



Varia 4

- **Marc Arino**

Une écriture thérapeutique originale. *Tarnation* de Jonathan Caouette ou le documentaire autobiographique protéiforme

Dans son article publié dans *Les Cahiers du cinéma* et intitulé « Qui fait les images ? Imagination de soi et du monde dans le cinéma contemporain », Frédéric Nau affirme que :

le succès du cinéma autobiographique ne peut manquer d'être mis en relation avec deux phénomènes caractéristiques de notre époque : la production et la diffusion massives d'images de tout type et la survalorisation de l'expression personnelle. Au flux incessant d'images entretenu (...) par l'usine médiatique (...) pourquoi ajouter les siennes propres ? La question se pose évidemment à tout cinéaste responsable. A l'exhibition pornographique de soi et à la vulgarisation universelle de l'intimité, comment échapper tout en se dévoilant ? La question se pose plus spécifiquement à tout autobiographe¹.

Tarnation, réalisé par Jonathan Caouette en 2003², affronte ces difficultés de façon originale et radicale, imposant de repenser le statut du texte et de l'image dans le récit filmique autobiographique. Premier long métrage à avoir été entièrement post-produit sur le logiciel i-Movie d'Apple, *Tarnation* – néologisme signifiant littéralement « l'incarnation déchirée » ou contraction, en argot texan, d'*eternal* et de *damnation* –, constitue l'autoportrait de Jonathan Caouette qui décide dès l'âge de onze ans de filmer la chronique chaotique de son enfance. Vingt ans plus tard, à trente et un ans,

¹ Fr. Nau, « [Qui fait les images](#) », *Les Cahiers du cinéma*, (consulté le 24 juin 2013).

² Jonathan Caouette, *Tarnation*, [U talkin'2 me](#), Etats-Unis, 2003 (DVD, Lumière, 2005, 88 min).

par la magie d'une sorte de « montage automatique », il nous entraîne dans un tourbillon psychédélique à partir d'instantanés, de films d'amateurs au format Super-8, de messages enregistrés sur répondeur, de journaux intimes vidéo et de ses premiers courts métrages. Faisant office de véritables thérapies, l'utilisation précoce de la caméra et la réalisation de *Tarnation* autorisent une forme de catharsis pour celui qui tente de survivre à l'enfer du quotidien et de combattre le spectre de la folie. Nous verrons comment Jonathan Caouette a reconstitué dans la matière protéiforme de son autobiographie, qui donne à voir une construction originale du rapport entre texte(s) et image(s), le film de sa trajectoire personnelle et familiale.

Ecrire l'histoire

Tout au long de son film, Jonathan Caouette a recours à de très nombreuses incrustations textuelles (« cartons » ou superposition du texte sur l'image) qui scandent le déroulement et qui soulignent, en empruntant les marques subverties du conte de fée, les différentes étapes de la vie familiale. Cette omniprésence du texte avait au départ pour objectif, comme l'analyse le réalisateur, de ménager une ambiguïté, une porte ouverte permettant de percevoir le film comme un documentaire mais aussi comme une fiction :

[...] c'était une façon saine de dire: « ceci n'est pas forcément moi, ceci n'est pas forcément ma mère » pendant que *Tarnation* constituait un endroit où je pouvais me donner entièrement. (...) Je pensais qu'une voix-off et l'utilisation d'un narrateur auraient quelque chose de kitsch ou de cheap. Et s'il avait fallu une voix-off, ça aurait probablement été la mienne, ce qui aurait poussé le film vers une sorte d'exercice narcissique, et j'avais peur qu'il soit perçu ainsi alors que ce n'était pas mon intention. Dans le premier montage, il y avait une utilisation différente du texte, qui devenait en quelque sorte un véritable personnage. Pour moi, le texte permettait une expression de la dépersonnalisation, un désordre dont j'ai longtemps souffert. Une façon d'être à l'extérieur de soi tout en faisant référence à soi-même. Il y avait un aspect hybride entre fiction et réalité, un dénouement totalement autre. (...) finalement tout ceci a été abandonné³.

Jonathan Caouette a donc conservé le récit écrit, effaçant toutefois la distance entre l'histoire racontée et la construction difficile de sa personnalité qui débute bien avant sa naissance lorsque ses grands-parents maternels font la rencontre l'un de l'autre :

³ Entretien entre Jonathan Caouette et Nicolas Bardot sur le site [Film de Culte](#) (consulté le 24 juin 2013).

Il était une fois dans un village du Texas, au début des années cinquante, un homme bon qui rencontre une femme bonne. Lui, Adolph, elle, Rosemary s'aiment et se marient. Ils ont une belle petite fille. Renée. Tout dans leur vie est lumineux, heureux et prometteur. Adolph a un commerce prospère, une petite épicerie familiale. A l'âge de onze ans, Renée est repérée par un célèbre photographe de New-York en visite dans ce village du Texas. Il fait de Renée un jeune mannequin réputé dans le coin. On la voit dans des émissions, des magazines de mode, et dans un fameux spot publicitaire. Quand Renée a douze ans, tout dans sa vie devient triste. Renée joue sur le toit de sa maison, fait une chute, atterrit sur ses pieds sans plier les genoux. Renée est paralysée pendant six mois. Rosemary et Adolph se demandent si la paralysie n'est pas dans sa tête. Un ami de la famille leur conseille de recourir à des électrochocs deux fois par semaine. Pendant son traitement Renée conserve sa beauté. Après sa guérison, quand elle sort, il lui semble que le soleil va la faire s'évaporer⁴ (figs. 1 à 5).

C'est la fin de la première tranche d'un récit recelant deux énigmes qui ne seront jamais directement élucidées mais qui vont conditionner l'avenir tragique de Renée et de toute sa famille. Pour quelle raison la vie de Renée est-elle devenue triste lorsqu'elle atteint ses douze ans ? Pourquoi demeure-t-elle paralysée après sa chute alors que ses fonctions motrices ne semblent pas être en cause ? Frédéric Nau apporte un élément de réponse :

Les images de la délicieuse enfant et de la jeune fille mannequin de banlieue laissent place, au gré des électrochocs et des humiliations, à une décomposition de la beauté en même temps que de la santé morale. Déchéance du rêve américain déjà remâchée ? Certes, mais Jonathan Caouette porte cette réflexion au second degré dans une scène éminemment narcissique : dans son confortable appartement new-yorkais (...), le cinéaste [parvenu à l'âge adulte] se filme au milieu d'une nuit d'insomnie, enfermé dans ses toilettes. Pleurs ; et surprise : le jeune homme, qui joue si bien le fils dévoué, sanglote qu'à cette mère si touchante il ne veut surtout pas ressembler, que ce spectre de l'enfer psychologique le terrorise. Et voici que Jonathan Caouette a fait franchir une étape nécessaire à la culture américaine : il ne suffit plus de porter le deuil d'un rêve américain, mort et enterré depuis belle lurette ; il y a désormais plutôt un cauchemar américain et cette image, connue et reconnue, identifiée, nourrit la peur des jeunes Américains, impuissants devant une société croquemitaine⁵.

La belle Renée serait ainsi la victime du syndrome des enfants-vedettes dont la société de consommation ravage une identité en devenir, destruction que la chute de Renée, sa paralysie et son mutisme viennent métaphoriser. Lorsque la jeune femme rentre chez ses parents, à la fin de son internement, la cohésion de son psychisme n'existe déjà plus et, loin de la protéger en la déconnectant de la réalité du monde,

⁴ Nous retranscrivons la traduction de toutes les incrustations textuelles à partir du sous-titrage du DVD.

⁵ Fr. Nau, « Qui fait les images », art. cit.

son état va précipiter son malheur, ce dont informe le spectateur le texte en incrustation :

En 1972, Renée rencontre un représentant de commerce, Steve, du New Hampshire. Ils tombent amoureux, se marient vite mais se séparent aussitôt. Renée a un bébé, Jonathan. Ignorant qu'elle était enceinte et incapable d'assumer sa famille, Steve est déjà parti.

La naissance de Jonathan représente donc un non-événement que Renée, malgré tout l'amour qu'elle porte à son fils, ne signale pas à un père en fuite qui ne cherche pas à prendre de ses nouvelles. Cet abandon marque la fin de toute possibilité de rémission pour l'épouse et la mère qui ne cesse de mettre en péril sa vie et celle de son fils, de subir la violence d'autrui et de déchoir, comme continue de le relater le texte incrusté :

En 1977, Renée, dans un état psychotique, emmène Jonathan à Chicago sans argent ni logement. Les problèmes ne tardent pas. Renée est violée en présence de Jonathan par un homme qui les avait recueillis dans la rue. De retour au Texas, Jonathan est enlevé à Adolph et à Rosemary par les services de l'enfance et placé dans des familles au Texas pendant deux ans. Jonathan est victime de mauvais traitements psychiques et physiques. Il est attaché et battu par ses parents adoptifs. C'est alors qu'Adolph et Rosemary consentent à ce que Renée [qui a été emprisonnée] continue les électrochocs. Après son dernier traitement presque rien ne subsiste de la personnalité de Renée ou de son esprit. Elle avait vingt-cinq ans. Adolph et Rosemary obtiennent la garde de Jonathan en 1979 et l'adoptent fin 1981 (figs. 6 à 9).

A partir de 1982, parvenu au même âge qu'avait sa mère quand « tout est devenu triste dans sa vie », Jonathan commence à développer des troubles de la personnalité, conséquences des traumatismes vécus dans son enfance, qui le font glisser vers une folie dont sa caméra va le protéger tout en en conservant la trace.

Montrer la folie

Le montage de *Tarnation* offre une réflexion intelligente sur la fragmentation d'une personnalité qui cherche à se construire. Alternant avec les incrustations textuelles sur fond noir ou se superposant à elles, se succèdent différentes images dont Jonathan Caouette travaille la plastique, la vitesse de défilement, et dont il opère la démultiplication ou la destruction afin de signifier l'éloignement de l'âge d'or, le vampirisme auquel se livre la société de consommation et la souffrance que procure

l'entrée dans la folie. Le visage de sa mère peut ainsi être filmé en noir et blanc et au ralenti, l'image se floutant progressivement jusqu'à ce que le spectateur n'en perçoive plus que le contour, entouré soudain de couleurs vives à la façon d'un tableau de Warhol. A l'instar des Marilyn Monroe et des Elizabeth Taylor, dont Renée croit d'ailleurs, en vertu d'une ressemblance troublante, être la fille, elle accède ainsi au statut d'icône dont la beauté malmenée par le procédé de la sérigraphie ou du montage contient sa propre déchéance. Les photomatons se dupliquent également à l'infini, tourbillonnent dans le cadre, certaines images au miroir se trouvant déformées ou aspirées par une ligne de démarcation médiane. Mais Jonathan Caouette ne se contente pas d'utiliser ses propres archives familiales :

[Il fait également] défiler dans une scène mémorable les images télévisuelles qui ont occupé sa conscience de jeune garçon : clips, soaps, variétés... A un rythme frénétique, toutes les obsessions de la société américaine (réussite, sexe, révolte, individualisme) y passent, c'est-à-dire passent sur l'écran, se projettent et passent dans la conscience de l'adolescent, repassent aussi dans l'esprit du spectateur. Il n'est guère étonnant de voir, avant et après cette scène, le jeune homme répéter ces images, en se mettant en scène dans des rôles variés, jouant la femme meurtrière au début du film avant de rejoindre l'univers sirupeux des teen[-agers] movies au début de sa carrière d'acteur. (...) nous le voyons aussi dans des spectacles de lycéens : le rythme souvent très rapide de la narration ralentit alors significativement pour montrer un accomplissement, l'assomption d'une image – qu'on imagine provisoirement satisfaisante – de soi en acteur-chanteur [de comédie-musicale]⁶.

Dans les mises en scène auxquelles il se livre, Jonathan Caouette apparaît toujours travesti, jouant de façon étonnamment convaincante le désarroi et l'affolement de femmes battues par leur mari ou droguées, qui luttent pour rester en vie (**fig. 10**). A 13 ans, Jonathan fréquente « Visions », un club gay new-wave pour adulte dans lequel il pénètre déguisé en fille gothique (**fig. 11**), interprète des play-backs et participe à des projections marathons de films comme *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*. Initié au cinéma underground par un garçon rencontré au club, il réalise ses premiers films en super huit : d'abord *Le Coupeur de cheville*, en 1986, dans lequel on voit une femme poursuivie dans un appartement par un homme dont la langue noire pend démesurément hors de sa bouche ; puis, continuant de décliner son obsession de l'orifice bucal, *The Goddam Whore* en 1987 qui montre sa grand-mère édentée ; enfin

⁶ *Ibid.*

en 1988 *Garçons de salive et de sang* qui filme en gros plans des baisers d'où s'échappent lesdits liquides.

L'esthétique de la version finale de *Tarnation* s'inspire également en partie de l'œuvre de David Lynch et, si *Blue Velvet* (1986) est explicitement cité dans le film, c'est plutôt du côté de *Twin Peaks. Fire Walk With Me* (1992), de *Lost Highway* (1997) et de *Mulholland Drive* (2001) qu'il faut chercher des ressemblances. La prise de drogue l'ayant conduit adolescent à déréaliser une partie du monde, il cherche à rendre compte par le biais du symbole de la dépersonnalisation dont il pense être la victime et qui rappelle celle de sa mère. Comme Lynch, Jonathan Caouette utilise régulièrement l'image du feu qui, selon Gaston Bachelard, ouvre un large spectre de sens et de représentations qui ne fait pas l'économie des contradictions :

Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. (...) Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle⁷.

L'image d'une lumière vive ou d'une flamme consumant la pellicule peut ainsi renvoyer à la déstabilisation et à la souffrance, au cauchemar de Jonathan qui n'adhère plus mentalement à la réalité du monde, à la destruction de la vie et de l'œuvre qui maintient l'espoir. Mais c'est aussi l'illumination d'une bougie que promène sur l'écran le grand-père de Jonathan et qui représente le seul repère auquel se fier.

Le sang, ou ce qui passe pour du sang, joue aussi un rôle important dans l'économie de *Tarnation* : symbole de la vie qui coule dans les veines ou de la mort qui s'en échappe, il recouvre le corps nu de Jonathan dont l'image accélérée le fait apparaître gesticulant, hurlant, pleurant et s'arrachant les cheveux (**fig. 12**). Les possibles mutilations auxquelles il se livre aboutissent à une scène où l'on voit une main coupée abandonnée dans une pièce en désordre et maculée de rouge. Une seconde main vient saisir la première, l'utilisant comme pinceau pour figurer sur le sol un tableau macabre, métaphore d'une identité qui se scinde. Meurtri ou démembré, peint / peignant, filmant / étant filmé, le corps continue de tenter de

⁷ G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968 [1949], pp. 19-20.

faire œuvre, dont le caractère morbide n'empêchera pas qu'elle se révèle salvatrice (fig. 13).

Entre 1986 et 1991, en réaction à ce qu'il croit être une maladie mentale, au chaos et au manque de structure dans sa cellule familiale, Jonathan passe à l'acte en tentant de détruire la maison de ses grands-parents et en se blessant lui-même : il casse les fenêtres et les meubles, maudit et insulte sa famille, fait une tentative de suicide par semaine, et doit être hospitalisé huit fois. Comme il le déplore à la fin du film, sa mère est en lui et il en reproduit le destin :

Tel un démiurge, Caouette pétrit ses images, celles de ses doubles d'écran, matière disloquée en perpétuelle recomposition, fait brûler sur la toile ses fantômes, se lance à corps perdu dans un « road movie » mental en forme d'exorcisme cinématographique. L'enjeu est de se séparer du corps maternel, de ses avatars que Jonathan incarne dans ses premières vidéos où il se met en scène, réinventant l'histoire de Renée à travers des personnages fictifs⁸ [8].

Comme l'indique le texte en incrustation, c'est alors que le cauchemar se transforme en rêve qui ressemble d'abord à une version adulte du *Petit Prince*, puis qui lui fait apparaître son père, Steve Caouette, qu'il aurait retrouvé en téléphonant à tous les Steve Caouette du monde :

Dans le rêve Steeve lui disait : « J'ignorais ton existence. J'ignorais que Renée était enceinte. J'étais jeune alors. Si j'avais su je serais venu te chercher j'aurais fait partie de ta vie. » Jonathan commence à imaginer des plans pour s'échapper de là. Il part pour New-York en 1997, soulagé mais anxieux. Un an plus tard, il travaille comme acteur et joue dans une production de *Hair*, une pub et dix-sept films d'étudiants. En octobre 1998 il rencontre David. Renée vient à New-York pour la première fois en 2000. Renée et Jonathan sont plus proches que jamais.

En 2002, Jonathan rencontre son père alors que Renée effectue par coïncidence un séjour chez lui : c'est la première fois que le jeune homme et ses parents se retrouvent en trente ans. C'est à partir de ce moment que Jonathan Caouette va envisager d'utiliser tout son matériel autobiographique photographié et filmé afin de réaliser un documentaire qui lui servirait de thérapie. De béquille pour l'aider à traverser les pires moments de sa vie, la caméra se fait l'outil d'une psychanalyse dans le cadre de laquelle les associations d'images représentent les fondements de l'élaboration d'une réflexion critique sur la problématique familiale.

⁸ E. Chicon, « [Itinéraire d'un enfant \(pas\) vraiment gâté](#) », *L'Humanité*, 10 novembre 2004, (consulté le 24 juin 2013).

Filmer pour guérir

Parce qu'il a trouvé un semblant de stabilité à New-York, auprès de son compagnon David et dans les retrouvailles avec son père, Jonathan Caouette trouve la force de détourner l'œil de la caméra de sa personne pour la focaliser uniquement sur sa mère, à laquelle il demande de parler librement de sa vie. Renée raconte alors que, petite, elle a connu des abus continus, qu'elle s'attendait toujours à être frappée et que des parents malades engendrent des enfants malades. Elle accuse sa propre mère d'avoir été schizophrène, névrotique et psychotique, insinuant donc qu'elle lui a transmis sa folie. Elle affirme ensuite qu'heureusement elle n'a pas reproduit ce schéma sur ses enfants, Jonathan et David. Visiblement mal à l'aise, elle part se cacher dans une autre pièce, répondant à son fils qui lui demande pourquoi elle ne veut pas l'aider à faire ce film qu'il est possible de se parler sans se filmer. La première tentative de Jonathan pour libérer la parole de sa mère échoue donc. Conscient que sous la description de la cruauté parentale se cache un reproche que sa mère adresserait à ses parents pour lui avoir fait subir des électrochocs, le jeune homme ne renonce pas et décide de confronter les allégations de Renée à celle de son grand-père, le seul qui soit encore en vie. A son retour au Texas, Jonathan retrouve une maison ravagée et sa mère rendue plus malade encore à cause d'une overdose de lithium. Durant son séjour, il filme longuement les délires de Renée, capable par exemple de converser joyeusement avec une citrouille (**fig. 14**), puis interroge son grand-père au sujet des électrochocs et des prétendus sévices qu'il aurait fait subir à sa fille :

[...] il s'agit dans le même temps de reconstituer les fragments de la personnalité hantant ce corps maternel malade, qui vit « sous sa peau » et qu'il faut réinscrire dans une narration possible. Déchirer l'incarnation pour mieux sauver leurs peaux, (...) tel est le combat que mène Caouette, s'efforçant de rendre à chaque corps son autonomie dans un acte cinématographique d'amour qui évolue sur le double registre de la pudeur et de la fragilité⁹.

Mais Renée et Adolph refusent de jouer le jeu : la pellicule se met à brûler (**fig. 15**) et le visage de Jonathan apparaît recouvert de sang (**fig. 16**). Le réalisateur fait défiler des photos récapitulant la vie de Renée qu'il décide de prendre en charge. Mère et fils

⁹ *Ibid.*

rentrent alors à New-York, le film s'achevant sur l'image de Jonathan bordant celle qui devient son enfant (fig. 17). La seconde tentative du réalisateur pour faire la lumière sur le passé familial échoue donc en partie, Jonathan Caouette prenant conscience de l'impossibilité pour Adolph et pour Renée de sortir des ornières de leur histoire tragique et de la nécessité de s'occuper d'eux ici et maintenant. Il sait qu'il peut tourner la page, d'autant plus qu'il est parvenu à faire œuvre d'art :

J'ai arrêté de filmer ma famille. J'ai le sentiment d'avoir capté un chapitre de ma vie, où je suis allé chercher quelque chose de si noir, pendant si longtemps, et je pense en avoir fait le tour. J'ai l'impression d'avoir créé quelque chose qui semble être une œuvre d'art accessible alors que je ne pensais pas que ça serait accessible pour qui que ce soit. Bref, je ne pense plus avoir besoin de me donner comme cela désormais. Ma mère a vu le film et elle l'adore. De mon côté, je ressentais vraiment le besoin de faire sortir l'histoire de ma mère, c'était comme une urgence. L'histoire montre qu'elle a été une victime innocente d'un système de santé totalement archaïque, dans le Texas des années 70, et prouve à quel point cela a pu être destructeur. C'était l'une des raisons pour laquelle j'ai laissé tourner la caméra lors de la scène de la citrouille. Il ne s'agissait pas d'exploiter ma mère, il s'agissait de mettre les gens dans cette atmosphère-là, à propos de quelque chose qu'ils ignorent, et de dire le plus honnêtement possible : « Regardez ce qui s'est passé », simplement parce qu'un voisin a conseillé ceci à mes grands-parents. Mais je ne les blâme pas, je ne blâme pas mes grands-parents, je n'ai jamais pensé une seconde qu'avec ma mère ils ne s'aimaient pas, ou qu'ils ne m'aimaient pas, malgré ce qu'ils ont fait à ma mère, ils ne savaient simplement pas comment faire face à cette situation [...]¹⁰.

*

Pour Frédéric Nau, *Tarnation* assigne au cinéma autobiographique une ambition esthétique élevée. Dans une veine post-psychanalytique, le film de Jonathan Caouette place au centre de son propos « notre être-au-monde, s'interrogeant sur la possibilité de nous situer dans ce monde sans en être le pur produit : une telle méditation ne saurait aller sans un travail de redéfinition de l'image, dont le statut ontologique et pragmatique est en effet (...) repensé »¹¹, en lien étroit avec le recours aux incrustations textuelles. Jonathan Caouette affirme continuer à aimer cette idée de tout faire lui-même comme pour *Tarnation*, du contrôle total que cela permet, du rapport intime que cela implique : « Je pense que ça va changer beaucoup de choses dans les années à venir, le fait que tu puisses faire ton film seul, le monter sur ton

¹⁰ Entretien entre Jonathan Caouette et Nicolas Bardot, art. cit.

¹¹ Fr. Nau, « Qui fait les images », art. cit.

ordinateur, et ensuite essayer de le distribuer»¹². Dans cet effort de synthèse, la caméra a joué au moins deux rôles dans *Tarnation*. Elle a d'abord permis à Jonathan Caouette de faire exister une partie de son identité qui ne peut se révéler au grand jour, comme lorsqu'il se filme dans le rôle d'une femme, dans l'obscurité de la salle de bains, de se sauver par le cinéma, puis de ramener par la conjonction du texte et de l'image ses proches à la vie, Renée en particulier. Mais de la même façon qu'il a compris que ses propres troubles psychiques, qui lui font perdre parfois le sens de la réalité et qui lui donnent l'impression de vivre dans un rêve, ne se soignent pas vraiment, il doit admettre que sa mère ne retrouvera jamais l'équilibre. Reste l'hommage exemplaire qu'il lui rend par l'entremise de son film (dont *Walk away Renee*, sa deuxième réalisation sortie en 2012 constitue une sorte de suite ou de complément), *Tarnation* opérant la réunion, via celle du texte et de l'image, d'un fils et d'une mère qu'un acharnement médical et la dépossession psychique qui en a résulté avaient trop longtemps séparés.

¹² Entretien entre Jonathan Caouette et Nicolas Bardot, art. cit.