



HAL
open science

**La portabilité comme écriture du poids du quotidien ?
Présence des caméras numériques légères dans quatre
films : Demain et encore demain (1997) de Dominique
Cabrera, Vacances prolongées (2000) de Johan van der
Keuken, Entering indifference (2001) de Vincent Dieutre
et Là-bas (2006) de Chantal Akerman**

Rémi Pierre

► **To cite this version:**

Rémi Pierre. La portabilité comme écriture du poids du quotidien ? Présence des caméras numériques légères dans quatre films : Demain et encore demain (1997) de Dominique Cabrera, Vacances prolongées (2000) de Johan van der Keuken, Entering indifference (2001) de Vincent Dieutre et Là-bas (2006) de Chantal Akerman. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04317333

HAL Id: dumas-04317333

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04317333>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université Rennes 2 — Haute-Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du spectacle

Master Cinéma et audiovisuel
Parcours Histoire et esthétique du cinéma

La portabilité comme écriture du poids du quotidien ?

Présence des caméras numériques légères dans quatre films :

Demain et encore demain (1997) de Dominique Cabrera, *Vacances prolongées* (2000)
de Johan van der Keuken, *Entering indifference* (2001) de Vincent Dieutre et *Là-bas*
(2006) de Chantal Akerman



Rémi Pierre

Sous la direction de MM. Simon Daniellou, Gilles Mouëllic & Éric Thouvenel

Année universitaire 2021-2023

PREMIÈRE ANNÉE EN MOBILITÉ À L'UNIVERSITÉ ALMA MATER STUDIORIUM — BOLOGNE (ITALIE)

Illustration de couverture : Photogramme issu de *Demain et encore demain*, 1997, Paris, Potemkine, 4 mars 2014.

La portabilité comme écriture du poids du quotidien ?

Présence des caméras numériques légères dans quatre films :

Demain et encore demain (1997) de Dominique Cabrera, *Vacances prolongées* (2000) de Johan van der Keuken, *Entering indifference* (2001) de Vincent Dieutre et *Là-bas* (2006) de Chantal Akerman

Rémi Pierre

Sous la direction de MM. Simon Daniellou, Gilles Mouëllic & Éric Thouvenel

Remerciements

Je remercie chaleureusement mes directeurs de mémoire, Simon Daniellou, pour son travail, son soutien, son accompagnement, son enseignement, sa bienveillance et ses lectures attentives. Je souhaite exprimer mes hommages les plus sincères à feu Gilles Mouëllic et le meilleur dans ses nouvelles fonctions à Éric Thouvenel, tous trois ayant accepté de donner de la valeur à cette étude en y portant leur attention.

Je tiens à exprimer une pensée reconnaissante à Amal Jouffe-El Amrani, Cécilia Aubry, Annie Pradal et Veronica Innocenti d'avoir accepté de m'aider à la coordination de mon Erasmus lors de ces deux années à l'université de Bologne en Italie en situation de pandémie. Je remercie les équipes de la cinémathèque de Bologne pour leur grande disponibilité. Ce voyage universitaire a grandement contribué à cette étude.

Je remercie tous les enseignants-chercheurs en études cinématographiques de l'Université de Rennes 2 et de l'Università di Bologna pour leurs enseignements enrichissants notamment à Paolo Noto, Roxane Hamery, Giacomo Manzoli, Priska Morrisey, Michele Canosa, Jean-Baptiste Massuet, Guglielmo Pescatore, Antony Fiant, Roberta Paltrinieri, Vanessa Nicolazic, Monica Dall'Asta, Yannick Kernech et Marta Rocchi.

Pour leur soutien indéfectible et les discussions encourageantes dans le cheminement de ce mémoire qui dépassent largement le cadre de ce travail, je remercie particulièrement les collègues, pour les rires et les sourires. Je tiens à témoigner ma reconnaissance à Mick Gewinner, Alexandre Sabin, Mélanie Droual et Lucas Ruyz pour leurs relectures précieuses durant cette année universitaire. Merci à Dominique Cabrera d'avoir pris le temps de répondre à mes questions. Je remercie Joseph Cousin, éternel compagnon de route, dont les mots ne suffisent plus pour témoigner de notre vibrante fraternité.

À Eleonora Sergio pour l'immensité qui entoure nos vies.

« Peut-être la leçon est-elle qu'il faut abolir les valeurs dans le moment même que nous les découvrons. »

Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, 1942

« C'est le chemin qui change le voyageur. »

Jean-Louis Comolli dans *Bonjour Mr. Comolli* (2023) de Dominique Cabrera

« Tutta la realtà è immensità

Come il sogno poi si dissolverà »

Andrea Laszlo De Simone – *Immensità* (2019)

Table des matières

INTRODUCTION	6
Première partie : Les dispositifs du filmeur	14
<i>Chapitre I. Le filmeur et ses reflets</i>	15
I. 1. Incarner le double rôle de l'opérateur et du metteur en scène	15
1. 2. Partager la caméra dans <i>Demain et encore demain</i>	22
<i>Chapitre II. Le corps et le dispositif léger</i>	28
II. 1. L'héritage du cinéma direct	28
II. 2. Le corps et la technicité	32
II. 3. Le dispositif dans le sac à main	35
II. 4. Apprécier le poids de la caméra	40
Deuxième partie : Une esthétique du <i>phantom ride</i> à l'heure des caméras portées ?	47
<i>Chapitre III. La performance du filmeur dans les transports</i>	48
III. 1. Un découpage fantôme	48
III. 2 Un découpage cahoté dans le bus et la voiture	52
III. 3. À l'intérieur de la rame résonne le filmeur	59
<i>Chapitre IV. Présenter le monde sur l'eau et dans le ciel</i>	65
IV. 1. Les mots transportés et déplacés en plein vol	65
IV. 2. Le passage du bateau	68
IV. 3. La relation avec le monde depuis un télésiège	73
Troisième partie : Agir sur son quotidien avec sa portabilité.....	78
<i>Chapitre V : Franchir le quotidien dans Là-bas</i>	79
V. 1. Le regard dans le quotidien	79
V. 2. Décadrer le quotidien	84
V. 3. La caméra débordée	88
<i>Chapitre VI : Cadences répétées</i>	91
VI. 1. Cadence sur le chemin	91
VI. 2. Les souvenirs éparpillés	96
VI. 3. Sortir le quotidien de ses gonds	99
CONCLUSION	105
FILMOGRAPHIE	108
BIBLIOGRAPHIE	113
ANNEXE 1	126

INTRODUCTION

En 1966, dans l'émission télévisée *Caméra-stylos*, le cinéaste italien Mario Ruspoli perçoit dans « la question du portage » un enjeu majeur vers lequel les améliorations des caméras professionnelles doivent se tourner. Le matériel est alors considéré comme « transportable » et non « portatif ».

Les caméras dont nous avons besoin pour faire notre travail sont trop lourdes et présentent toutes sortes d'inconvénients. Le principal inconvénient qu'il y a dans les caméras actuellement, c'est qu'elles se portent difficilement, c'est la question du portage. Pour les gens qui font du reportage, les gens qui doivent courir avec une caméra, qui doivent monter les escaliers en filmant, faire toutes ces techniques modernes que nous avons faites-nous-mêmes, nous avons les bras cassés à force d'avoir des outils beaucoup trop lourds¹.

Ruspoli précise que la légèreté et le silence de la caméra sont des conditions essentielles selon lui pour mener à bien un tournage. Presque quarante années plus tard, les caméras portatives numériques légères font leur apparition sur le marché. En raison de leur faible coût, elles constituent un outil de prise de vue et d'enregistrement accessible à un public élargi. Soixante ans après Ruspoli, le présent mémoire s'interroge sur la question de l'actualisation du portage avec le numérique, plus précisément le rapport au poids dans les années 1997 à 2006. Au tournant des années 2000, alors que se démocratisent les appareils de prises de vue numérique, Agnès Varda, Alain Cavalier, Ross Mc Elwee, Pierre Creton, Jonas Mekas, Perrine Michel, Jean-Luc Godard, Joseph Morder, Marcel Hanoun et Naomi Kawase, pour cités les plus célèbres cinéastes, vont s'intéresser à une économie plus réduite avec le numérique pour réaliser des œuvres autobiographiques expérimentant l'écriture de *soi*. Les cinéastes vont utiliser pour la première fois un appareil numérique léger² pour leur tournage, jusqu'à dévoiler la part intime de leur quotidien. Ainsi, nous nous sommes intéressé à la question de ses deux

¹ Propos de Mario Ruspoli, émission réalisée par Jean-Jacques BLOCH et Jacques SORKINE, diffusée sur la 1ère chaîne le 14 avril 1966. Cité Dans NICOLAZIC Vanessa et SORREL Vincent, « La main, l'épaule ou les creux de l'identité : archéologie de l'Aaton 7 » dans BÉGIN Richard, CARRIER-LAFLEUR Thomas et MOUËLLIC Gilles (dir.), *Un cinéma en mouvement. Portabilité des appareils et formes filmiques*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, coll. « Cinéma et Technologie », 2022, p. 123.

² Il nous est difficile de jauger le poids d'une caméra sans informations complémentaires concernant l'utilisation de module ou du type de modèle. Ainsi nous présentons seulement nos estimations. Le poids varie généralement entre 500 grammes pour la mini DV, environs 1 kilogramme pour la caméra DV et enfin 1,5 kilogrammes environs pour la Hi8 mais sans le microphone et l'objectif. Rappelons que l'Aaton 16 qu'utilisait Keuken pesait sur les 6 kilogrammes avec les magasins et la batterie, sans l'objectif.

thématiques dans une décennie précise, dans des films qui marquent un bouleversement dans une écriture cinématographique selon ces économies précédemment citées. Notre corpus se développe par des cinéastes qui ont choisi de mettre en scène la présence de ces caméras numériques dans leurs films : *Demain et encore demain* (1997) de Dominique Cabrera utilisant une caméra Hi8, *Vacances prolongées* (2000) de Johan van der Keuken et *Entering indifference* (2001) de Vincent Dieutre utilisant tous deux une caméra DV et *Là-bas* (2006) de Chantal Akerman utilisant cette fois une caméra mini-DV.

Pour différentes raisons que nous développerons à travers notre recherche, Akerman, Dieutre, Keuken et Cabrera vont entreprendre cette mutation technologique afin de mettre à profit la légèreté de la caméra en interrogeant des nouvelles formes, voire de nouveaux choix d'écriture et d'élaboration techniques. Cette technologie semble encourager certains cinéastes à explorer une nouvelle expression cinématographique, d'un regard à l'intérieur *de soi*, tantôt en reprenant simplement les prescriptions culturelles et l'héritage technique du cinéma direct, tantôt en menant une réflexion sur la prégnance du présent lors des apparitions des images produite par ces caméras afin de développer de nouvelles formes d'écriture. Ainsi, le métier de cinéaste est voué à des transformations par l'apparition de nouvelles technologies et de techniques menant à des transformations culturelles. La transition vers le numérique constitue un événement historique majeur pour le cinéma. Cette transition est souvent qualifiée par l'expression hyperbolique de « révolution numérique », terme qui relève moins de l'objectivité scientifique que d'un jugement de valeur, comme le souligne Jean-Baptiste Massuet, maître de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2 :

L'expression « révolution numérique » paraît désormais fermement ancrée dans l'inconscient collectif. Sur toutes les lèvres, sous toutes les plumes, la notion de « révolution » fait constamment retour dans les discours entourant la technologie numérique³.

Dans le cadre de notre étude, nous préférons utiliser le terme de « mutation ». Il nous permet adéquat pour comprendre la manière dont l'apparition des nouvelles technologies numériques provoque un désir d'expérimentation et des écritures cinématographiques liées à une technique de la légèreté.

³ MASSUET Jean-Baptiste, « Les caméras numériques sont-elles révolutionnaires ? », *Trafic*, n° 102, été 2017, p. 87.

Les films tournés avec un appareil léger numérique présentent généralement plusieurs caractéristiques. D'abord, du point de vue technique, la légèreté et la grande autonomie permettent de véritablement parcourir le monde sans se soucier du poids écrasant de la caméra ou bien de la nécessité de gérer l'ensemble d'une équipe technique, paramètres qui augmentent les risques d'accidents techniques lors du tournage et ralentissent considérablement, voire interrompent le processus de création. Ensuite, du point de vue esthétique, cet outil miniaturisé permet d'envelopper les gestes du filmeur, comme si la proximité de la prise intégrait directement le corps aux systèmes de tournage. L'esthétique de ces filmeurs semble réduite à une conception selon laquelle tout se ramènerait à l'opérateur dans l'essence de la prise. Or, le réel, ce qui arrive, ce qui est imprévisible, inattendu, déboussolant ne serait-ce pas le moteur de ce qu'enrichit aussi le cinéma en général ? Comment dès lors les filmeurs intègrent le quotidien dans leur écriture ? Avant de nous consacrer pleinement à notre corpus de films et d'annoncer notre plan, il convient de rappeler certains points historiques et terminologiques pour préciser notre étude et situer ensuite dans qu'elle veine de recherche nous nous trouvons.

Dans les années 1960, le cinéaste « bricoleur » Mario Marret désigne cette méthode de l'opérateur-filmeur conscient d'une forme d'autocensure par « film de clins d'œil⁴. » Afin de ne plus connaître les difficultés de la production commerciale, Marret évoque le besoin d'adopter une frontalité avec le film de clins d'œil, d'adopter une attitude plutôt que de choisir la posture que l'on choisit lorsqu'on traite de façon cinématographique sa propre parole, sa propre figuration et sa propre expression. Il s'agit là d'un travail de consistance dans l'écriture du filmeur, celui qui tient la caméra et qui porte son projet de film en évitant de s'installer dans des catégories confortables.

La définition de filmeur semble appartenir à ceux qui veulent reformuler leur métier à partir d'un signe distinctif de leur cinéma. Dominique Blüher reprend les mots de cinéastes qui ont revendiqué une telle attitude dans leur métier, le cas le plus célèbre en France étant peut-être celui d'Alain Cavalier qui a lui aussi était sensible à ces transformations chez ses collègues et amis filmeurs : « D'après Alain Cavalier à propos de la démarche cinématographique de Joseph Morder, il se dit *filmeur*, selon sa formule "Joseph pour moi n'est ni metteur en scène ni filmeur. Je filme comme d'autres peignent ou écrivent, c'est-à-dire depuis l'enfance et tous les

⁴ MARRET Mario et GRELLIER Robert (propos recueillis par), « Entretien avec Mario Marret », *Image et son*, n° 212, janvier 1968, p. 110.

jours : c'est *un filmeur* pour se distinguer du *metteur en scène*"⁵. » Sylvie Lecoq développe cette distinction dans son mémoire universitaire entre filmeur et metteur en scène dans le traitement du travail de la caméra à travers des œuvres autobiographiques :

Les filmeurs semblent jouer autour d'un contrepied à une conception du cinéma et de la mise en scène qui consiste à penser que la contemplation d'une œuvre constitue une sorte de coupure avec notre vie ordinaire et forme un tout ordonné cohérent et nécessaire. La caméra d'Alain Cavalier réussit à nous faire sentir non seulement ce que la vie a de répétitif, d'obscur, de discontinu, d'incomplet, d'imparfait, mais qu'elle est aussi le fruit de l'expérience du fragment, du surgissement et de l'inattendu⁶.

Ce que nous constatons dans les propos de cinéastes ou les études universitaires, c'est que les œuvres des filmeurs prennent la forme d'un tâtonnement entre fiction et documentaire. Le filmeur serait tout à la fois : l'opérateur, le narrateur et le personnage. Il prend acte de sa propre présence dans son œuvre de façon frontale ou bien en hors-champ. Au sujet de ces filmeurs, nous garderons à l'esprit la distinction d'Edouard Arnoldy, concernant le fait qu'ils « placent leurs films à contrecourant des catégorisations *a priori* immuables du cinéma *classique*, s'inscrivant en faux face à l'idée dominante d'une objectivité documentaire et de la distraction des œuvres de fiction⁷. » Pour reprendre les propos de Jean-Louis Comolli : « l'essentiel du cinéma se joue dans cet entre-deux de la fiction et du documentaire⁸. » Dans ce cas, ces filmeurs vont pour ainsi dire à la rencontre d'eux-mêmes, car filmer selon les discours c'est se mettre directement dans une épreuve technique liée à l'usage de la caméra par rapport à la justesse de la saisie du réel. La prise concerne les situations enregistrées de leurs vécus « intimes⁹ », quotidiennes mais aussi politiques au sens large puisqu'ils se situent par rapport aux autres. Dans cette intimité du montré, ils offrent des récurrences : leurs histoires, leurs déplacements, leur corps, leur méthode de filmage, tout en développant une critique sur leur matériel d'enregistrement, leur métier et le monde.

⁵ Cité et souligné par BLÜHER Dominique (2004), *Joseph, filmeur, Joseph conteur*, Pointligneplan. [En ligne] [consulté le 21 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.pointligneplan.com/document/joseph-filmreur-joseph-conteur/>.

⁶ LECOQ Sylvie, « L'écriture de soi dans *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (Jean-Luc Godard, 1994), *Le Filmeur* (Alain Cavalier, 2005) et *Les Plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008) » Mémoire de Master 2 : Étude cinématographiques, sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, 2012, p. 39.

⁷ ARNOLDY Edouard, *De la nécessité du film*, Italie, Fano, Edition Mimésis, 2021, p. 167.

⁸ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre, Cinéma, éthique, politique*, Paris, Edition Verdier, 2012, p. 67.

⁹ LE ROBERT, « intime », consulté le 16 janvier 2022 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/intime>. Trois définitions se rapportent à ce mot : 1) ce qui est contenu au plus profond d'un être ; 2) Ce qui lie étroitement deux personnes ; 3) Tout ce qui est privé, caché aux autres.

Cependant, les filmeurs de notre corpus ne conçoivent pas tous l'écriture de la même façon, ni la représentation de leurs corps, la place de leur parole, la place du dévoilement de leurs techniques, la révélation de leur cinéma. C'est pourquoi nous souhaitons les comparer entre eux. En effet, ils réfléchissent différemment au poids de leur projet cinématographique. En conséquence, ils pensent à de nouvelles pratiques de montage et de cadrage à partir de cette nouvelle compréhension du numérique, les formes filmiques s'en trouvant par conséquent différentes. Ces films ne sont pas seulement des unités consistant à présenter le filmeur et sa caméra, ce ne sont pas seulement des démonstrations de l'emploi du numérique. Nous observons tel filmeur régler la focale de la caméra ou bien nous sentons son zoom vers son reflet pour changer en direct l'échelle de plan. Ces moyens nous indiquent la présence du corps appareillé du cinéaste. Sa méthode est, à l'image de sa caméra, finalement dévoilée. Il s'agit de la figure d'un filmeur envieux d'expérimentation d'écriture, de mobilité et de liberté. Ces motifs sont récurrents dans une mise en jeu du dispositif. Comme si ces filmeurs avaient besoin d'offrir la représentation de la prise en contrechamp, de tout présenter y compris l'outil qu'ils sont en train d'utiliser pour mettre en œuvre leur film, pour dire « la vérité » sur leur perception sensible appareillée comme celle et ceux qui ont participé activement au cinéma-vérité en montrant ce qu'ils vivaient. Pouvons-nous dès lors repérer à travers les films de notre corpus une nouvelle esthétique de la portabilité découlant du poids des premières caméras numériques légères au tournant des années 2000 de la même façon que les caméras portables ont exercé une influence sur celle du cinéma-vérité ? Ne serait-ce pas le rapport avec le quotidien selon les époques qui apporterait des transformations significatives dans les écritures ? Pouvons-nous repérer à travers l'analyse une esthétique de la portabilité avec les caméras légères ? Le rapport avec le corps est-il le même ? Quels sont les regards des filmeurs avec un appareil léger numérique ? Nous émettons l'hypothèse que le poids joue un rôle déterminant dans la mise en scène du quotidien.

Nous nous efforcerons d'analyser les discours à l'intérieur des films de notre corpus et d'interroger les formes filmiques afin de mettre en évidence une esthétique de la portabilité liée au poids des nouvelles caméras numériques du tournant du millénaire. Keuken, l'un des filmeurs de notre corpus, fait en effet part à Serge Daney de l'impact physique sur le tournage du film *Vers le Sud* (1980), du rapport contraignant de son corps avec les caméras argentiques : « La caméra est lourde, du moins je trouve. C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte,

pèse¹⁰. » Dans *Vacances prolongées*, Keuken déclare filmer avec un caméscope DV pour résoudre ces problèmes de poids de la caméra. Dans *Là-bas*, Akerman quant à elle épie ses voisins d'en face et ne souhaite pas être remarqué lorsqu'elle filme à côté de sa fenêtre. La mini DV semble alors être un bon compromis pour ne pas être repérée. Dans *Entering Indifference*, Dieutre utilise sa caméra DV pour enregistrer son voyage à Chicago ce qui lui permet de montrer des aspects de la ville sans que les passants prêtent attention à son système de tournage. Dans *Demain et encore demain*, Cabrera emporte sa caméra partout où elle va, filmant le moindre événement qui stimulerait son regard en annonçant dès le départ sa préoccupation de « filmer chaque jour de l'année 1995 » en introduction de son film.

En 2014, dans son ouvrage, *Inventer le cinéma. Épistémologie, problèmes, machines*, Benoit Turquety cherche à comprendre la mutation numérique en soulevant de nombreuses problématiques liées aux techniques cinématographiques. L'approche théorique de Turquety consiste à actualiser le sujet du numérique, à travers l'effet que produit sa mutation sur la technique de la caméra. Pour Turquety, cette mutation provoque un bouleversement du *réseau technique* au sens de Gilbert Simondon :

Cinéma désigne alors l'organisation des machines (caméras, tireuses, tables de montage, projecteurs, etc.), des lieux (studios de production, laboratoires, salles de projection, usines de fabrication des machines), les procédures techniques et les circulations entre ces éléments, permettant la réalisation de l'objet cinématographique concrète et assurant sa place dans la culture¹¹.

À propos de cette approche culturelle et technique, Alain Bergala écrit que le caractère numérique dépend de nombreux procédés techniques. Dans notre corpus, ces filmeurs préfèrent intervenir seuls sur la mise en scène, afin de souligner leur conception personnelle. Du moins, c'est ce que nous interrogeons. Cette confrontation avec le site qu'ils arpentent et l'outillage qui leur est adossé met également en jeu une notion politique de spatialisation, de mutation technique et de labeur physique. Leur considération pour la prise s'exprime et se déplace à partir d'un « dispositif¹² », maintenant léger et compact. Notre première partie interrogera la place du dispositif dans cette démonstration de la légèreté du filmeur et ce que cela lui permet

¹⁰ DANEY Serge, « *Vers le sud. Johan Van der Keuken* », *ZINTV*, mis en ligne le 20 janvier 2012, [<https://zintv.org/outil/vers-le-sud-johan-van-der-keuken-serge-daney/>], consulté le 3 mars 2021.

¹¹ TURQUETY Benoît, *Inventer le cinéma. Problème machine*, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, 2014, p. 61.

¹² « Nous garderons globalement le terme de "dispositif" pour qualifier un ensemble technique pensé *en fonction de son intention* ou *au sein d'un système où il interagit directement avec un opérateur usager* », *Ibid.*, p. 34. Souligner par l'auteur.

d'élaborer par conséquent comme possibles innovations. Dans l'ouvrage, *La Prise au départ du Cinéma*, Alain Bergala distingue le filmeur du dispositif du metteur en scène : c'est l'engagement du ou de la cinéaste au moment de la prise qui est remis en cause :

Le filmeur du dispositif n'a pas de visée téléologique comme le filmeur de la mise en scène. Le tournage d'une nouvelle prise n'est pas programmé par un « idéal du plan ». C'est juste une mise en jeu plus libre et plus ouvert de toutes les lignes engagées dans ce plan, un désir de laisser de l'aléa — et parfois de la vie dans ce qu'elle a d'imprévisible — entrer dans la prise. Le goût du dispositif se fonde sur un renoncement heureux à une part de maîtrise¹³.

Cette distinction est utile pour notre étude. Nous traiterons de la caméra en fonction de la démarche des filmeurs dans les séquences du corpus. Le filmeur du dispositif rend cohérente la construction à partir de ses outils, un point de repère situé dans les formes filmiques que nous nous efforcerons de souligner dans nos analyses.

Dans une seconde partie, nous chercherons ce que produit le travail avec un appareil compact dans les transports en mouvement. Comme le rappelle Bergala, le filmeur est débarrassé d'« un idéal de plan » fondé sur « un renoncement heureux à une part de maîtrise ». Entendons que « ce renoncement heureux » est justement la formulation de notre hypothèse, concernant cette séparation vis-à-vis d'une équipe technique qui entacherait, selon le filmeur, le travail d'écriture du texte cinématographique avec les matériaux du réel. Or, nos interrogations nous poussent à remettre en question la place du regard des filmeurs lorsque celui-ci est emporté dans un véhicule. Ce geste rappelle évidemment les expérimentations de cinéastes qui ont travaillé la prise dans des transports depuis le début du cinéma.

Enfin, dans notre ultime partie, nous interrogerons le maniement solitaire de la caméra qui semble garantir le filigrane du travail intérieur du filmeur. Le filmeur devient narrateur de ses gestes, développant une histoire en mouvement de son personnage et de son quotidien. Sophie Maisonneuve propose de « déplacer notre regard sur les technologies » analysant le statut des technologies dans l'histoire : « La dématérialisation tant vantée à propos des technologies numériques est souvent présentée comme un Graal qui permet une portabilité sans

¹³ MAUFFREY Nathalie & OHANA Sarah, *La Prise au départ du Cinéma*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2021, p. 34.

limite¹⁴. » Cependant, la spatialisation est délimitée selon un territoire où le filmeur mène son tournage. L'espace du quotidien du filmeur sera donc interrogé en fonctions des formes filmiques. Il exerce alors son regard qui se mesure par son cadrage et à partir d'histoires de son quotidien, un espace limité, voire cloîtré, mais toujours dans l'échange avec le regard du spectateur.

Nous le verrons, ces filmeurs partagent leurs sensations du déplacement, les désirs d'accompagner la caméra et d'inscrire une trace de leur passage dans le réel en agissant sur leur quotidien. Cette relation est jaugée par le spectateur, pour ses capacités de captation/restitution d'une figuration du sujet filmé qui se déplace et travaille caméra en main, dans la progression d'un espace réfléchissant sur sa technicité. Les traditions issues de toutes les générations du cinéma pèsent lourd sur les épaules des filmeurs du numérique.

¹⁴ MAISONNEUVE Sophie, « Capturer le son, transporter la musique : une brève histoire des relations entre dispositifs techniques et dispositions culturelles dans le champ phonographique (1877-2017) » dans BÉGIN Richard, CARRIER-LAFLEUR Thomas et MOUËLLIC Gilles (dir), *op. cit.*, p. 224.

Première partie : Les dispositifs du filmeur

Dans tous les films de notre corpus, les cinéastes se dévoilent à l'image en train de filmer. Ils apparaissent ainsi comme les uniques opérateurs de leurs outils techniques, sans aucune délégation de ce rôle à un tiers ; c'est du moins, ce que les spectateurs ont tendance à croire. En effet, certains éléments visuels issus des films concernés indiquent que la manipulation de la caméra n'est pas accomplie exclusivement par les cinéastes eux-mêmes. Pourtant, à de nombreuses reprises, ces derniers se représentent dans la posture d'auteurs-réalisateurs qui s'isolent pour filmer le monde grâce aux nouvelles capacités technologiques du numérique. Ce changement de la proximité entre filmeur et filmé est peut-être dû au portage d'un dispositif léger ; ce dispositif serait un moyen pour les créateurs de mieux travailler leur rapport avec leurs personnages. Entendons, en outre, qu'ils intègrent à leurs films une réflexion sur leur propre pratique cinématographique liée au poids de l'appareil ; ils assument le port de la caméra et sa légèreté comme des caractéristiques permettant de renouveler leur manière d'appréhender le réel. Cependant, les filmeurs n'ont pas la même considération de ces aspects : la mise en scène lors de la fabrication d'un film, la représentation de leurs corps, la place de leur parole, la place de leur méthode, le dévoilement de leurs techniques et la révélation de leur cinéma. Ils mettent en avant leur place d'opérateur, c'est-à-dire eux-mêmes dans l'espace filmé, ce qui provoque un effet de dédoublement dans l'écriture du film, puisqu'ils assument d'être confrontés à leur propre image.

Chapitre I. Le filmeur et ses reflets

« Si les moyens numériques peuvent permettre une forme de continuité du "cinéma direct", il ne faut pas oublier que ce "cinéma direct" était porté par des désirs de *relations renouvelées entre les êtres humains*, une volonté, souvent exprimée par Johan Van der Keuken, de se découvrir soi-même en découvrant l'autre¹⁵. » Dans cette citation, Gilles Mouëllic rappelle en prenant l'exemple du film *Vacances prolongées* de Keuken, que le cinéma se situe à l'intersection des domaines artistique, technique et politique. Les filmeurs qui utilisent les technologies numériques renouvellent les formes de correspondances avec le cinéma direct. Dans le premier sous-chapitre, nous analyserons la mise en application d'un dispositif similaire au direct établi par Akerman et Dieutre à travers un système de reflet. Il existerait une interaction personnelle avec l'intégrité du matériel : « La légèreté des appareils permet d'autres formes d'interaction entre les filmeurs et les filmés fondées elles-mêmes sur de nouvelles formes d'interaction entre les opérateurs et les appareils, qui déterminent à leur tour un véritable travail d'équipe¹⁶. » Dans notre second sous-chapitre, nous prolongerons avec Cabrera notre réflexion sur la délégation du dispositif à travers un tout autre système de reflet.

I. 1. Incarner le double rôle de l'opérateur et du metteur en scène

Comme l'écrit Thierry Nouel, à la fin du XX^{ème} siècle, les cinéastes qui mettent en relations les autres sont bien souvent ceux qui rendent visibles la légèreté du matériel cinématographique et une équipe réduite. Cette forme indique une part d'inventivité dans l'écriture du film : « Cette recomposition, sans équipe lourde et qui repose sur des économies modestes, conduira à de grandes inventions d'écriture : celles d'un autre cinéma, né dans la circulation et le dialogue, entre le travail et l'intime¹⁷. » Les films de notre corpus se fondent sur une écriture autobiographique qui n'est pas forcément dépendante de l'auteur ; malgré le caractère prééminent du metteur en scène, le dialogue avec l'autre dans la construction des scènes peut amener à des imprévus bienvenus, puisque l'écriture met en jeu une conception du *direct* qui correspondrait à la capture immédiate de l'intimité. Or, à travers certaines scènes prises sur le vif, nous remarquons que les cinéastes dévoilent une réflexion sur les conditions

¹⁵ MOUËLLIC Gilles, « Techniques, direct, interaction, Johan Van der Keuken et le cinéma direct » dans TURQUETY Benoit & ZEAU Caroline (dir.), *Le « Direct » et le numérique--techniques et politiques des médias décentralisés*, Milan, Éditions Mimésis, 2022, p. 244. Souligné par l'auteur.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷ NOUEL Thierry, *Proposition pour un abécédaire Johan Van der Keuken*, dans FIANT Antony, ZEAU Caroline, MOUËLLIC Gilles (dir.), *Johan van Der Keuken documenter une présence au monde*, Crismée, Yellow Now, 2020, p. 195.

de l'écriture du film. Ils mettent en scène le lien entre travail filmique et écriture de l'intime à travers le rapport à autrui.

Dans le générique de fin du film *Là-bas* de Chantal Akerman, sous l'intertitre image et son, nous lisons le nom de Robert Fenz, seul opérateur qui accompagne habituellement la metteuse en scène sur le lieu du tournage. En effet, cette collaboration se situe dans la continuité technique des œuvres itinérantes d'Akerman, puisque Robert Fenz a participé également comme opérateur à son film précédent, *De l'autre côté*, tourné sur la frontière mexicaine et sorti en 2002. Cependant, Robert Fenz est complètement effacé dans les images et les sons du film. Dans *Là-bas*, le spectateur assiste virtuellement à la vie quotidienne de la filmeuse dans la ville de Tel-Aviv. Akerman se soustrait au monde en s'enfermant dans un appartement loué à l'occasion pour donner sur place des conférences. Malgré son enfermement, le spectateur ressent une forte proximité avec la filmeuse et la caméra à travers sa propre voix. Nous l'entendons chuchoter, parler à voix basse, comme si elle se confiait à l'oreille du spectateur qui se trouve près d'elle. Elle semble faire tout et son contraire¹⁸. Fenz, quant à lui, partage le quotidien avec la réalisatrice et prend soin d'être invisible et silencieux dans les images du film.

Nous observons une certaine continuité avec les précédents films d'Akerman, eux aussi tournés à l'étranger. Robert Fenz l'accompagne dans ce voyage malgré la restriction importante des espaces : l'appartement est petit ; le spectateur constate les murs qui délimitent l'espace ; la mobilité semble donc réduite. Le film crée ainsi une rupture avec le film *De l'autre côté*, où l'espace s'étendait davantage à l'extérieur, jusqu'à un imaginaire de la frontière. Dans *Là-bas*, Akerman et Fenz sont bloqués à l'intérieur d'un appartement et l'imaginaire de la ville semble également restreint par le cadrage et l'enregistrement sonore. Nous entendons une rue animée, mais notre regard de spectateur est contenu dans le cadre et nous manquons d'informations visuelles permettant de connaître la topographie exacte des environs. Étant donné que la réalisation se limite à l'intérieur d'un appartement, qu'en est-il du travail de l'image et du son ? Pourquoi prétendre à une solitude imaginaire ?

¹⁸ La voix doit être portée dans un cours magistral pour que chacun des étudiants dans la salle puisse entendre. Akerman ne montrera aucune images d'interactions pour ses conférences prévues pour son déplacement à Tel-Aviv.

Dans *Là-bas*, le rapport avec l'outil caméra est affaire de distance et de mutation du statut de la cinéaste devenant filmeur du quotidien, entre le travail et l'intime. La voix d'Akerman est également un gage de sa prétendue seule présence, tandis que le son nous invite à comprendre qu'elle décroche le téléphone, créant un nouveau dialogue, cette fois avec un interlocuteur lointain. Akerman parle au spectateur et avec ses proches ; sa voix transmet une confiance du passé en mentionnant des épisodes de son enfance, mais également du présent en se livrant sur son état de santé mental. Du point de vue de la mise en scène, en raison de son abatement psychologique, Akerman ne semble pas partager la caméra et l'appartement avec un opérateur.

Les échanges avec l'opérateur comme intermédiaire ne sont pas rendus visibles. Cette invisibilisation est d'autant plus flagrante dans *Là-bas*, où la voix et le corps d'Akerman sont quasiment l'unique lien avec le spectateur. Les choix de cadrages appartiennent à la metteuse en scène, mais la complicité latente de Robert Fenz produit une rupture dans le récit. Akerman n'est pas complètement seule dans l'appartement : Fenz est présent sur le lieu du tournage, au quotidien, dans cette prétendue intimité mise en scène par Akerman. Le trouble mental lié en partie à cette solitude se dévoile par la transmission verbale de son anxiété au spectateur. Lorsqu'Akerman communique par téléphone, son jeu évolue dans le récit avec la présence cachée de Fenz enregistrant les sons et l'image. Ainsi, le film se place dans une certaine indistinction entre les limites du documentaire et de la fiction. Akerman incarne et joue son propre rôle de metteuse en scène en recherche d'images qui porterait sa caméra lors de son séjour. Bien qu'elle reste hors du champ, nous ressentons sa présence à travers son attention pour le cadre. Elle endosse une posture d'opératrice et de filmeuse, ce dédoublement engloutissant d'une certaine façon le rôle de Robert Fenz. Toutefois, le travail réflexif de sa prétendue déconnexion avec le monde possède la dimension d'un travail en cours, qui est collectif et non uniquement dirigé par ce qu'elle perçoit comme immédiat. Akerman dit elle-même dans le film qu'elle est isolée du monde et qu'elle ne sait où aller, qu'elle préfère rester dans l'appartement et que la plage est un lieu qu'elle cherche à éviter. Inévitablement, Fenz constitue un appui majeur dans la réalisation du film, puisque les images indiquent une attention importante à la quotidienneté des voisins qui se mêle à celle d'Akerman. En effet, lorsque la durée des plans des voisins s'assimile à un enjeu de l'écriture du film, la tension technique et esthétique est ressentie à l'image, car les constructions des prises longues requièrent une grande

patience, à la fois pour Fenz et Akerman, afin de n'être pas remarqué ; cette dernière mentionne bien dans une interview le caractère spontané de l'aspect profilmique :

Le grand plaisir de *Là-bas*, ce fut donc d'avoir pu le faire comme si je l'écrivais, de le filmer au lieu d'écrire, de changer de cadre à chaque fois, à tâtons, de dire ce qui vient comme ça vient, mais aussi simplement d'attendre, de suivre les habitudes de ses voisins que je ne connaîtrai jamais, de les suivre eux et pas un script, c'était là le plaisir recherché¹⁹.

L'un des enjeux du film *Là-bas* pour Akerman consiste à introduire son propre corps dans l'image. La cinéaste fait le choix de se situer dans le hors-champ, comme si elle était derrière l'appareil. Malgré tout, la surface réflexive des fenêtres de l'appartement indique parfois sa silhouette à travers quelques reflets discrets et détachés de la caméra. C'est le cas par exemple à la fin du film, lorsqu'Akerman se brosse les dents et que la caméra reste fixe. Le corps d'Akerman est raréfié, tandis que ceux de ses voisins d'en face et de ceux se trouvant sur la plage sont les corps dominants du film par leur visibilité.

En effet, Akerman se soustrait à la caméra et dédie un unique passage à rendre visible sa déconnexion de l'appareil : lorsqu'elle se met en scène sur la plage [Fig. 1]. Cette façon d'ancrer son propre corps devant la caméra, dans cette image, provoque la possibilité d'une réapparition, ce qui occasionne la surprise du spectateur, puisque son corps surgit à l'écran sans en passer par un reflet. Dans cette image, le corps du filmeur a l'aspect d'une figure isolée, puisque le spectateur reconnaît Akerman de dos, complètement détachée de sa caméra et de Robert Fenz.

¹⁹ VERMEERSCH Laure, ZAOUI Pierre & ZILBERFARB Sacha. « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », *Vacarme* [en ligne] [consulté le 22 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article1288.html>



Figure 1 : *Là-bas*, 2006 (00:53:36)

Vincent Dieutre, quant à lui, met davantage en avant la figure de l'opérateur que la sienne. En effet, bien que, dans *Entering Indifference*, comme dans ses précédents films, les thématiques majeures qui concernent sa vie personnelle soient clairement énoncées, elles ne sont pas visibles, mais simplement évoquées par la voix *off* du narrateur-filmeur. Ainsi, il n'est pas nécessaire pour Vincent Dieutre de mettre en images sa sexualité, sa consommation de drogue, puisque les dialogues intimes et son rôle de narrateur présentent frontalement les personnages de son récit. Nous avons évoqué plus haut, chez Akerman, le fait qu'il existe une distance importante avec les personnages ; chez Dieutre, les passants, les agents de sécurité, les travailleurs sont également représentés avec une certaine distance. Les personnages ne sont pas conscients d'être filmés ; comme dans *Là-bas*, ils font partie des aléas du réel. Ainsi, le charme et les aspects physiques du concierge ne sont pas montrés à l'écran, mais décrits en voix *off* par le narrateur. En effet, Dieutre utilise une image d'une entrée d'hôtel pour caractériser la description de ce personnage ; le filmeur-narrateur brouille les pistes de la réalité en ce qui concerne les images d'autrui, mais face au miroir de sa chambre, il ne peut échapper à son propre reflet portant la caméra.



Figure 2 : Vincent Dieutre , *Entering Indifference*, 2001 (00:13:13) à (00:13:53) — de gauche à droite puis de haut en bas

À l'intérieur de sa chambre d'hôtel, Vincent Dieutre se filme devant son miroir [Fig. 2]. La caméra, cette fois, est visible et elle est portée entre ses mains. Ce mécanisme narratif et technique lui permet d'être à la fois identifié comme le filmeur — Dieutre qui filme les scènes de son histoire, les conditions de son voyage, son tournage — et de partager les figures du narrateur itinérant à partir de surfaces réfléchissantes, dans une continuité de sa présence sur les lieux. Vincent Dieutre enveloppe la caméra de ses mains et cette manipulation de l'outil nous fait ressentir les mouvements d'un cadrage non maîtrisé, quasi amateur. En mettant l'appareil devant son visage, il produit un geste mimétique du filmeur, de celui qui tient la caméra et qui filme au plus près de la réalité. Ainsi, nous comprenons mieux son attention de manipulation, par ses gestes, la caméra. À la fin de cette séquence, Dieutre lève la tête et le spectateur découvre enfin son véritable regard, approbateur, qui se pose sur le dispositif qu'il a établi, comme s'il avait réussi à se libérer de l'objectif de la caméra, en rendant le spectateur complice grâce à son regard vers lui, qui l'identifie, et non vers l'œil de la caméra.

Ainsi, les images se dérobent sans le consentement du regard d'autrui : le filmeur se cache, évite de donner sa position, se déplace afin de ne pas réitérer la prise à partir d'un même lieu, comme s'il multipliait dans les images ses positions tantôt figées, tantôt emportées par les mouvements des transports en commun et les regards des autres. Les autres corps, quant à eux, sont quasi absents, malgré la population importante, Dieutre surlignant ainsi une certaine amplification de sa solitude dans la ville de Chicago, selon ce même principe de soustraction mis en place chez Akerman lorsqu'elle filme ses voisins. Cependant, chez Vincent Dieutre, l'image s'avère peu lisible en raison d'un manque de lumière ou d'un plan trop rapproché, et ce jeu établi avec la manipulation de la caméra est d'autant plus évident lorsqu'il cache son visage devant le miroir.

La prise fait donc partie intégrante de la mise en scène. Elle permet de garantir une certaine vérité du réel, remise en cause par le caractère manipulateur du filmeur. D'une part, l'appropriation du travail de l'opérateur va de pair avec le déploiement du statut de filmeur. En effet, le lien sensible entre l'intégrité du réel et l'outil est construit par les choix esthétiques. Ce procédé rappelle le réalisme bazinien. Selon André Bazin l'image est une reproduction manifeste de l'essence même de la réalité et elle est stylistique, puisque cette vocation ontologique des images ne peut se produire que par les choix de mise en scène. D'autre part, la caméra numérique est inscrite dans l'image. Ainsi, la manipulation de l'outil est représentée tout comme la reproduction mécanique de la réalité. Bazin développe sa définition en rapport avec la réflexivité et l'immédiateté de la réalité : « Réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèse de la liberté de l'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps²⁰. »

Ainsi, le spectateur, à travers des opérations visibles, obtient des informations concernant le travail du film et son processus créatif, scripturaire et temporel. Le dispositif léger, grâce à cette proximité technique, transforme notre regard sur l'ambivalence de la réalité (réalisme à la fois psychologique, technique et esthétique²¹). La question de l'énonciation de la

²⁰ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 23.

²¹ Cité dans CASETTI Francesco, SAFFI Sophie, *Les Théories du Cinéma depuis 1945*, Paris, A. Colin, 2005, p. 37 Cette triple dimension du réalisme de Bazin est bien mise en lumière par GRIGNAFFINI Giorgio, dans son introduction de l'ouvrage, *La pelle e l'anima. Intorno alla en Nouvelle Vague*, Florence, la Casa Uscher, 1984.

caméra se pose inévitablement à travers l'action de la prise, ce qui permet de rendre perceptible, aux yeux du spectateur, l'attachement ou bien le détachement de la caméra avec le filmeur.

1. 2. Partager la caméra dans *Demain et encore demain*

Au contraire, dans *Demain et encore demain* de Dominique Cabrera, le générique laisse croire que cette dernière est bien seule lors des prises. En effet, les nouvelles technologies numériques et miniaturisation, l'autonomie et la légèreté de la caméra engagent le corps différemment, puisque la mobilité de l'outil tenue à la main se confond avec la mobilité du corps qui la porte. La caméra, ici, est un objet technique lié à l'expression filmique de Dominique Cabrera, à l'utilisation d'un temps personnel qui consiste également à être le plus proche possible de la réalité du monde et de son propre quotidien. Dans un entretien avec Julie Savelli, elle expose l'importance de son geste cinématographique, au contact des choses jusqu'à vouloir être la matière même :

Pour *Demain et encore demain*, j'avais d'ailleurs fait des essais sur pied en me filmant dans des sortes d'auto-mises en scène presque fictionnelles. Je ne les ai pas montées, j'avais un sentiment de faux, de dépossession, comme si ça ne suffisait pas d'être dans le cadre pour être dans le film. Manoël de Oliveira y parvient dans son film *Visite ou Mémoires et Confessions*. Il pose, assis à son bureau, devant la caméra et c'est lui, il est là. Mais moi, j'avais la sensation, en me mettant en scène, que le film n'était plus là. Ça ne m'intéressait pas d'être seulement dans le cadre, je voulais être dans l'immédiateté du geste photographique en même temps que dans le mouvement du cinéma, devenir la matière même²².

L'approche originale dans la mise en scène de *Demain et encore demain* repose sur le fait que la filmeuse permet à ses personnages documentaires de porter la caméra pour être filmés. Lors de séquences où elle côtoie la vie de ses personnages, Cabrera les invite à partager au plus près l'expérience du film en les intégrant comme des opérateurs intérimaires intégrés dans le processus de l'enregistrement. Ainsi, sur ce point précis, Cabrera rejoint Dieutre et Akerman. La mise en scène de l'intime implique tous les personnages dans le travail du film, y compris Cabrera. Elle décide de ne plus être seule dans les images de son film, ce qui contraste particulièrement avec son introduction qui laisse la filmeuse seul face à son reflet. Ce geste de

²² SAVELLI Julie, « Une chambre à soi », [En ligne], n°15 | 2018, mis en ligne le 24 octobre 2018, consulté le 19 décembre, 2021.

partage est assez surprenant pour une filmeuse qui présente, au début du film, son isolement dans son appartement. Néanmoins, la mise en scène reste cohérente avec la volonté de Cabrera de montrer plus près le réel en présence d'autrui, comme en témoignent les nombreuses apparitions de son entourage. Elle montre au spectateur son visage plus clairement dans les scènes à l'extérieur que dans celles où elle est à l'intérieur de son appartement, face aux miroirs. Au cours du film, le spectateur constate une amélioration de son moral, marquée par les traits de son visage de plus en plus enthousiaste, notamment lorsqu'elle se fait filmer par son fils, par son amie Marianne ou par Motchane, son amant. Dans *Demain et encore demain*, Cabrera expose des figures importantes de l'histoire de la politique française qui ont marqué sa jeunesse ; parmi eux, Motchane, avec lequel-elle amorce ensuite une histoire d'amour et partage son quotidien. En 2023, Cabrera filmera la mort de Motchane dans le film *Un Mensch* (2023), ce qui marque la fin de leur relation et souligne la proximité entre la caméra et la vie partagée.

La filmeuse dépeint de manière humble et amicale avec ses personnages tout au long du film. L'amélioration de son état est remarquable au cours du film grâce à la sincérité des échanges et à la véracité des propos recueillis par les images. Un enjeu important pour notre mémoire concerne la façon dont Cabrera partage le poids de la caméra et, d'une certaine façon le poids de sa dépression, à travers le temps fragmenté du film. Nous n'avons plus besoin du miroir de Dieutre ou d'Akerman qui met en scène la solitude du corps appareillé dans son quotidien, puisque les personnages se révèlent capables de filmer directement Cabrera en utilisant sa caméra, ce qui lui permet à la fois de lier son outil de travail avec sa pratique et de donner à son existence de filmeuse une place ancrée dans le réel de façon opportune et poétique. Ainsi, le geste est compris comme un transfert de poids examiné sous l'œil de Cabrera et de ceux pouvant facilement porter la caméra. Son regard particulier découle de sa propre attention portée aux représentations de ses personnages dans la dramaturgie de sa propre vie de filmeuse, dont le travail rapproché se veut collectif, bienveillant, proche de son monde et de ses principes de création.

Si nous comparons la mise en scène d'Agnès Varda à celle de Dominique Cabrera, nous observons que cette dernière se singularise par une forme d'amateurisme du point de vue technique, surtout lorsqu'elle sollicite son entourage pour la filmer — au lieu d'être entourée par une équipe technique compétente, comme dans le cas de Varda. Or, les deux réalisatrices

sont au cœur du processus de fabrication du film, de la prise de vue au montage afin de faire sens dans l'action et dans la parole du film. De son côté, Varda apparaît aux côtés d'une équipe technique présente à l'écran. Dans ses fictions et ses documentaires, elle se dévoile dans les images du film, mais lorsque le spectateur l'aperçoit libérée du poids de la caméra, les traits de son visage montrent sa préoccupation ; elle fait preuve d'une rigueur plus prononcée dans sa méthode de travail, accompagnée par une équipe de techniciens professionnels et par ses personnages documentaires²³ (notamment dans *Mur murs* en 1981, *Jane B. par Agnès V* en 1988, *Les Glaneurs et la Glaneuse* en 2000 et *Les plages d'Agnès* en 2008). En revanche, Cabrera choisit de produire le film en faisant participer différemment ses personnages ; il s'agit d'une tout autre méthode et par ailleurs un autre discours. Pourtant, toutes deux démontrent, par leur présence à l'écran, que l'œuvre peut être conduite en étant *portée* par d'autres. Elles font ainsi preuve d'une certaine croyance commune, selon laquelle la démonstration appareillée avec l'aspect technique et de leur proximité fonctionne avec leur propre jeu de la caméra. D'une manière paradoxale puisqu'elles se révèlent toutes deux soucieuses, chacune à sa manière, d'être au contact de la vie au tournage. Dans leurs œuvres réflexives, la portabilité tient lieu de mise en scène. Curieusement, les interactions avec les personnages dévoilent et font entendre, souvent de manière volontaire et involontaire, leurs écritures.

Les personnages de *Demain et encore demain* vivent ensemble à la fois leurs petites histoires et la grande Histoire de l'année 1995. L'aspect amateur, pleinement assumé constitue un point fort du film. Cabrera tient compte de la durée réelle de l'événement filmé et des personnages qui accompagnent la vie de la filmeuse. Dans le film, chacun inscrit son « empreinte digitale²⁴ » : la caméra se partage, portée par le personnage de l'amant (Didier Motchane), par son fils Victor et par son amie Marianne. Cabrera délègue le rôle d'opérateur à ces personnages avec une amitié et une tendresse lisible sur son visage à l'écran. Les personnages de Dominique Cabrera partagent entre eux l'outil du filmeur, s'approprient la responsabilité du cadrage et de l'enregistrement, malgré leur méconnaissance technique. Pour autant, il n'existe pas de réelle indistinction entre leur amateurisme et celui de Cabrera, mais

²³ Voir LECOQ Sylvie, « L'écriture de soi dans *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (Jean-Luc Godard, 1994), *Le Filmeur* (Alain Cavalier, 2005) et *Les Plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008) », Mémoire de Master 2 : Étude cinématographiques, sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, 2012, p. 36.

²⁴ « Le cinéma, en calquant la réalité sous tous ces aspects, en est une sorte de prolongement » CASSETTI Francesco, SAFFI Sophie, *op. cit.*, p. 36. Les auteurs reprennent les propos d'André Bazin : « D'où un lien très étroit entre cinéma et réalité : le premier se superpose littéralement à la seconde ; elle en devient plus que la copie, "une empreinte digitale". [...] Elle s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre. » dans BAZIN André, *op. cit.*, p. 16.

bien une mise en valeur commune de la technique du port de la caméra par leur façon de filmer et d'être filmés. La figure du filmeur est elle-même jouée, incarnée et mimée comme s'il s'agissait d'un personnage. Cabrera informe le spectateur de l'identité de chacun des personnages afin qu'il ne soit pas perdu et qu'il les reconnaisse.

Comme nous l'avons vu, la mise en scène, chez Cabrera, est liée à la portabilité de l'outil, puisqu'il s'agit d'associer son écriture avec une autre méthode de partage. Plutôt que d'être dissociée du réel, la fiction rattrape le réel, étant donné que ses personnages se côtoient grâce au jeu dans les images du film, mais également dans la vraie vie. Le partage de la caméra et la confiance inébranlable que Cabrera accorde à la prise rendent possible cette proximité. Il n'est pas anodin que le premier à produire cet exercice d'opérateur soit son propre fils, Victor, au début du film. Cabrera confie également sa caméra lors d'une conversation attablée avec son ex-mari et Marianne [Fig. 3]. Elle énonce directement, dès le début de la séquence, la situation du filmeur filmé à travers la présence des deux autres personnages situés dans le hors-champ. Nous entendons la voix *in* de Cabrera qui l'énonce, clairement à titre informatif, pour le spectateur : « Je sais que Marianne me filme, mais en fait, cela me fait plaisir. ». Son ex-mari, ignoré, rétorque : « Par contre, il faudrait te filmer, parce que, la tronche que tu as quand tu filmes... ». Marianne porte la caméra et justement en train de filmer depuis le début le visage de Cabrera. La filmeuse est détachée de sa caméra. Curieusement, il existe une tension dans la mise en scène de cet échange dynamique de la caméra qui sert le récit de vie. Elle prononce également une vérité révélatrice en indiquant Didier Motchane, l'un des proches qui tiendra également sa caméra dans le film : « Un des acteurs de l'époque, soit toujours un acteur pour moi, enfin non, il est plus un acteur dans ma vie. »



Figure 3 : Le visage de Dominique Cabrera portant son regard sur Marianne portant sa caméra, *Demain et encore demain*, 1997 (00:09:49).



Figure 4 : Dominique Cabrera qui expose ses mains, *Demain et encore demain*, 1997 (00:10:10).

Lorsque Marianne tient la caméra, au moment de cette séquence autour de la table, le regard bienveillant de Cabrera évoque un sentiment de fierté et de confiance envers son amie ; mais ce qui semble étrange et distingue ce passage du reste du film c'est bien le cadre tremblant appartenant à Marianne. Avec cette séquence, nous comprenons mieux l'essence du partage de l'outil de Cabrera, ce qui accentue la proximité avec la caméra et ses personnages. Pourtant, les plans s'enchaînent avec une échelle différente. Les mains de la cinéaste se sont libérées du poids de la caméra et deviennent visibles pour le spectateur [Fig. 4]. La caméra Hi8 est si légère qu'elle est plus difficile à stabiliser qu'une caméra professionnelle. Mais elle devient plus accessible à celui qui n'est pas habitué à porter un appareil cinématographique lourd. Libérés de ce poids, les personnages peuvent s'exprimer avec une meilleure aisance gestuelle.

Le travail sur la proximité avec ses personnages est renforcé dans cette séquence de partage de la caméra qui marque pour chacun une présence au monde et une écriture collective dépourvue de *storytelling*. Dominique Cabrera emploie autrui pour affirmer une certaine méthode d'écriture du filmeur qui se déploie avec sa nouvelle caméra. René Prédal évoque un remaniement de la caméra qui produit une intensité différente de celles des anciennes caméras : « L'appareil n'est plus devant, mais avec, au centre de ce qui se passe. C'est un cinéma spontané, biologique, épousant les possibilités des sens et du corps humain, et non plus produit par une machine conçue et fabriquée dans le but précis de faire du cinéma tel que l'ont voulu ceux qui le font depuis des années²⁵. » Ainsi, Cabrera transmet son écriture et transcrit le poids de la caméra en utilisant des dispositifs réflexifs, comme le miroir ou bien le regard d'autrui.

²⁵ PREDAL René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 133.

Elle donne à voir une prise de conscience « d'une inversion sensible appareillée » pour elle en guise de seconde lecture et au spectateur curieux de l'opération produite avec la caméra. De fait, le film joue sur un principe d'interaction et d'infraction des regards, ouverture au monde sur le collectif, car ses images vidéo aux accents de journal intime ne sont pas celles d'un repli sur soi, mais celui d'un partage avec l'autre.

Comme le rappelle très bien Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* en citant Paul Valéry et son ouvrage *Tel quel*, l'artiste essaie de marquer son indifférence aux yeux d'autrui lorsqu'il est condamné à s'y refléter comme dans un miroir, « limité, tel et tel » Dans le sens inverse, l'artiste, ici le filmeur, use de certaines méthodes afin de refléter son activité aux yeux des spectateurs. Pour reprendre Hannah Arendt, les artistes portent en eux « le fardeau de leur création²⁶ » qui s'avère extérieur au processus de création lui-même ; les personnages de Cabrera transforment ouvertement le travail de la caméra et conservent ainsi leur subjectivité ; ils sont comme les spectateurs, les témoins et les accompagnateurs de son œuvre et de ses méthodes.

²⁶ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997, p. 273.

Chapitre II. Le corps et le dispositif léger

Nous reviendrons, dans ce chapitre sur l'approche et l'appropriation du cinéma direct en tant que moyen mis en œuvre au cours de l'écriture. Le dispositif léger est-il une finalité ou bien un objet de médiation ? Appréhender les caractéristiques du dispositif léger en fonction de son histoire dans le cinéma direct nous permettra de dégager des points communs techniques entre les films de notre corpus. Ces réflexions se concentreront sur les transformations permises par le dispositif numérique léger qui consistent souvent en un recyclage des formes cinématographiques. Nous avons constaté dans le chapitre précédent que la délégation de la petite caméra aux différents personnages peut conduire à de nouvelles libertés liées au tournage. Au sein de ce chapitre, notre analyse portera sur les relations entre le corps et le dispositif, notamment chez Dominique Cabrera dans *Demain et encore demain* et chez Johan Van der Keuken dans *Vacances prolongées*. Les filmeurs utilisent la sensibilité du dispositif léger pour influencer sur les mouvements du cadre, ces derniers étant liés aux mouvements du corps — un corps consciencieux, qui travaille — et à l'environnement.

II. 1. L'héritage du cinéma direct

Pendant toute la durée du film, Cabrera se sert de la légèreté du dispositif comme d'un prolongement de son corps, comme une nouvelle prothèse, afin de se confronter à elle-même et aux espaces filmés. La relation avec la caméra lui permet de prolonger l'expérience de son portage. Dans une séquence du film *Demain et encore demain* [Fig. 5], nous la voyons déambuler dans la rue. Elle déclare en *voix-off* : « En sortant, tout ce que je voyais était comme neuf, comme né de l'instant, je voulais faire une image de ce moment-là, tel qu'il était en moi, pour moi. Je me voyais, les cheveux soulevés par le vent et je me sentais tranquille, fatiguée, légère [...] à cet instant-là, parfaitement remplaçable et irremplaçable. » Elle surligne son geste technique consistant à saisir sa propre image au cours d'un échange avec son reflet, entre « corps technique » représenté avec son imaginaire et corps réel « tel qu'il était » pour la filmeuse à l'image.



Figure 5 : Le reflet de Dominique Cabrera avec dans sa main droite, la caméra Hi8, et dans sa main gauche, le microphone détaché de son proton dans *Demain et encore demain*, 1997 (00:58:47) à (00:58 :58) – de gauche à droite.

Les trajets quotidiens de Cabrera, par exemple dans la rue avec sa caméra, rappellent la forme du cinéma direct, sur les plans esthétique et historique, notamment par l'effet « de récréation ». Dans le cadre de notre étude, il est intéressant d'analyser le processus de création, dès lors que s'emploie un matériel léger pensé pour être transporté par le corps. Caroline Zéau et Gilles Mouëllic ont souligné dans leurs travaux universitaires l'importance des potentialités du cinéma direct concernant l'invention de formes cinématographiques nouvelles, notamment à travers le discours du cinéaste Mario Ruspoli dans son rapport écrit pour l'UNESCO en 1963, intitulé : *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone léger*²⁷. Selon Ruspoli, la prise synchrone avec un dispositif léger est un moyen d'investigation révélateur du comportement humain²⁸. Or, le corps fonctionne également comme une interface avec l'outil caméra, qui constitue une source d'informations. Le spectateur a cette première impression naïve que l'équipement léger permet d'arpenter le monde avec la caméra au bout de bras ou bien sur l'épaule. Cependant, les filmeurs se révèlent à l'écran comme des êtres sensibles à ce poids, conscient de leurs propres limites. Ils privilégient l'individu, le corps sensible en action, sans les contraintes liées à la lourdeur technique du dispositif. Nonobstant, dans l'histoire du Cinéma direct, la question technique de la portabilité au moment de l'arrivée du dispositif léger, suscite encore aujourd'hui de longs débats. Plusieurs opposants refusent l'appellation de « cinéma-vérité » à la suite de l'emprunt par Morin de l'expression de Vertov, « Kino-Pravda », avant la distribution du film *Chronique d'un été* (Edgar Morin et Jean Rouch, 1961). Morin critique chez ses détracteurs l'idée selon laquelle le cinéaste, depuis sa caméra ne pourrait pas faire communauté :

²⁷ MOUËLLIC Gilles, *Techniques, direct, interaction, Johan Van der Keuken et le cinéma direct* dans TURQUETY Benoît, ZEAU Caroline, *Le "Direct" et le numérique techniques et politiques des médias décentralisés*, Milan, Mimésis, 2022, p. 233-245.

²⁸ http://derives.tv/wp-content/uploads/2012/07/pdf_RapportRuspoli.pdf (consulté le 22 avril 2023)

Qu'on ne s'y trompe pas. Il ne s'agit pas seulement de donner à cette caméra cette légèreté du stylo qui permet au cinéaste de se mêler à la vie des hommes. [...] Notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame, de permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra. Et comme dans un sociodrame, ce jeu a valeur de vérité psychanalytique²⁹.

La méthode de Cabrera correspond aux indications de Morin ; elle indique par le portage sa joie de filmer la possibilité de se déplacer avec son dispositif en restant liée à son environnement. Atteinte d'un trouble psychologique, lié au déracinement et plus précisément à l'expatriation de sa famille de « pieds noirs³⁰ » —, la famille est disloquée, dévastée par les non-dits —, Cabrera témoigne de cette souffrance dès le début du film, par le biais d'une crise devant son miroir de son appartement. Peu à peu, au cours du film, elle reprend goût à la vie et tente de s'aventurer davantage au centre de l'image et de la vie collective, en se filmant dans les espaces publics. Lors d'une séquence, où Cabrera se sent libre d'exhiber son corps appareillé dans la rue, on songe à la célèbre formule de Richard Leacock : « *The feeling of being there*³¹ ». Le filmeur, dont la vie entière a été rythmée par le fait de filmer, dévoile la signification du portage de sa caméra. Leacock formule avec élégance ce principe matériel de la prise avec la caméra : « Chaque aspect de la vie contient un drame qui lui est propre. » On comprend alors que l'expression de soi est avant tout un travail sur soi :

Nous pouvons travailler sur des situations intenses, mais nous avons de grandes difficultés avec des situations moins cruciales. Quand nous serons plus sûrs de nous [...], nous serons capables de travailler sur des situations moins intenses. Et je crois fermement que chaque aspect de la vie contient un drame qui lui est propre³².

Nous pouvons également concevoir le travail de la prise avec un dispositif léger capable d'enregistrer le son et l'image comme une situation d'écriture de soi qui a une forte répercussion technique dans l'histoire du cinéma direct. En effet, il s'agit là d'une approche esthétique de l'apport de l'opérateur dans le récit du film. Selon Leacock, du point de vue du travail des filmeurs, l'attention portée à chaque moment du quotidien, y compris le plus trivial,

²⁹ MORIN Edgar, « Pour un nouveau < cinénavérité > », in *France-Observateur*, n° 506, 14 janvier 1960. Cité par GRAFF Séverine, « "Cinéma-vérité" ou "cinéma direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 10 avril 2012, consulté le 18 mai 2023.

³⁰ « Pied-Noir », *CNRTL*, en ligne [<https://www.cnrtl.fr/definition/pied-noir>] consulté le 21 décembre 2021. Français né en Algérie.

³¹ « Le sentiment d'être là », en anglais.

³² LEACOCK Richard, *Naissance de la « Living Camera »*, op. cit., p. 8. Dans ZEAU Caroline, op. cit., p. 150.

le plus apparemment dénué d'intérêt particulier, peut devenir une opération technique d'enregistrement d'épanouissement qui permet de faire naître des dramaturgies qui « régénèrent³³ » l'opérateur. Les filmeurs n'ont pas besoin de mise en avant spectaculaire, mais d'une attention créatorielle et spectatorielle. Le portage devient un détail technique et dialectique, car il nous permet de nous rendre compte des capacités énonciatrices du filmeur.

Dans son ouvrage *Le Cinéma Direct. Un art de la mise en scène*, Caroline Zéau, propose de réévaluer l'émergence du Cinéma direct, afin de mieux comprendre l'expérience cinématographique et les nouvelles méthodes de travail qui révèlent la relation à l'autre, ce que nous avons en commun avec les cinéastes lorsqu'ils dévoilent une part d'eux-mêmes.

Grâce à l'éclosion de la parole filmée et par le biais de dispositifs réflexifs, d'effet de dédoublement ou de miroir, les films alors questionnent le potentiel politique et épistémologique du cinéma³⁴.

Les films de notre corpus répondent à ce dispositif réflexif. Le reflet donne lieu à un partage des connaissances avec le spectateur et avec les autres personnages dans les différents processus de représentation. Caroline Zéau insiste sur le fait que le film de cinéma direct offre un dédoublement du monde auquel le cinéaste contribue, comme une prolongation de l'expérience du passé dans laquelle « s'inscrit l'élan fraternel et autocritique des cinéastes qui ont porté le désir du cinéma direct³⁵. »

Le film de cinéma direct s'apparente souvent à cette « zone fluctuante », et à ce *lieu qu'on est prêt à partager* en accordant une place à l'autre ; il délimite un espace de reconnaissance d'abord dans le temps de la communauté du film puis dans l'imaginaire collectif. Impliqués dans le travail que le film opère, les acteurs sociaux participent à la construction de leur histoire, voire de l'histoire, et les vertus de l'ouvrage peuvent être thérapeutiques, morales ou politiques³⁶.

Le lien établi entre technique de retransmission et de transmission est pensé dans le film à partir d'objets du quotidien qui permettent au tournage de bien se dérouler. Le processus

³³ FIANIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2014, p. 93-113.

³⁴ ZÉAU Caroline, *op. cit.*, p. 106.

³⁵ *Ibid.*, p. 187.

³⁶ *Ibid.*, pp. 186-187. Souligné par l'auteur.

d'écriture dépend d'une configuration technique, car le mode d'opération dépend d'une méthode, d'une construction esthétique entre le filmeur et le monde qu'il désire filmer. Dans le cas de Dominique Cabrera, le film est construit sur l'idée de courage — courage de sortir de chez soi, de porter sa caméra pour filmer et de lutter contre la dépression. Cette sensation de légèreté dans le réel est comparable à celle du cinéma direct ; les films de notre corpus entretiennent un rapport génétique avec le direct qu'il est nécessaire d'analyser. Comme le sous-entend Zéau, les filmeurs cherchent à répondre plus ou moins intentionnellement, à un intérêt commun : celui d'enregistrer le monde selon le rythme spatial, temporel et plastique de leur propre observation appareillée afin de faire émerger une vision individuelle tout en accordant « une place à l'autre. »

II. 2. Le corps et la technicité

Dans notre entretien³⁷, Cabrera explique le tour de main qu'elle effectue pour orienter le microphone de sa caméra afin de s'adapter aux conditions de tournage : « Le problème lorsqu'on tournait en numérique et en HI8 à l'époque, c'était le son plus que l'image [...] comment mettre le micro sur la caméra ? [...] J'avais acheté le micro de base [...]. Mais ce que je faisais c'est que je le décollais de son proton et je l'orientais vers les gens³⁸. » Elle intervient à l'image à l'aide de ses deux mains, par le biais de ses cadrages et de ses propres mouvements. En procédant à une certaine opération avec sa nouvelle caméra, elle ouvre un espace de dialogue entre son corps et une technique peu commune selon une portabilité précise orientée « vers les gens ». Benoît Turquety dans son ouvrage *Politiques de la technicité — corps, monde et médias avec Gilbert Simondon* développe des modalités techniques rendues visibles dans le cinéma afin de comprendre les « configurations inventives³⁹ » des cinéastes. En effet, un corps de femme filmeuse qui crée un lien avec son public et sa caméra ouvre un espace dans le film où s'articule l'opération de la prise et sa représentation. Turquety développe une certaine idée de la « jouissance esthétique⁴⁰ » lors de la découverte de nouvelles tendances techniques, de signe opératoire inhabituels qui renouvellent l'adaptation et l'utilisation d'un dispositif. Concernant Cabrera, il s'agit du décrochage du micro de son proton pour le tendre vers ses personnages. Le

³⁷ Voir Annexe 1, « Entretien avec Dominique Cabrera ».

³⁸ *Ibid.*

³⁹ TURQUETY Benoît, *Politiques de la technicité corps, monde et médias avec Gilbert Simondon*, Milan, Mimésis, 2022, p. 108.

⁴⁰ *Ibid.*

geste non visible fait partie intégrante de la mise en scène, qui s'attache plutôt à une attention sensible à la technique. D'une certaine façon cependant, nous pouvons émettre l'hypothèse que les écritures des filmeurs sont singulières, mais dépendent de certaines configurations visibles dans le travail de la mise en scène. En effet, nous rejoignons Turquety sur la nécessité d'un travail généalogique afin de mieux comprendre la mutation d'une tradition technique de la mise en scène. Selon nous, le filmeur conçoit son écriture dans l'histoire du cinéma : ainsi les œuvres de notre corpus semblent prolonger le chemin emprunté par le cinéma direct. Dans ce cadre, les thématiques suivantes pourront être mises en évidence : l'intervention sur le réel filmé, la présence de l'appareillage léger, le corps appareillé, un montage et l'appropriation des espaces par le filmeur. Par ailleurs, Turquety déclare dans son ouvrage prêter une grande attention au corps du filmeur du point de vue des configurations et des opérations techniques qu'il met en place dans le milieu concerné :

Des espaces de technicités où se joue aussi bien la connaissance des relations concrètes des composants matériels de la machine – l'objectif, le capteur, l'écran, le flash, le micro, le zoom, le clavier – et de ses éléments immatériels – algorithmes, applications, bande passante – que de leurs interactions avec le milieu – lumière, espace, maquillage et gestuelles de la mise en scène de soi⁴¹.

Nous pouvons résumer succinctement le travail de mise en scène de Cabrera comme une performance. Les scènes de *Demain et encore demain* sont composées majoritairement d'une présence appareillée et assumée à travers des choix techniques effectués dans son quotidien intime — espace de dévoilement et d'expression. Cependant, avec l'utilisation du commentaire, Cabrera nous permet de voir et d'entendre qu'elle s'étonne de son propre « corps-technique⁴² » en lien avec l'environnement du film. Cela lui permet de sensibiliser la représentation de son propre corps aux yeux du spectateur et, ainsi, d'ouvrir des espaces de dialogue avec la technique. Une nouvelle médiation se dévoile à travers son corps appareillé et ses déplacements. Turquety reprend cette idée de « corps technique » établie par Marcel Mauss lors d'une conférence donnée le 17 mai 1934 à la Société française de psychologie à propos du fait que : « nos modes d'agir » sont « des techniques, ce sont les techniques du corps⁴³ ». La

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴² *Ibid.*, p. 127.

⁴³ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

représentation de la technique avec le corps appareillé contribue à deux possibilités d'analyse cinématographique : une représentation du « corps technique » portée à l'écran qui configure le film (cette approche se retrouve beaucoup par exemple dans le cinéma d'Harun Farocky) selon une réalité mise en scène, c'est-à-dire la manière dont la technique agit sur les corps ; ou bien inversement, le fait que la pratique annonce une sensibilité du corps à la technique. Ainsi, le corps-technique conduit une mise en scène qui subit des opérations techniques pour rendre visibles des opérations d'écriture. Dès lors, les détails de la vie sont repérés et interprétés par le corps appareillé, qui porte donc le travail du film au plus près de son matériel (aspect qui peut notamment s'illustrer chez Naomi Kawase, Perrine Michel et Jean Rouch).

De même, Caroline Zéau insiste beaucoup sur l'importance de la dimension éthique lorsque les technologies façonnent la pratique⁴⁴. Nous pouvons prendre l'exemple évident des caméras de surveillance, qui produisent des images opératoires sans pour autant être portées par un corps, mais plutôt par une structure. Selon le philosophe Bruno Latour : « nous *déléguons* certaines de nos capacités morales aux machines, nous devons rester conscients de cette relation et tenter d'en "moraliser" les effets⁴⁵. » Zéau rappelle que notre participation conjointe à celle de la machine est constitutive de notre individualité et donc touche irrémédiablement à notre propre corps ; Turquety, lui démontre dans son ouvrage que c'est par « opération⁴⁶ » que nous comprenons l'approche sensible du filmeur ou du cinéaste, dont la valeur dépend de l'interaction physique avec la machine. Il importe toutefois de nuancer notre propos sur le corps et la technique. Les enjeux de la mutation numérique liés à l'appareil léger sont cristallisés dans les films. Ainsi, Cabrera redécouvre la sensation de porter une caméra aux alentours de la moitié du film. En effet, dans l'organisation de ce dernier, le spectateur ressent une tension dès lors que la filmeuse lui communique sa propre compréhension, sa propre interprétation de la légèreté — en opposition avec le commentaire du générique au cours duquel nous la voyons dans le reflet de son miroir, chez elle, exprimant un poids du passé, un poids immatériel ; pourtant, à l'extérieur, dans la rue, elle témoigne de cette portabilité, en évoquant dans un commentaire la légèreté apparente de l'outil : notre compréhension de ce poids appareillé sur son corps devient alors plus éthérée, plus poétique.

⁴⁴ ZEAU Caroline, *Le Cinéma direct un art de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁵ *Ibid.* Souligné par Caroline Zéau.

⁴⁶ TURQUETY Benoît, *op. cit.*, p. 97.

Christa Blümlinger aborde ainsi la question de la technicité : « Simondon pense même que la sensibilité de l'être vivant a toujours été associée à des techniques externes ou à des éléments techniques qui causent sa propre réorganisation et celle de son "milieu" technico-symbolique⁴⁷ .» La technicité⁴⁸, pour Simondon, devient un principe révélateur pour penser l'interaction des objets avec les gestes opératoires ; constat que nous pouvons étendre aux relations que le corps-filmeur entretient avec le cinéma, puisque nous constatons que ledit corps est marqué par un dialogue constant avec les autres éléments filmiques. Ainsi, le déploiement de ce corps nous permet de réfléchir à l'esthétique de la mise en scène et au travail technique du filmeur.

L'approche participante et observatrice du filmeur dans les images est une caractéristique d'un processus de création. Toutefois, le filmeur tient à représenter sa propre image, sa propre vie, son propre travail, sa propre posture, son propre regard, ses propres idées de filmage et donc la cohérence de la représentation de son propre métier avec celle du sujet du film. La part de fiction est également importante dans son écriture et mérite d'être soulignée. Nous avons vu que le filmeur peut mentir sur une prétendue solitude lors du tournage mise en exergue par le commentaire et par la mise en scène — exemple, chez Akerman, ses premiers mots lors d'un contact téléphonique : « Non, non, je vais bien [...] il faut que je travaille ». Ce dispositif dramaturgique est donc sous-tendu par une énigme contradictoire concernant les intentions du filmeur vis-à-vis la technique, surtout lorsque l'opération de montrer le travail du filmeur est inédite. Pour autant, la représentation du « corps technique » qui réfléchit à « la technicité » est souvent le résultat d'une démonstration introspective, génétique et dynamique de la matérialité de la vie et de l'écriture subjective du filmeur.

II. 3. Le dispositif dans le sac à main

Prenons un élément de décors anodin, un accessoire pratique qui révèle un dispositif judicieux pour le filmage. Dans *Demain et encore demain*, Dominique Cabrera transporte son matériel cinématographique dans son sac à main. Un tel objet accessible pour transporter une caméra et son microphone paraît désastreux pour un technicien. *A fortiori* lorsque ce dernier est préoccupé par l'entretien de cet appareil prêté par sa propre entreprise de production. Cabrera

⁴⁷ BLÜMLINGER Christa, LAVIN Mathias (dir.), *Geste Filmé, Gestes Filmiques*, Paris, Éditions Mimésis, 2018, p. 351.

⁴⁸ TURQUETY Benoît, *op. cit.*, p. 17.

nous confie qu'il est enroulé dans son foulard, à l'intérieur de son sac à main, pour le protéger de la poussière. Ce sac à main est invisible dans le film. Dominique Cabrera utilise ainsi un accessoire féminin comme un avantage technique complémentaire et astucieux, afin de rendre discrètes les prises soudaines dans les espaces publics. Dans notre entretien, elle explique son désir de transportabilité avec le choix d'un objet du quotidien : « J'aimais beaucoup ce côté autonome [...] simple en fait. [...] être avec ce projet de film plus que cette caméra, mais ayant les accessoires ordinaires d'une femme [...] ne pas camoufler [...] je pense "transporter", [...] je n'avais pas une mallette par exemple. J'étais comme n'importe qui [...] et j'aimais bien ça. J'aimais beaucoup ça⁴⁹ ». Son rôle de filmeuse-personnage fait écho à une ancienne performance dans l'histoire du cinéma utilisant cette technique. L'exemple le plus célèbre est celui de Marceline Lordian-Ivens dans son propre rôle dans *Chronique d'un été*. Dans ce film manifeste du cinéma-vérité, les micros miniatures sont camouflés dans son propre sac, porté⁵⁰ sur son épaule.

Nous remarquons une certaine souplesse dans le choix de Cabrera de ne pas tenir compte des encombrements techniques, comme celui d'une mallette de travail apparente pour transporter son matériel. Dans son auto-mise en scène, Cabrera met en avant sa personnalité de filmeuse et Marceline sa personnalité d'actrice en assumant ce choix de système toujours à portée de main. La caméra portable, chez Cabrera, est constamment mise en exergue. Il est intéressant de noter que chez Lordian-Ivens et Cabrera, la représentation dans l'œuvre se produit par leur performance individuelle. Dans le livre de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, le philosophe identifie cette différence de positionnement technique entre acteur et opérateur dans le chapitre VII :

L'acteur de théâtre, et lui seul, présente en personne au public, à l'état définitif, sa performance artistique ; en revanche, la performance de l'acteur de cinéma est présentée au public par l'intermédiaire d'un appareillage. De cette dernière donnée résultent deux conséquences. L'appareillage qui apporte au public la prestation de l'acteur de cinéma, n'est pas tenu de respecter cette prestation comme une totalité. Sous la direction de l'opérateur, il se positionne sans cesse différemment par rapport à cette performance⁵¹.

⁴⁹ Voir Annexe 1, « Entretien avec Dominique Cabrera », p. 129.

⁵⁰ ODÉ Ekatarina « De la photogénie à la phonogénie et retour. Les aventures de la réalité face à l'œil cinématographique avec Edgar Morin », dans VIGNAUX Valérie, *Edgar Morin et le cinéma*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2021, p. 119.

⁵¹ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. JOLLY Frédéric, Paris, Payot & Rivage, 2013, p. 83-84.

D'une certaine manière, la portabilité mise en place par Dominique Cabrera brouille les pistes pour le spectateur, car elle assume son rôle de filmeuse dans l'espace public et la visibilité de sa relation avec la machine aux yeux des passants. Comme le signale Benjamin, il existe un rapport de confrontation entre l'écriture et la vie réelle, c'est-à-dire que sa propre expérience de filmeuse « transfigure sa propre transformation du rôle » entre la fiction et le documentaire, comme le montre l'utilisation de son sac à main pensé pour porter sa caméra pour les besoins du film. Par exemple, lors d'une scène tournée à l'occasion d'un événement public, Cabrera passe habilement de son statut de citoyenne à celui de filmeuse.

En effet, après des plans qui exposent le reflet appareillé de Cabrera sur les vitrines de la rue Faubourg Saint-Honoré, en face du palais présidentiel, elle passe les cordons de sécurité et filme une cérémonie à l'intérieur du palais de l'Élysée pour se rapprocher au plus près de François Mitterrand [Fig. 5]. Elle se faufile ainsi parmi les journalistes et se confond parmi eux. Tous braquent leur appareil sur le président de la République — l'événement, mineur dans le cadre de la vie politique est une remise des prix de la délégation du marché de Rungis, le concours des reines du Muguet. Il s'agit d'une tradition du palais présidentiel, d'une cérémonie républicaine privée très médiatisé par la presse. Mitterrand est photographié et filmé en tant que président, entourée des vainqueuses et des différents sponsors qui s'affiche. L'ensemble des opérateurs sur place donne une impression d'unité momentanée, comme une cellule compacte, dans un lieu accessible uniquement sur réservation et donc sélectionné par les preneurs d'images.

Cabrera est interpellée par un garde républicain sur sa tenue vestimentaire, prétendument inapproprié au cadre de la cérémonie. D'un mouvement de caméra, nous comprenons qu'avec le décadage, Cabrera capte les mains du garde en caméra subjective, laquelle montre un geste d'interposition. Elle semble déstabilisée, comme si sa présence sur les lieux était empêchée. Nous voyons une succession de recadrages nerveux [Fig. 5]. Les coupes accélèrent inhabituellement le montage, par effet de *jump-cut* ; le recadrage rééquilibre le corps du filmeur. Cabrera réussit finalement à se montrer récalcitrante, dans les plans suivants, par des gros plans qui se dirigent vers les autres figures de la cérémonie. Elle réussit à s'extirper et à se rapprocher du président Mitterrand mais les images restent floues.

En entrecoupant sa réponse en voix *in* par un *cut* volontaire, dans un plan succinct, Cabrera filme la tenue de la cérémonie d'une jeune lauréate, comme si elle venait à sa rencontre spontanément à la suite de cet accident. Cadrant premièrement son visage intrigué, un plan panoramique bascule vers le bas et Cabrera montre ainsi la flûte de champagne dans les mains du modèle. Par la suite, dans cette même séquence, nous avons un troisième personnage qui est censé être, celui qui monopolise l'image depuis le début par son rôle de maître de cérémonie dans son palais ; le flou a disparu.



Figure. 5 : *Demain et encore demain*, 1997 (00:28:38) à (00:28:47) de gauche à droite puis de haut en bas.

Cabrera intègre François Mitterrand dans l'image de la même façon spontanée que la mannequin, puisqu'il porte également un regard caméra discret, dirige les mouvements d'autrui, indique les directions ; malgré les apparences et bien qu'il soit continuellement sous le feu des regards des autres opérateurs, il est le metteur en scène. Cabrera finit cette séquence en filmant le dos de l'ancien président qui s'éloigne du bloc de ces autres spectateurs et opérateurs. Elle confie en voix *off* son expérience désagréable, déçue de la rencontre avec Mitterrand, liée à ses souvenirs de jeunesse : « C'était comme être soulevée, projetée [...] avec les autres. Dans les mots qu'il prononçait, un cercle de chaleur me perçait le cœur. C'était

comme une création qu'il accomplissait devant nous, et dont nous étions les spectateurs, mais aussi, avec lui, les acteurs. » La filmeuse a répondu au garde républicain mais devant Mitterrand, la scène de la cérémonie républicaine l'a laissé dans « un silence social⁵². » La voix *off* au montage lui permet de surmonter cette peur du lieu et lui donne la possibilité de s'exprimer avec une consistance tragique ; même si nous sentons la tristesse dans sa voix. Nous ressentons que les paroles étaient contenues dans ses souvenirs depuis très longtemps. A l'inverse, dans *Chronique d'un été*, l'espace du film permettait à Marceline de se délivrer de son silence. Dans les deux séquences, la libération du poids des souvenirs se réalise à partir de signes extérieurs.

Dans le métro, dans les rues de Paris, en haut d'un télésiège, lors des manifestations populaires, Cabrera se permet de filmer et de ranger son précieux dispositif avec une grande liberté afin d'éviter d'éveiller les soupçons d'appartenance à un organisme officiel ou à une équipe de tournage. En effet, au cours d'une cérémonie officielle et privée, elle est marginalisée à cause de sa méthode individuelle qui consiste surtout en une position de regard et d'écoute. Lorsque Marceline traverse la rue près de la route dans *Chronique d'un été*, nous entendons également les vrombissements des voitures et le bruissement du vent qui recouvrent son discours. Ensuite, Marceline passe sous les Halles de Paris et les bruits urbains sont étouffés par la structure du lieu. Dans *Demain et encore demain*, Cabrera réussit non seulement à délimiter les espaces par le son, comme ont pu le faire Rouch et Morin, mais également à présenter sa façon de diriger le mouvement, caractéristique de son dispositif léger, à travers sa position de personnage et d'opératrice. Le spectateur comprend que les déplacements sont limités, mis en tension, aussi bien pour l'opérateur que pour le personnage.

Nous nous apercevons alors que Cabrera utilise également un système personnel, physique, ingénieux de bricolage pour le montage du film. Elle entretient avec les espaces et avec son dispositif léger une double relation : d'une part, c'est l'espace lui-même qui permet le déploiement de son dispositif depuis son sac à main ; d'autre part, c'est elle-même qui permet aux espaces de se déployer dans l'œil de la caméra. La cinéaste démontre ainsi sa force de travail⁵³ en exposant son corps en action avec la légèreté d'une caméra.

⁵² COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 270.

⁵³ BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 94.

II. 4. Apprécier le poids de la caméra

Dans la séquence d'ouverture de *Vacances prolongées* (Fig. 8), c'est bien la préoccupation de ses propres conditions physiques qui pousse Johan Van der Keuken à filmer avec une caméra DV. Au cours du film, plusieurs éléments de langage évoquent sa volonté de rechercher les caractéristiques du numérique et l'emploi d'un dispositif nouveau. Keuken exprime ainsi lui-même la manière dont il utilise le dispositif léger : « Je m'entraîne à utiliser mon caméscope numérique » ; « C'est ainsi que mon film devient un dialogue entre le film et la vidéo » ; « Je voyage seul avec mon caméscope » ; « Je veux travailler tranquille » ; « Petit cinéma, petite magie ».



Figure 8 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (00:08:10) à (00:08:30) — de gauche à droite puis de haut en bas

Dans la séquence du premier trajet en voiture, Keuken explique sa difficulté à porter sa caméra traditionnelle Aaton 16 qui l'a accompagné jusqu'en 1996, lors du tournage d'*Amsterdam Global Village*. Dans *Vacances prolongées*, il déplore sa situation de santé, qui ne s'améliore pas. Durant tout le film, Keuken se sent proche de la mort. Nous sommes confrontés à sa plainte, à sa peur de ne plus pouvoir continuer son métier de filmeur. Étant

donné son état de santé, le filmeur change de comportement, de poids de caméra, donne une autre vision au spectateur et exprime en voix *off* une nouvelle résolution prise à travers son cinéma. Cette résolution de partir « de nouveau faire de beaux voyages » est le sujet du film mis en tension : tôt ou tard, Keuken disparaîtra et nous n’aurons plus d’images de son parcours autour du monde. Cette tension est comme une spirale qui aspire son malheur ; il continue de réaliser un film, malgré l’annonce du médecin selon laquelle il ne pourra plus, prochainement, exercer son métier de cinéaste. Il annonce dès l’introduction du film : « Les années qu’il me reste à vivre sont comptées. » Le film constitue un dialogue fructueux entre deux médias : l’analogique et le numérique. Nous comprenons que Keuken doit s’adapter *in situ* dans un entre-deux : choisir des images prises en 16 mm avec une caméra plus lourde ou bien avec une nouvelle caméra DV plus légère. Le corps est fatigué en raison de cet entre-deux permanent tout au long du film. Puisque Keuken a besoin d’aide pour porter sa caméra, il demande à Stjin, son fils, de l’accompagner dans leur voyage. Nous le voyons près de lui avec Noshka Van der Lely, sa compagne et opératrice son. Comme dans *Amsterdam Global Village*, Nosh sera une figure importante, porteuse du film à la fois techniquement et métaphoriquement ; elle accompagnera son mari jusqu’à la fin de leur histoire.

Dans *Vacances prolongées*, les prises semblent assimilées à des « examens de pensée » dans le cadre d’un processus d’expérimentation et de voyage, mais qui, cette fois, sont hantés pour le spectateur et le filmeur par l’urgence de la mort de l’auteur à venir. De prime abord, cette pensée est visible à travers des mouvements d’une grande tension, à travers les formes filmiques amorcées par le corps du filmeur. Les formes sont concernées par le poids emmagasiné de la caméra ; mais par-dessus tout, Keuken met en évidence dans ce film les personnages qui l’accompagnent et l’appuient dans cette aventure cinématographique. Le nouveau poids de la caméra ne semble pas le ralentir. Comme dans chacun de ces films, les images de Keuken semblent créer une interconnexion entre les êtres et leur environnement naturel. La caméra numérique lui permet de révéler de nouveaux chemins à emprunter, mais nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

Selon Benoît Turquety, la considération d’un changement de poids du dispositif est un facteur important dans les changements des formes itinérantes : « Johan Van der Keuken doit tourner *Vacances prolongées* avec une petite caméra numérique plutôt qu’en 16 mm, et se demande explicitement, dans le film même, ce que cela change des plans qu’il fait, ce que cette

forme nouvelle dans sa main, ce poids différent, modifie de son écriture⁵⁴. » Le cinéaste interroge sa propre forme, sa condition de filmeur et ce que permet la caméra numérique dans le film. L'idée d'une imitation d'effraction du réel incite le philosophe Gilles Deleuze à formuler le concept d'« image-temps », qui « semble encourager avant tout une construction intérieure⁵⁵ ».

Cette construction semble induire le fait que le corps n'est plus un simple intermédiaire, mais plutôt une connexion avec l'environnement. Par exemple, au début du film *Vacances prolongées*, le corps de Keuken est visible sur des photographies lors d'une manifestation étudiante à Paris ; mais lorsqu'il est mobile et tient la caméra, il n'est jamais montré. Par exemple, son corps est montré vers la fin du film lorsqu'il délègue, lui aussi, sa caméra à un membre de son équipe de tournage, ou bien lorsqu'il la pose sur un support stable dans la séquence de la douche.



Figure 9 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (01:32:23) à (01:32:56) — de gauche à droite (le corps de Keuken est à gauche)

La délégation de la caméra à un membre de son équipe, à un autre corps que celui du filmeur permet de rendre ce dernier visible. Lors d'une visite chez le docteur à Katmandou, le corps de Keuken est fragmenté. Il est positionné sur le bord du cadre, nous ne voyons pas son visage, le soin étant promulgué directement au contact de son corps (Fig. 9). L'ayurvéda, la médecine traditionnelle orientale, soigne avec une grande considération le corps et l'esprit du

⁵⁴ TURQUETY Benoît, *Inventer le cinéma. Problème machine*, op. cit., p. 14.

⁵⁵ MICHALET Judith, *Deleuze, penseur de l'image (la philosophie hors de soi)*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019, p. 219.

patient. Avec des gestes de cérémonie, le médecin agit depuis le corps de Keuken de dos et en face. Chacun des gestes effectués échappe à notre compréhension culturelle de la médecine orientale. La guide présente sur le lieu traduit le message de la médecin : il s'agit d'une médecine dont le soin est promulgué par des divinités.

Cette médecine est montrée d'une façon opposée à celle de Rotterdam : la caméra n'est plus portée par Keuken devant son habituel médecin, ses mains prennent appui sur le sol du cabinet tapissé pour emmagasiner la douleur. Nous sentons les bruits d'inspiration, les visages qui souffrent et qui expirent cette souffrance ; dans certains plans, nous sentons la gifle physique du docteur sur le visage des patients. De retour chez elle, la médecin, après avoir impliqué un nouveau soin, s'écroule à terre, épuisée par la fatigue. Elle bâille, prie, dans un état de transe, puis se tourne vers la caméra et affiche un large sourire pour signaler la fin de son traitement : « Comment vous sentez-vous ? » — « Très bien » répond Keuken. Ce dernier se trouve dans un nouvel entre-deux. Derrière lui, un public a assisté à la consultation, tandis que chez Betterman, c'était une consultation privée présentée de façon frontale. Dans les différents contrechamps, Keuken a filmé les réactions du public et des autres patients, hommes et femmes, qui se soumettent également à cette médecine physique ; il a donc filmé les attitudes des deux parties, au milieu du cabinet médicale. Après cette visite, Keuken annonce sa séparation temporaire avec Nosh sur un fond noir. Il signale en voix *off* vouloir continuer seul son voyage avec son caméscope numérique. Pour citer Deleuze, le corps de Keuken s'est « noué » avec la douleur d'un autre ; il a filmé avec proximité les attitudes des corps qui se croisent « par le corps », pour atteindre une nouvelle proximité dans ce qu'il pense être le dernier projet de sa vie. Il s'agit là d'une formulation d'une esthétique de la fatigue du filmeur :

Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impenser, c'est-à-dire à la vie. [...] C'est par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses nœuds avec l'esprit, avec la pensée. « Donnez-nous donc un corps », c'est d'abord monter la caméra sur un corps quotidien. Le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente. La fatigue, l'attente, même le désespoir sont les attitudes du corps⁵⁶.

⁵⁶ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 246.

Concernant le corps technique, nous remarquons une attention toute particulière à représenter de manière fragmentaire son corps de filmeur dans chacun de ses films. Par ses déplacements avec le dispositif léger, en montrant les attitudes du corps, Keuken se détermine comme un point d'ancrage du film. Par exemple, assis dans une voiture en mouvement sur la route, il filme dans une succession de plans comment les femmes sont assises sur leur scooter. Le processus d'écriture est pensé entre le statique et le mouvant, entre l'immobilité et la mobilité, comme une matière mobile et organique résultant du déplacement de son regard dans le temps. La sensation du mouvement est primordiale chez lui, car il donne cette sensation du corps en vie qui continue de filmer malgré la maladie. Ainsi, dans les séquences où Keuken revoit d'anciennes images dans un festival de cinéma, la caméra n'est pas immobile, mais correspond au regard spectatorial de Keuken devant ses propres œuvres et son propre public. Bien que le filmeur soit assis, Keuken capte sa propre mémoire grâce à la projection cinématographique. Il instaure alors par le biais du montage un dialogue entre les images de ces anciens films et le film en train de se faire au présent. À partir des images du film *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2* (1966), nous remarquons que son attitude actuelle est différente de celle qu'il affiche dans le passé, mais simultanée à cause de la captation des images des deux films. Nous comprenons la mise en abyme : par le filmage de cette séance cinématographique, il réactualise son regard.

Le corps de Keuken plonge dans les souvenirs en même temps que le spectateur ; nous partageons l'expérience de la salle avec lui, le film devenant paradoxal à cause du regard du cinéaste sur ses propres travaux. La séquence où il réactualise d'anciennes traces du passé interroge notre rapport au temps et notre identité de spectateur. Dans une image mentale, la matérialisation de ces corps en mouvement forme une contradiction entre la primauté de l'expérience matérielle et la construction du souvenir. Cette rétrospection est répétée, tout comme la propre expérience spectatorielle de Keuken devant ses propres images.

Dans *Les vacances du cinéaste* réalisé en 1974, Keuken filme le dos de personnes âgées atteintes également d'une maladie irréversible. Leurs corps voûtés, frêles et déséquilibrés avancent dans la profondeur de champ ; dans un autre espace, un contrechamp nous montre l'image du regard d'un enfant. Ici, la distance de Keuken envers les images projetées a pour

fonction de concevoir un passage de la vie vers la mort. Le corps d'autrui nous renvoie également à nous-mêmes.

Finalement, *Vacances prolongées* et *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2* sont deux films qui portent le poids des souvenirs de son travail. Parmi toute son œuvre, *Vacances prolongées* est un film synthèse, dont les contrechamps indiquent plus que jamais une union des personnages, la possibilité de vivre en interaction avec son propre travail et de laisser émerger des formes cinématographiques, des discours, une présence au monde. Dans *Les vacances du cinéaste*, c'est le regard intrigué de l'enfant qui contraste avec celui des anciens qui s'éloignent peu à peu sur le chemin. Dans *Vacances prolongées*, Keuken est introduit comme cet enfant dont le regard actuel pèse sur ces anciens films. Il semble pouvoir jouer avec cette consistance des souvenirs dans les mouvements. Le corps est invisible, mais nous comprenons dès les premières minutes que Keuken, image par image, témoignera jusqu'au bout du film. Bien que le corps soit devenu fragile, filmer semble n'avoir jamais faibli dans chacune de ces images. Au contraire, dans *Vacances prolongées*, ce travail de se filmer et de filmer le monde semble ne jamais avoir été aussi vital : il utilise plusieurs moyens de locomotions pour se déplacer sur les eaux, dans les airs et, par-dessus tout, en foulant la terre, passant entre différents continents, recueillant ainsi des images terrestres, aquatiques et aériennes, mais aussi inscrites dans les projections mentales d'une salle de cinéma. Également, dans la séquence sur la peinture de Paul Klee, Keuken exprime sa difficulté à communiquer sur sa maladie ; bien qu'il présente dès le début du film sa persistance à s'aventurer dans le réel, il déclare en voix *off* : « Les espaces entre les lignes ont été soigneusement coloriés. Mais on se trouve à l'intérieur du silence et on observe l'agitation du dehors. » Keuken est entre « les interstices », c'est-à-dire qu'il se sent « agir entre les images, de la façon dont elles s'entremêlent finalement les unes aux autres » sur le plan de l'imaginaire :

Je voudrais mettre en images les traces de ces autres époques. Des images de différentes périodes historiques que je campe, en parcourant le pays, tranquillement et de façon monumentale. Elles se remplissent de vie, l'actualité s'y mêle, souvent pas sans ironie. Comme à l'accoutumée, il s'agit des relations entre les images, de la façon dont elles s'entremêlent finalement les unes aux autres. Elles doivent toutes avoir un caractère profondément lié au « paysage », même les quelques-unes que je devrai filmer dans un musée. Il faut sentir la terre⁵⁷.

⁵⁷ <http://derives.tv/present-inacheve-notes-de/> (consulté le 3 mars 2023)

Dans la séquence de la douche, en exposant son corps nu dans un contrejour — comme lorsqu’il exposait les corps de sa famille dans *Les vacances du cinéaste* —, le filmeur se confie au spectateur sur son geste : « Faire le maximum pour que mes images puissent survivre, si je ne peux plus créer d’images, je suis mort. »

Keuken veut dépasser ses limites cinématographiques, quitte à expérimenter de nouveaux moyens de créer de nouvelles images, par exemple un champ-contrechamp dans le ciel, au-dessus d’un parapente, survolant ainsi un bidonville qu’il venait juste de traverser. Nous développerons l’analyse de cette séquence au début du chapitre IV.

Selon Keuken, l’éthique du filmeur correspond à son attitude envers le monde, à son travail sur la distance autour de lui : « Le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d’une façon spécifique dans chaque circonstance [...] dans les différentes manières d’être qui sont traduites immédiatement dans [la] réaction physique avec la caméra⁵⁸. » Il souhaite montrer davantage sa méthode, son lien avec la caméra. Les modes de transport deviennent également un moyen de caractériser son attitude par les images mouvantes dans l’environnement. La prise de ce nouveau dispositif, pour Keuken, consiste à réconcilier son geste et son écoute du monde, à développer une attention à des horizons inconnus en portant conjointement son corps malade et sa nouvelle caméra, qui réagissent ensemble aux chemins traversés.

⁵⁸ VAN DER KEUKEN Johan, « Un renouveau de l’œil », dans *Les Dossiers de la cinémathèque*, n° 16, Cinémathèque québécoise, 1986, p. 20. Cité par BÉGIN Richard, « Moi mon corps et ma go pro », BLÜMLIGER Christa, LAVIN Mathias (dir.), *op. cit.*, p. 331.

Deuxième partie : Une esthétique du *phantom ride* à l'heure des caméras portées ?

Les filmeurs sont étroitement liés à l'histoire du cinéma direct, en particulier à travers l'utilisation d'un dispositif léger. Les sensations produites par l'utilisation de la caméra légère et autonome, nouvelle technologie numérique, s'apprécient et se retranscrivent dans les images des films. Les images physiques de ce portage démontrent une réappropriation d'une technique du passé qui renouvelle la prise de vue des filmeurs. La mobilité est entrecoupée par des dialogues et une gestion de la caméra qui témoignent d'un retentissement de soi visuel et dynamique. Le sujet filmé s'applique à restituer sa propre exposition, son auto-mise en scène, dans le lieu de passage du film. Ainsi, nous pouvons formuler l'hypothèse que le filmeur avance avec sa caméra au fur et à mesure de son écriture et au fil des idées. Or, le cinéma direct contient cette façon de montrer un retour vers l'autre et la possibilité autocritique. Lors des passages avec un moyen de locomotion, les filmeurs s'ouvrent à des réflexions esthétiques et intérieures sur ce mouvement qui emporte leur corps et leurs pensées. Cette sensation d'être entraîné par le mouvement est antérieure à la narration ; elle est née en même temps que le cinématographe. L'historien du cinéma Tom Gunning nomme cette méthode de tournage de la caméra embarquée « *phantom ride*⁵⁹ ». Dans cette partie, nous nous concentrerons ainsi sur cette mise en scène de l'acte de voir « au seuil de l'énonciation⁶⁰ ».

⁵⁹ Les *phantom rides* (littéralement « promenade fantôme ») sont des vues totalement centrées sur la locomotion : la caméra est placée sur un véhicule et en adopte le mouvement dans le paysage. Souligné par ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

Chapitre III. La performance du filmeur dans les transports

À travers l'articulation de la prise d'image et de la prise son, notre analyse explorera la relation singulière entre le filmeur et son dispositif léger dans le contexte de véhicules en mouvement. Plus précisément, nous nous demanderons comment le filmeur fait correspondre le geste de la prise à la mise en scène dans les transports. Pour que le corps du filmeur adapte sa prise de vue à une telle mobilité, une certaine vigilance paraît nécessaire. Ce sont en effet des rapports physiques qui s'actualisent lors de la prise : filmer dans un véhicule s'apparente à un savoir-faire lentement acquis, qui requiert beaucoup de concentration et d'adresse. En outre, afin de donner à voir une réalité singulière durant le « trajet de création⁶¹ », la part de non-maîtrise est pleinement assumée par les filmeurs, puisque ces derniers ne cherchent pas à contrôler la scène à travers le travail de l'espace. Dans les transports, il s'avère difficile de figer l'instant.

III. 1. Un découpage fantôme

Les filmeurs exposent le geste de leur travail en majeure partie par le biais d'un système de reflets. À partir de cette attention particulière prêtée aux déplacements du filmeur et donc aux mouvements de la caméra, le processus itinérant des images est tracé. Dans les transports, ils sont pour ainsi dire emportés dans un *work in progress*, c'est-à-dire qu'ils sont conscients de prolonger le filmage par des plans-séquences, qui seront découpés ensuite. Toutefois, les prises lors des trajets mettent en évidence une différence notable entre le découpage et le montage. Trias rappelle : « Dans le régime de la fiction classique, le plan est un fragment de la séquence, prévu au découpage, enregistré au tournage, assemblé au montage, et la prise est une de ses versions, vouée à être réitérée au tournage, jusqu'à la satisfaction tournée du projet ou au moins par sécurité choisie au montage⁶². » Or, les imprévus perturbent inévitablement le travail du découpage sur le terrain, car la prise est souvent résorbée dans la séquentialité des moments où les filmeurs sont transportés. La prise devient prioritaire vis-à-vis du découpage. Le montage permet ainsi d'exprimer une pensée emportée par un flux dans lequel les

⁶¹ TRIAS Jean Pierre, *Méthode de la prise et trajet de création. L'exemple d'une séquence de Michael Kohlaas d'Arnaud des Pallières* dans *La prise au départ du cinéma*, dans MAUFFREY Nathalie & OHANA Sarah (dir.), *op. cit.*, p. 49.

⁶² *Ibid.*

caractéristiques du « décadage⁶³ » sont présentes. Dans notre corpus, les récurrences de l'utilisation de la voix *off* servent à communiquer une réflexion intime sur le monde, lorsque les filmeurs se trouvent dans des transports publics peuplés plutôt qu'en voix *in*. Le filmeur donne ainsi l'impression de produire plus facilement un point de vue sur son état en composant avec le mouvement du véhicule dans son commentaire. Sans commentaires, un vide latent transparaîtrait. L'utilisation de la voix remplit donc en grande partie ce vide et les filmeurs n'hésitent pas à proposer ainsi une esthétique du *work in progress*.

Cette mise en scène des déplacements provoque de nombreuses sensations matérielles et physiques dans l'espace du filmage. La prise unique privilégie l'action et le rapport entre le filmeur et la réalité dans les transports, dans des moments paraissant décisifs pour la prise de parole. Nous sommes trompés par le montage, qui nous permet de concevoir que cette prise est dynamique, liée au direct, mais nous n'avons aucune idée du de l'intensité du travail que représente le portage de l'appareil. En effet, dans le profilmique, la prise avec un dispositif léger favorise une tactilité expressive et performative qui encourage le corps à s'appropriier les espaces lors de ses itinéraires. Le défilement des espaces selon les mouvements des véhicules permet aux filmeurs, bien qu'immobiles, de développer un point de vue nouveau et une réflexion sur l'effet de spontanéité sur les images. Ils reconstruisent au montage, de manière rétroactive, l'itinéraire de leurs images.

Caroline Zéau insiste dans son ouvrage sur l'importance de la contribution du cinéma direct : « Hybride par nature [...], son objet privilégié est la compréhension des relations qui sous-tendent l'organisation sociale⁶⁴. » Le regard du cinéaste se déploie dans le temps du film et à travers le récit :

La dimension non fictionnelle de ces films repose sur l'idée que le sujet filmé et les attitudes sociales préexistent aux films et donc conservent une dépendance manifeste. Or, la recherche de la confrontation du regard, médiatisé par la caméra,

⁶³ AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, coll. « Les Essais », Paris, Nouvelles Éditions de la Différence, 2007, p. 144. Souligné par l'auteur. « Dans sa série d'articles consacrée à des films marqués par le décentrage, Bonitzer définit ce qu'il appelle (c'est le surtitre de la série) des "décadrages". "Décadrage" n'est pas "décentrage" et ce qu'il désigne ainsi se caractérise par trois traits : 1° le décadage suscite un vide au bord de l'image ; 2° il re-marque le cadre comme bord de l'image ; 3° enfin, il ne peut se résorber que dans la séquentialité, et au cinéma, il y tend effectivement. »

⁶⁴ ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 242.

avec une réalité qui lui est irréductible est aussi constitutive de ce qui fonde le cinéma direct⁶⁵.

Cependant, les cinéastes de notre corpus ne font pas du cinéma direct. Cette pratique de la caméra portée, en effet, n'est pas constitutive d'une période précise du cinéma. Certains filmeurs revendiquent une dimension quasi non interventionniste, mais indiquent clairement le mouvement et le déplacement de leur corps : « "l'homme à la caméra" vertovien, "le scaphandrier" incarné par Jean Rouch ou "l'homme qui filme en marchant" popularisé par Michel Brault⁶⁶. » Caroline Zéau désigne la pensée cinématographique de Richard Leacock comme un exemple de cette recherche esthétique du regard et du corps en mouvement non interventionniste. En effet, Leacock est un précurseur, du point de vue théorique comme pratique, qui a toujours assumé cette façon de filmer au seuil de l'énonciation, autrement dit la part d'une non-maîtrise de la prise en raison d'un mouvement qui stimule fortement la présence du corps, du dispositif et de la vue :

Plus je me suis mis à tourner des films à partir de situations non contrôlées, et plus j'ai trouvé de choses extraordinairement intéressantes. [...] Notre préoccupation majeure, je crois, est de réapprendre à regarder ce qui se passe⁶⁷.

Nous comprenons qu'enregistrer constitue une mesure de sécurité pour le montage qui pousse les filmeurs de notre corpus à se diriger inévitablement vers les prises longues pour prolonger le regard, pour parler d'eux-mêmes et de leur travail — quitte, parfois, à produire des lieux communs, par exemple en orientant la caméra vers une fenêtre pour y voir défiler le paysage et les reflets dynamiques de la lumière. Néanmoins, de manière générale, les filmeurs semblent attachés à montrer les mouvements de la prise, dans son essence — c'est-à-dire que, depuis le véhicule, ils filment la sensation laissée par le caractère heurté du déplacement, en corrélation avec le récit dramaturgique de leur itinéraire. Dans « le cinéma des attractions⁶⁸ », les vues du cinéma Lumière par Alexandre Promio illustrent bien cette opposition avec l'effet de secousse dans le paysage, puisqu'il est transporté par un véhicule. Il ne s'agit plus ici d'un

⁶⁵ ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ ZEAU Caroline « Le cinéma que je fais n'est pas du cinéma direct... », dans FIANT Antony, ZEAU Caroline, MOUËLLIC Gille, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁷ Cité par MARCORELLES Louis, *Élément pour un nouveau cinéma*, Paris, éd. UNESCO, 1970, p. 54. Souligner par ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸ GUNNING Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique ». *CiNéMAS*, volume 14, n° 1, 2003, p. 68.

mouvement dans l'espace, mais d'un mouvement dans le temps : la position du cinématographe descendant le canal en bateau lui permet de voir défiler les bâtiments environnants et la vie qui déborde du cadre, par exemple dans la vue *Vue du Grand Canal* (1896). Contrariant le mythe de la transparence, les vues Lumière ne se contentent pas naïvement d'être la reproduction mécanique de la vue humaine ; elles sont également des conséquences des aspérités du réel. C'est ainsi que, un siècle plus tard, les filmeurs de notre corpus mettent en scène le caractère fondateur de cette mobilité, cet acte de voir avec la caméra depuis un véhicule dans un contexte de travail du film⁶⁹. Tom Gunning nomme cette considération historique « *phantom rides* » :

La dramatisation de l'acte d'appropriation visuelle n'est nulle part plus palpable que dans les nombreux « *phantom rides* » de cette période, filmés depuis des véhicules en mouvement (d'abord des trains, puis des autos et des bateaux) au sein de paysages et d'environnements urbains. Ces films (...) représentent clairement l'acte de voir autant que ce qu'il y a à voir. Dans les « *phantom rides* », le lieu et l'acte de voir deviennent dynamiquement reliés par la création d'une vue en mouvement qui met en avant l'appétence pour le visuel et le mobile propre au médium cinématographique⁷⁰.

Nous pouvons affirmer qu'à travers le découpage, le filmeur n'a pas l'intention de nier la linéarité filmique du trajet, mais joue plutôt sur la référence aux corps en mouvement, poussé par l'envie de multiplier les prises mobiles. Ainsi, le plan est un sentiment d'accomplissement d'une prise, également en tension avec le mouvement du véhicule. Au-delà de l'intérêt pour les images, les filmeurs sont marqués par le sens de leur trajet, leur condition physique et psychique, ainsi que l'organisation sociale et de la relation avec leur outil de travail. En effet, ils démontrent que leurs procédés techniques d'investigation et de figuration diffèrent selon le type de transport. Cependant, ils ne négligent jamais le passage du temps. Quelquefois, par souci d'économie, la succession des plans filmés depuis et dans les véhicules semble bien tournée en une seule prise. Elle est remise en question ici à cause de la difficulté du tournage, de l'application d'une méthode, d'une recherche de composition avec le hors champ. Ainsi, les plans sont souvent silencieux, afin que les filmeurs puissent ajouter un commentaire en voix *off*

⁶⁹ Promio a été missionné par les frères Lumière pour vérifier la réactivité de la caméra, de même que Cabrera est partenaire de l'INA qui lui permet d'expérimenter la caméra Hi8.

⁷⁰ GUNNING Tom, « Before Documentary: Early Nonfiction Film and the View Aesthetic », dans HERTOGS Dean and DE KLERK Nico (dir.), *Uncharted Territory: Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 9-24. Les citations issues de ce texte sont traduites et soulignées par Caroline Zéau dans ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 34.

au montage. Cela interroge la notion de prise, ici réticente au découpage classique ; les filmeurs focalisent leur attention sur un ailleurs qui les concerne.

III. 2 Un découpage cahoté dans le bus et la voiture

Dans *Vacances prolongées*, Keuken synchronise sa mise en scène avec le rythme de ses déplacements. Il garde une lecture consciencieuse du montage. Toutefois, Keuken s'affirme en tant que cinéaste itinérant, en développant un lien étroit avec le spectateur qu'il entretient par le travail du film. Cette évocation intime en voix *off* est mise en scène lors de la séquence dans un bus en direction d'un temple bouddhiste au Népal (Fig. 10). Nous comprenons qu'il formule alors une critique de son propre travail de filmeur ; il s'agit d'un moment de réflexion sur sa pratique et sa mobilité, qui ne laisse pas pour autant son récit en suspens. Il continue d'alterner les points de vue, simultanément au mouvement du bus, ce qui ouvre un espace dédié à la parole lui permettant de s'exprimer sur la conséquence de son action : « Filmer le monde est inconcevable sans voler ou rouler sans cesse. »

À travers ces images, nous comprenons qu'il décrit sa situation à l'extérieur du paysage, tandis qu'à l'intérieur du bus, les personnages sont caractérisés lors de la montée. L'organisation du tournage est décrite. Installé sur la banquette arrière, il filme le pare-brise du véhicule et les fenêtres sur les côtés en orientant sa caméra vers les passagers. Par effet de coupe, nous pouvons voir son entourage familial, d'abord Stjin à sa gauche, puis Nosh à sa droite. Tous deux sont silencieux et profitent du paysage, ne regardant pas le geste de Keuken. Il importe de préciser que, devant le véhicule et dans le contrejour, d'autres personnages sont visibles, à la manière d'ombres qui accompagnent Keuken et dialoguent entre elles. Au cours du trajet, nous assistons à la formation d'un nouveau réseau, qui se dévoile à travers les images et la voix *off* de Keuken. D'après lui, chacun des individus présents a un objectif à remplir pour le besoin du film : « Kinley, le guide. Wangdi, le chauffeur. Kaka, le préposé au trépied, chargé de l'installer en cas de besoin et M. Puntsho, le fonctionnaire du ministère des Affaires religieuses. » Nous ne les reverrons plus. Entre les conversations, nous entendons les personnages qui subissent physiquement, eux aussi, les secousses de la route.

Au sein du découpage de Keuken, aucune signalisation sur la route n'indique la présence de virages. Dans la séquence, depuis l'intérieur du bus, entre la pensée du cinéaste et les images du déplacement, les images sont coupées, comme si Keuken fermait les yeux par succession de *cuts* simultanés, pour rediriger son regard dans le flux du mouvement. Le spectateur est à l'abri des secousses que ressentent pourtant les personnages à l'écran. L'allure du bus ne baisse jamais et « l'allure [...] austère et escarpée » des paysages dont Keuken se plaint en voix *off* sont ceux « qui défilent sans arrêt », ceux qui font inévitablement osciller le portage de sa caméra dans un espace inextricable.

La voix *off* appliquée au montage ne vacille quant à elle jamais, malgré le mouvement du véhicule ; le monde est agité durant le trajet, mais les insertions en *off* du filmeur sont apaisées. Considérant l'usage du dispositif léger qui rend cohérente sa dramatisation de l'acte porté, Keuken se met véritablement en scène à travers ses déplacements spontanés, éclaire davantage sa pensée cinématographique en ponctuant son discours par des effets de coupe entre les images, pour que, plus tard, au moment du montage, il prolonge son discours en exprimant un certain recul sur l'exotisme du paysage.

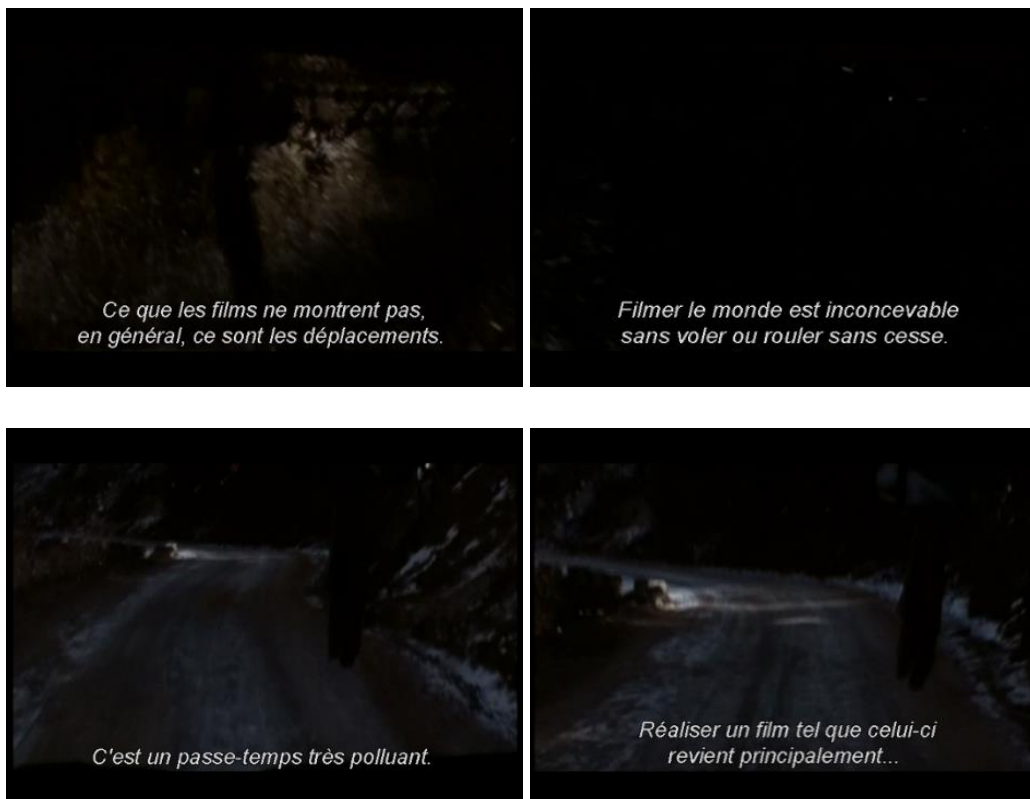




Figure 10 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (00:17:16) à (00:18:30) — de gauche à droite puis de haut en bas

Cette formulation du discours peut rappeler une figure littéraire : le personnage d'Usbek de Montesquieu. En effet, dans *Les Lettres persanes*, le voyageur en chemin pour la ville de Paris, lors de ses visites de différents lieux, mène ses réflexions en multipliant les points de vue. Tout au long de ce récit épistolaire, le narrateur-personnage présente au lecteur son regard d'étranger, effectuant ainsi des comparaisons avec son pays d'origine, à l'instar du filmeur Keuken qui délivre sa pensée lors de son séjour au Népal avant de retourner sur son propre territoire, le regard transformé. Dans son film, Keuken parcourt réellement différents pays du monde, occidentaux comme orientaux. Il réalise une composition en mouvement ponctuée par sa voix *off*. Les limites entre la vue et la composition sont abolies lors du passage du filmeur à

l'intérieur du véhicule, car celui-ci invite le spectateur à concevoir ses émotions en deux temps : celui du passage physique, qui est la constitution de la prise, et celui des images, qui apportent une consistance lors du montage.

Keuken déclare soudainement lors du trajet en voiture : « Tandis que chez nous, je m'insurge contre cette manie de se mêler de tout qui empêche le moindre brin d'herbe de pousser à son gré. La nature, la culture, il y a toujours à redire. » Cette formule se répercute inévitablement, plus tard, lorsqu'il sort de l'hôpital de Rotterdam et poursuit le filmage dans sa voiture. Le montage est similaire, dans la mesure où les effets de *jump cut* dans cette séquence lui permettent de comparer les images de son trajet avec celles du Népal. Cette fois, Keuken conduit sa voiture et filme avec l'autre main (Fig. 11) — nulle trace de végétation dans les images ; davantage de virages et de rebonds à cause de l'état de la route. Les rues, les signalisations et le passage sur l'autoroute sont des copies conformes qui défilent et évoquent, dans l'ensemble, un paysage froid, austère et artificiel. Le soleil se couche, la lumière baisse, le paysage s'assombrit, Keuken soupire de soulagement — un simple « ah » en voix *in*. Dans cette séquence, le filmeur semble seul : il n'est plus dans un entre-deux, accompagné de personnages, bien qu'il multiplie les points de vue ; la caméra est seulement orientée vers l'avant du véhicule, qui laisse apparaître, lui aussi, le défilement d'un paysage, sans la proximité d'autrui.



Figure 11 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (00:49:59) à (00:50:00) — de gauche à droite

Le commentaire intervient durant ce trajet filmé. Keuken est conscient que ces idées sont le fruit des enjeux de son époque. Lors de la séquence du Népal, il formule une préoccupation écologique : « Filmer est un passe-temps polluant. » À la fin de la séquence du

retour de l'hôpital de Rotterdam, nous voyons des images d'un sac plastique virevoltant sur la route, ce qui signale un parallélisme évident avec ses commentaires sur les différents chemins. Tenant compte du matériau de base du réel, il lui est impossible de se représenter mentalement le monde, mais il lui est possible de s'adapter aux situations les plus imprévues. Par le décadage, nous comprenons à la fin de la séquence en voiture à Rotterdam que les sacs en plastique et les débris balayés par le vent montrent aussi la pollution qu'il laisse derrière lui. Keuken indique régulièrement en voix *off* et en image sa situation géographique et personnelle, son environnement autour de lui ; certaines situations ne sont volontairement pas montrées à l'écran et racontées, par exemple lorsqu'il annonce sur un fond noir se séparer de Nosh durant un déplacement en avion — alors que les images de son sourire indiquent sa présence. Sur une route au Mali, Keuken reproduit le geste de montrer une nouvelle équipe de tournage, dans une voiture équipée pour le terrain désertique et plat. Soudain, le moteur tombe en panne, tout le monde sort du véhicule et pousse la Toyota immobilisée (Fig. 12). Keuken filme l'effort de toute l'équipe qui pousse la voiture. Keuken balaye en panoramique, de gauche à droite, pour montrer la poussée ; la caméra accompagne le mouvement et le moteur redémarre. Par un effet de *cut*, Keuken se trouve déjà à l'intérieur ; toute l'équipe remonte dans le véhicule. Keuken filme le conducteur de nouveau en contrejour, dans cette fin de séquence, captant le sourire de Nosh par le biais d'une nouvelle coupe. Ensuite, il reprend une coupe sur le conducteur en contrejour, de dos, lui indiquant, amusé : « travaux sur 20 kilomètres », tous les deux étant conscients que les imprévus continuent de survenir sur le chemin.

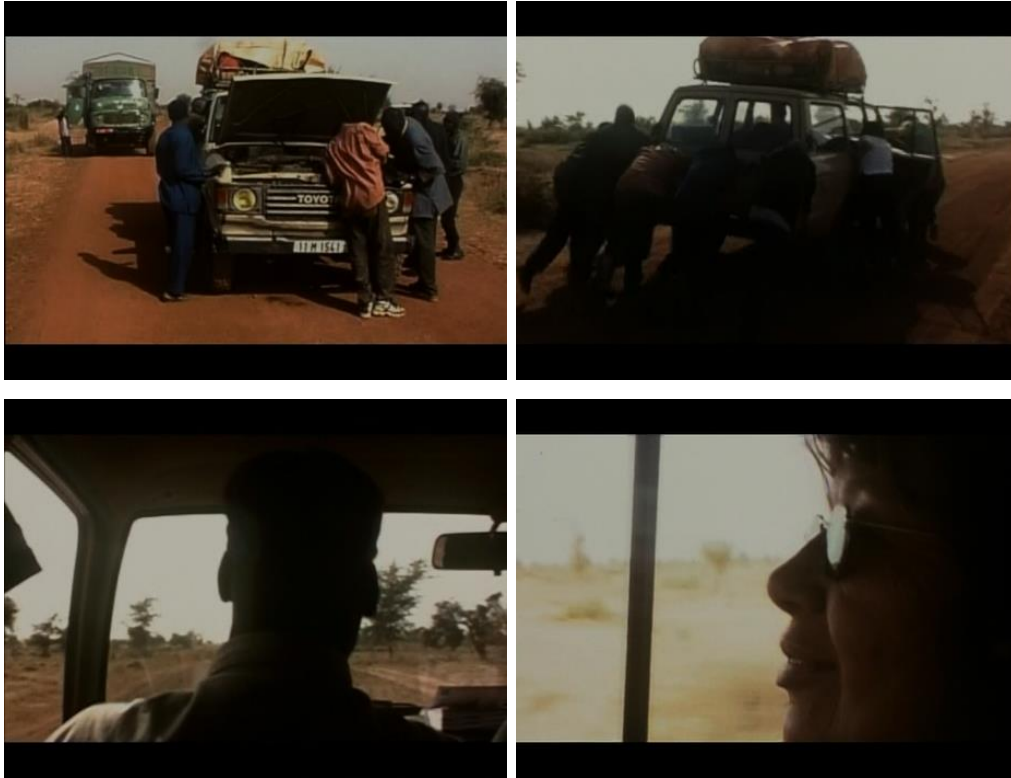


Fig. 12 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (01:14:37) à (01:15:15) — de gauche à droite puis de haut en bas.

À travers le montage, nous devinons un trait d’union entre la séquence du Mali et celle du Népal : l’ambiance joyeuse, l’élan mécanique du véhicule. Malgré les péripéties dans des territoires escarpés lors de l’enregistrement des différents trajets, les images se rencontrent et se confrontent, dans l’impermanence des formes et des souvenirs de route.

Prenons un autre exemple de ce type de configuration en *phantom rides* dans les images itinérantes de *Demain et encore demain*. Cabrera filme un trajet spontané dans la voiture conduite par Didier Motchane, qui les mène à l’aéroport. Nous reconnaissons les rues de Paris. Les personnages vont se séparer le temps d’un voyage ; nous ne les reverrons plus ensemble pour le reste de la durée du film. Dans cette séquence d’adieu (Fig. 13), le décadage accompagne le mouvement du véhicule et la main de l’amant actionnant le levier de vitesse et serrant la cuisse de Cabrera. Cette dernière filme également ce geste par un panoramique vers le bas.



Figure 13 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997, de (01:00:37) à (01:00:48) — de gauche à droite

Au début du film, Cabrera filme dans un train un autre couple que nous ne connaissons pas. Ce dernier ne regarde pas la caméra : l'homme est appuyé à la fenêtre et la femme lit un livre, tous deux ignorant silencieusement la caméra. Cabrera filme les deux visages du couple par un panoramique de gauche vers la droite. Nous entendons la voix *off* de Cabrera : « De la main droite, il caresse les jambes de la femme en face de lui, il m'a vu filmer, il a laissé faire. » Ensuite, elle procède de nouveau à un panoramique vers le bas, parcourant le corps de la femme assise à côté d'elle et finissant la prise sur la main de l'homme en train de serrer la cuisse de sa voisine. Dans la voiture, elle souhaite que Motchane reproduise ce même geste sur sa cuisse.



Figure 14 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997, de (00:26:03) à (00:26:18) — de gauche à droite

La scène est entrecoupée de *jump cuts*. Cabrera dirige par décadrage sa caméra vers ses hanches, vers sa jupe aux motifs floraux. D'ailleurs, les fleurs parsèment la composition des plans de transition du film. On peut y voir une expression de la précarité des choses, de la brièveté de la vie. Elle demande à son amant de poser sa main pour la dernière fois sur sa cuisse. Dans la course de la voiture, la lumière se modifie. Les fleurs sur sa jupe s'assombrissent également lorsque l'image de la main de Motchane apparaît une dernière fois dans le film.

Concernant le montage, les filmeurs ont en commun la recherche des souvenirs dans l'acte de voir, parfois la reproduction ce qui est disposé autour d'eux. D'ailleurs, la mise en scène est pensée dans la rétroaction du montage. Cabrera use plusieurs fois de nombreux panoramiques vers le bas pour cibler les mains de ses personnages, méthode qui lui permet de reproduire son regard chez l'autre. Chez Keuken, les rapports humains sont renouvelés selon le même principe d'échos que chez Cabrera, afin de se découvrir de nouveau dans les images, puisque le mouvement des transports offre des points de vue répercutés au montage.

III. 3. À l'intérieur de la rame résonne le filmeur

Dans *Demain et encore demain*, Cabrera prend son courage à deux mains⁷¹ et filme en plan poitrine les autres usagers d'un transport en commun ; elle filme plusieurs visages d'inconnus dans le train, illuminés par la lumière du soleil.



Figure 15 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997, de (01:00:49) à (01:01:00) — de gauche à droite puis de haut en bas

⁷¹ Cabrera filme avec ses deux mains.

Le passage d'une séquence à l'autre se fait par un raccord *cut*, produisant un effet de relation inopiné. Des images d'un caractère spontané se font jour, tandis que le tremblement de la caméra effleure des visages de personnage endormis. De la voiture au train, l'espace s'est agrandi, changeant le rapport de proximité entre les personnages (Fig. 15). Nous pensons ici aux films *Juste le temps* (1983) de Robert Cahen et *Sans Soleil* de Chris Marker (1983), dans lesquels on peut également observer des personnages entre le sommeil et l'état de veille dans des transports en commun. Ce rapprochement esthétique est facilité par la multiplication des points de vue qu'adopte Cabrera : plans souvent fixes malgré le mouvement du train et possibles regards caméra des passagers tombés dans les bras de Morphée. Cabrera poursuit ses prises afin de saisir trois portraits animés par le soleil, lequel apporte un certain relief aux visages. Ces récits sont ponctués par des traversées de plusieurs environnements urbains, filmés à différents moments de la journée. Le spectateur voyage avec le film.

La relation avec la lumière et les autres personnages s'applique selon des règles qu'elle s'est elle-même imposées, explorant avec sa caméra ces relations éphémères et différées autour d'elle. Il s'agit d'un travail qui s'ancre dans le quotidien, marqué par la présence de formes singulières qui se répètent dans l'action de la prise. Les différents points de vue adoptés explorent le quotidien du transport où la variation de la lumière caresse les visages des voyageurs endormis. L'effet optique diffère selon le mouvement du train. Le temps y est comme suspendu par le jeu des formes qui se répercutent dans les images. La puissance poétique singulière de ces films que nous supposons sans acteurs, *a contrario* du film *Juste le temps*, démontre que les images du film révèlent justement un engagement total de l'opérateur, à l'instar de Chris Marker dans *Sans le soleil*. Les filmeurs comme les spectateurs semblent éprouver, à travers le mouvement, les vagues du temps qui passe. Loin d'être figée, la lumière dans l'image est dynamique, et le spectateur ressent l'élan du véhicule qui pousse le corps appareillé du filmeur. Ainsi, il n'est pas sans importance que Cabrera énonce son rêve dans cette scène en voix *off*, comme si elle était également sous l'emprise du lieu. La caméra semble virevolter sur la vie des autres passagers, qui vivent la même expérience de transport mais selon des temporalités différentes.

Malgré le défilement de la rame, les plans continuent de coexister entre eux dans la vie du film et dans celle du spectateur. Au sein du métro parisien, lieu commun des regards qui s'entrecroisent et s'évitent, le rapport avec l'espace enchevêtré s'assemble au montage.

Dominique Cabrera est assise sur un siège à côté d'une fenêtre et utilise sa caméra à la main (selon ses mots, « à la paluche⁷² »). Devant elle, une femme dort. Le soleil est absent, le métro se trouvant dans les souterrains de la ville. Elle décide alors de capturer une prise longue, tentant de cadrer discrètement sa voisine endormie (Fig. 16).



Figure 16 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997, de (00:07:24) à (00:07:57) — de gauche à droite puis de haut en bas

Son cadrage requiert une réévaluation de l'espace et du temps, puisqu'au moment de l'arrêt à une station, la femme semble réveillée par les mouvements des usagers qui rentrent dans les transports en commun. Cependant, la prise reste longue, malgré le potentiel regard caméra de la femme, qui se réveille et se rendort. Dans cette séquence, en voix *off*, Dominique Cabrera déclare faire quelque chose à la fois d'interdit et de merveilleux, d'important : enregistrer la présence de cette femme fatiguée dans le métro parisien. L'idée du désir du

⁷² BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images photo, cinéma, vidéo*, Fano, Nouv. Ed, Éditions Mimésis, 2020, p. 278. « La paluche — c'est-à-dire la caméra vidéo légère attachée à la main du cinéaste comme un stylo pourvue d'un œil — permettrait par exemple de briser le diaphragme qui s'interpose entre le "Je" regardant et le "Je" regardé ; la superficie qui les sépare se fait transparente alors que l'œil, comme en passant d'un côté à l'autre d'un miroir, peut finalement être partout en chaque point du corps réfractant le dehors (le "réel") dont il fait l'expérience et dans lequel il est lui-même immergé. » Voir également le témoignage en note de l'annexe de Dominique Cabrera, qui utilise aussi ce terme correspondant à la prise de la première caméra vidéo de main inventée par Beauviala.

cadrage est déjà bien présente, puis différée par la voix *off*. Cabrera est stimulée par ces désirs d'images, par sa passion et son travail de retrouver des moments précis qui apparaissent dans son cadrage : « Il n'y a pas d'endroit plus heureux que celui-là, être en face de cette femme endormie, en proie au bonheur de la filmer. » Cabrera partage son regard, sa curiosité avec les spectateurs. Elle renoue à travers sa voix avec le temps même de la prise. Cette résonance de son discours en voix *off* invite à comprendre le temps long de ces multiples cadrages et le choix de la prise au montage. À la fin de sa déclaration, Cabrera réalise un panorama vers le bas pour filmer les mains entrecroisées de la femme endormie ; longtemps après avoir déclenché cette prise longue, l'obturateur provoque un flou involontaire lors du mouvement du métro. La cinéaste est soucieuse de laisser faire le temps plutôt que le mouvement. Dominique Cabrera, sa caméra, la femme endormie, les passagers, la lumière, le monde se sont laissés emporter par ce moment de relation entre filmeurs et filmés, unis par le déséquilibre des transports en commun.

Dans *Entering Indifférence*, Vincent Dieutre est dérangé par les signaux de la ville : « L'empire me somme de faire les déplacements, de voir du pays, de voir les continents » ; « Moi, je consomme sans arrêt, pour abuser l'Empire et exister. *I shop therefore I am.* » Il est éreinté par les secousses de la rampe et tente désespérément de s'échapper. Après avoir esquissé un travelling où il se laisse emporter au bord d'une rame du métro de Chicago, il décide de faire un très gros plan des rues qui défilent sous ses yeux, laissant une part d'abstraction dans les formes qui défilent et accentuant sa critique sur la ville (Fig. 17).



Figure 17 : Vincent Dieutre, *Entering indifference*, 2001 (00:04:35)



Figure 18 : Vincent Dieutre, *Entering indifference*, 2001 (00:22:45)

La prise du départ nous a bien fait comprendre qu'il est en train de filmer le mouvement du wagon, derrière la fenêtre. Par effet de coupe, dans ce même mouvement faisant trembler l'obturateur duquel émergent des pixels, s'entrecroisent les formes grotesques des bâtiments, ce mouvement prolongeant le tremblement du métro.

Selon Laurent Guido, la recherche d'espace de Dieutre se trouve entre le folklore et le lieu, qu'il est possible d'adapter cinématographiquement dans une ville étrangère afin de prêter une attention particulière à ses pérégrinations dans le lieu du tournage. En comparant avec Pasolini, nous remarquons dans leurs deux films la grande déception des deux « horizons d'attente » des filmeurs pour nourrir leur regard d'exotisme :

Ce procédé prend appui sur l'hypothèse qu'une terre ne peut être véritablement appréhendée qu'à partir des préconceptions culturelles qu'elle a nourries. Ainsi, chez Dieutre, la musique romantique constitue le point d'entrée incontournable à partir duquel peut s'engager la découverte de l'espace allemand. Une telle confrontation pourrait s'avérer décevante, à l'instar de la désillusion qui étreint Pier Paolo Pasolini dans *Repérages en Palestine*, lorsqu'il fait l'expérience concrète d'une Terre sainte bien éloignée de son horizon d'attente, forgée exclusivement à partir des textes littéraires et bibliques que le cinéaste italien a pour objectif d'adapter en ces lieux mêmes⁷³.

Sur la seconde séquence de la rame (Fig. 18), nous voyons discrètement le reflet du rond de l'optique de la caméra. La fenêtre est différente de celle de la première séquence ; il n'y a pas de *broken windows effect*⁷⁴ à l'intérieur de sa chambre d'hôtel. Il s'agit d'une analogie apparente avec Chicago, la ville étant désignée par Dieutre comme un exemple de réussite de « l'Empire ». Sur cette rencontre avec le lieu et le paysage urbains plane un sentiment d'insécurité ; la ville et le filmeur sont en mouvement dans le wagon, mais à travers le regard attentif du filmeur subsiste la présence du regard : « Je me sens déjà bien assez étranger à moi-même pour ne pas me défier de l'exotisme, du décor interchangeable des pauvretés pittoresques, des plages pacifiées du désœuvrement *Yuppie*. Il me faut des lieux, des paysages, des villes qui résonnent. Chicago n'a rien d'exotique. Une sorte d'Europe en roue libre, où viendraient s'exacerber toutes les dimensions, tous les phénomènes, froid compris. »

⁷³ GUIDO Laurent. « Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe. » *Cinéma*, volume 21, numéro 1, automne 2010, p. 21–36. [En ligne] [consulté le 21 mars 2022] <https://doi.org/10.7202/1005628ar>

⁷⁴ LINWOOD H. Coussins, « *Fixing Broken Windows : Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities* », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 27. N° 2., 1998. « L'hypothèse de la vitre brisée » en français.



Figure 19 : Inconnu, Vue n° 130, *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train*, de (00 :00 :10) à (00:00:21) – de gauche à droite

Dans la seconde séquence de la rame, le panorama est pris depuis le métro et se traduit par un travelling de gauche à droite. Le mouvement est similaire, comme un écho, à l'une des premières vues Lumière : *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (1896), qui présente la ville de Lyon de la même façon, afin que le spectateur découvre l'état du paysage (Fig. 19). L'image des pancartes publicitaires tremble également en raison des secousses du train. Le plan panoramique se poursuit selon la même mécanique, à une époque et dans un lieu différent. Il y a comme une volonté d'affirmer l'expérimentation des modes de figuration du réel en utilisant les transports en commun et le commentaire pour plaindre sa condition de filmeur. Il s'agit d'un travail sur la porosité qui laisse le réel s'introduire, avec tous ses aspects inattendus, tandis que le réalisateur veille à rétablir le cadre de manière que son corps soit le moins contraint possible, alors qu'il est en proie aux secousses du métro. Le corps est emporté dans le défilement du paysage, jusqu'à atteindre un état entre l'éveil et le rêve, de *phantom ride*. Dieutre fait part en commentaire de la même sensation que Cabrera, Marker et Keuken. Il évoque succinctement cette approche dans *Entering indifference* : « Le souvenir au travail enveloppe déjà un panorama qui vacille ; le monde glisse, se dérobe sous mes pas. Furtif, j'entrevois le sujet du documentaire, ce vertige-là. Le touriste doit s'asseoir, reprendre ses esprits, regagner la fiction. Un trou de réel comme un trou d'air dans l'avion : l'unique sujet qu'il nous reste. » C'est dans ce travail de la mise en œuvre de ces images que les filmeurs jouent un rôle important, surtout lorsqu'il leur est possible de découvrir des passages dans lesquels le champ visuel est restreint.

Chapitre IV. Présenter le monde sur l'eau et dans le ciel

Jean-Louis Comolli a développé dans ses recherches sur le numérique et sur la transmission technologique du dispositif technique la fonction de la caméra entre le corps et le réel⁷⁵, à la suite des travaux de Simondon : « “L’objet technique” doit alors être apprécié et connu selon son essence, c’est-à-dire selon l’acte humain d’invention qui l’a fondé, pénétré d’intelligibilité fonctionnelle⁷⁶. » Nous avons déjà mentionné au début du chapitre III l’attention de Gunning envers les appareils portés qui sont constitutifs de l’univers filmé. Comolli, Zéau et Gunning développe cette conception de la dramaturgie de la vue du cinéaste appareillé : « Dans les “phantom rides”, le lieu et l’acte de voir deviennent dynamiquement reliés par la création d’une vue en mouvement qui met en avant l’appétence pour le visuel et le mobile propre au médium cinématographique. » Les espaces parcourus dans la dramaturgie du regard du filmeur à travers différents types de locomotion sont remis en question. Concernant ce processus de création où les images dépassent le discours et le regard, le peintre Passeron précise joliment : « Présenter, c’est plus que dire, c’est donner au dire une forme spéciale⁷⁷. »

IV. 1. Les mots transportés et déplacés en plein vol

Lorsque Keuken se trouve au Brésil, à Rio de Janeiro, il filme dans un premier temps les ruelles des favelas, les habitants, les terrasses, les portes et les déchets qui jonchent le sol. Les murs et les ombres des bâtiments occupent tout le champ. Des habitants vont et viennent, en un flux ininterrompu de vie. Le filmeur arpente silencieusement les ruelles de plus en plus étroites et les lieux sont très fréquentés. Les panoramiques vers le haut sont lents, comme s’il hochait la tête difficilement. Keuken effectue un zoom avant et en plongée sur les enfants qui jouent et dorment sur un matelas sans sommier, leurs corps comme nos regards s’enfonçant de plus en plus dans le sol de la favela. Un *cut* montre le ciel. Nous voyons des parapentes et des oiseaux qui paraissent bien légers depuis la lourde gravité de la terre. En multipliant les prises en contre-plongée, Keuken joue avec le hors-champ. L’espace du champ du ciel semble agrandi, sans aucune bordure ni frontière. Les murs bloquant notre regard ayant disparu, l’impact sur la perspective est absent, face à un grand vide habité, le ciel au-dessus de nous. Des parapentes

⁷⁵ COMOLLI Jean-Louis, « Corps mécaniques de plus en plus célestes... », *Voir et pouvoir. L’innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Lagrasse Verdier, 2004, p. 342.

⁷⁶ SIMONDON Gilbert, *Du mode d’existence des objets techniques*, op. cit., p. 335.

⁷⁷ PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, 1989, p. 206.

réapparaissent derrière le flanc d'une montagne, plutôt que des habitants au coin d'une rue. Nous apercevons même un oiseau traverser le champ, comme si Keuken avait réduit la distance grâce aux zooms avant de la caméra. Le corps du filmeur ancré sur terre se fatigue de son arpentage. Étant donné que la caméra portée est dirigée aussi bien vers le haut que vers le bas, nous ressentons son effort, sa difficulté à grimper et à filmer les ruelles. Les pas du filmeur sont lourds, mais lorsque Keuken met en scène son regard vers le ciel, nous nous retrouvons comme les parapentes, le regard suspendu dans les airs. Le commentaire se libère alors et décrit la scène : « Les deltaplanes survolent les bidonvilles. Les habitants des favelas voient les deltaplanes au-dessus de leurs têtes, mais ils ne s'y suspendront jamais. Ce sont les nantis qui se suspendent aux deltaplanes. Ils observent les favelas de haut. Mais ils n'y mettront jamais les pieds. » La multiplication des prises du ciel depuis la terre fait flotter notre regard qui percute la condition de ceux qui manient les deltaplanes. Le ciel habité par les nantis fait correspondre politiquement deux espaces de frontières terrestres et célestes. Les espaces terrestre et céleste sont ainsi séparés par une frontière politique : la terre est peuplée par les pauvres et le ciel par les nantis. Dans les coulisses du champ des possibles pour le regard. Le filmeur transfère cette violence dans la forme filmique.

Nous retrouvons le filmeur dans la scène suivante, à la suite d'une ellipse, dans le ciel : il procède à un léger zoom arrière, puis nous sommes au-dessus des favelas, près du flanc de la montagne, suspendus parmi ceux qui habitent de façon éphémère le ciel (Fig. 20). Ce dernier, qui semblait vide au début, est en fait rempli de parapentes et de toutes sortes d'objets volants. Nous avons compris qu'après un *cut*, nous le retrouvons tout en haut, que nous nous sommes déplacés avec lui. Keuken intervient : « Il y a encore une heure, j'étais dans la favela. Maintenant, je suis suspendu à un deltaplane. » Dans un sens figuré, « déplacer » signifie aussi modifier l'axe d'un problème, si nous reprenons la définition du Littré : « Déplacer le point de la question, changer le point sur lequel porte la difficulté⁷⁸. » La croyance du spectateur en ce monde diégétique le pousse à s'interroger sur les formes filmiques qui ont marqué la cohérence du sens de ses déplacements et son regard. Dans ses films, Keuken a l'habitude de se mêler à différentes classes sociales avec lucidité et jugement, de filmer aussi bien les dominés que les dominants. Sa caméra physique se glisse dans les interstices des relations sociales, jusque dans les rapports entre filmeur et filmé. Ces rapports sont pensés surtout à travers le travail du cadre

⁷⁸ BEUJEAN Amédée, *Dictionnaire de la langue française, abrégé du dictionnaire Littré*, Paris, La Pochothèque, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 465.

et du décadrage. Le cinéma a forgé le mot « cadrage » ; or, « le cadre se définit autant par ce qu'il contient que par ce qu'il exclut⁷⁹ » rappelle Jacques Aumont.

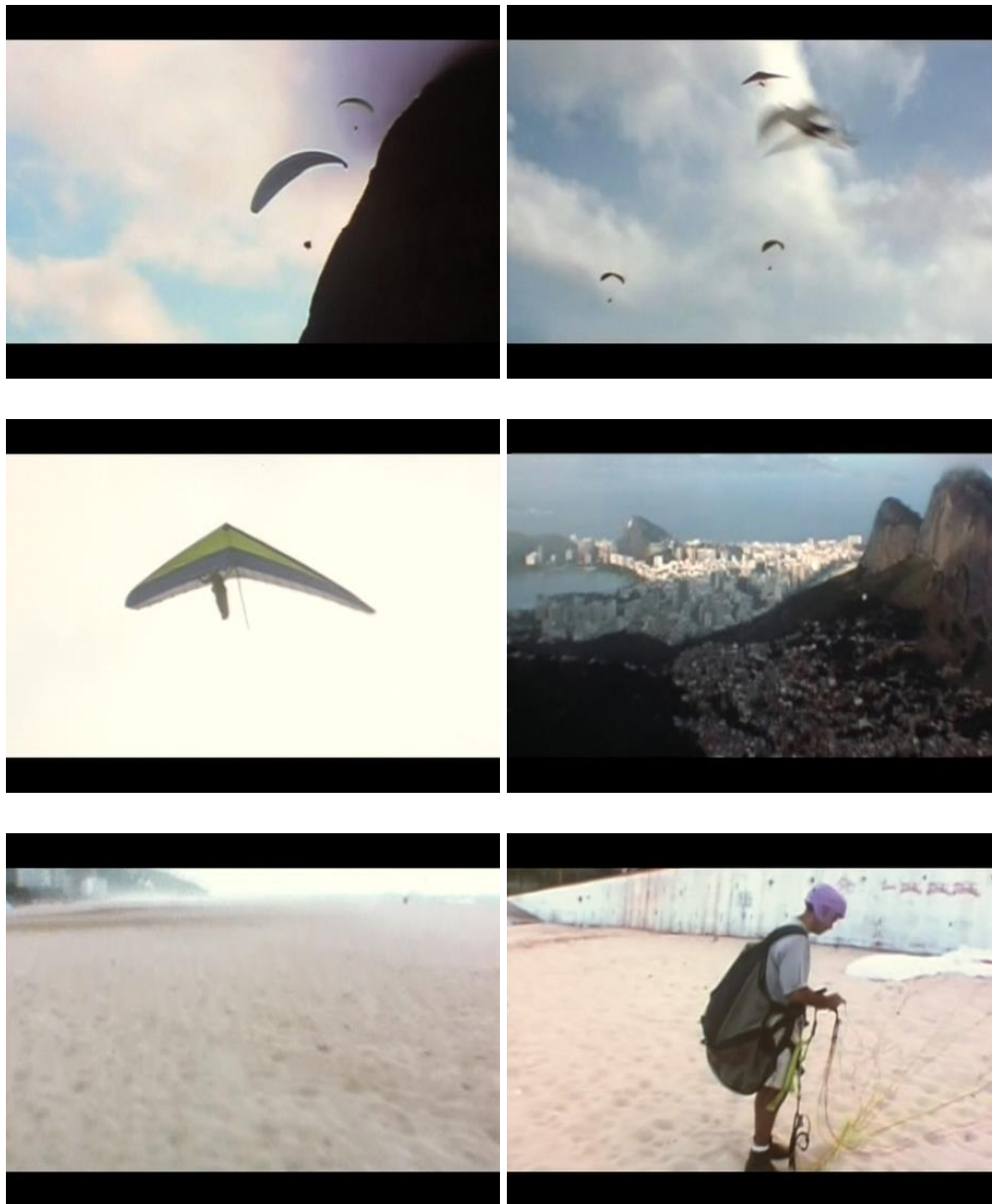


Figure 20 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, 2000, de (01:49:33) à (01:52:32) — de gauche à droite puis de haut en bas

Dans le ciel, Keuken n'est plus dans un espace confiné, mais complètement ouvert. Cependant, il reste attaché à un moniteur de vol avec qui il échange quelques mots : « Nous survolons la zone d'envol », lui dit le moniteur ; « C'est merveilleux, nous sommes très haut »,

⁷⁹ AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, op. cit., p. 150.

répond Keuken. L'inscription de son regard dans les espaces célestes remet en cause sa fragile condition physique. Or, Keuken rétorque par cette formulation en voix *off* lorsqu'il se trouve tout en haut : « Dans ce film, je voulais aussi braver le danger. Je n'avais rien à perdre. Maintenant je fais ceci, mais cela n'a rien d'effrayant. C'est plutôt confortable, d'être tellement au-dessus de la réalité : sans la douleur de la pauvreté et avec peu de risque de tomber. » Subsiste le regard égocentrique du filmeur portant fièrement le poids de son projet — une manière de donner à voir la puissance du cinéma par des formes filmiques et des regards décentrés. *Vacances prolongées* n'est pas seulement la pérégrination d'un filmeur en fin de vie, mais plutôt un regard qui subit l'urgence et qui bascule entre les représentations de pôles extrêmes.

Keuken finit par descendre du parapente, avec le moniteur, sur la plage, ayant continué de filmer jusqu'à l'atterrissage. Le moniteur lui adresse quelque mot, lui sourit, et finit par être filmé de dos. Keuken prend cette dernière image de celui qui a les capacités de voler au-dessus d'une plage apparemment vidée de ces habitants. D'un transport à un autre, Keuken marque encore, par le resserrement du plan sur la figure du personnage du nanti, une forte opposition : il se trouve une nouvelle fois entre deux populations qui se tournent le dos.

IV. 2. Le passage du bateau

Alexandre Promio, dès l'année 1896, réalise trois des premiers « travellings » de l'histoire du cinéma : *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (vue Lumière n° 295) et *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau* (n° 296) en 1896, puis *Panorama de la Corne d'Or* (n° 416) en 1897. Dans les vues Lumière, « le cinéma primitif » tend en général à recourir aux travellings avant fixes sur un mobile, ainsi qu'aux panoramiques. En 1896, lorsqu'Alexandre Promio filme à bord d'une embarcation sur le canal de Venise, nous retrouvons des détails concernant le regard frontal des personnages. Le bateau à partir duquel la caméra filme la scène dépasse les gondoles les unes après les autres. La caméra filme la vie des habitants qui travaillent au bord de leurs barques. Nous voyons les gestes techniques des gondoliers dans le défilement du travelling (Fig. 21), tandis que sur le deuxième photogramme, nous repérons que les personnages de la scène s'aperçoivent de la présence de caméra.

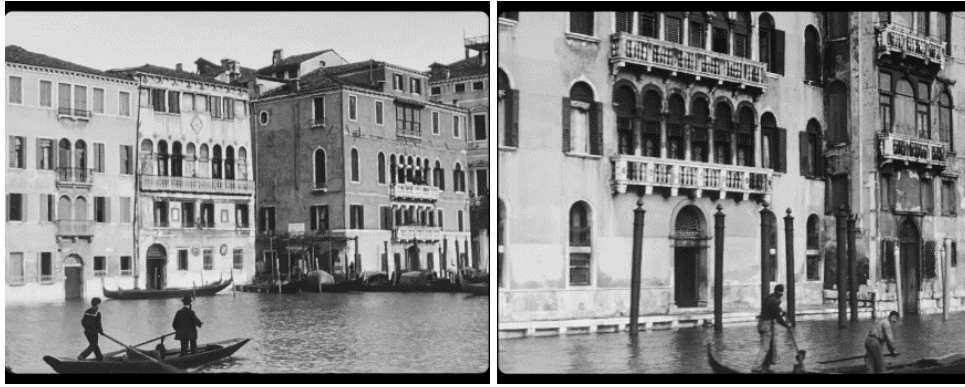


Figure 21 : Alexandre Promio, *Vue du Grand Canal, Venise, 1896*, de (00:00:05) à (00:00:45) — de gauche à droite.

En effet, les personnages sont curieux du mode d'observation du filmeur. Ce dernier prend en compte la monstration de son dispositif depuis un transport mobile. Ce geste technique n'est pas naturel sur un moyen de transport et suscite donc une certaine curiosité. Un siècle plus tard, dans le film *Vacances prolongées* de Keuken, c'est toujours le cas lorsque le filmeur se trouve à Mopti sur le confluent d'une rivière du Niger (Fig. 21). Les autres sont attirés par le regard de la caméra. Les regards des personnages sont, d'une certaine manière, stimulés, réagissent au regard de la caméra et à celui du filmeur. La présence de Keuken sort du quotidien de ces habitants dont le mode de vie est établi sur le fleuve. Le premier plan de cette séquence montre un homme, debout, qui chante et danse sur une barque près de celle où se trouve le filmeur. Nous comprenons que Keuken et d'autres personnes utilisent la barque comme mode de locomotion. Keuken filme en travelling avant, le cadre étant légèrement secoué par les remous du bateau. Nous retrouvons les mêmes tremblements de caméra dans les travellings d'Alexandre Promio.

Prenons le premier plan de la séquence de la barque tournée sur le Niger (Fig. 22). Le premier plan indique un homme chantant sur sa barque. Il est sur une barque, Keuken filme depuis la sienne avec les guides et Nosh ; « près de Mopti, ville du pays voisin, le Mali, le Bani conflue avec le Niger ». Le point topographique est directement donné après le chant de l'homme sur sa barque en voix *off*. Nous voyons comment la barque est poussée par les chants et les mouvements de ceux qui conduisent les barques avec un bâton comme les *gondoliers* à Venise.

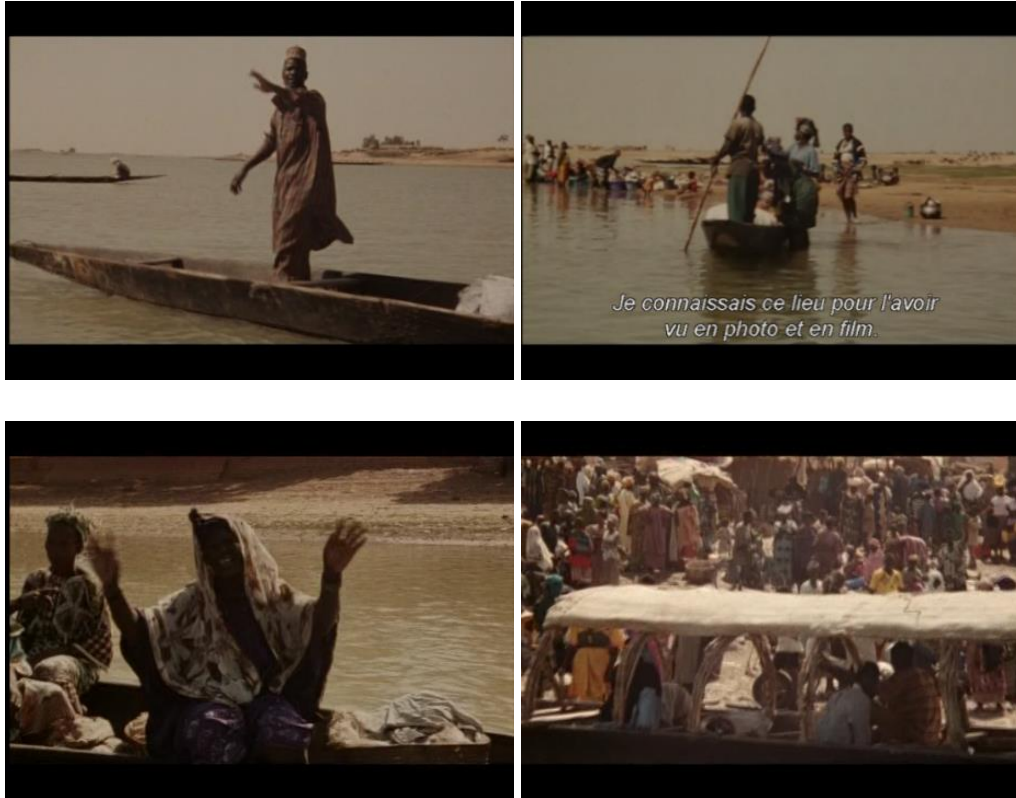


Figure 22 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées*, de (01 : 15 : 50) à (01 : 19 : 34) — de gauche à droite puis de haut en bas

La direction est donnée à l'aide d'un large bâton de bois. Nous voyons des gestes d'agriculture, de pêche, de lavage et de transport. Le Niger est un espace où naissent les échanges humains. Keuken dévoile aux spectateurs ses souvenirs : « Je connaissais ce lieu pour l'avoir vu en photo et en film », dit-il en voix *off*. Nous reconnaissons deux instances énonciatrices au sein de l'image : celle du tournage qui raconte le trajet physique du filmeur exposé et le paysage. C'est un lieu de passage de vie. Keuken, en voix *off*, déclare cette recherche des images : « Des images nébuleuses qui suggéraient un espace immense grouillant de vie. Vie, espace, immense — tous ces mots signifient tout et rien. Mais j'ai été attiré par eux : par le fleuve humain. »

Au début de la trilogie de Jean Rouch, *Petit à petit*⁸⁰ (Fig. 23), nous sommes transportés dans un bateau allant vers les personnages, en travelling avant. Nous nous retrouvons au milieu

⁸⁰ Il est intéressant de noter que le film *Petit à petit* a connu de nombreuses versions et que la scène du bateau que nous analysons est absente de la version courte. Elle est remplacé par l'apparition de Lam dans son propre rôle, jouant le cow-boy sur la terre ferme.

de l'embarcation, nous retournant sur nous-mêmes pour observer le rameur qui chantonne afin de se donner du courage. Nous sommes lancés dans une trajectoire cinématographique. Dans une interview, Jean Rouch assure que son film est une mise en garde « d'assistance technique ratée, autrement dit la mise en garde du chemin suiveur que prenait l'Afrique à ce moment-là et qui conduisait à l'impasse⁸¹ ».



Figure 23 : Jean Rouch, *Petit à Petit, épisode 1, Les lettres persanes*, 1971 (version longue), de (00:00:10) à (00:00:21) — de gauche à droite

Son film étant tourné selon une méthode qui consiste à ne jamais renoncer à un plan, toujours dans l'improvisation, il ajoute une conclusion intéressante sur le déplacement du regard du filmeur à la fin de cette interview : « On s'arrête, car le vélo ne peut pas rattraper le train, le train ne peut pas rattraper l'avion, on s'arrête pour voir où vont les autres et, à ce moment-là, on décidera de ce que l'on fera. »

En effet, dès l'arrivée de la nouvelle technologie DV, un contemporain de Keuken, Moussa Ouane, réalise le film *L'Esprit de Mopti* sur le même fleuve que celui de Keuken, situé dans la même ville. Le film fut proposé au festival Jean Rouch en 1999 à Paris, deux ans après la sortie du film *Vacances prolongées*. *L'Esprit de Mopti* débute sur le rivage avec l'image d'un jeune pêcheur (Fig. 24), près d'un port où nous voyons défiler les différents bateaux qui sillonnent le fleuve. Les travellings avant sur le bateau d'un jeune pêcheur montrent cette économie de l'échange par le regard du filmeur, résultant eux-mêmes de cet esprit de partage et d'attention documentaire. Notamment, Ouane indique également le moment de leur

⁸¹ ROUCH Jean, « Paris Cinéma | Jean Rouch à propos de "Petit à petit" », YouTube, chaîne « Paris — Forum des images », mis en ligne le 3 avril 2017, [<https://youtu.be/aOTJlrzLoak>], consulté le 26 août 2023.

installation par un texte *off* comportant les informations sur le lieu et les habitants ; si bien que nous retrouvons le même jeu avec la profondeur de champ et les informations transmises depuis la barque vers le rivage et sur la terre ferme. Le filmeur attentif se rappelle de retrouver les mêmes gestes de navigation qui se perpétuent depuis son positionnement, lequel ne distingue plus le travail du film de celui des autres. Les mouvements des personnages deviennent ainsi communs à l'espace dans lequel ils vivent. Néanmoins, la beauté du regard vient peut-être de cet entrecroisement spontané entre les temporalités de deux travailleurs qui se rencontrent sur le fleuve (Fig. 25).



Figure 24 : Moussa Ouane, *L'Esprit de Mopti*, 1999 (00:02:52) Le filmeur est sur une barque. La caméra tremble avec les remous de l'eau.



Figure 25 : Moussa Ouane, *L'Esprit de Mopti*, 1999 (00:03:22) Le filmeur est sur la terre ferme, la caméra ne tremble plus.

Entre mélancolie et nostalgie, parmi les mouvements des embarcations, Keuken, Promio, Rouch et Ouane mettent en lumière le cours de leurs déplacements et celui d'autrui grâce au cinéma. Ils montrent la puissance de leur propre présence de filmeur dans des situations de prise de vue. Le filmeur conçoit sa relation avec le monde sans être pour autant dans la passivité de la contemplation du lieu, car le recours au travelling avant dévoile la tension de la prise. Par là, le filmeur conjugue activement son regard et celui de sa caméra *participante* avec la présence du lieu. En effet, l'intérêt des filmeurs réside dans la circulation du fleuve, jusqu'à l'embouchure où, pour ainsi dire, une image se forme et se déforme sous l'œil attentif du filmeur.

Dans ces films, le regard du filmeur est exposé, le regard caméra montre une recherche de complicité avec des personnages, qu'il ne surplombe jamais. L'esthétique du *phantom ride* est corrélée à la sensation d'une légèreté du filmeur, transporté par ses propres observations. Ce qui fait le quotidien du filmeur, c'est la recherche d'un regard assimilable à l'ordre des choses

pour celui qui le porte. Comme l'affirme Gunning, l'exposition du travail de l'autre, souvent, détermine l'exigence simple de la mise en scène d'une « vue » :

À mes yeux la qualité la plus caractéristique d'une « vue » tient à la façon dont elle mime l'acte de regarder et d'observer. [...] La principale indication de ce mode d'observation réside dans la conscience affirmée de la présence de la caméra. Les personnes filmées réagissent à la caméra, par des regards ou des gestes dirigés vers elle et par la façon dont elles lui montrent ce qu'elles font, exposant un geste de travail ou un usage⁸².

Sur un bateau, les filmeurs sont attentifs. On reconnaît un ton commun en *voix off* : une voix convaincue, introspective, parfois inquiète, qui s'interroge, interroge les êtres humains et le monde. Être dans l'événement au sein d'une embarcation.

IV. 3. La relation avec le monde depuis un télésiège

Chez Dominique Cabrera, dans *Demain et encore demain*, la proposition de relater sa perception du monde prend acte lorsqu'elle affirme sa présence appareillée, c'est-à-dire dès le début du film. Dans la séquence du télésiège, à la fin de *Demain et encore demain*, l'échange entre Victor et sa mère témoigne d'un éloignement physique avec la voix narrative en *off* de Cabrera. La parole est prise en *voix in* avec l'aide du micro de la caméra. Cette séquence de déplacement appareillé prend l'allure de la traversée d'une passerelle artificielle fragilisée par le temps et la nature du monde. Nous sommes loin de son quartier de Montreuil, du paysage urbain. Sur le télésiège, nous imaginons hors champ que Cabrera est suspendu dans le vide, les deux mains sur son dispositif. Au début de la séquence, Cabrera montre Marianne et un autre enfant devant le contre-jour, probablement le fils de Marianne. La première image montre la main d'un technicien qui surgit dans le plan, puis qui saisit le siège ballottant et invite Marianne et son fils à monter dans l'embarcation. Victor rassure sa mère qui filme ce moment : « Je le prends tous les hivers, j'ai l'habitude. » Cabrera est en train de filmer l'éloignement de Marianne et de son fils dans la profondeur du champ. Elle répond à Victor : « Et moi donc. »

⁸² GUNNING Tom, « *Before Documentary. Early Nonfiction Film and the View Aesthetic* », *op. cit.* Les citations issues de ce texte sont traduites et soulignées par Caroline Zéau dans ZEAU Caroline, *op. cit.*, p. 34.

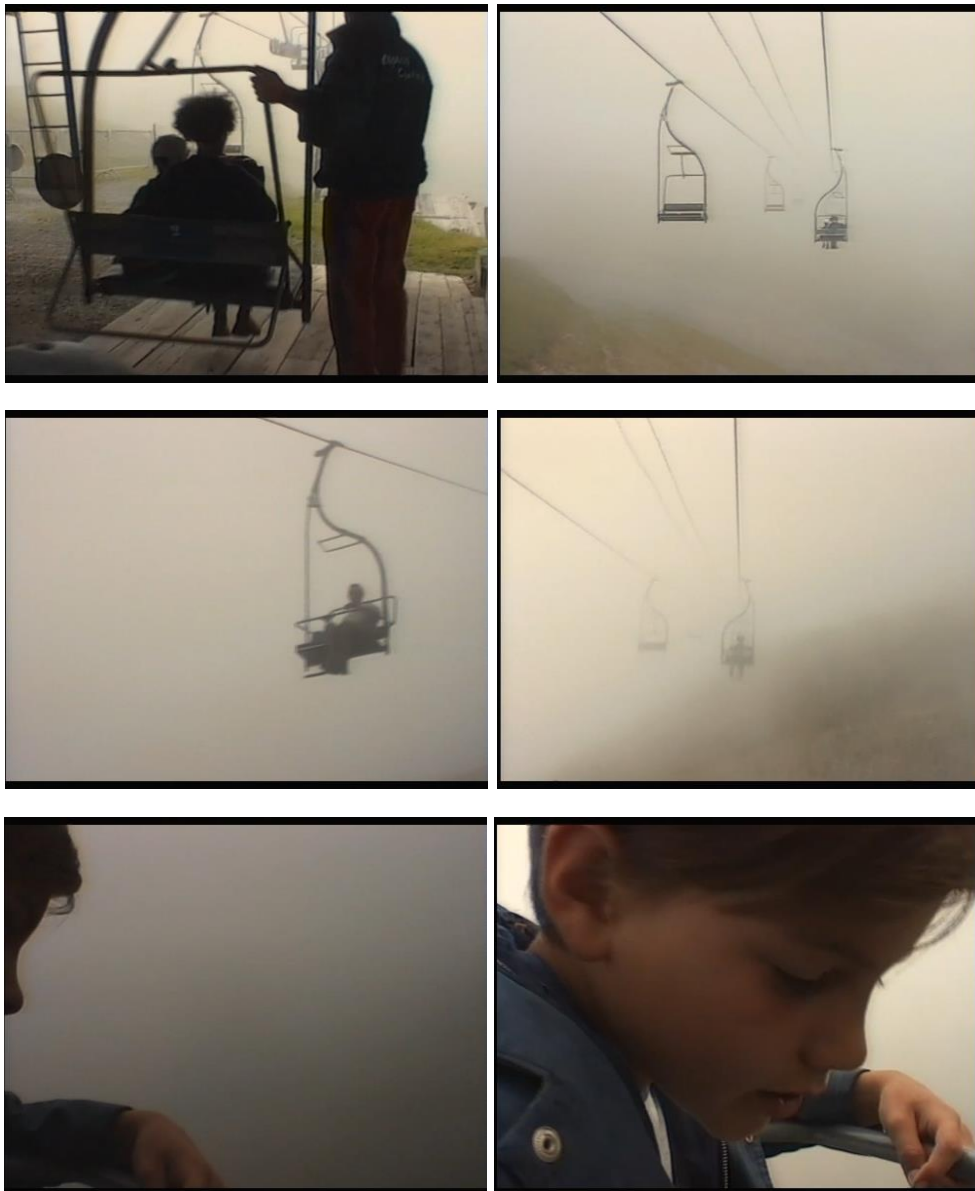
Or, le ton du film change brusquement quand Victor et sa mère embarquent à leur tour sur le fragile esquif.

Dans le télésiège, Cabrera et Victor apprécient le mouvement de leurs deux corps suspendus, discutent de ce qu'ils éprouvent à l'égard du fait d'être ainsi transportés dans le vide. Le télésiège monte au fur et à mesure et la discussion se libère peu à peu. Comme eux, nous voyons à peine le sol à cause de la situation météorologique. Dès le départ, la première image nous invite à entrer par le surcadrage dans un monde fait de brouillard : les télésièges forment un cadre où s'installent physiquement les personnages. La caméra est bien attachée au corps du filmeur. Par effet de *jump cut*, on croise différentes silhouettes qui viennent à leur rencontre dans le brouillard. Ce dernier s'épaissit et la lumière hésite, obstruant progressivement toute visibilité au fur et à mesure de l'avancement du télésiège. Les lignes de ce dernier se perdent dans les bruits métalliques des fils de métal qui se frottent contre le vent. Nous entendons Marianne chanter et jouer avec l'écho des lieux. Le tintement des cloches des vaches s'invite peu à peu sur cette trajectoire en ligne droite, le silence de l'endroit nous faisant ressentir d'autant mieux les sons de l'environnement et inversement. Dominique Cabrera multiplie les prises, rapprochant peu à peu par décadrage le corps de Victor qui, depuis le début du film, n'apprécie pas d'être filmé par sa mère. Soudain, les coupes changent de rythme et s'installent peu à peu un plan long de ce parcours. Victor surprend dans le même temps sa mère en train de filmer, encore, mais il ne dit rien et préfère lui faire part de ses impressions vis-à-vis du télésiège, au milieu du plein brouillard qui coupe toute communication avec le monde des vivants.

Malgré l'allure ralentie et cette sensation de vide, l'expérience pour Cabrera et son fils n'est pas aussi angoissante par ce qui est coutumier des scènes de brouillard ? Prenons en exemple en littérature une scène décrite par l'écrivain suisse Ramuz. Les thèmes importants à travers son œuvre sont la difficulté de la communication et la solitude ; il décrit donc lui aussi une scène dans le brouillard : « Je sentais monter en moi quelque chose de drôle, en même temps que j'avais froid : comme si j'avais été supprimé de dessus la terre, comme si j'étais hors du monde. J'étais seul avec moi-même, comme il arrive à l'heure de la mort [...] comme si je n'avais jamais été attaché à rien⁸³. » Le brouillard est ici associé, comme souvent dans la

⁸³ RAMUZ Charles Ferdinand, « L'homme perdu dans le brouillard », dans *Nouvelles et morceaux*, Lausanne, Payot, 1969 [1910], p. 377.

littérature et le cinéma, à une conception de la mort par un personnage solitaire⁸⁴, tandis que chez Cabrera, il est évoqué au cours d'un dialogue avec son fils – un dialogue qui demande une certaine patience, c'est pourquoi les *jump cuts* sont aussi percutants (Fig. 26).



⁸⁴ Nous pouvons évoquer le travail du brouillard dans le dernier film de Federico Fellini, *La voce della Luna*, qui reprend les idées littéraires du roman *Il poema dei lunatici* d'Ermanno Cavazonni. Ces œuvres révèlent beaucoup de la fragilité qui habite le quotidien de chacun.



Figure 26 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997, de (01 : 02 : 27) à (01 : 04 : 30) — de gauche à droite puis de haut en bas

Ainsi, Victor et Cabrera établissent ce lien avec la mort durant cette séquence, mais dans l'expression de leur sensation, ils se réconfortent de ce que peut apporter le brouillard, pour le dépasser, réduire la peur. La conversation reprend : Victor partage son sentiment vis-à-vis du brouillard et déclare se sentir dans la vie plutôt que dans la mort. Cabrera est autant surprise par ses réponses poétiques que par le lien qui se noue avec son fils durant son filmage. Mère et fils renoncent au silence du vide de ce brouillard en reprenant de plus belle leur communication. Cabrera continue de porter sa caméra et de l'approcher vers son fils, en équilibre constant sur le télésiège en mouvement.

À travers cette séquence lumineuse de bonheur, Cabrera dépeint avec une certaine adresse le caractère d'anticipation de l'image qui vise à reconstituer un moment privilégié avec son fils. Dans le mouvement du télésiège, à partir d'un dispositif mobile qui naît de ces déplacements, Cabrera utilise le direct comme un principe dynamique pour parvenir à atteindre la relation avec son fils. La caméra et le corps sont en interaction constante avec les personnages et l'environnement en tendant vers le général et l'universel.

À partir de l'exemple du télésiège, le film de Cabrera démontre une nouvelle fois sa capacité avec la caméra légère. Cabrera agit de manière à s'aligner sur les mouvements de son corps technique. L'art de filmer son quotidien nous permet de nous rendre compte de sa progression pas à pas, à partir de sa vie en déplacement et, selon la définition psychanalytique du mot, *déplaçante*⁸⁵. Le regard s'écarte avec le corps de la caméra vers des espaces qui

⁸⁵ L'INTERNAUTE, « déplaçant », consulté le 26 juillet 2022 sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/deplacant/> Activité de déplacement : « Sens : Mécanisme inconscient de défense consistant pour le Moi à déplacer un problème trop

correspondent pleinement au sujet du film. *Demain et encore demain* se construit à partir d'une trame de la vie filmée de Cabrera qui repose dans l'adoption d'une « dramatisation de l'appropriation visuelle⁸⁶ » et dans la mise en scène de sa propre mobilité dans l'espace du quotidien. La séquence du télésiège enseigne que le cinéma peut témoigner du réel sans se réduire à sa représentation. Elle donne à voir une exploration par le regard de la filmeuse. Dans cette séquence, Cabrera met en abyme le sujet de son film, à partir d'un long travail d'appropriation des espaces en fonction des interventions avec les autres personnages. Son projet consiste à transformer le récit de sa vie de filmeuse en déplaçant sa fiction dans le réel — façon courageuse de reprendre le cours de sa vie par le biais de l'image que l'on a de soi et de celle que l'on donne aux autres. Elle avance dans le souvenir du télésiège « dont elle a l'habitude », mais rend exclusive et exceptionnelle la situation dans laquelle elle et son fils se trouvent. Au cours du film, nous pouvons reconstituer les informations sur sa vie de filmeuse et ses rapports avec les siens, en particulier son fils Victor qui vit la séparation de ses parents. Dans le brouillard, elle s'aventure avec curiosité, rassurée par les paroles *in situ* de Victor, qui répond avec conviction à sa mère durant l'expérience du mouvement du télésiège, sans refuser cette fois d'aller à l'encontre de sa caméra portée.

douloureux (angoisse) sur une autre représentation plus acceptable. Origine : Le mot déplacement est considéré ici dans son acception psychanalytique. Freud a créé cette notion, dès 1895, en même temps qu'il finalisait sa théorie des névroses. Il l'a désignée par le terme allemand *verschiebung* (décalage) que les psychanalystes français ont traduit par déplacement. En faisant une activité de déplacement, le sujet choisit une solution de remplacement, à court terme, qui calme son angoisse, mais ne résout pas sa névrose. »

⁸⁶ ZEAU Caroline « Le cinéma que je fais n'est pas du cinéma direct... », dans FIANIANT Antony, ZEAU Caroline, MOUËLLIC Gille, *op. cit.*, p. 54.

Troisième partie : Agir sur son quotidien avec sa portabilité

Bien qu'ils possèdent tous cet intérêt pour la captation filmée de l'événement, nous émettons l'hypothèse que les filmeurs de notre corpus utilisent leur écriture cinématographique pour frustrer l'attente du spectateur afin de l'inciter à une certaine forme de patience face aux images. Dans la délinéation de leurs mouvements enregistrés avec la légèreté de la caméra, ils portent en eux des sentiments lourds qui se confondent dans leurs formes filmiques. Le partage du quotidien par fragment est simulé par le portage, à travers des chemins différents, dans des lieux intimes ou publics, au sein d'une économie de l'attention. Ils filment leur condition avec des éléments simples de la vie quotidienne. Dans notre réflexion, le doute et la création se superposent à travers le corps du filmeur portant son appareil. Grâce à son faible coût, le numérique permet de multiplier les prises sans compter. Ainsi, le travail des images met en valeur ce « dispositif » pour compenser son effacement dans les espaces. Par le biais de leurs actes de production, les filmeurs révèlent quelque chose de leur propre personne, la marque d'énonciation par de nouvelles considérations esthétiques, la création d'une possible nouvelle image du filmeur et de son quotidien avec le numérique.

Chapitre V : Franchir le quotidien dans *Là-bas*

Nous ne quittons véritablement jamais « le quotidien ». Par exemple, le geste de la prise est « quotidien » dans les films, car nous voyons défiler l'accompagnement de leur caméra qui capture des bribes de vie et les choses. Le filmeur pense à sa propre condition et s'établit avec son environnement dont il remet souvent en question son rapport avec lui. Selon le CNRTL, le « quotidien⁸⁷ » est un temps particulier pour les individus, car il forme ce « qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour ; que l'on fait régulièrement, tous les jours ». Or, le geste de la prise avec la caméra est manifestement un travail quotidien qui se répète jour après jour pendant le projet de création. Nous voyons défiler le temps, la nuit et nous percevons pourtant certaines discontinuités durant le projet comme les accidents, les crises et le doute. Nous émettons l'hypothèse que même dans la « quotidienneté du filmeur », celui-ci est conscient de son travail autoréflexif. Pour le CNRTL, « la quotidienneté⁸⁸ » correspond à l'« état de ce qui est quotidien ; condition de l'être humain qui est soumis au rythme inéluctable de la vie quotidienne ». Dans l'écriture polyphonique du film *Là-bas*, Akerman affirme la présence de cette quotidienneté, « le rythme » de sa propre condition de filmeuse enfermée dans son projet de film. En mettant en avant sa personne, le filmeur établit des formulations de sa pensée en voix *off* pour combler ce vide du quotidien. Le spectateur est mis dans la position quotidienne où il s'identifie aux conditions de l'enregistrement. Dans l'enregistrement des informations visuelles, l'identification de l'appareil se montre volontairement de façon invisible dans ce film de notre corpus. Ces composantes nous indiquent succinctement l'idée d'un rythme du quotidien qui se trouve renforcé par la façon dont le filmeur recentre les éléments tangibles de sa quotidienneté.

V. 1. Le regard dans le quotidien

En 1999, lors d'une rencontre avec Vincent Dieutre, Jean-Claude Rousseau souligne l'importance de se laisser guider dans le tournage par cette « vivacité » du regard, par des questions de distance, par une dynamique centrifuge faisant déplacer le filmeur pour produire des images et établir son propre sentier, même si c'est quelque chose « hors de sa portée » :

⁸⁷ « Quotidien », CNRTL, en ligne [<https://www.cnrtl.fr/definition/quotidien>] consulté le 9 mai 2023.

⁸⁸ *Ibid.*

Il n'y a pas de « projet », mais plutôt un axe, une orientation, un désir, qui poussent dans le même sens comme une végétation qui obéit sans le savoir à la lumière [...] Je n'ai pas choisi de travailler seul, j'ai envie de combiner des images et des sons. Je ne conçois pas le cinéma d'une autre façon qu'un acte artistique, un risque total pour celui qui fait le film. [...] Et cela n'a rien à faire avec une production « industrielle » qui étouffe le cinéma, qui empêche le geste, quand bien même du cinéma pourrait continuer à respirer à l'intérieur de ce système⁸⁹.

Jean-Claude Rousseau traduit ce projet d'écriture à partir de la recherche de « combinaisons » en s'intéressant aux capacités techniques et énonciatrices du support, dans l'optique de faire « respirer » le cinéma. Ce qui motive le filmeur et ce qui nous intéresse aussi dans le choix d'étudier la portabilité, c'est l'aventure du regard virevoltant et vivant selon sa propre attitude lors du tournage, surtout lorsqu'il s'agit de mettre en scène son quotidien. Dans la continuité de notre étude, il est intéressant de prendre en compte le discours chez Rousseau concernant l'expression d'un corps vivant traçant son propre sentier. Prenons des exemples dans les images et les sons de Chantal Akerman qui occupent une place particulière dans son travail d'« une écriture répercutée » sur le(s) quotidien(s)⁹⁰. Depuis ses débuts, les films documentaires d'Akerman sont construits majoritairement sur la pérégrination de la filmeuse mettant en scène la circulation des voix et des corps ; mais pouvons-nous mesurer le pouls du quotidien à travers les espaces du film *Là-bas* ?

Dans le générique au début de *Là-bas*, le titre du film et les noms de ceux qui y ont participé apparaissent en lettres blanches sur fond noir. Il importe de noter que ce générique est en fondu enchaîné, formant une apparition et une disparition des noms de façon contrôlée entre les coupes. Les noms viennent comme une respiration. Le rythme est lent, serein, les intervalles réagissent comme un souffle organique, puis apparaît la première image de l'appartement (Fig. 27). Nous entendons au début du film Akerman qui essaie d'allumer le gaz ; elle se déplace dans son appartement, tandis que la caméra enregistre patiemment les activités quotidiennes de ses voisins. En fonction de ses pas, nous nous représentons la proximité de son corps avec la caméra. De ce point de vue, le hors-champ est un paramètre frustrant qui souligne les limites du cadre fixe, l'impossible rapprochement entre Akerman et le spectateur.

⁸⁹ DIEUTRE Vincent, entretien avec Jean-Claude Rousseau, « Jeune homme à sa table faisant un film », *La lettre du cinéma*, n° 10, été 1999, p. 78.

⁹⁰ Akerman a réalisé de nombreux films qui mettent en scène le quotidien de personnages issus de la littérature, l'exemple le plus célèbre est sans doute le film *La Captive* (2000) avec le personnage d'Ariane interprétée par l'actrice Sylvie Testud inspiré lui même du personnage d'Albertine de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).



Figure 27 : Chantal Akerman, *Là-bas*, 2006 (00:02:00), l'intérieur de son appartement à Tel-Aviv

Dans son appartement, nous sommes comme pris au piège, une sensation d'enfermement dans son cadrage mis en exergue par la longueur du plan, comme si nous étions également au plus près de la vision appareillée. Ces prises longues sont mesurées, mais nous enferment autant qu'elle entre ses trois murs. Nous sommes amenés à nous interroger sur ce que nous voyons ; nous nous focalisons sur les meubles et sur la lumière qui traverse la fenêtre. Akerman est une narratrice-filmeuse, c'est-à-dire qu'elle s'engage physiquement et verbalement au contact des éléments du réel et de ses configurations techniques : dans cet entre-deux, elle est concernée par son environnement de travail et de vie.

Dans *Là-bas*, la chronologie du film semble respectée. Son enfermement volontaire, sa quarantaine « improvisée » sont corollaires de l'environnement du récit. Tel-Aviv est une ville qui a profondément marqué la filmeuse, comme le raconte Claire Atherton, sa monteuse, par le biais d'une métaphore : « Chantal, Israël, c'est un peu trop lourd⁹¹. » Tel-Aviv lui apporte ce sentiment anxieux, pesant, qui enferme la filmeuse pour la protéger ; mais de quoi ? Les fenêtres sont très présentes dans ses œuvres avec des enjeux différents et des variations dans la

⁹¹ GARBIT Philippe, « Nuit Chantal Akerman — Entretien 3/3 avec Claire Atherton et Vincent Dieutre », *France culture*, épisode du dimanche 11 février 2018, écouté en septembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nuit-chantal-akerman-entretien-3-3-avec-claire-atherton-et-vincent-dieutre-8830248>

composition du cadrage, qui deviennent en l'occurrence un symbole de ses états d'âme — un monde enfermé, mais qui se veut malgré tout ouvert.

Nous patientons comme la caméra en attendant le changement probable d'un axe ou le passage à une autre temporalité au moyen de l'action technique. Les plans longs jouent avec notre patience et brusquent, d'une certaine manière, notre quotidien de spectateur. En effet, l'enjeu n'est pas seulement démonstratif, il ne s'agit pas d'une expérimentation cinématographique sur la durée, comme le propose Warhol. Akerman ne prend pas position sur ce qu'elle voit ; elle se livre plutôt à son métier et se délivre de cette condition par le biais de sa parole, grâce à des bribes de réminiscences et à des images réactualisées dans ce qui paraît être son quotidien à Tel-Aviv. Par cette présence discrète, elle semble à la fois sortir du cadre de son travail et y entrer. Entre travail du film et sa propre vie, *Là-bas* nous rappelle la célèbre formule de Montaigne dans le deuxième livre de ses *Essais* : « Mon métier et mon art, c'est vivre⁹². » L'essentiel du film est peut-être ici l'engagement lucide et laborieux d'Akerman afin de surmonter le poids des choses. Nous la sentons vivre dans son œuvre.

En effet, bien que la caméra dans le film d'Akerman soit attachée dans la majorité des plans à un trépied et non pas portée par le corps de l'opérateur, nous sommes attachés par notre regard à cette configuration ancrée voulue par la filmeuse. Cependant, son quotidien semble se trouver là, coincé dans son espace de tournage. Le regard se fixe alors sur le trépied plutôt que le corps qui, lui, s'en écarte de façon délibérée. Par le travail avec des plans fixes, la portabilité ne s'apparente plus à une possibilité de mobilité, mais plutôt à une pensée de l'entrave du regard. L'éloignement volontaire du corps et de la caméra vivant la quarantaine ensemble fait inévitablement écho aux conditions « solitaires⁹³ » des autres films de notre corpus. Ainsi, ce temps du récit nous permet d'aborder le processus du filmage, autrement dit d'élucider la nature exacte de certaines affinités de la caméra et les emboîtements sensibles des coupes avec les espaces. Nous pensons ici à l'expression de Keuken : « Parfois il est difficile de toucher le réel⁹⁴. »

⁹² DE MONTAIGNE Michel, « De l'exercitation », *Essais II*, chapitre 6, éd. A. Tournon, Imprimerie nationale, 1998, p. 80.

⁹³ Nous remettons en question l'aspect solitaire du filmeur dans chacun des films de notre corpus depuis le début de notre étude.

⁹⁴ NOUEL Thierry, *op. cit.*, p. 195.

Le quotidien d'Akerman se déroule dans deux espaces. Le premier est l'appartement, lieu de taille restreinte, d'isolement, de réclusion, qui lui permet d'exprimer calmement l'intimité de sa pensée à travers son travail de la prise discrète (partagé avec Fenz). La caméra dirigée vers l'autre apparaît et disparaît progressivement dans le cadre. Le second correspond à la plage : aucun mur ne l'enferme, même en hors-champ, ce qui lui permet de se délivrer et de se déplacer dans un espace plus large. Bien que la plage permette au spectateur de ne plus sentir les murs étroits, malgré les limites du cadrage, nous sentons cette tactilité signifiant qu'elle est libérée des objets du quotidien domestique : la sonnerie du téléphone peut un instant disperser la pensée d'Akerman et créer une rupture dans un moment d'interrogation ou de crise, tandis qu'à la plage, aucune parole n'est échangée et aucun téléphone ne perturbe le calme de l'endroit, qui mobilise majoritairement le regard du spectateur.

Le quotidien d'autrui est épié dans le quotidien même d'Akerman. En voix *in*, les souvenirs énoncés sont éparpillés, mais le montage présuppose que la filmeuse cherche à recoller les morceaux : « Quelque chose en moi était abîmé, mon rapport au réel, au quotidien », dit-elle dans le film. Chaque parole introspective est formulée par le cadrage d'une fenêtre dans son appartement. En revanche, les séquences sur la plage donnent lieu à de longs silences suspendus, comme si l'expiation de sa parole nécessitait le refuge de la fenêtre, qui indique métaphoriquement une forme de réclusion et de protection vis-à-vis du monde (Fig. 26). La porte-fenêtre ouverte laisse une occasion de prolonger davantage son regard vers l'autre et d'attendre une quelconque apparition. L'espace restreint de l'appartement, qui permet de se situer au plus près des choses, malgré le signe d'une ouverture à travers la fenêtre, est associé au jeu. Par le biais du montage, le film devient un terrain d'expérimentation pour l'écriture. Akerman finira par sortir de l'appartement pour se rendre sur la plage qu'elle redoute tant. *Là-bas* consiste ainsi en un travail sur les effets commensurables des espaces.

L'espace lointain, comme celui de la plage, perturbe son expression de varié les espaces et échappe au toucher de l'acteur. Ainsi, les films ne manquent jamais de nous rappeler la situation technique dont le filmeur dispose de manière sensible et qui procède d'une affaire de distance, si bien que l'énonciation peut changer selon la taille des lieux de tournage, *a fortiori* dans ceux qui mettent en relief le dedans et le dehors, le près et le lointain, comme chez Akerman. De manière assez évidente, *Là-bas* est le film d'une restitution du monde, de la

monotonie quotidienne, fondé sur un modèle de vie en quarantaine et sur l'impossibilité de franchir certains espaces.

V. 2. Décadrer le quotidien

Dans *Là-bas*, le cadrage provoque la fascination du spectateur pour la vue extérieure de l'appartement, comme une ouverture des possibles, pour ne pas dire une invitation à sortir de ce cadre, ce qui forme l'enjeu du récit : le courage de sortir de chez soi, c'est-à-dire sortir métaphoriquement de son isolement, échapper à la pesanteur en soi. Dehors, il y a de la vie, d'une densité différente de celle à l'intérieur du chez-soi⁹⁵ ; dans l'appartement et sans Akerman, le regard ne peut s'échapper et se retrouver sur la plage. Avec le cadrage, Akerman prend en compte cette frontalité de l'environnement. Depuis son appartement, elle filme une ligne qui tranche l'espace de la plage. Nous retrouvons cette même ligne de l'horizon qui laisse briller les vagues sur le banc de sable. Les personnages sur la plage apparaissent alors, différents des voisins : éloignés dans le champ, aucun zoom ne nous permet de les identifier. Ils sont directement liés aux hasards du lieu, se promenant, habillés pour l'occasion, visiblement absorbés par leur activité ; ce sont des rencontres fortuites, représentées par les prises longues. Ils apparaissent simplement, comme lorsque nous désirons le passage d'avions dans le ciel à travers la fenêtre de l'appartement. Or, un avion passe justement au-dessus de nous, seulement dans cette séquence. Toutefois, le mouvement des habitants et de l'avion n'est pas le seul signe de vie : le changement de luminosité et le coucher de soleil rendent compte également du passage du temps (Fig. 28).

⁹⁵ Rappelons qu'il s'agit d'une location, pour les besoins du tournage et l'isolement d'Akerman.



Figure 28 : Chantal Akerman, *Là-bas*, 2006, de (00:27:18) à (00:58:45) — de gauche à droite puis de haut en bas

Un certain rituel prend forme dans l'esthétisme des cadrages que propose la filmeuse. Il nous est très difficile de mesurer le poids de la caméra, à cause de son positionnement presque systématique sur un trépied. Le corps se voit alors complètement détaché de l'appareil tout au long du métrage. Cependant, la fin du film offre une vision inédite : dans les nuages qui s'obscurcissent peu à peu, au bord de la fenêtre la nuit, la caméra est portée et filme les avions lumineux comme des points vacillants dans le ciel (Fig. 29). Elle suit de façon frénétique ces mouvements, avec des accélérés et des coupes presque invisibles à cause d'un décadage dynamique prononcé. Elle casse en mille morceaux le rituel, à la manière d'un puzzle renversé

après avoir frappé une table d'un coup de pied volontaire. Visuellement, Akerman ne recolle plus les morceaux, mais les fragmente davantage. L'image donne l'impression que ce sont la terre et le ciel qui tremblent, et non le corps. Tout s'entremêle dans les coupes successives à travers l'apparition de ces points lumineux. Le son, quant à lui, est toujours en continu : on entend les pleurs d'un bébé et le décollage des avions, dont le gain est amplifié au mixage.



Figure 29 : Chantal Akerman, *Là-bas*, 2006 (01:13:58)

La séquence finale donne l'impression d'un ballon de baudruche qui, finalement, se dégonfle en s'échappant de l'appartement par une fenêtre. Dans *Saute ma ville* (1968), son premier film, à travers l'image d'un miroir que l'on retrouve également dans sa salle de bain, Akerman imite avec sa bouche ce son de dégonflement en *off*, faisant semblant de se jeter depuis sa fenêtre vers le bord du cadre. Nous la retrouvons à la fin de ce film dans sa cuisine, simulant un nouveau suicide en allumant le réchaud de sa gazinière. Dans *Là-bas*, la cuisine est derrière la caméra et semble propulser le corps au-delà de la fenêtre, au-delà de son enfermement, de son quotidien, du tournage du film, au-delà du réel. Dans cette même séquence, Akerman assume la répétition des cadrages et des surcadrages posés sur un trépied. Toutes ces images tissées dans la trame de la vie quotidienne des habitants de Tel-Aviv disparaissent, absorbées dans un tourbillon d'images détricotées. Le surcadrage est dorénavant absent, puisque le cadre des fenêtres disparaît.

Le geste est à la fois étouffé et libéré par la préoccupation psychologique d'Akerman, laquelle semble libérée par le poids des cadrages (et donc de la caméra) qui construisent une énonciation personnelle la libérant des poids imaginaires de la ville et de sa propre vie. Toutefois, ce qui nous préoccupe ici, c'est bien l'intégration presque complète d'Akerman dans la projection, qui démolit « à l'intérieur de ce système⁹⁶ » de « l'ordinaire » du film — constituant l'élaboration de son propre espace de travail — la création du spectaculaire, à travers une portabilité de la caméra accrue et renversante.

L'accélération restreint notre contemplation du temps vécu, le temps durant lequel elle a habité un appartement de Tel-Aviv. Le cinéma offre une perception collective des initiatives techniques représentées qui font partie du récit. Dans le film et par son montage, Akerman déconstruit les liaisons sensorimotrices de nos perceptions humaines en les éclatant comme « un papier bulle », démontant le pied de la caméra, pour saisir avec ces mains une série d'images et de visions comme recrachées dans la durée par une approche non conventionnelle. Le regard n'est soumis à aucun code visuel et cinématographique reconnaissable, si ce n'est celui du champ expérimental. Quelque part, cette séquence est perçue comme une possibilité de fracturer le quotidien, son quotidien et notre quotidien, le cadrage que nous, spectateurs, subissons malgré nous. Cette séquence finale correspond à un parti pris très particulier pour Akerman, parce qu'elle ne respecte pas la représentation de l'écoulement du temps et casse le rythme du film, ce qui bouleverse l'ensemble de la dramaturgie. Le parti pris s'oppose ainsi aux représentations méticuleuses des différents lieux perçus depuis sa fenêtre. Le film, cyclique, se termine par le commencement, avec la sonnerie du téléphone et le soleil qui illumine de nouveau l'appartement. La caméra est reposée sur son trépied. Akerman replace sa figure de filmeur en se rapprochant de la caméra ; son regard est au centre de ses compositions et s'apparente moins à une situation de maîtrise qu'à un objet de recherche et de questionnement esthétique, comme si elle s'était réinsérée dans son propre système de départ, dans le rythme de sa quotidienneté à l'intérieur de l'appartement.

⁹⁶ DIEUTRE Vincent, *Ibid.*

V. 3. La caméra débordée

La fin de *Là-bas* remet en place le positionnement de départ de la caméra. L'espace de l'appartement permet un exercice de figuration et de composition ; le surcadrage, produit par les fenêtres, donne l'impression d'un tableau. La répétition du geste n'empêche pas la création. Dans une interview, Akerman affirme que la nouvelle technologie numérique lui permet de travailler le découpage d'une séquence, en amont du tournage :

Dans tous les cas je déteste tout ce qui est moyen. Alors si quelqu'un ne veut pas que je réalise un film comme je le voudrais, je fais autre chose, et s'il veut me fermer la porte, eh bien je passe par la fenêtre. Je ne peux pas filmer là où je voudrais, alors je filme ce sucrier. Comment dire ? C'est toujours un peu « la démerde », surtout grâce aux nouveaux moyens numériques et autres d'aujourd'hui. On fait avec ce qu'on a. Mais souvent, dans la démerde, on trouve des choses formidables. Et là-dessus, pensez par exemple à la peinture. Pour les peintres, ça a l'air d'être encore autrement plus dur. Ils ont été tellement loin... En tout cas, ça doit être terrible d'être peintre aujourd'hui⁹⁷.

Elle témoigne de la sensibilité dont elle fait preuve à l'égard de son support. *Là-bas* résulte d'un mode de travail à partir de sa propre « respiration⁹⁸ » appareillée sensible. Elle remet en cause son cinéma dans la mesure où elle s'identifie à ses propres moyens filmiques : « faire avec ce qu'on a ». Il s'agit d'un travail consciencieux sur la représentation d'une méthode de réalisation d'un film et de dégager les possibilités et les débordements en son sein. En effet, ce qui montre la vivacité du travail d'Akerman sur le film, c'est avant tout la manière dont elle révèle simultanément son propre personnage conflictuel et son personnage de filmeuse, mêlant autofiction et prise de vue réelle, révisant sa propre image sur le lieu de tournage. Le désir du cadre provient d'un sentiment de liberté ressenti lors du tournage, lequel s'affranchit en partie du scénario au profit de l'improvisation et d'une non-maîtrise volontaire, dans un espace dédié à la création. Prenons exemple sur *Cassavetes*, pour qui la mise en scène est effectivement subordonnée au travail des acteurs, la caméra traquant l'émotion exprimée par ces derniers. Chez Akerman, ce sont ses émotions de filmeuse qui sont traquées. Or, il y a

⁹⁷ VERMEERSCH Laure, ZAOUÏ Pierre & ZILBERFARB Sacha (propos recueillis par), « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », dans *Vacarme* [en ligne] [consulté le 22 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article1288.html>.

⁹⁸ Rouch établit un jeu de mots subtil entre respiration et inspiration dans le travail technique des opérateurs, dans ROUCH Jean, « Le cinéma vu par Jean Rouch », YouTube, chaîne « Canal Meroe Africa », mise en ligne le 11 mars 2010, [<https://www.youtube.com/watch?v=4fyAqjA1C24>], consulté le 28 août 2023.

bien cette force de l'apparition des personnages du film et celle de sa propre apparition, celle de la figuration d'une filmeuse qui cherche à exprimer cinématographiquement sa propre condition et son propre passé avec autrui. Dès lors, il convient de remarquer que dans son film *Le jour où* (1997), Akerman utilise un long panoramique à 360 degrés pour montrer une tranche de vie de son quotidien. La parole en *off* s'accélère, ce qui ne laisse pas de coupe lui permettant de respirer lorsqu'elle s'exprime : « Le jour où j'ai décidé de penser à l'avenir du cinéma, je me suis dit que je ne le verrai pas, je me suis demandé si l'avenir était toujours devant soi, alors j'ai regardé devant moi puis je me suis retournée. » Le film établit un parallèle évident avec la configuration technique de *La chambre* (1972), dont la figuration était cette fois silencieuse : Akerman est imperturbable, fixe la caméra, retenant son souffle. Non seulement le parallèle avec la parole est évident selon le travail sur la spatialisation du quotidien, mais encore plus probant dans le film *Là-bas* lorsqu'elle finit enfin au dehors de son espace reclus.

Akerman semble avoir déjoué notre rapport avec la disparité du réel, c'est-à-dire que l'action de la prise est décisive pour séparer le temps du quotidien et la place de son corps. Akerman interprète elle aussi son rapport au monde. Dans la séquence finale, notre regard est donc réveillé par les mouvements brusques de la caméra, qui nous agite — nous et le quotidien du film. Akerman établit rigoureusement la continuité diégétique, qui repose sur ses déplacements, sur son pas qui n'est pas visible mais audible par de nombreux choix d'énonciation filmiques importants et diversifiés : le cadrage, le montage, le découpage, le point de vue, la durée des plans, les mouvements de la caméra par rapport à ce qui est montré dans le plan, par rapport aux déplacements et aux regards des personnages et du filmeur. Ce travail de spatialisation du cycle de la filmeuse enfermée dans son appartement ne met donc non pas seulement en épreuve le mouvement, mais aussi le temps.

Dans l'ouvrage *Filmer le quotidien* (2019), José Moure développe l'idée d'une « durée spatialisée » en prenant notamment exemple sur le cinéma de Yasujiro Ozu, c'est-à-dire une durée de la quotidienneté « reproduite » sur le lieu de tournage. Or, le travail du film *Là-bas* mélange la représentation d'un rituel de tournage et la vie d'Akerman. Nous pouvons ressentir, nous aussi, « ce “temps de fond” qui expose les choses sur le mode de la permanence dont le quotidien n'aura été que la forme mineure⁹⁹. » D'après la formule de Moure, ce temps travaillé

⁹⁹ MOURE José, « Le quotidien comme forme-rituel dans le cinéma de Yasujiro Ozu », dans LEPERCHEY Sarah and MOURE José, *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 70.

par Ozu est un « énoncé de la plus grande banalité¹⁰⁰ », c'est-à-dire que le rituel du quotidien apparaît à travers des formes fictives simples. Néanmoins, les choix d'énonciation filmique d'Akerman semblent correspondre à ses préoccupations réelles, à son rapport avec le monde, comme le signale le débordement de la séquence finale. Moure reprend la formule d'Alain Bergala, « l'énonciation précède l'énoncé », présente dans un article des *Cahiers du cinéma*. Moure signale la visibilité des formes filmiques comme moyen de refuser de subordonner la technique filmique à la diégèse du film :

Alain Bergala a été l'un des premiers à mettre en valeur « ce paradoxe d'un cinéma à énonciation forte, marquée, systématique, produisant chez le spectateur le sentiment le plus vif de sa liberté de spectateur et du plus grand respect des choses [...] Tout se passe dans les films d'Ozu comme si le découpage, le filmage et le montage obéissaient à un principe que l'on pourrait formuler ainsi : que l'énonciation précède l'énoncé¹⁰¹.

Cela détermine le parti pris d'Akerman consistant à ouvrir son récit par une démonstration technique singulière avec des gestes simples, qui permet au spectateur de comprendre la difficulté pour la filmeuse de s'échapper de l'emprisonnement du quotidien. Cet exercice d'énonciation, à travers des choix filmiques qui “débordent”, lui permet de s'émouvoir et d'émerveiller le spectateur, en partageant ses interprétations de la matière vivante, en montrant sa vie et ses images. Dans *Là-bas*, ce principe d'échapper à sa propre condition d'enfermement échoue ; le rapport avec le monde est sauvage, cruel, complexe. Même le montage ne permet pas d'échapper au quotidien et à sa propre quotidienneté, ni en le fragmentant ni en représentant une déconnexion avec le monde. Dans ce film, Akerman est toujours à la poursuite de son passé et de son quotidien. Cinq ans après Bergala, Gilles Deleuze reconfigure cette particularité dans les formes filmiques dans son ouvrage *Cinéma 2. L'image-temps* : « Le montage était déjà dans l'image, ou que les composantes d'une image impliquaient déjà le montage¹⁰². » Nous comprenons ainsi que les expressions techniques évoluent selon l'articulation du montage et le plan et ne peuvent s'échapper du sens du quotidien qui nous enveloppe, malgré nos tentatives de sortir de ce cadre.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰¹ BERGALA Alain, « L'homme qui se lève », *Cahier du cinéma*, n° 311, mai 1980, p. 25-30. Cité dans MOURE José, *op. cit.*, p. 60. Souligné par l'auteur.

¹⁰² DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 59.

Chapitre VI : Cadences répétées

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, les filmeurs sont capables de donner une forme au temps et de reconfigurer le temps vécu durant le tournage par des séquences de leur quotidien. Le spectateur peut alors partager « le temps du filmeur » qui s'inscrit dans le film. Ainsi, nous sentons une préoccupation de rythme et, par-là, la « cadence » du quotidien. Si nous reprenons la définition de « cadence¹⁰³ » du CNRTL pour la chorégraphie, il s'agit d'une : « mesure qui règle le mouvement de celui qui danse », tandis que pour l'industrie, c'est le « rythme du travail et de la production d'un ouvrier d'une entreprise, etc. » : la « cadence » est un terme qui dépend du lieu. Cette notion de rythme précise des valeurs dans un travail cinématographique, spécialement s'il consiste à porter la caméra et à mesurer les distances. Rappelons que le cinéma se trouve au niveau de cette frontière poreuse entre industrie et art. « La cadence » est donc un sujet politique. Il s'agit soit d'une production dans le gain ou bien d'un temps de perte pour se consacrer aux prises. Cependant, lorsque l'espace du film est inscrit dans le quotidien des filmeurs, comme c'est le cas pour les films de notre corpus, la configuration technique de perte et de gain dépend du « devenir » du filmeur. Il ne possède donc pas le même « poids » dans l'écriture ni la même « valeur » de l'exécution du travail.

VI. 1. Cadence sur le chemin

Avant de poursuivre, il convient de prêter une certaine attention à ce que nous entendons par cadence et poids. Dans un cheminement rythmé où à chaque fois les filmeurs trouvent une solution technique liée à ces problèmes de poids, nous avons repéré que les filmeurs portent un sens de l'engagement dans le montage du film ainsi que sur le terrain. Ainsi, ils sont amenés à se dépasser sur le lieu du tournage. Le quotidien est morcelé par cet effet consistant à varier les chemins et leur direction qui nous paraissent curieusement extraordinaires avec le montage, comme si une certaine forme se répercutait inévitablement sur les souvenirs. Nous avons déjà prêté une grande attention aux éléments de composition de l'image qui induisent répétition et réflexion dans un système de rétroaction. Si l'effort est exposé, une partie du filmage laisse dans l'ombre certaines représentations de leurs sphères privées. Nous pouvons dès lors aborder dans notre analyse le fait que la portabilité d'une caméra donne du sens à une idée de cadence,

¹⁰³ « Cadence » *CNRTL*, en ligne, [<https://www.cnrtl.fr/definition/cadence>], consulte le 20 mai 2023.

de rythme en train de s'établir. Or, cela demande une certaine patience pour le filmeur de réunir ces éléments dans ces enregistrements. Filmer prend du temps, un temps vécu par le filmeur et ceux qui sont filmés. Un cinéaste contemporain comme Pedro Costa développe ce que le temps nécessite justement dans le cinéma, dans le travail du film, surtout en rapport avec un appareil plus léger, ce qui nous permet d'affiner notre proposition sur le rythme en fonction du poids des appareils :

Je crois que la vidéo réclame du temps, elle sert à en perdre plutôt qu'à en gagner. Je n'utilise pas la DV pour réagir à la réalité, ou pour la capter, au contraire. Je l'utilise dans la perte, pas dans le gain. J'ai maintenant une certaine pratique de cet outil, je commence à avoir confiance en lui. On croit toujours qu'une caméra DV, c'est fait pour bouger dans tous les sens, pour faire des choses rapides, réactives. Ça ne m'intéresse pas¹⁰⁴.

Il est intéressant de noter le caractère opposé du « gain » et de « la perte » exprimé par Costa dans ce que permet le cinéma avec la DV, dans ce que peut offrir visuellement cette technique numérique. Si l'espace du tournage lie la prise avec les considérations du filmeur « pour réagir à la réalité » comme le souligne précédemment Costa, nous faisons une seconde hypothèse : l'espace du quotidien et du travail est soumis selon « un temps du filmeur ». Les modalités de réalisation participent à promouvoir cette fugacité de l'écriture, un travail sur le rythme que permet la légèreté de la caméra.

Nous avons conscience que le corps de Johan Van der Keuken est malade, qu'il ne peut supporter le poids de la caméra et que son temps de vie est limité. Cabrera quant à elle est atteinte d'une crise de boulimie et de dépression. Pourtant, elle accepte de montrer ses différents excès caloriques au début du film, jusqu'à se féliciter de manger plus sainement, lorsqu'elle reprend goût au bonheur, en montrant l'image d'une tarte à la rhubarbe. Elle dira elle-même dans sa cuisine, au milieu du film, derrière la caméra : « bonne mine aujourd'hui madame Cabrera ». Dieutre de son côté ne se cache pas de consommer de la drogue dure lors de son périple à Chicago et de fréquenter différents amants dans le récit, mais les images ne sont là que pour énoncer sa présence physique et ses réflexions dans la ville au lieu d'énoncer les formes suggérées. Akerman est atteinte d'une grave crise de dépression qui ne lui donne pas le

¹⁰⁴ COSTA Pedro (propos de), « Autour du cinéma de Pedro Costa », *Dérives*, site internet derives.tv, en ligne, [<http://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa/>], consulté le 22 mai 2023.

courage de sortir de l'appartement. Cependant la collaboration avec son réseau technique l'oblige à sortir de chez elle, pour mieux par la suite prendre le temps d'évoquer ses autres souvenirs et fabriquer les dernières images de son film associant étroitement esthétique et technicité.

Dans *Demain et encore demain*, les différents récits de la vie de Cabrera et de ses personnages se réunissent conjointement dans le quotidien à travers ses différentes caméras numériques. La frontière du quotidien est mince, puisque Cabrera s'invite de façon répéter avec sa caméra chez ses proches. Ainsi, nous la voyons souvent dans une position assise, attablée dans une cuisine, dirigeant sa caméra vers ses personnages, racontant les potins, des banalités, leurs idées, leur quotidien. Avec une certaine souplesse, elle montre son attention, son regard traduit par cette position assise en écoutant et dialoguant avec ses interlocuteurs. Les cadences se creusent. Cabrera se montre comme une femme cinéaste, confrontée à ses petits problèmes de vie et aux grands problèmes de (l'histoire de) l'année 1995. Parmi les petits fragments de son quotidien, elle « glane » durant le quotidien, dans son milieu, à son propre rythme. Ainsi, dans la rue, elle enregistre des témoignages, surtout ceux qui s'exclament et portent un discours sur la voie publique. Ces nombreuses scènes deviennent visibles lorsqu'elle se trouve dans les différentes manifestations.

Les problèmes sont énoncés par les personnages, conscients que leurs paroles sont enregistrées par une caméra. Les commentaires de Cabrera et de ses personnages s'accumulent sans pour autant que revienne ensuite sur des images qui reprennent le problème précédemment énoncé. Par exemple, elle filme une dispute entre routiers et manifestants bloquant la route. Elle se demande voix *in* ce qui se passe autour d'elle jusqu'à ce qu'un manifestant s'approche et déclare être dans cette manifestation pour militer contre les essais nucléaires de l'État français dans l'océan Pacifique. Dans cette séquence, par effet de décadage, on retrouve dans la continuité du plan-séquence une coupe soudaine. De nouveau, Cabrera indique le passage d'une discontinuité marquant une interruption de la perte par l'intervention spontanée d'un personnage comme gain. Ainsi, en faisant apparaître la perte et le gain d'une rencontre, Cabrera condense le récit. Tous se prêtent inconsciemment et consciemment au jeu de la caméra et au travail de la filmeuse. Cabrera, animé par un désir de filmage, poursuit son trajet vers les différents moments de sa vie, dans une certaine continuité, malgré tout fragmentée par des séquences discontinues du quotidien des électeurs dans les espaces publics qui croisent

inévitablement le regard de la caméra. On observe une forme de réciprocité dans les échanges avec ses concitoyens au croisement du cinéma-vérité. En effet, Cabrera met en scène un système de relations entre plusieurs actions et espaces au sein de son propre regard. C'est une esthétique de la rencontre attirée par l'appareillage. D'une certaine façon, Cabrera existe en se donnant pour activité de filmer toutes les classes sociales, du sans-abri au président de la République française. Les formes filmiques reposent sur la rencontre d'un « réseau » au niveau esthétique et sensoriel, comme au niveau politique. Pour Hannah Arendt, dans un chapitre sur l'action, agir dans le monde, c'est porter le mouvement de ce qu'il entoure : « la fabrication est entourée par le monde, elle est constamment en contact avec lui : l'action et la parole sont entourées par le réseau des actes et du langage d'autrui, et constamment en contact avec ce réseau¹⁰⁵. »

En effet, Cabrera possède un temps important pour la création et se rend compte qu'elle peut rendre visible les rapports sociaux autour d'elle, ceux d'un réseau spontané de citoyens qui s'assemblent et échangent dans le champ de la caméra. Un rythme élargi et donc multiple s'offre à elle, car elle est plus libre par sa production qui la laisse expérimenter les caméras pendant un an, ce qui lui laisse plus de temps pour s'aventurer entre l'imaginaire et le réel afin de penser son travail avec sa caméra légère, parfois seule. Hannah Arendt exprime dans son chapitre sur l'œuvre que les travailleurs sont aliénés par leurs forces de travail dans une société. Elle ajoute : « les valeurs, par opposition aux choses, aux actes, aux idées, ne sont jamais les produits d'une activité humaine spécifique ; elles apparaissent lorsque ces produits sont entraînés dans la relativité instable des échanges entre les membres de la société. Personne, comme Marx le dit justement, "ne produit de valeur dans la solitude" et il aurait pu ajouter que dans la solitude personne ne s'en soucie ; les objets, les idées, les idéaux "deviennent des valeurs que dans leurs rapports sociaux"¹⁰⁶. » Nous voyons cette image de Cabrera qui est seule dans cette recherche de l'autre et de la parole, dirigeant de ses deux mains son dispositif pour « exalter » non pas la mise en scène mais les « valeurs » perceptibles de la vie autour d'elle. Même dans sa situation particulière de filmeuse solitaire, nous reconnaissons une nouvelle fois qu'entre l'industrie et l'art existe un fossé important nécessaire pour la rencontre et la création : l'établissement d'un réseau dans un espace intermédiaire entre la fiction et le documentaire.

¹⁰⁵ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997, p. 146.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 219-220.

Au cours de *Demain et encore demain*, les récits et les personnages se superposent. Les personnages sont nombreux à porter des discours populaires et à enrichir le dialogue autour des thématiques abordées par Cabrera (le mariage, le divorce, l'école, les élections, etc.). Cette dernière propose une variation d'angle et d'axe de prise de vue pour filmer ses proches. Par la suite, elle clôt le film et son récit avant la fin de l'année [Fig. 30], par un événement heureux, celui du soir de l'anniversaire de son fils Victor en automne, entouré de ses camarades de classe à l'intérieur de l'appartement de son ex-mari. Les bougies sur le gâteau rond éclairent les différents visages qui se sont rassemblés autour. La nuit tombée, une fois qu'elle se retrouve seule hors de la fête, Cabrera filme depuis un véhicule les rues animées de la capitale. Elle tourne plusieurs fois la caméra par un décadage. La dernière image du film est un corps marchant avec son parapluie vers l'obscurité, seul sur un pont. Derrière cette figure à contrecourant, un train en mouvement aux mille fenêtres lumineuses disparaît grâce à un fondu au noir, laissant apparaître le générique de fin avec les noms des figurants en premier et de toutes les personnes qui ont participé aux films.



Figure 30 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997 de (01:18:24) à (01:18 :35) — de gauche à droite

Au début de *Demain et encore demain*, Cabrera énonce que : « le film commence le 1er janvier de l'année 1995 ». La première image est un ciel qui se réveille à l'aube, entrecoupée par des plans dynamiques. La cadence est déjà lancée par les formes filmiques agencées. Le montage nous aide à concevoir que dans la continuité du film se construisent des images filmées de jour en jour autour du quotidien de la filmeuse. C'est alors que notre approche de l'action dans le quotidien prend plus de sens, dans cet effet consistant à travailler le temps comme un assemblage réfléchi. En le portant durant le projet du film, ce que peut offrir le quotidien. En

emportant la caméra avec soi ; la confiance de retrouver ce temps enregistré, l'évocation d'un souvenir¹⁰⁷.

VI. 2. Les souvenirs éparpillés

Dans les films de notre corpus, les dimensions temporelles qui concernent le travail de la prise sont confuses, voire ambiguës, à cause du point de vue du filmeur. Les films sont tournés de jour comme de nuit, ce qui implique un travail soumis à des horaires discontinus. Mais nous observons l'apparition de bribes du filmeur, et de ses horaires improbables, comme s'il revendiquait de façon constante sa quotidienneté.

Le « point de départ du film, c'est malgré tout la mort », dit Keuken dans le cabinet de son médecin. « Si je ne peux plus faire des images, je suis mort », annonce-t-il sous la douche, dans un espace intime, au milieu du film. Keuken est bavard concernant sa disparition. Le filmeur souligne cette préoccupation angoissante par une métaphore. Au début de *Vacances prolongées*, deux tasses anciennes, en faïence blanche bordée de bleu et dont l'anse colorée représente une fleur et sa tige, s'entrechoquent. Nous revoyons l'une d'elles poser sur le bureau du docteur, qui lui déclare qu'il n'en a plus pour très longtemps à vivre. L'anse de la tasse posée sur le bureau à gauche d'une feuille médicale est au premier plan. Mais nous ne voyons pas son anse volontairement. Les objets quant à eux restent figés malgré l'avancée dans le temps du film. Rappelons que la nature morte représente la fixité, mais que beaucoup de peintres ont su représenter de la vie dans leur tableau par la présence de détails censés simuler le mouvement et donc la vie. Le cinéma permet de nous rendre compte du temps alternant entre légèreté et profondeur à partir d'un changement d'une « intensité » du « corps technique » saisissant ses prises avant de disparaître.

¹⁰⁷ Dans le film *Grandir* (2013) de Dominique Cabrera, il est intéressant d'analyser les interactions lors de la séquence de visionnage dans le cadre du foyer, lorsque Cabrera et Victor se confrontent de nouveau ensemble aux images du passé de *Demain et encore demain*.

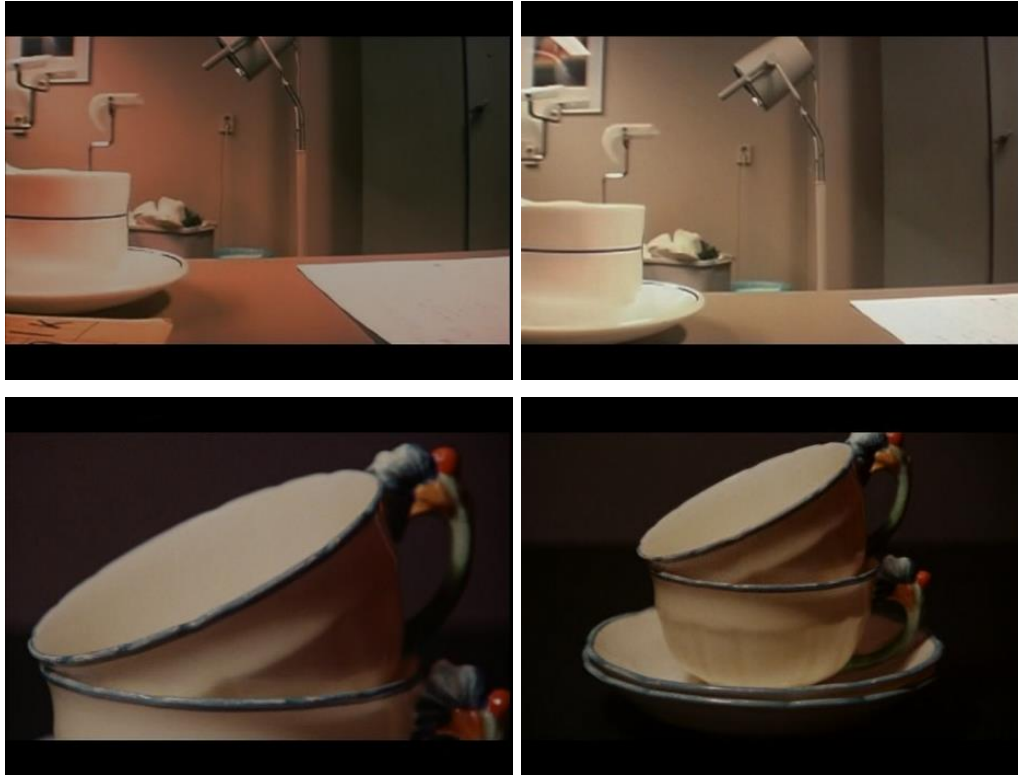


Figure 31 : Johan Van der Keuken, *Vacances prolongées* (00 : 42 : 36) (01 : 59 : 44) (00 : 00 : 01) (00 : 56 : 23) de gauche à droite puis de haut en bas.

Cependant Keuken joue avec nos souvenirs par l'utilisation d'un jeu de tension avec le montage expressif entre montage alterné et montage parallèle. Or, il existe un rapport contradictoire entre une forme de montage alterné qui annonce la présence de Keuken dans les lieux avec les effets de surgissement de la prise et un montage parallèle qui devient différé, déployant un regard plus analytique sur le lieu et le temps. Le meilleur exemple pour souligner ce rapport est le début du film avec ce montage parallèle qui met en image la rythmique des tasses qui se percutent s'épuisant au fur et à mesure. Le montage contraint à « ralentir » l'épuisement des tasses, la métaphore vers la disparition est évidente. Cependant, dans le bureau du docteur, la tasse posée sur son bureau rappelle la tasse du début du film. Avant l'intervention des diagnostics, le cadre reste figé [Fig. 31]. Le montage alterné nous permet de considérer la continuité temporelle de la séquence tandis que le montage parallèle nous permet de nous rendre compte d'une ellipse. Cependant ces deux séquences montrent que le regard reste ouvert à ce qui peut survenir. Peu importe les passages difficiles, chez lui à montrer sa collection d'objet et ses passages à l'hôpital à recueillir les diagnostics médicaux peu encourageant mais qui le pousse à achever son ultime projet. Avec le montage, Keuken appréhende le temps qui lui est compté, mais de façon troublante. Dès le début, nous observons qu'il compte introduire les

objets du quotidien qui composent sa mise en scène. Le montage réfléchit au cœur du documentaire avec les matériaux du monde. Keuken compte sur le signe d'un changement de son rapport fictionnel du temps qui passe. Mais les objets, par nature figés modifient l'état de conscience du filmeur comme trace d'une contradiction non résolu sur le temps et sa propre vie. À travers le regard du filmeur, une vie secrète semble parfois émaner des objets qui composent le monde.

Sur un fond noir où seul varie le travail d'éclairage, Keuken expose chez lui avec effort une série d'objets qu'il a accumulés lors de ses voyages, au cours de sa vie de filmeur. Un inventaire de sa collection est introduit en voix *off* : « Chez moi, j'ai tout ce qu'il me faut. Les objets que j'ai réunis au fil des ans. J'en montre ici quelques-uns. J'aime les simples énumérations en tant que formes. Quelle est la valeur de tous ces objets ? Un jour, ils seront rejetés sans merci. Ces images qui forment notre univers. » Pourtant Keuken est un voyageur qui accumule des images pour composer avec elles. Une nouvelle fois, cela montre son attrait pour l'idée de se placer au milieu des choses pour chercher à comprendre.

Les images de ces objets se succèdent à un rythme régulier qui les rend égaux aux yeux du spectateur. Nous observons une statuette kitsch d'un jeune homme portant un appareil photo, une petite sculpture étrange, puis une autre, une ancienne boîte de lessive, un vieux cadre contenant la photo d'un couple. Quand la voix se tait, un coquillage puis un cahier posé sur la tranche portant sur la couverture une photographie de Nosh et de leur fils Teun, enfant, l'emblème BMW, une figurine d'Indien face à celle d'un chevalier en armure, un morceau de bois, une pierre lisse crevassée, une tête en terre peinte, une vieille horloge, une locomotive miniature, une calebasse, un petit appareil photo, un morceau de matière, un petit ours en peluche, une caméra 16 mm, une pierre, un appareil photo, une boîte d'allumettes, une sculpture étrange, un récipient africain. Les objets silencieux défilent sous nos yeux. Cependant nous ne voyons pas dans cette série les tasses du début du film, l'entrechoquement provoque « un arrêt dans le *continuum* du réel filmé, pour revendiquer la part de fiction qu'il faut y mettre, celle de

l'auteur, et celle du spectateur¹⁰⁸. » Pour Deleuze, c'est dans la composition de la nature morte mêlé de vie quotidienne qu'on retrouve la « forme immuable de ce qui change¹⁰⁹ » :

La nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même, il ne pourrait lui-même changer que dans un autre temps, à l'infini. Au moment où l'image cinématographique se confronte le plus étroitement avec la photo, elle s'en distingue aussi le plus radicalement¹¹⁰.

VI. 3. Sortir le quotidien de ses gonds

Ainsi, chaque détail compte pour le filmeur. Par exemple, Keuken, dans *Vacances prolongées*, filme la route ensablée la nuit, éclairée par les phares d'une voiture au Mali. La journée de travail est donc indéterminée, mais toujours signifiée par le déplacement. Il n'est plus question d'une préoccupation de mise en scène sur le terrain, de coût ou de fatigue. Mais plutôt un temps nécessaire dans son quotidien à filmer pour mettre en scène un moment de son parcours, malgré la préoccupation de « faire de beaux voyages ». Malgré la précipitation causée par la maladie, Keuken est plus intéressé par les souvenirs qui prennent forme avec des petits éléments que peuvent rendre les images, par une composition qui se dessine au moment de la prise. De façon convulsive, le filmeur nous conduit dans sa propre écriture liée au montage et à la production pour valoriser son parcours, le plus souvent grâce aux « improvisations ». Lors d'une séquence de travail entrecoupé par des déclarations personnelles, ce système est d'autant plus visible lorsque nous comprenons que, par les images discontinues, se produit une durée. Par exemple, Keuken sur son lit, la nuit, après la traversée du Niger, allume sa caméra dans sa chambre, sans avoir besoin d'allumer les autres lumières. Nous ne voyons pratiquement aucune forme d'indication pour interpréter s'il est toujours au Mali ou bien chez lui à Amsterdam, dans cette image très obscure caractérisée par l'apparition des objets de son quotidien. Pourtant, dans la continuité de la séquence du bateau, nous imaginons qu'il est toujours très près du fleuve Malien. Nous sentons le bruit du climatiseur qui est absent lorsqu'il est à Amsterdam. Cette distinction d'espace est rendue sensible par Keuken en voix *off* par l'énumération des petits détails du quotidien (01:21:39) : « Je suis couché, le bourdonnement de la climatisation me tient

¹⁰⁸ ZEAU Caroline, « La vie, la mort, les objets, *Vacances prolongées* Johan Van der Keuken (2000) », *Vertigo*, n° 39, janvier 2011, p. 39.

¹⁰⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, *Cinéma 2*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1985, p. 28.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

éveillé. J'attends que le jour se lève. » Comme le précise très bien Pedro Costa, on n'est pas obligé de distinguer repérage et tournage, ce qui compte c'est la présence dans le temps du projet :

Il n'y a pas de différence entre les repérages et le tournage, je suis là tout le temps, c'est comme si je filmais chez moi, dans mon quartier. Le film commence donc par du doute, de l'approche, du brouillon, des essais. C'est long, la discipline prend forme, puis vient un moment où tout cela s'efface et laisse place à un désir et une certitude immense¹¹¹.

Nous pourrions dire que c'est seulement dans l'espace de réception que l'image filmique devient un événement. L'image de la nuit ou du jour devient crédible dans le domaine référentiel du spectateur. C'est-à-dire que, si l'image est prise de nuit après des images de jour, la durée minimale du repos quotidien est anéantie à cause des décalages horaires et journaliers que nous-mêmes ressentons de façon distincte dans le film. C'est d'autant plus visible lors des trajets de Keuken dans les différents avions où nous perdons complètement la notion du temps. Nous ne connaissons pas la durée ou l'horaire des vols ni leur organisation, ce qui accentue notre surprise à cause de ces impressions immédiates de présence spatiale et temporelle. Keuken prend d'ailleurs la peine de filmer les téléviseurs accrochés au plafond du couloir de l'avion dont les informations numériques sont extrêmement difficiles à déchiffrer voire parasitées par le rendu du montage. De nouveau le montage est expressif. Le corps de Keuken appareillé sensible à son environnement nous permet de reconsidérer comment le regard se déploie dans l'appréhension du monde. Entre observation excessive et contemplation saccadé, nous passons des écrans à un tableau au repas à une fenêtre et l'apparition d'une hôtesse de vol. Les coupes s'enchaînent en donnant une forme d'un regard stimulé par les micros-événements.

Si l'on a souligné comment le filmeur s'approprié son quotidien et agit avec son dispositif dans un rythme marqué par une grande autonomie de la prise, il s'agit dans ce chapitre de remettre en question le rôle de nouvelles formes qui naissent d'une certaine opération avec la caméra numérique. Le recours à ces formes marque l'envie d'embrasser une autre vision qui concerne l'identité du filmeur au monde. Ici, nous nous concentrerons sur le poids imaginaire, ceux des souvenirs propres à chacun des filmeurs en prenant par exemple appui sur les formes

¹¹¹ COSTA Pedro, *op. cit.*

culturelles de la nature morte. D'avoir une réflexion sur le monde contemporain pour aboutir « à des dramaturgies indécises plutôt que précises et achevées¹¹² » en comptant sur l'effort de « considération des détails » pour remplir ce qui est généralement peu considéré comme forme. Peut-être que la nature morte dans le cinéma existe comme esthétique pour nous rendre compte des gestes, des formes, des reflets qui peuvent nous bouleverser et modifier notre perception du quotidien. Cette préoccupation inévitablement marque l'essence de l'art cinématographique : un rappel du passé qui peut se conjuguer au futur à partir du regard pour faire exister le mouvement et le temps.

Cabrera quant à elle filme depuis sa fenêtre la destruction et la reconstruction d'un immeuble en face de chez elle. Cela commence par le déménagement, les ouvriers sortant les meubles dans la rue. La maison en face se vide peu à peu. La sensation de vide se fait ressentir dans une courte séquence lors du chargement d'un camion en plongée [Fig. 32]. Un peu plus tard dans le film, elle sort avec sa caméra, l'espace intérieur s'ouvrant ainsi visuellement dans la rue qui sépare deux espaces intérieurs [Fig. 33]. Sur le plan visuel, nous retrouvons l'image d'un champ de ruines. L'appartement en face a été démoli. Elle effectue, une fois dehors, un panoramique de gauche à droite pour montrer l'étendue d'un immeuble maintenant absent. Puis le chantier reprend, on installe les matériaux pour la reconstruction. Avant cette séquence, Cabrera annonce mieux se porter, le poids de la dépression s'effaçant peu à peu. Si la filmeuse se reconstruit dans le même temps que la reconstruction de l'immeuble en face, les « cadences » restent décidées par elle, qui apprécie davantage cette sensation d'être en vie et de se sentir « grandir » à son rythme à la fois dans la vie et le temps, grâce au labeur de sa caméra. Dans notre entretien, elle évoque cette sensation d'émerveillement et d'entrecroisement lorsque nous abordons le sujet de l'immeuble : « Oui c'est vrai, ça me plaisait énormément de filmer cela, l'immeuble en construction. J'ai trouvé cela merveilleux que ça arrive. Cet immeuble, c'est un peu comme un enfant qui grandit et il s'agit de décrire ensuite un rapport dans le temps, sans que j'aie quoi que ce soit à faire. La maison était détruite et puis quelque chose allait se construire. Donc le temps allait passer, il suffisait juste de filmer. »

¹¹² FIANANT Antony, *op. cit.*, p. 11.



Figure 32 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997 (00:28:03)



Figure 33 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997 (00:53:14)

Durant la séquence avec la mère, nous voyons par la fenêtre de la cuisine qu'il est tard dans la nuit. À la suite de cette discussion, Cabrera a su délier certains mots, se remettre en question dans l'interprétation de ses rapports avec sa famille et son travail de filmeuse. Depuis le début du film, elle expose ses remords et ses peines à l'encontre de sa propre famille, mais ici le sujet semble dissipé, grâce au rapport avec la mère dont nous avons été. De jour, dans un plan succinct, elle sort de chez elle et raconte, en passant le portail de sa psychiatre pour atteindre la rue : « 25 juillet, profond sentiment de liberté. En sortant, tout ce que je voyais était comme neuf, comme né de l'instant. Je voulais faire une image de ce moment-là. Tel qu'il était en moi pour moi. » Le film est donc bien plus qu'un film sur la récupération du bonheur par les images, car les moments de vie y valent plus que le quotidien, qui se reconstruit avec les résolutions et le temps de soi.



Figure 34 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997 (00:59:03)



Fig. 35 : Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*, 1997 (01:13:02)

Le poids et la cadence par rapport au temps personnel sont ceux du rythme des prises, d'une « opacité¹¹³ » des rapports filmeur filmé. Cabrera esquisse et joue avec la caméra dans la proximité du quotidien de soi et d'autrui avec un dispositif léger et mobile. Sur le plan sonore, nous entendons les bruits des travaux [Fig. 34], le son d'une radio, comme lorsque nous l'entendons très distinctement dans le premier plan chez elle. Avant le dernier plan de sa fenêtre sur le monde depuis l'intérieur de chez elle, l'immeuble en construction a atteint une certaine hauteur. Nous voyons sa construction en cours depuis le cadre de sa fenêtre [Fig. 34]. Avant de prendre cette dernière image de l'immeuble [Fig. 35], tard dans la nuit, elle écrit une dernière phrase dans son carnet : « L'impression que la vie s'est remise en marche, que j'accepte qu'elle me transforme. »

Finalement, Cabrera construit son film au fur et à mesure de cadence « de récupération » et « de résolution », attentive à son environnement jusqu'à la joie de se retrouver dans un moment à filmer dans la rue. Les ellipses sont de moins en moins importantes, le temps de la construction de l'immeuble en face se rapproche de celui de récupération de la filmeuse. La fin du film s'arrête avant l'hiver. Elle ne portera plus son projet de prise d'image de l'année 1995 puisqu'elle aura trouvé une certaine résolution artistique comme nous l'avons aperçu précédemment. Le quotidien de la filmeuse dont nous sommes témoins dans le film se résout par l'accomplissement de son attention consistant à porter son récit personnel.

Il faut également noter que la construction fictionnelle du récit des films du corpus comprend que chacun des filmeurs semble vouloir se défaire complètement du « réel » et du « quotidien ». Il n'y semble pas se produire une routine à travers leurs conditions techniques, c'est-à-dire porter la caméra jour après jour, mais une remise en question des possibles transformations attendues dans la continuité du film et dans leur vie personnelle.

Le souvenir du film, de son quotidien vécu, devient un espace de rappel visible, d'une situation personnelle difficile à admettre, mais qui se travaille grâce au filmage. Le philosophe Paul Ricœur fait l'hypothèse qu'on peut partager le devenir d'une histoire écrite d'un individu lorsqu'il est capable de formuler un « récit » : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il

¹¹³ Nous empruntons le mot « opacité » d'après la définition d'Edouard Glissant à MOUËLLIC Gilles, « Introduction » dans FIANIANT Antony, ZEAU Caroline, MOUËLLIC Gilles (dir.), *op. cit.* p. 11.

devient une condition de l'existence temporelle¹¹⁴. » Nous comprenons que le temps engagé est un « temps humain » qui peut, grâce au montage, être dépassé et enfreindre les limites du film, comme la séquence finale d'Akerman que nous avons vue précédemment décrite ou la résolution de Cabrera consistant à approcher sa mère avec sa caméra. Deleuze transforme l'expression « sortir de ses gonds » pour sortir de soi ce qui nous est « intolérable », ces « aberrations » sont visible par le montage, les images du montage nous permettent de mieux nous rendre compte du temps et non du mouvement de notre quotidienneté. Ainsi, les filmeurs construisent des fictions à l'intérieur de leur quotidien pour tenter d'évacuer cette pression.

Ils [Les personnages] sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe : « Le temps sort de ses gonds » : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de monde. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps¹¹⁵.

Comme nous l'avons déjà rappelé au début de notre mémoire avec Leacock : « Chaque aspect de la vie contient un drame qui lui est propre ». Le travail et le filmeur se construisent dans cette tentative probable de sortir « le temps de ses gonds » en emportant sa caméra partout jusqu'à la dimension quotidienne de l'opérateur ; les filmeurs dépassent une certaine vision qu'ils ont du quotidien en emportant son projet avec lui dans le processus de création. Ils sont conscients de produire une activité qui sert à la survivance des choses. Ainsi, nous observons des souvenirs de ce travail comme tranche de vie. La mémoire prend forme et donne une forme au temps afin de donner de la consistance à un souvenir cinématographique. La recherche de la fiction ne justifie pas les filmeurs d'ignorer pour autant le réel, mais les réconcilie avec le temps passé, dans le souvenir du film qui appartient à chacun de nous.

¹¹⁴ RICCEUR Paul, *Temps et récit 1*, Paris, Gallimard, 1983, p. 85.

¹¹⁵ DELEUZE Gilles, *op. cit.* p. 58.

CONCLUSION

Nos considérations sur la portabilité de la caméra numérique sont des pistes pour mener une réflexion sur le travail d'écriture des filmeurs. Nous avons construit ce mémoire autour de la question de la mise en scène en fonction de la portabilité des caméras numériques légères. Nous avons pris en compte durant ce travail, le fait que la construction du récit avec un nouvel outil plus léger amène souvent des croisements artistiques, reconnaissables dans l'histoire du cinéma, avec les caméras lourdes.

Nous avons tâché d'analyser les pratiques de mise en scène des filmeurs de notre corpus à partir de l'actualisation des recherches contemporaines sur la technique et la technologie au cinéma. Les chercheurs du programme TECHNÈS¹¹⁶ ont publié de nombreux articles et chapitres d'ouvrages collectifs pour repenser cette part importante de « l'histoire du cinéma et de ses méthodes en interrogeant les techniques et les technologies qui ont accompagné les mutations du médium depuis le XIX^{ème} siècle¹¹⁷. » Cela témoigne d'une préoccupation concernant la technique et la technologie lors d'une période charnière pour la création cinématographique au cours de la mutation numérique. Les films de notre corpus montrent des filmeurs qui agissent et réagissent en fonction du poids des caméras en l'exprimant à travers des formes filmiques. De manière générale, nous avons décrit les séquences les plus intéressantes concernant la portabilité du nouvel outil cinématographique. Nous aurions pu développer différents angles de recherche, partir par exemple du jeu du filmeur essentiellement au contact de sa caméra ou bien déterminer d'autres enjeux à travers des analyses proches de nos séquences analysées. La portabilité est perçue d'abord comme convention technique. Mais pourquoi ne pas réfléchir à ce que peut apporter la portabilité sur le plan d'enjeux politiques actuels ou futurs plutôt que l'inverse, afin de mener une recherche ouvrant et dépassant le sujet de la portabilité ?

Dans notre première partie, nous avons démontré que les filmeurs dans leur propre milieu se plaisent à simuler leur environnement, et quelque part simuler la portabilité, à créer

¹¹⁶ TECHNÈS est un partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma, les fondateurs sont André Gaudreault, Laurent le Forestier et Gilles Mouëllic.

¹¹⁷ BÉGIN Richard, CARRIER-LAFLEUR Thomas, MOUËLLIC Gilles, *op. cit.*, p.7.

du jeu, ce qui met en exergue différentes façons de filmer. Nous avons fait un bond dans le passé en reprenant l'héritage de Jean Rouch et Edgar Morin, une part connue du cinéma-vérité pour démontrer que la portabilité est une modalité d'écriture répercutée sur le travail de la prise. Nous avons conclu que cette logique de l'antériorité du choix de filmage sur la scène filmée est fondée sur le refus de subordonner la technique filmique à la diégèse. Dans la seconde partie, nous avons considéré des séquences sur des passages du cinéma direct jusqu'aux « vues » d'Alexandre Promio. On reconnaît un attrait des opérateurs à l'idée d'être emportées et de laisser court au mouvement d'un véhicule dans la construction du film. Ces phases dans le transport construisent ce que Gunning appelle des *phantom rides* et développent des dramaturgies du regard de l'opérateur. Enfin, dans notre dernière partie, nous avons porté notre attention sur l'impact de la portabilité sur la quotidienneté du filmeur. Les caméras numériques portatives permettent aux filmeurs de facilement transporter et porter un outil cinématographique au sein de leur vie quotidienne. Nous avons par la suite réinterrogé les prises longues dans *Là-bas*. À travers notre condition de spectateur enfermé dans un quotidien à réinventer, nous avons mis en exergue à travers le mot « déplaçant » une réflexion sur l'angoisse du quotidien qu'on déplace en faisant circuler activement le regard dans des espaces lourds de souvenirs avec un moyen de filmage léger. La portabilité a donc un impact dans la création mais ne résout pas complètement les problèmes imaginaires du filmeur. Nous avons conclu que la portabilité n'est pas le simple supplément d'une supposée charge technique créatrice qui seule aurait du poids. Elle fait intégralement partie de la fonction et de l'action de l'œuvre filmique. Nous avons conclu que les personnages réels qui entourent la vie du filmeur apportent une consistance au poids de son travail.

Le filmeur se rend compte de la portabilité, de celui « qui opère, qui accomplit une action¹¹⁸ » en reprenant le rôle de l'opérateur, cette délégation des rôles lui permettant de se sentir davantage concerné sur sa propre pratique. Le corps du filmeur démontre que le rapport avec la caméra s'associe au fur et à mesure du filmage. La caméra légère crée une certaine consistance avec le commentaire du filmeur. Le travail de la parole se renforce également avec le travail du corps. Les films proposent de nombreuses directions de lecture, de nouvelles variations artistiques liées aux trajectoires personnelles des filmeurs. Leur simple présence dans le film manipulant la caméra nous conforte avec l'idée de croire à la véracité de leur récit. En

¹¹⁸ « Opérateur », *CNRTL*, en ligne, [<https://cnrtl.fr/definition/opérateur>], consulté le 19 juin 2023.

résumé, nous pouvons constater que le filmeur est une figure construite par l'histoire du cinéma et que c'est donc une figure culturelle, observatrice et complexe qui rappelle sans cesse la place du spectateur. C'est une figure construite par l'écriture du metteur en scène, une figure intellectuelle représentée dans sa propre performance, à travers sa pratique poïétique.

Analyser le geste de la prise nous a permis de montrer comment faire confiance à une croyance singulière du filmeur, comment réaffirmer le cinéma comme art de la mise en scène par la simple existence du filmeur construisant le film. Le filmeur est donc sensible à l'approche des opérateurs déterminant l'action d'une prise, par le fait qu'il laisse souvent représenter cette unité technique, parfois solitaire, parfois accompagnée dans l'œuvre, de façon répétée à cause des nombreux reflets dans les miroirs. Notre mémoire nous a également permis de mieux nous rendre compte par la comparaison que la technicité transforme nos modes d'agir et de faire des films. Il serait judicieux d'analyser les répétitions et les interrogations de ces reflets des surfaces réfléchissantes dans ce passage de l'histoire des appareils légers lors de ce basculement technologique dans d'autres œuvres cinématographiques encore méconnues du grand public. Certains films qui sortent de notre cadre et du modèle occidental offre aussi un travail de recherche et d'analyse encore aujourd'hui trop pusillanime dans le monde universitaire européen¹¹⁹. Notre intention en tant que spectateur et jeune chercheur serait à l'avenir de les regrouper pour étudier si le cinéma dépasse parfois au cours de son histoire nos considérations esthétiques concernant la portabilité et le poids des appareils de prise de vue.

¹¹⁹ Sortie en 2023, nous pensons au film *Au cimetière de la pellicule* réalisé par Thierno Souleymane Diallo utilisant sa caméra pour se mettre en scène comme personnage filmeur cherchant *Mouramani* (1953), le tout premier film réalisé par un cinéaste d'Afrique francophone noire. Les scènes de portabilité de matériel cinématographique sont en effet mis en exergue dans ce film.

FILMOGRAPHIE

CORPUS DE FILMS

- *Demain et encore demain* (Dominique Cabrera, 1997)
- *Vacances prolongées* (Johan Van der Keuken, 2000)
- *Entering indifference* (Vincent Dieutre, 2001)
- *Là-bas* (Chantal Akerman, 2006)

Fiches techniques

- *Demain et encore demain*

Pays d'origine

France

Distribution

Pierre Grise Distribution

Réalisation

Dominique Cabrera

Scénario

Dominique Cabrera

Direction de la photographie

Dominique Cabrera

Son

Dominique Cabrera, Anne Louis , Franck Mercier, Laurent Thomas

Montage

Rejane Fourcade, Dominique Cabrera

Production

Claude Guisard, Marie-Christine Meynard, Maria Pesci

Société de production

SCAM, Institut national de l'audiovisuel

Format

Couleur — vidéo

Date de sortie

France : 14 janvier 1998

• *Vacances prolongées*

Pays d'origine

Pays-Bas

Réalisation

Johan Van der Keuken

Scénario

Johan Van der Keuken

Direction de la photographie

Johan Van der Keuken

Son

Noshka Van der Lely

Montage

Menno Boerema, Johan Van der Keuken

Producteur

Sylvia Baan

Société de production

Films & TV

Format

Couleur — vidéo - 16 mm

Date de sortie

France : 8 novembre 2000

- *Entering indifference*

Pays d'origine

France

Distribution

Documentaire sur grand écran

Réalisation

Vincent Dieutre

Scénario

Vincent Dieutre

Direction de la photographie

Vincent Dieutre

Son

Vincent Dieutre

Montage

Isabelle Ingold

Production

Francois Barat, Delphine Belet

Société de production

GREC — Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques

Format

1.33 — Couleur — vidéo

Date de sortie

France : 2001

• *Là-bas*

Pays d'origine

France, Belgique

Distribution

Xavier Carniaux, Marilyn Watelet

Elisabeth Gérard

Réalisation

Chantal Akerman

Scénario

Chantal Akerman

Direction de la photographie

Chantal Akerman, Robert Fenz

Son

Robert Fenz

Montage

Claire Atherton, Fabio Balducci

Producteur

Xavier Carniaux

Société de production

CHEMAH I.S

Le Fresnoy — Studio National des Arts Contemporains, Amip, Paradise Films

Format

1.85 — Couleur — vidéo

Date de sortie

France : 25 octobre 2006

BIBLIOGRAPHIE

1. Cinéastes du corpus

1. 1. À propos de Dominique Cabrera

1. 1. 1. Ouvrages

- BAUDRY Anne, BORIES Claudine, CABRERA Dominique (dir.), *Comment peut-on anticiper le réel/Monsieur contre Madame*, Paris, ADDOC/L'Harmattan, coll. « Cinéma documentaire », 2001.
- SAVELLI Julie, *Dominique Cabrera. L'intime et Le Politique*, Saint-Vincent De Mercuze, De L'incidence éditeur, 2021.

1. 1. 2. Articles

- CABRERA Dominique, « Commencer en cinéma », *Entrelacs*, n°18, 2021, mis en ligne le 27 juillet 2019, [<https://journals.openedition.org/entrelacs/6029>], consulté le 19 décembre 2021.
- SAVELLI Julie, « Une chambre à soi », *Entrelacs*, n°15, 2018, mis en ligne le 24 octobre 2018, [<https://journals.openedition.org/entrelacs/4041>], consulté le 19 décembre 2021.

1. 1. 3. Podcast/entretien

- ARDJOUR Samir, « Cinéma du Réel 2023 - Dominique Cabrera », *Microciné*, podcast disponible sur [https://www.youtube.com/watch?v=1hh_3aveYZg], consulté le 29 mars 2023.

1. 2. À propos de Vincent Dieutre

1. 2. 1. Ouvrage

- OTERO Mariana, DIEUTRE Vincent et Association des cinéastes documentaristes, *Le Style dans le cinéma documentaire réflexions sur le style. Entretiens et contributions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

1. 2. 2. Article

- GUIDO Laurent, « Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe », *Cinémas*, vol : 21, n° 1, automne 2010, mis en ligne le 15 août 2011, [<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2010-v21-n1-cine1815236/1005628ar/>], consulté le 21 mars 2022.

1. 3. À propos de Johan Van der Keuken

1. 3. 1. Ouvrages

- ALBERA François, KEUKEN Johan van der, *Aventure d'un regard*, Paris, Cahier du cinéma, 1998.
- DAUDELIN Robert, *L'œil au-dessus du puits : deux conversations avec Johan Van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups, 2006.
- FIANT Antony, ZEAU Caroline, MOUËLLIC Gilles (dir.), *Johan Van Der Keuken documenter une présence au monde*, Crisnée, Yellow Now, 2020.

1. 3. 2. Articles

- BASSAN Raphael (propos recueillis par), « Chambre noire avec vue sur le réel », *Dérives.tv*, date de mis en ligne non précisé, [<http://derives.tv/chambre-noire-avec-vue-sur-le-reel/>], consulté le 29 mai 2023.
- DANÉY Serge, « Vers le sud. Johan Van der Keuken », *ZINTV*, mis en ligne le 20 janvier 2012, [<https://zintv.org/outil/vers-le-sud-johan-van-der-keuken-serge-daney/>], consulté le 3 mars 2021.
- JAUFFRET Magali (propos recueillis par), « Il m'a fallu chercher les moyens justes d'un cinéma qui a son origine dans mon corps, inventer ma propre déambulation », *Dérives.tv*, date de mis en ligne non précisé, [<http://derives.tv/il-m-a-fallu-chercher-les-moyens/>], consulté le 29 mai 2023.
- VAN DER KEUKEN Johan, « Premiers voyages, propos inédits de Johan Van der Keuken », *Images documentaires*, n° 90-91, mars 2018, p. 37-39.

- VAN DER KEUKEN Johan, « *Présent inachevé* – notes de préparation d'un film », *Dérives.tv*, mis en ligne en 2001, [<http://derives.tv/present-inacheve-notes-de/>], consulté le 29 mai 2023.

1. 3. 3. Emission Radiophonique

- France culture, *Surpris par la nuit* « Keuken l'arpenteur », 21 février 2001. Retransmission de *Microfilms*, émission hebdomadaire de France culture, 25 février 1990.

1. 4. À propos de Chantal Akerman

1. 4. 1. Ouvrages

- MAURY Corinne, "*Jeanne Dielman, 23 Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*" de Chantal Akerman. *L'ordre troublé du quotidien*, Crisnée, Yellow Now, 2020.

1. 4. 2. Articles

- AKERMAN Chantal, « À propos de d'EST » *Dérives.tv*, mis en ligne en X, [<http://derives.tv/a-propos-de-d-est/>], consulté le 3 décembre 2021.
- ATHERTON Claire, « À propos de Chantal Akerman », *Dérives.tv*, [en ligne], [<http://derives.tv/a-propos-de-chantal-akerman/>], consulté le 2 décembre 2021.
- BELLOUR Raymond, « À bâtons rompus », *Trafic*, n° 62, été 2007, p. 13-16.
- VERMEERSCH Laure, ZAOUI Pierre & ZILBERFARB Sacha, « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », *Vacarme*, en ligne le 20 avril 2007, [<https://vacarme.org/article1288.html>], consulté le 22 décembre 2021.

1. 4. 3. Emission Radiophonique

- GARBIT Philippe, « Nuit Chantal Akerman — Entretien 3/3 avec Claire Atherton et Vincent Dieutre », *France culture*, épisode du dimanche 11 février 2018. [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nuit-chantal-akerman-entretien-3-3-avec-claire-atherton-et-vincent-dieutre-8830248>], consulté le 2 décembre.

1. 4. 4. Captation vidéo

- AKERMAN Chantal « Chantal Akerman: Too Far, Too Close », chaîne ARtube, *YouTube*, mis en ligne le 17 juillet 2012, [https://youtu.be/_15atWYkWsE], consulte le 31 mai 2023.

1. 5. Autres cinéastes

1. 5. 1. Ouvrages

- JACQUES Vincent, *Chris Marker, les médias et le XXe siècle. Le revers de l'histoire contemporaine*, Grane, Créaphis Éditions, 2018.
- MARKER Chris, *Le Dépays*, Paris, Herscher, 1982.
- NEYRAT Cyril (propos recueilli par), « Tout est à admirer », *La Vallée Close*, Livret du coffret DVD-ROM, Capricci Intermedio Arcades, 2008.
- FIANI Antony, HAMERY Roxane, THOUVENEL Éric, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 1995.

1. 5. 2. Articles

- BERGALA Alain, « L'homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n° 311, mai 1980.
- COSTA Pedro (propos de), « Autour du cinéma de Pedro Costa », *Dérives.tv*, mis en ligne, [<http://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa/>], consulté le 22 mai 2023.
- DIEUTRE Vincent, entretien avec Jean-Claude Rousseau, « Jeune homme à sa table faisant un film », *la lettre du cinéma*, n° 10, été 1999.
- MARRET Mario et GRELLIER Robert (propos recueillis par), « Entretien avec Mario Marret », *Image et son*, n° 212, janvier 1968, p. 108-114.
- PIERRE Sylvie & COMOLLI Jean-Louis, « Deux visages de *Faces* », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 37-38.
- SERRE Stéphanie, « L'atelier clandestin de Marcel Hanoun », *Entrelacs*, n°7, 2009, p. 105-118.

1. 5. 3 Sites internet

- BLÜHER Dominique (2004), « Joseph, filmeur, Joseph conteur », *Pointligneplan*, mise en ligne le 26 février 2004, [<https://www.pointligneplan.com/document/joseph-filmeur-joseph-conteur>], consulté le 21 mars 2022.
- CAHEN Robert, *Robert Cahen*, [En ligne], [<http://robertcahen.com>], consulté le 3 décembre 2021.

1. 5. 4. Mémoires universitaires

- GRIZET Denis, *Les appareils de prise de vues de la société Aaton (1971-2013). Du « direct » au « numérique » : enjeux techniques et esthétiques*, Mémoire de master en études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, soutenu en 2017.
- LECOQ Sylvie, *L'écriture de soi dans JLG/JLG, Autoportrait de décembre (Jean-Luc Godard, 1994), Le Filmeur (Alain Cavalier, 2005) et Les Plages d'Agnès (Agnès Varda, 2008)*, Mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, soutenu en 2012.

1. 5. 5. Thèses universitaires

- PANELLI Martina, *La réécriture comme autoportrait, médias, corps et archives dans le cinéma d'avant-garde féminin*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Christa Blümlinger et Leonardo Quaresima, Università degli studi di udine, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, soutenu le 1^{er} décembre 2016.
- NICOLAZIC Vanessa, *Pratiques, dispositifs et formes documentaires à la télévision française : une dramaturgie de la rencontre (1953-1979)*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, soutenue le 9 décembre 2022.

1. 5. 6. Textes

- LEACOCK Richard, *Naissance de la « Living Camera »*, Paris, UNESCO, 1965.

1. 5. 7. Captation vidéo

- ROUCH Jean, « Paris Cinéma | Jean Rouch à propos de "Petit à petit" » Youtube, chaîne « Paris – Forum des images », mis en ligne le 3 avril 2017, [<https://youtu.be/aOTJIrzLoak>], consulté le 26 août 2023.

2. Cinéma

2. 1. Esthétique de l'image et théorie du cinéma

2. 1. 1. Récits

2. 1. 1. 1. Ouvrages individuels

- ALBERA François, *Puissances du Cinéma Ecriture/parole, espace/regard, montage*, Lausanne Paris, L'âge d'homme, 2016.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième art », 2002.
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images photo, cinéma, vidéo*, Fano, Nouv. Ed, Éditions Mimésis, 2020.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, 1988.
- COUSTET Ernest, *Traité pratique de cinématographie*, Paris, Charles Mendel, 1913.
- FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2014.
- GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GAME Jérôme, *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth's Century French Culture*, Berne, Peter Lang AG, 2007.
- GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome 2, Paris, Klincksieck, 1968.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, 10/18, 1977.
- MONTANI Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre lo spazio letterario*, Milano, Guerini & Associati, 2000.
- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956.
- NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PREDAL René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Condé-sur-Noireau, Du Cerf Corlet, 2007.
- VANCHERI Luc, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ROPARS Marie-Claire, *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, 1981.
- SOURIAU Etienne, *l'Univers filmique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953.

2. 1. 1. 2. Contribution à des ouvrages collectifs

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.
- CASETTI Francesco, SAFFI Sophie, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2005.
- ODIN Roger (dir.), *Le Film de famille usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- GAUDREAUULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*, [3e édition revue et augmentée], Paris, Armand Colin, 2017.
- GARDIES André, BESSALEL Jean, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Editions Du Cerf, 1992.
- KILBORNE Yann & MICHEL Marie, *L'Analyse du film documentaire*, Malakoff, Armand Colin, 2022.

- LEPERCHEY Sarah & MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019.
- PESCATORE Guglielmo (dir.), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Bologna, Carocci, 2018.

2. 1. 1. 3. Articles

- FARGIER Jean-Paul, « Le processus de production de film », *Cinéthique*, n° 6, janvier-février 1970, p. 44-55.
- CHATEAUVERT Jean, « François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman* », *Communication. Information Médias Théories*, vol. 10 n°2-3, automne 1989, p. 241-245.

2. 1. 2. Gestes

2. 1. 2. 1. Ouvrages individuels

- ARNOLDY Edouard, *De la nécessité du film*, Fano, Edition Mimésis, 2021.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir, l'innocence perdue Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
- GRAFF Séverine, *Le Cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire Cinéma », 2014.
- MONTANI Pietro, *L'Immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il visibile*, Bari-Roma, Laterza, 2010.
- ZÉAU Caroline, *Le Cinema direct un art de la mise en scène*, Lausanne, L'âge d'homme, 2020.

2. 1. 2. 2. Contribution à des ouvrages collectifs

- ALBERA François, LE FORESTIER Laurent et ROBERT Valentine (dir.), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, PUR, « Le spectaculaire Cinéma », 2015.
- BLÜMLINGER Christa & LAVIN Mathias (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Fano, Éditions Mimésis, 2018.

- COMOLLI Jean-Louis, SORREL Vincent & LABARTHE André-Sylvain, *Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse, Verdier, 2015.
- LE FORESTIER Laurent, MOUËLLIC Gilles, *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire Cinema », 2013.
- MAUFREY Nathalie & OHANA Sarah, *La prise au départ du cinéma*, Fano, Mimésis, coll. « formes filmiques », 2021.
- VIGNAUX Valérie (dir), *Edgar Morin et le cinéma*, Caen, Presses universitaire de Caen, 2021.

2. 1. 2. 3. Article

- MASSUET Jean-Baptiste, « Les caméras numériques sont-elles révolutionnaires ? », *Trafic*, n° 102, été 2017 p. 87.

2. 1. 3. Portabilité

2. 1. 3. 1. Ouvrages individuels

- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Paris, Edition Verdier, 2012.
- JOURNOT Marie-Thèrese, *Film amateurs dans le cinéma de fiction*, Armand Colin, 2011.
- MONTANI Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.
- TURQUETY Benoît, *Inventer le cinéma : épistémologie : problèmes, machines*, Lausanne/Paris, l'Âge d'homme, 2014.
- TURQUETY Benoît, *Politiques de la technicité corps, monde et médias avec Gilbert Simondon*, Milan, Mimésis, 2022.

2. 1. 3. 2. Article

- TURQUETY Benoît, « Propositions pour une histoire des techniques en cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 82, 2017, mis en ligne le 1er juin 2020, consulté le 25 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5342>

2. 1. 3. 2. Contribution à des ouvrages collectifs

- BÉGIN Richard, MOUËLLIC Gilles, CARRIER-LAFLEUR Thomas (dir), *Un cinéma en mouvement Portabilité des appareils et formes filmiques*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, coll. « Cinéma et Technologie », 2022.
- DE BAECQUE Antoine & MOUËLLIC Gilles (dir.), *Godard/Machine(s)*, Crisnée, Yellow Now, 2020.
- MORRISSEY Priska & THOUVENEL Éric (dir.), *Les Arts et la télévision : discours et pratiques*, Rennes, PUR, coll. « Cinéma », 2019.

2. 1. 3. 3. Articles

- GRAFF Séverine, « L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité : Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III » dans BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp et FLÜCKIGER Barbara (dir.), *KINA CH/CINEMA CH, Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, p. 233-245.

3. Autres Disciplines

3. 1. Philosophie

3. 1. 1. Ouvrages

- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1989.
- BUBB Martine, *Philosophie et Arts numériques*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- DE MONTAIGNE Michel, « De l'exercitation », *Essais II*, chapitre 6, éd. A. Tournon, Imprimerie nationale, 1998.

- MICHALET Judith, *Deleuze, penseur de l'image (la philosophie hors de soi)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019.
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit 1*, Paris, Gallimard, 1983.
- STIEGLER Bernard, *La Technique et le temps, 1. La Faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, coll. « La cité des sciences et de l'industrie », 1994.
- SIMONDON Gilbert, Chapitre IV. « La perception de la durée ». *Cours sur la perception (1964-1965)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- WEIL Simone, *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain* [1949], Paris, Payot & Rivages, 2021.

3. 1. 2. Articles

- MOATAMRI Ines « "Poétique de la Relation" Amina Saïd et Édouard Glissant », 2007, consulté le 4 février 2023, URL :<http://journals.openedition.org/trans/180>.

3. 2. Géographie et ethnographie

3. 2. 1. Ouvrages

- BERQUE Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2000.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- LINWOOD H. Coussins, « Fixing Broken Windows : Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 27. N°2., 1998.

3. 3. Narratologie et littérature

3. 3. 1. Ouvrages

- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.
- VALERY Paul, *Tel quel*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1943

3. 3. 2. Article

- VIOLLET Catherine, « Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis*, n°10, 1996.

3. 4. Poésie

- PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classique », 2009.

3. 5. Techniques et arts

3. 5. 1. Ouvrages

- ADORNO Theodor W., *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. JOLLY Frédéric, Paris, Payot & Rivage, 2013.
- FRANCASTEL Pierre, *Arts et technique*, Paris, Minuit/Denoël Gonthier, 1956.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, 1989.
- REVEL Jacques (sous la direction de), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil-Gallimard, coll. « Hautes études », 1996.
- SIMONDON Gilbert, *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets technique*, Paris, Aubier, 2012.

3. 6. Anthropologie et Technique

3. 6. 1. Ouvrages

- LEROI-GOURHAN André, *Évolution et techniques, tome II. Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1945.
- INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, (traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa), Bellevaux, Dehors, 2017.

4. Dictionnaire

- BEAUJEAN Amédée, *Le Petit Littré, abrégé du dictionnaire de Littré*, Paris, La Pochothèque, coll. « le livre de poche », 1990.

ANNEXE 1

Entretien avec Dominique Cabrera

Pour donner suite à ma sollicitation d'entretien, Dominique Cabrera m'invite à poursuivre la discussion dans un restaurant situé en face de la gare de Rennes, le 30 janvier 2022. Cette rencontre a eu lieu après une table ronde donnée par Dominique Cabrera et Cathérine Roudé, docteure en histoire du cinéma au cinéma Arvor, 11 rue de Châtillon, 35 000 Rennes, sous l'initiative de l'association Comptoir du doc.

Bonjour, merci beaucoup d'avoir bien voulu prendre le temps de me rencontrer. À la veille de l'année 1995. Vous lancez dans un projet de film pour la première fois avec un dispositif numérique. Vous faites partie de ces quelques filmeurs, qui ont été des pionniers de l'utilisation des nouveaux appareils standardisés. C'était une caméra Hi8. Vous commencez votre film le premier janvier 1995.

Je commence avec une caméra prêtée par l'INA, ce n'est pas une caméra que j'ai achetée en fait. En 1995, l'INA me prête plusieurs caméras.

Au début du film, il y a un bout de fiche de facture de la Fnac que vous filmez, et j'ai supposé qu'il s'agissait de l'acquisition d'un de vos matériels dont vous avez eu besoin pour votre film.

Lorsque je commence par une caméra prêtée par l'INA, je n'avais pas beaucoup de cassettes, ce sont peut-être des cassettes oui, c'est possible que j'aie acheté des cassettes.

C'était des cassettes d'enregistrement ?

Possible, je ne me souviens pas.

À part la HI8, quels autres matériels avez-vous utilisés ?

Ah je sais ce que j'ai acheté [elle réfléchit], c'est vrai que j'avais une caméra, mais pas de micro ! Parce que le problème lorsqu'on tourne en numérique et en HI8 à l'époque, c'était le son plus que l'image, et donc il y avait tout un débat sur le son, sur comment mettre le micro sur la caméra, quels micros... Mais ce que je faisais c'est que je le décollais de son proton et j'orientais le microphone vers les gens.

Vous travaillez avec vos deux mains.

Oui c'est ça, je filmais d'une main, avec l'autre main j'enlevais le micro et par exemple je pouvais le mettre par-là [elle mime le geste technique].

Dans le film on vous voit par les effets de miroir, chez vous et dans la ville, interagir avec le micro.

Oui c'est vrai [rires].

On voit que vous essayez de le coordonner seule, c'est une méthode un peu particulière, non ?

J'ai enlevé le micro de son proton, pour le diriger vers les personnes. Là j'étais complètement focalisée et passionnée par ce que j'étais en train de faire. Enlever le micro du proton pour le tourner ici ou là, oui.

Et cet effet d'autonomie vous a plu ?

Énormément, oui, car j'avais ma caméra tout le temps dans mon sac, et ça me pesait beaucoup de l'avoir tout le temps dans ce grand sac. Avec le micro, comme celui-là [Cabrera désigne son sac à main], mais un autre.

Un sac à main ?

Oui, un grand sac à main. J'enveloppe mon matériel dans un foulard, pour que cela ne prenne pas la poussière. J'aimais beaucoup ce côté autonome justement, simple en fait. Puis, être avec ce projet de film plus que cette caméra, mais avec les accessoires ordinaires d'une femme.

Vous camouflez votre matériel grâce à vos accessoires féminins.

Oui, je n'avais pas une mallette par exemple. J'étais comme n'importe qui, et j'aimais bien ça. J'aimais beaucoup ça.

Ça vous permettait de la ranger facilement ?

Oui, il n'y avait pas grand-chose d'autre. [Elle prend son sac à main]. Là si je mettais une petite caméra, je pourrais la glisser dedans.

En parlant de petite caméra. Aujourd'hui, est-ce que vous filmez avec votre iPhone 12 ?

Pas tellement, par moment, sur un certain sujet. Je ne suis plus du tout en train de faire un journal intime filmé. Je fais beaucoup de photographie plutôt, mais oui ça pourrait tout à fait être ça. J'aimais bien avoir la caméra dans le sac tout le temps, la sortir... mon petit matériel.

Quelles étaient les contraintes de la HI8 ?

C'était avoir une cassette, avoir la batterie ; il y a toujours cette idée d'être juste sur le point et le diaphragme, verrouiller le diaphragme à une certaine lumière et pas une autre, être en point automatique ou non.

Est-ce que vous avez rencontré des accidents techniques ?

Oui, quand je réalise le film *Grandir*, il y a un moment où j'essayer de tout faire. Un peu l'idée d'être dans la vie tout en filmant. Donc à un moment, je filme ma sœur qui est très émue par l'idée que notre mère a été abandonnée quand elle était bébé et je suis en train de filmer. Et là c'est un peu flou, j'ai décidé que c'était mieux d'avoir un plan flou, mais beau. Il y a tout le temps des angoisses techniques. Est-ce que c'est flou ? Est-ce que j'ai bien enregistré ?

Vous avez toujours des doutes sur vos outils ?

Énormément.

Et lorsque vous travaillez en analogique ?

En analogique, j'avais une équipe technique, je ne filmais pas moi-même. Jacques Pamart, d'autres. Je ne pensais pas à ça. Je pensais à la mise en scène, mais pas si c'est net ou flou.

Dans Demain et encore demain, cependant, vous pensez plus à tous ces problèmes techniques ?

Tout le temps.

Plus que la mise en scène ?

Je ne sais pas, en même temps, ça fait partie du truc. Il y avait toujours quelque chose de très fort dans ces petites caméras, c'est qu'on pouvait être dans un tout automatique, je ne le suis pas toujours, mais...

C'est quoi votre définition du tout automatique ?

On appuie sur un bouton, il n'y a rien à faire, après c'est un problème pour le diaphragme. Quand on voit le film, on voit bien que généralement je fais un diaphragme avant. Il n'y a pas de changement de diaphragme quand on bouge, c'était très obsédant pour moi.

Pendant les prises, vous avez toujours l'œil à l'œillet de la caméra ?

[Cabrera réfléchit un moment] Non pas toujours, c'est-à-dire que ça m'était arrivé souvent et de plus en plus de filmer plutôt avec les mains qu'avec l'œil. C'est-à-dire, je ne sais pas si vous voyez ce que c'est la Paluche ?

Si.

Donc moi, je suis d'une génération où la Paluche est arrivée. Cette idée géniale qu'on filmait avec la main. Par moment, même aujourd'hui, je cadre avec les mains plutôt qu'avec les yeux. Il y a quelque chose qui est très important moi, toujours, c'est le regard de la personne qu'on filme. Si on regarde dans l'image, dans l'œil, on peut regarder la personne qu'on filme avec l'œil gauche. Mais c'était presque plus important de cadrer instinctivement et de garder mon regard dans l'œil lorsque je filme plutôt que d'être obsédée par l'image que je suis en train de faire, et ça, c'était vraiment important. Donc, il n'y a pas mal de plans qui se sont faits instinctivement, je vais cadrer instinctivement. Par exemple, je prends des photos dans le métro, je ne vais pas être là... Et puis je me rends compte que la meilleure photo c'est souvent la première, celle qu'on fait dans un mouvement.

Le film Demain et encore demain, c'est un mouvement de vouloir « faire » un film ?

Instinctivement ça ne veut pas dire sans pensée, c'est une pensée qui passe par les mains, par le corps. Ce n'est pas cadré n'importe comment justement ! Ce qui me frappe quand je revois le film, c'est le plaisir du cadre. Le fait qu'on voit dans le film que la personne est heureuse de cadrer. Des couleurs, de la lumière, beaucoup plus que lorsque je fais le film *Grandir*. Ou là on sent l'embarras, la famille.

Vous n'intervenez jamais dans les événements pour les prises ?

Non, sauf au moment où j'interviewe ma mère, lors de cet entretien. Non, c'est dans le principe. Ce qui me plaisait, c'était de filmer ce qui arrive dans le mouvement de la vie lorsque j'étais en train de faire le film. Je ne voulais pas documenter ma vie, mais c'était une sorte de point de départ.

*Justement, que pensez-vous de l'effet de saisissement que vous décrivez pour l'image, le cadre ?
L'envie de prendre la caméra pour une image ?*

Je crois que ce n'est pas une image, justement, ce qui me frappe c'est que ce n'est pas une image, selon qu'on filme. C'est plutôt un relief, un fragment de vie, ça s'innerve partout, dans un tas de trucs. Ce n'est pas une image.

Capturer un moment ?

Un moment, oui.

Quand est-ce que vous vous rendez compte que le film est en train de se faire ?

Tout de suite, quand je fais ce projet. J'ai fait un projet de film, je voyais un film. Quand je discute avec Claude Guisard [son producteur] en novembre 1994. C'est parce que j'ai une vision de film. Après en cours de route quand je le fais, progressivement je vois les différents fils et les couleurs du film se tissaient. Mais je vois un film, évidemment pour y arriver c'est tout un processus, je ne suis pas surprise par le film, c'est plutôt, j'ai ce projet-là, je vois que cela pourrait être un film.

On va revenir directement sur la fabrication du film. Comment se passe l'assemblage ? Y a-t-il un moment où vous commencez à assembler ce qui a été filmé ?

Tout de suite, en fait. Ce qui se passait, c'est que j'avais une salle de montage à l'INA. À ce moment-là, on montait avec des cassettes, pour copier, vous voyez. Ce n'était pas un ordinateur, c'était un montage par copie, donc j'ai fait une sélection de rushs toutes les deux, trois semaines. Ça c'était un moment très important pour moi, parce qu'en voyant les rushs je voyais ce que j'avais vécu. On était comme consciente. Et donc je faisais une sorte de sélection et j'ai détourné une centaine d'heures. Et je suis arrivé à une sélection de 8 heures à peu près. Donc je faisais une sorte de prémontage toute seule et après j'ai monté le film avec une monteuse de l'INA. J'ai fait d'abord cette sélection.

Comment accordez-vous le son avec l'image ?

C'est dur de répondre à cette question dans le vide (rires).

C'est-à-dire, est-ce que c'est toujours une image qui vous intéresse plus que le son ?

Oui, pour le coup, par exemple dans cette séquence lorsque je suis avec mon fils dans le brouillard, ce qui est beau ce sont les voix, mais les voix, elles viennent après, comme une confirmation, quand je commence à filmer. Je trouve que c'est un moment poétique, on est dans le brouillard. Et quand Victor me dit : « C'est comme si on était dans la vie au-dessus de la mort », je trouve cela tellement merveilleux. Le son confirme l'image, pour le coup. Je n'ai pas été une filmeuse qui, dans ce film-là a monté sur les sons. Le son et l'image étaient ensemble. Même s'ils ne sont pas forcément synchrones. Ils étaient captés ensemble, je n'ai pas fait une prise de son qui n'était pas illustrée avec des images.

Quelle est la forme du récit dans Demain et encore demain ?

Il y a une forme assez fictionnelle. Justement j'ai retrouvé récemment les cassettes de la BetaCam qui avait été recopiée par l'INA, je ne savais pas que je l'avais, je me suis dit un de ces jours je vais regarder ces rushes. Finalement, cela donne un film d'une heure dix. Il y a beaucoup, beaucoup d'autres choses, évidemment. Et je pense que là le film est organisé, et c'est beau d'ailleurs qu'on l'ait organisé entre les séquences de l'amoureux... l'enfant. J'ai oublié ce que j'ai filmé d'autre. Mais oui, je pense qu'il y a une organisation du récit qui est assez fictionnel.

Vous arrêtez de filmer en automne, après les grandes vacances.

Oui, c'est à ce moment que j'ai arrêté de tourner. J'avais l'impression que tout ce que je tournais de nouveau effaçait la possibilité d'utiliser ce que j'avais déjà tourné, ce que j'aimais.

Comme un cycle ?

C'est-à-dire qu'il y a une durée. Je me rendais compte que à chaque fois que je faisais une nouvelle séquence que j'aimais, ça allait venir à la place des anciennes séquences.

Il y a un ordre « très » chronologique dans votre film.

Assez oui, mais pas seulement c'est une question de durée. Je me disais que je ne pouvais pas « faire » un film de 40 heures. Qu'est-ce que cela va raconter ?

Pourquoi pas ?

Justement à ce moment, je ne me suis pas dit pourquoi pas. Et c'est peut-être une erreur. Mais je pensais à une forme comme un roman, comme une durée. Donc je ne pensais pas « pourquoi pas ». Aujourd'hui je me le demande, justement, je devrais faire un remontage de ce film.

D'où vous vient cette dimension du film en train de se faire, de ce work in progress ?

Ça venait de la littérature, à ce moment-là, mes modèles, c'était Virginia Woolf et son journal. Les journaux intimes que je lisais, c'est cela qui m'intéresse. J'avais un peu vu Jonas Mekas, en cours de route et Ross McElwee. Mais sinon, je n'avais pas vraiment de modèle. C'était vraiment l'idée du journal dans la littérature.

Quelles sont ces corrélations avec le travail de Ross McElwee et le vôtre ?

Quand je vois un film de Ross McElwee en 1995, c'est *Time indefinite*. Pour moi ce qui compte c'était de voir que quelqu'un d'autre réalisait un film. Comme ça, c'était ça le plus important.

J'avais rencontré peu de temps avant Alain Cavalier, et je savais qu'il réalisait un film « comme ça ». Mais je ne savais pas quel était le film.

Comment vous expliquez que parallèlement, dans la même année, Alain Cavalier construit un projet de journal filmé ?

Alain Cavalier tourne *La rencontre* et moi mon *Journal*. Je l'explique par la mention technique. Alain Cavalier c'est un filmeur qui aime expérimenter et moi aussi, on s'est retrouvé à faire ça tous les deux. Il a sorti son film plus vite que moi et donc je suis allé le voir et cela m'a captivé. De voir comment les films étaient des prototypes. *La rencontre* ne ressemble qu'à lui et le mien me ressemble. Il est plus dans le cinéma direct, quelque chose plus dans le moment, il est très installé, il fait comme des tours de magie à chaque fois. J'avais trouvé ça formidable, même si c'était court. Et Ross, c'est le temps qui passe, l'obsession de la mort.

C'est ce qui vous a marqué dans le cinéma de Ross Mc Elwee ?

Oui, après coup. J'ai vu tous ces films, on est devenus amis, il m'a marqué plus comme un compagnon de préoccupation.

De préoccupation de filmeur ?

Oui.

Le film est chronologique, vous avez un goût particulier pour cette forme de construction ? Après tout il est circulaire, on passe de l'hiver, au printemps, à l'été, à l'automne.

Oui, c'est ce qui me plaisait, c'est l'idée des Haiku, d'y avoir un thème. Dans le Haiku on parle de la saison, du moment où on est. Rendre compte du moment. Comme inspiration dans le film, rendre compte du moment et de l'instant. J'étais inspirée par une poétesse japonaise, *Les Notes de chevet* de Sei Shônagon. C'était un journal intime en forme de poésie. L'idée d'une femme qui parle de sa vie. Ça me fascine, elle a écrit des notes à partir de sa vie, mais des notes qui résonnent pour moi toujours aujourd'hui. Il fallait me dépersonnaliser de ma vie, à la fois être très précise et à la fois moins.

Vous délivrez dans ce film beaucoup de votre intimité.

Oui, mais en même temps c'était loin, comme abstrait.

Vous dévoiler beaucoup votre rapport au temps, depuis chez vous, vous filmez l'immeuble en face en train de se construire après que l'ancien a été détruit.

Oui c'est vrai, ça me plaisait énormément de filmer cela, l'immeuble en construction, j'ai trouvé cela merveilleux que ça arrive ; cet immeuble c'est un peu comme un enfant qui grandit et d'ensuite décrire un rapport dans le temps, sans que j'aie quoi que ce soit à faire. La maison était détruite et puis, quelque chose... allait se construire. Donc le temps, allait passer, juste qu'il suffisait de filmer.

Est-ce qu'avec cet effet de saisissement, avec la caméra, vous évoquez une certaine conception mystique de l'image, une certaine croyance que la caméra que vous portez vous donne l'occasion de rencontrer un bel événement à filmer. Je pense à la séquence de la femme endormie dans le métro.

Oui, j'ai tout le temps cette impression, encore aujourd'hui et ce n'est pas la caméra qui me donne cette impression, c'est la vie qui me donne cette impression. Par exemple, le matin, je fais une photographie. Ce qui me stupéfie, c'est lorsque je sors mon téléphone pour faire une photographie et il y a toujours une photographie, une photographie qui surgit. Ce n'est pas le fait de se dire que c'est l'appareil photo, c'est qu'il y a tout le temps des choses extraordinaires à photographier. Extraordinaires à mon sens : des sortes de coïncidence, de couleurs, des gens, c'est la vie qui est extraordinaire.

Sans rien changer, tout sera différent.

Oui, exactement oui, chaque jour, ça me fait un effet.

Grâce à la caméra, c'est une conversion ?

Non, ce n'est pas grâce à la caméra, les moments sont là.

Il suffit de les capturer.

Oui, c'est ça, c'est fascinant, mais je ne sais pas quel sens ça pourrait avoir. C'est intéressant votre question, mais je n'ai pas cette sensation de conversion, j'ai une sensation, qui est très importante pour moi, de réparation du chaos. J'ai une sensation qu'on vit avec de grandes difficultés, qu'il faut se démener, il faut se battre, et au moment où je fais une photographie, très souvent c'est plutôt un moment de réparation, de suture. Il y a ce plaisir merveilleux de capter ce quelque chose qui a sa beauté, je vois cette beauté et ça me fait du bien.

Cette tension que vous retrouvez dans votre rigueur de capter ces petits moments... En quoi consiste votre rigueur de filmeur ?

Il n'y a peut-être pas de rigueur, je ne sais pas.

Comment s'est passé votre passage au numérique, avez-vous eu des a priori ?

Les a priori, les réticences, c'est plutôt maintenant. À ce moment-là je trouvais cela extraordinaire, il suffisait d'avoir une caméra, ça ne coûtait pas d'argent.

Quels sont les points négatifs du numérique ?

C'est la conservation. Les négatifs de mes films en analogique, ils existent toujours. Les films en numérique, ils sont périssables, il faut toujours les recopier.

Vous appréciez l'archivage ?

[Rires] Oui, que les films continuent de vivre, ce n'est pas seulement l'archive, je ne sais pas, il y a quelque chose de plus sacré. Bien sûr que les films en numérique je les aime, il y a cette sincérité.

Le prêt de cette HI8 vous a poussé au film ?

Non, c'était avant, on faisait des expérimentations avec les caméras, des essais, avec Claire Simon... Et c'est là où j'ai vu que c'était intéressant, c'est à ce moment-là qu'on m'a prêté les caméras.

Votre rapport à l'écriture était nouveau pour Demain et encore demain ? Vous vous mettez beaucoup en scène lorsque vous vous filmez en même temps que vous écrivez. Il y a comme un double rapport à l'écriture, celui du film et celui que vous représentez.

J'ai un peu filmé ce que j'écrivais, quand je le filme c'est une sorte d'aide-mémoire. Je me disais quand je vais monter, je vais me souvenir que c'était ce que j'écrivais et l'utiliser dans la voix *off*. Ce n'est pas du tout ce que j'ai fait. J'ai écrit une voix *off* plus générale, les moments où j'ai laissé ce que j'écris. Ce sont plutôt des moments d'humeur dans laquelle j'étais. Il y a une différence de temporalité dans ce que j'écris et ce qu'on filme. Il y a beaucoup plus de choses dans ce qu'on écrit de ce qu'on peut filmer. J'étais dans deux temporalités différentes. J'écrivais énormément et je n'en pouvais pas filmer ce que j'écris. Là, pour le coup, j'étais vraiment abattue sur ce que j'écrivais. Et j'y ai renoncé très vite, à part les notes pour me rendre compte. Pour me rappeler, de ce que j'écrivais au moment où je filmais. Je n'ai pas tout filmé. Le fait d'écrire, par exemple d'écrire un scénario, j'ai très vite renoncé à filmer l'écriture de mon scénario.

Dans le film on voit différents fragments de peintures, Rembrandt, Vinci...

Rembrandt c'était une grande inspiration pour moi, la palpitation de la lumière, l'aura de la présence. Il s'est peint tout au long de sa vie, en vieillissant. Il était un modèle de confirmation pour mon projet de film.

Pourquoi filmer ses fragments de tableau ?

Je ne sais pas, cela me reconforte, la présence des tableaux, la présence des êtres.

Dans le film, vous êtes entourée de ces fragments, appartenant à votre intimité.

Oui, c'est bien cela.

Dans le film, vous présenter un livre à une amie, Le Démariage.

Ce sont des actes sans pensée en train de se faire, mêler à la vie quotidienne, la discussion avec une amie, et puis des moments stylisés, symboliques tout le temps à l'œuvre. Mêler le général et le particulier.

On a cette impression d'objectivité, avez-vous un message éthique dans votre film ? vous ne portez pas de jugement chez les personnes que vous filmez ?

Ce n'est pas une décision, j'aimerais qu'on ne me juge pas moi-même. [Rires] c'est plutôt ça.

Pourtant, vous dévoilez votre intimité.

J'aimerais qu'on le regarde de façon bienveillante, ou plutôt je prends le pari qu'on regarde mon film de cette manière.

Avez-vous un regard bienveillant sur vos propres films ?

J'essaye en tous cas.

C'était pour vous nécessaire de filmer ?

Je suis contente d'avoir fait ce film, après, si j'avais mieux réussi... Je ne regrette pas de l'avoir fait.

Après cette question, nous nous sommes salués, je lui ai promis de transmettre une copie du présent mémoire une fois terminé dans sa boîte mail.