

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel.33(0)184670001 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2024

Soutenance de juin 2024

Filmer la mise à l'épreuve d'un lien intime

Comment, dans le documentaire personnel, les filmeur·euse·s rendent-il·elle·s
sensible la mise à l'épreuve du lien intime avec l'être aimé ?

Marion LE TAILLANDIER

Ce mémoire est accompagné d'une partie pratique intitulée : *Devenir fantôme*

Directrice de mémoire : Giusy Pisano, professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière

Directrice externe de mémoire : Sophie Bredier, réalisatrice, professeure associée à l'université Paris 8

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel.33(0)184670001 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2024

Soutenance de juin 2024

Filmer la mise à l'épreuve d'un lien intime

Comment, dans le documentaire personnel, les filmeur·euse·s rendent-il·elle·s
sensible la mise à l'épreuve du lien intime avec l'être aimé ?

Marion LE TAILLANDIER

Ce mémoire est accompagné d'une partie pratique intitulée : *Devenir fantôme*

Directrice de mémoire : Giusy Pisano, professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière

Directrice externe de mémoire : Sophie Bredier, réalisatrice, professeure associée à l'université Paris 8

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de mémoire Giusy Pisano, pour son écoute, ses précieux conseils et ses nombreuses relectures. Mais aussi Sophie Bredier, ma directrice externe, pour la pertinence de ses retours, mais aussi pour sa sensibilité, son engouement et sa bienveillance face à mes nombreux doutes.

Merci à Dominique Cabrera et Lou Colpé de m'avoir donné de leur temps pour répondre à mes questions à propos de leurs films.

Dans le cadre de ma partie pratique de mémoire je tiens à remercier mes merveilleux.ses ami.e.s pour le soutien et l'amour que m'a procuré leur amitié au quotidien. Merci à Isée Beauseigneur et Salomé Brocard pour la lumière, à Maia Kerkour pour la justesse de ses conseils, à Quitterie Huchet, Esther Bourcereau, Hugo Margaron, Mina Bonduelle et Lily Belbèze pour leurs regards. Merci à Victor Cazal pour sa bienveillance et ses mots.

Merci à Gaspard Noack-Wilhelm de m'avoir accompagnée dans la post-production de ce film.

Merci à Pierre Chevrin, Katya Soroka et Isée Beauseigneur pour le prêt du matériel.

Merci à la promo 2024 pour ces trois années de joies passées ensemble.

Un immense merci à Laurent Stehlin sans qui ces trois années n'auraient pas été aussi agréables.

Merci à Rémi Lainé de m'avoir transmis son amour du documentaire et de m'avoir encouragée à raconter des histoires.

Je tiens également à remercier Roselmy K'Bidi, Marc Pradelle, Charlotte Wensierski, Raymond Paul, Véronique Lorin, Judith Ertel, Pascale Fulghesu, David Faroult, David Grinberg, Claire Bras et Michel Marx.

Et bien sûr, merci à mes parents ainsi qu'à Rémi, Chloé, Lilia et Naël pour leur soutien quotidien.

Résumé

À travers ce mémoire, je propose d'étudier comment différents documentaires dits *personnels* mettent en scène l'évolution du lien affectif entre deux êtres : le·la filmeur·euse et l'être aimé qui devient l'objet du film. En étudiant les représentations de liens éprouvés par la maladie, l'éloignement et même l'absence de l'être aimé, cette recherche montrera que ces films relèvent d'un geste de cinéma singulier, dans lequel les spectateur·rice·s sont invité·e·s au cœur de l'intime. Précisément je cherche à comprendre comment, en filmant seul·e face à l'être aimé, ou son absence, le·la filmeur·euse capte les mouvements intimes en jeu lors de la mise à l'épreuve du lien. Cette étude dialoguera avec mon expérience personnelle de réalisation d'un film, dans laquelle j'ai expérimenté la position de filmeuse.

Mots-clés

Documentaire personnel - filmeur - filmeuse - lien - être aimé - journal filmé - absence - maladie

Abstract

Through this research, I propose to study how different personal documentary depict the evolution of the emotional link between two beings : the filmmaker and the person, his/her loved one, who becomes the subject of the film. By studying the representations of emotional link put to the test by illness, distance from the loved one, and even their absence, this research will show that these films are part of a singular cinema gesture, in which spectators are invited into the heart of the intimate. Precisely, I seek to understand how, by filming alone in front of the loved one, or his absence, the filmer captures the intimate movements at stake when the link is tested. This study will dialogue with my personal experience of making a film.

Key words

Personal documentary - filmmaker - emotional link - loved one - film diary - absence - disease

Notes sur les spécificités d'écriture

Pour ce travail de recherche, il m'a paru important de trouver une forme d'écriture plus inclusive que celle normée par l'Académie française. L'écriture inclusive me permet de contourner et de critiquer la violence d'un langage (et par extension d'une société) où l'on nous apprend que « le masculin l'emporte sur le féminin ».

Parce qu'il sera question de réfléchir aux gestes de personnes s'identifiant au genre féminin et qu'il m'est important d'exclure le moins de personnes possible à la lecture de ce mémoire, l'écriture inclusive me semble indispensable. Malheureusement, j'ai conscience que l'inclusivité que je recherche ici reste partielle, et je m'en excuse par avance.

Pour que la lecture du mémoire soit fluide, voici les modalités d'écriture que j'ai suivies :

- privilégier les mots neutres ou épicènes, c'est-à-dire non genrés, comme « cinéaste » plutôt que réalisateur ou réalisatrice.
- fusionner la version masculine et féminine d'un mot quand cela est possible, par exemple : « ceux » pour celles et ceux.
- la plupart du temps, j'utiliserai le point médian pour combiner les versions masculine et féminine d'un mot, exemple : filmeur·euse·s, spectateur·rice·s, etc.

Sommaire :

Introduction

PARTIE 1 : Un lien menacé par la mort imminente de l'être aimé.

Introduction

Chapitre 1 : Face à la maladie : urgence de filmer.

- Affaiblissement progressif de l'être aimé
- Urgence de filmer

Chapitre 2 : Filmer pour sauver l'être aimé.

- Retour sur l'*Ontologie de l'image photographique*
- Faire un portrait avec ses yeux d'amoureux·se
- Redonner le goût de vivre à l'être aimé.

Chapitre 3 : Inviter le·la spectateur·rice à devenir complice du lien.

- Présence du corps du·de la filmeur·euse
- « Créer un pont de part et d'autre de la caméra. »

PARTIE 2 : Éloignement progressif de l'être aimé.

Introduction

Chapitre 1. Étiollement du lien dans *How to Save a Dead Friend*.

- Évolution de Kimi, entre être aimé et personnage de cinéma.
- Mise en scène du fading de Kimi.
- Face au fading de l'être aimé : continuer à créer.

Chapitre 2. La trilogie d'Arno, comment filmer l'être aimé face au désamour ?

- *Compilation, 12 instants d'amour non partagé.*
- Surgissement du corps d'Arno dans *Je flotterai sans envie.*

PARTIE 3 : Filmer le lien quand l'être aimé a disparu.

Introduction

Chapitre 1. Filmer la douloureuse absence.

- Absence de l'être aimé, absence du·de la filmeur·euse au monde
- Mise en scène du vide laissé par l'être aimé.
- L'absence dans *Devenir fantôme.*

Chapitre 2. Pour contrer l'absence : recréer, retrouver le corps de l'être aimé.

- Des actrices aux objets : recréer le corps d'Irène
- *Si tu étais dans mes images* : éprouver ce qu'a vécu le corps de l'être aimé.
- Chercher le corps dans *Devenir fantôme*.

Chapitre 3. Entretenir, recréer le lien.

- Filmer les objets-reliques : continuer le dialogue
- Un film-lettre adressé à l'être aimé
- Création d'une zone pour Irène

Conclusion

Bibliographie

Filmographie

Table des illustrations

Annexes

Annexe n°1 : Entretien avec Lou Colpé à propos de *Si tu étais dans mes images*

Annexe n° 2 : Entretien avec Dominique Cabrera à propos d'*Un Mensch*

Dossier de partie pratique de mémoire

Introduction

Intérieur jour - Chambre

Le bras d'un homme allongé dans un lit. Une ombre se projette le drap : c'est celle de la caméra qui filme cet homme. Légère, elle s'approche du bras et remonte jusqu'à l'épaule. Cut. Une main de femme est dans le cadre, c'est celle de Dominique Cabrera, l'amoureuse qui filme ces images. Sa main touche et caresse ce bras. Cut. Le visage de l'homme est filmé en très gros plans. Ses yeux sont clos, mais ses lèvres murmurent des mots d'amour.

Quelque chose dans ces images et ces sons, enregistrés au cœur de l'intimité me trouble. C'est en 2020 que je découvre *Demain et encore demain : journal 1995* (1997)¹, journal filmé de Dominique Cabrera. Devant cette séquence, j'ai comme la sensation que quelque chose s'offre à moi. La cinéaste, en filmant seule celui qu'elle aime, m'invite dans son espace intime et me donne à ressentir quelque chose de ténu, de subtil et pourtant de très fort : l'amour qu'elle partage avec cet homme.

Pourquoi ces images me touchent tant ? Je veux en découvrir d'autres. Je plonge à l'aveugle dans des pratiques aussi diverses que le journal filmé, le film autobiographique, le film personnel, je ne sais pas encore comment les nommer, mais une chose est sûre : ce qui me bouleverse, c'est quand le cinéaste tourne sa caméra vers quelqu'un-e qu'il-elle aime. J'ai alors la sensation d'accéder à une intimité d'une façon nouvelle, je ne suis plus une simple spectatrice.

Par la suite, je découvre *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007)². Il y a une séquence dans laquelle Joseph Morder, le filmeur, tombe amoureux d'un garçon, Sasha, à mesure qu'il le filme. Par les soubresauts de la caméra et la proximité du visage de Sasha, il me semble que l'émerveillement du filmeur se transmet et qu'à mon tour je tombe amoureuse de ce garçon. Mais la séquence ne

¹ CABRERA Dominique, *Demain et encore demain : journal 1995*, France, 1997

² MORDER Joseph, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*, France, 2008

de quelques secondes. J'ai besoin de plus, je cherche alors des documentaires où la question du lien intime entre deux êtres se déploie dans l'ensemble du film.

C'est en découvrant *Un Mensch*¹ (2023) de Dominique Cabrera, au Cinéma du Réel 2023 que mon désir de recherche se clarifie. Dans ce film, la cinéaste filme le quotidien auprès de son mari Didier, atteint d'un cancer. Cette fois-ci, Didier est présent sur toute la durée du film et précisément, le lien entre elle et Didier est le sujet du film. Armée de sa caméra-téléphone, la filmeuse capte l'évolution du lien intime, mis à l'épreuve par la maladie.

Dans ce mémoire, je propose d'étudier comment différents films mettent chacun en scène l'évolution du lien affectif entre deux personnes : celui-celle qui fait le film et l'être aimé qui en devient l'objet. Précisément, je cherche à comprendre comment le·la filmeur·euse capte les mouvements intimes en jeu lors de la mise à l'épreuve du lien qui l'unit à l'être aimé. En effet, dans les films que je propose d'analyser, les liens sont éprouvés par la maladie, le désamour, l'éloignement de l'être aimé, et même son absence. Cette recherche montrera que ces films relèvent d'un geste de cinéma singulier, dans lequel les spectateur·rice·s sont invité·e·s au cœur de l'intime.

Pour ce faire, j'ai dressé un corpus composé des films suivants :

Compilation, 12 instants d'amour non partagé, Frank Beauvais, 2007.

Je flotterai sans envie, Frank Beauvais, 2008.

Irène, Alain Cavalier, 2009.

Un mensch, Dominique Cabrera, 2023

Si tu étais dans mes images, Lou Colpé, 2017

Silverlake life : the view from here, Tom Joslin, Peter Friedman, 1993

How to Save a Dead Friend, Marusya Syroechkovskaya, 2022

À ce corpus s'ajoute un court métrage, la partie pratique de mon mémoire, intitulé *Devenir fantôme*, tournée en mars 2024. Dans celui-ci, je propose de réfléchir au lien qui m'unit encore à un ancien amoureux (que je nommerai « A ») avec qui je n'ai

¹ CABRERA Dominique, *Un Mensch*, France, 2023

plus de contact. Le point de départ du film est une question : que me reste-t-il de lui ? En élaborant ce projet, je me suis rendu compte que j'avais besoin de tourner seule et d'adopter à mon tour la position de filmeuse. Mettre cette expérience de réalisation en dialogue avec mon corpus me permettra d'apporter une autre dimension à ma réflexion.

Au regard du corpus de films choisi et de mon expérimentation, je propose de réunir ces différentes pratiques et formes de documentaire sous le terme de *documentaire personnel*.

Dans le documentaire personnel, le·la réalisateur·rice est à la fois, auteur·rice, narrateur·rice, opérateur·rice et personnage de son film, je l'appellerai en un mot : *le·la filmeur·euse*. Je reprends ici le terme revendiqué par Alain Cavalier dans son film *Le Filmeur* (2005). Le·la filmeur·euse est auteur·rice, il·elle s'affirme comme étant à l'origine du film, puisqu'il·elle le signe. Également narrateur·rice du film, il·elle se place comme instance énonciatrice du récit, qui raconte et fait avancer l'histoire, grâce à différents procédés d'énonciation. Également opérateur·rice, c'est le·la filmeur·euse qui tient seul·e la caméra enregistrant en même temps le son et l'image. Enfin, par sa présence dans le film, le·la filmeur·euse s'affirme également comme personnage. Son corps et sa personne font partie du film, la matérialité de son corps est soulignée par le cadre (les mouvements de la caméra découlent des mouvements de son corps) et dans le cadre (son corps est parfois visible à l'image). La dimension subjective est ainsi pleinement assumée, le·la filmeur·euse enregistre le monde de son point de vue, ce qu'il·elle filme, c'est ce qu'il·elle voit.

Je trouve dans le documentaire personnel une très grande variété de formes et de dispositifs choisis par les cinéastes. Certain·e·s captent des moments sur le vif alors que d'autres s'appliquent à (re)mettre en scène, voir à reconstituer *a posteriori* leurs souvenirs.

Le documentaire personnel peut être rapproché d'autres catégories de formes audiovisuelles, à savoir le film de famille, le film autobiographique et le journal filmé, pourtant il s'en distingue réellement. Ainsi, pour continuer à définir ce qu'est le documentaire personnel, il me faut détailler en quoi il se distingue de ces trois catégories. Pour cela, je vais m'appuyer sur des ouvrages théoriques sur le

documentaire en particulier *Mise en « je », autobiographie et film documentaire*¹ de Juliette Goursat et *Le film de famille, usage privé, usage public*², sous la direction de Roger Odin.

Tout d'abord, un documentaire personnel n'est pas forcément un film de famille. En effet, même si le·la filmeur·euse est amené·e à filmer ses proches et sa famille (par exemple Dominique Cabrera filme son mari dans *Un Mensch* ou Tom Joslin son compagnon dans *Silverlake Life : The View from Here*), le film produit ne peut se laisser définir par le terme de film de famille. Roger Odin définit ce dernier comme :

« Un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'évènements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille. »³

Or les films que je vais étudier ont été pensés, que ce soit au moment du tournage ou du montage, pour un visionnage public. Ils traduisent une volonté des cinéastes de rendre accessible et compréhensible leur récit à un large public, qui dépasse leur cercle proche. Cela se ressent par un souci de clarté et de mise en place du contexte et des enjeux narratifs.

À propos des films de famille, Roger Odin soulève un point primordial : le film de famille traditionnel peut être vu comme une « revanche sur le vécu », dans le sens où il semble ne retenir que les événements joyeux de la vie de famille, par exemple une naissance, un mariage, un voyage ou encore un anniversaire. Eric de Kuyper remarque aussi cette importance de raconter le bonheur. Pour lui, les images captées ne cherchent qu'à exprimer « la raison d'être de la famille : le bonheur », il poursuit : « Car de quoi s'agit-il, inlassablement, dans ces petits bouts de films, sinon du bonheur ? Quel en est le sujet inlassablement ressassé et répété, sinon le désir de capter les moments fugitifs de bonheur. »⁴ Face à tout ce bonheur, le·la spectateur·rice extérieur à la famille peut se demander : « quel est donc cet univers

¹ GOURSAT Juliette, *Mises en « je », Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Arts Série Hors champ, 2016

² ODIN Roger (dir.) *Le film de famille, Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995

³ ODIN Roger, 1995, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans : ODIN, Roger (sous la direction de). *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 27.

⁴ DE KUYPER Eric, 1995, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans : ODIN, Roger (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, op. cit., p. 14-15.

sans faille, sur quelle planète vivent ces êtres sans problèmes ? »¹ Justement, parce que le film de famille propose très souvent une relecture des événements, en ne gardant que les moments de bonheur, pour Roger Odin « le film de famille gomme tout ce qu'il peut y avoir de réellement intime et privé : il est exceptionnel de trouver dans un film de famille des scènes de disputes (...) ou en train de faire l'amour. »²

Et précisément, les documentaires personnels, et en particulier ceux que je propose d'étudier dans ce mémoire donnent à voir ces failles, ces zones d'ombres que le film de famille ne montre pas. À la différence du film de famille, le documentaire personnel ne laisse pas ses spectateur·rice·s sur le pas de la porte, il les invite à plonger dans l'intime. D'où l'importance d'étudier comment les filmeur·euse·s de notre corpus captent ces moments fragiles, là où quelque chose se défait, se délite entre deux êtres.

La notion de journal filmé, quant à elle, désigne un film dans lequel le·la réalisateur·rice documente son quotidien au jour le jour. Caméra à la main, il·elle enregistre, sur le vif et à mesure qu'il·elle vit, les événements qui rythment sa journée ou les personnes qu'il·elle croise. L'idée est donc de suivre chronologiquement et jour après jour le quotidien du·de la réalisateur·rice. Le cinéaste Jonas Mekas est un des précurseurs de ce genre cinématographique. Si certains films de mon corpus semblent fonctionner comme des journaux filmés, comme *Un Mensch* (2023) ou *Silverlake Life* (2009), parce qu'on y trouve une sensation des jours qui passent, une certaine idée du quotidien, leurs sujets étant précisément le lien (et son évolution) entre le·la filmeur·euse et la personne filmée, il me semble que ces films ne se laissent pas entièrement définir par ce terme de journal filmé.

Enfin, le documentaire personnel n'est pas tout à fait un film autobiographique. Dans son ouvrage *Mise en « je », autobiographie et film documentaire*, Juliette Goursat définit le film autobiographique comme un film dans lequel « le sujet se pose en objet, le sujet de l'énonciation en sujet de l'énoncé. À la fois auteur, personnage et

¹ *Ibid*, p. 17.

² ODIN Roger, 1995, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans : ODIN, Roger (sous la direction de). *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, op. cit, p. 32.

narrateur, le cinéaste raconte sa vie ou un morceau de sa vie et la met au premier plan - une dimension qui distingue les films autobiographiques des films simplement personnels ou réflexifs. »¹. Or, dans les films que je propose d'étudier, les cinéastes ne placent pas systématiquement au premier plan leurs expériences de vie personnelle. Par exemple, dans *Un Mensch*, Dominique Cabrera, bien qu'elle assume sa position de filmeuse, à la fois autrice et opératrice, elle ne met pas au premier plan ses expériences personnelles. Son personnage est présent, mais uniquement en lien avec celui qu'elle filme, Didier Motchane. Dominique Cabrera ne raconte pas ce qu'elle vit et ce qu'elle traverse en dehors de cette expérience-là. Il en est de même pour Frank Beauvais, dont la figure reste très discrète dans ses films.

Ainsi, bien que certaines caractéristiques des films de mon corpus relèvent du film de famille, du journal filmé ou encore du film autobiographique, ils ne rentrent pas tout à fait dans ces cases et ne se laissent pas entièrement définir comme tels. Il me semble que le terme de *documentaire personnel* est le plus pertinent pour les regrouper et les caractériser. Bien sûr, il reste intéressant de faire dialoguer ces différentes formes entre elles. Par exemple, parce que beaucoup de documentaires personnels présentent une sensation de « pris sur le vif » caractéristique du film de famille, il sera pertinent de mobiliser les réflexions de Roger Odin ou Eric de Kuyper à ce propos.

Il est important de préciser ici que le documentaire personnel est né et a évolué au fil des différentes avancées technologiques. Les caméras de plus en plus petites, légères et faciles d'utilisation ont permis aux cinéastes d'acquérir une grande indépendance et liberté dans la réalisation de leur film. D'ailleurs, c'est souvent en s'emparant d'un matériel pensé pour les non professionnels qu'une nouvelle génération de cinéastes s'est développée, s'essayant à des pratiques d'auto-filmage, de journal filmé et plus globalement de documentaire personnel.

Parmi les nombreuses avancées techniques, on peut noter le développement de formats pellicules moins onéreux comme le 16 mm en 1923, le 8 mm en 1932 et le super 8 en 1965, ainsi que l'invention de caméras plus légères et faciles à manipuler,

¹ GOURSAT Juliette, *Mises en « je », Autobiographie et film documentaire*, op. cit. p. 9.

comme la Bolex dont s'empare Jonas Mekas. Au tout début des années 1960, des technicien·ne·s des sociétés Eclair ou Aaton (comme Jean-Pierre Beauviala) développent des caméras encore plus légères et les premiers équipements sonores portables (comme le magnétophone Nagra) permettent aux documentaristes d'enregistrer du son synchrone. Cette possibilité apporte un nouveau souffle et un autre degré d'authenticité aux films. Enfin dans les années 1990, l'apparition du format DV et des premières caméras numériques destinées au grand public apporte davantage de légèreté et d'indépendance aux cinéastes. Certain·e·s cinéastes, comme Alain Cavalier, se sont extirpés d'un parcours de cinéma classique (réalisation de fiction de grande envergure, avec un grand nombre de technicien·ne·s) et se sont emparés des petites caméras vidéo puis numériques pour documenter leur quotidien. Alain Cavalier s'est beaucoup exprimé sur le bouleversement qu'ont produit dans sa carrière ses nouvelles caméras. Dans le numéro *Filmer seul-e* de la Revue Documentaire, il signe un court article à ce propos :

« J'ai eu la chance en trente ans de passer de la caméra Mitchell (deux machinistes pour la monter sur le pied, un pointeur, un chargeur, un cadreur) à la caméra Sony qui se passe de pellicule, de laboratoire, et se tient dans ma main. Je suis devenu un filmeur, seul, léger quant au budget, libre. Chaque jour je filme un fragment de la vie, imprévu ou préparé, comme on peint, écrit, sculpte ou compose. Notre outil, enfin, nous appartient. »¹

On remarque qu'ici Alain Cavalier revendique lui-même le terme de filmeur, que je choisis d'employer dans ce mémoire pour désigner les créateur·rice·s des films de mon corpus (qui, comme on l'a vu, ne sont pas seulement des réalisateur·rice·s).

Les films de mon corpus racontent la mise à l'épreuve d'un lien entre le·la filmeur·euse et une autre personne, « l'être aimé », à laquelle il·elle·s consacrent leur film. Le lien, c'est ce qui nous unit à quelqu'un·e, il peut s'entretenir, entre autres, par l'échange, la communication, verbale ou non. Si j'ai choisi le terme d'« être aimé », et pas un autre (un proche, une personne de l'entourage, etc.) c'est parce

¹ CAVALIER Alain, « Notre outil nous appartient », *La Revue Documentaire*, 2016/1-2 (N° 26-27), p. 9, URL : <https://www.cairn.info/revue-documentaires-2016-1-page-9.htm>

qu'il me semble qu'il est bien question d'amour. Même si je propose d'étudier des liens qui sont menacés, qui se fragilisent jusqu'à peut-être se briser, il me semble que l'acte de consacrer un film entier à une seule personne est, en lui-même, un geste chargé d'amour. L'être aimé est une personne de l'entourage du·de la filmeur·euse, dont il·elle est ou a été proche, et pour laquelle le·la filmeur·euse ressent de l'affection et l'attachement. La relation à l'être aimé peut-être de nature différente, dans mon corpus il sera question de relations romantiques et/ou amicales.

Les liens qui unissent les filmeur·euse·s de notre corpus à l'être aimé auquel il·elle·s consacrent leur film, sont uniques, tous à différents stades, mais chacun est mis à l'épreuve. Il m'a semblé important de choisir des films dans lesquels les liens traversent des bouleversements variés, car, de cette richesse de situations, découle une richesse de forme filmique et de mise en scène du lien.

Je propose d'organiser ce mémoire de recherche autour de trois cas particuliers, racontant chacun trois mises à l'épreuve différentes du lien affectif entre le·la filmeur·euse et l'être aimé. Parce qu'elles remanient en profondeur le lien affectif et les dynamiques en jeu entre les deux êtres, ces trois variations soulèvent chacune différents enjeux cinématographiques.

Dans la première partie, il s'agira d'étudier le cas où le lien est bouleversé par une maladie qui atteint l'être aimé et le condamne à une mort imminente. Face à l'urgence, il me semble que le geste de filmer traduit le désir des filmeur·euse·s de sauver quelque chose du lien pour le faire survivre au-delà de la mort de l'être aimé. J'étudierai alors deux films, *Un Mensch* de Dominique Cabrera et *Silverlake Life : The View from Here* de Tom Joslin et Peter Friedman. Dans *Un Mensch* Didier, le mari de Dominique Cabrera, est atteint d'un cancer. Dominique filme les derniers mois de sa vie. Dans *Silverlake Life : The View from Here*, Tom Joslin et Mark Massi sont compagnons depuis plus de 20 ans. Atteints du sida, ils se filment l'un l'autre, alternant ainsi entre la position de filmeur et de filmé.

Dans la deuxième partie il s'agit d'une situation plus abstraite, plus difficile à saisir qui met à l'épreuve le lien entre le·la filmeur·euse et celui·celle filmé·e. L'être aimé

est encore là, mais s'éloigne progressivement du·de·la filmeur·euse. Le rapport à l'être aimé, à son corps en particulier, est alors profondément bouleversé. Les films que je mobiliserai seront ceux de Frank Beauvais et celui de Marusya Syroechkovskaya. Frank Beauvais a consacré une trilogie à un jeune homme, Arno, qu'il aime, mais dont il n'est pas aimé : *Vosges* (2007), *Compilation, 12 instants d'amour non partagé* (2007) et *Je flotterai sans envie* (2008). Les trois films sont conçus comme trois mouvements d'un tout, se répondant et dessinant ensemble la complexité du lien entre Arno et le filmeur Frank Beauvais. J'étudierai en particulier les deux derniers. Dans *How to Save a Dead Friend*, la réalisatrice Marusya Syroechkovskaya filme Kimi, qui a été son ami, son amoureux et son mari. Au fur et à mesure du film, Kimi plonge dans des pratiques autodestructrices et s'éloigne de Marusya. Il·elle·s finissent par divorcer, mais restent tout de même très proches.

Enfin, dans la troisième partie, je me pencherai sur le cas particulier où l'être aimé est absent. Il s'agira d'étudier comment cette absence modifie en profondeur le lien affectif, qui devient lien métaphysique et comment les filmeur·euse·s tentent de le renforcer par le geste créatif. J'étudierai alors *Irène* d'Alain Cavalier et *Si tu étais dans mes images* de Lou Colpé. Irène est une disparue, c'est l'ex-femme du réalisateur, décédée 30 ans avant la réalisation du film. Le film de Lou Colpé porte sur un ami anonyme de la filmeuse, qui vient d'avoir un accident mortel alors qu'il se trouvait très loin d'elle, sur un autre continent. Je mettrai en regard ces deux films avec ma propre expérience de filmeuse dans le cadre de mon film *Devenir fantôme*, dans lequel je me suis à mon tour confrontée à l'absence de l'être aimé.

PARTIE 1 :

Un lien menacé par la mort imminente de
l'être aimé

Introduction

Dans cette partie j'aborderai une première variation de la mise à l'épreuve du lien intime à l'œuvre dans deux documentaires de mon corpus : *Un Mensch* et *Silverlake Life, The View From Here*. L'être aimé y est affaibli par une maladie et progressivement dépossédé de ses mouvements, de son indépendance ou de sa faculté à penser clairement. Face au cancer dans *Un Mensch* et au Sida dans *Silverlake Life*, l'être aimé est menacé par une mort imminente. Le·la filmeur·euse, Dominique Cabrera, Mark Massi ou Tom Joslin, est là, juste à côté de cet être progressivement abîmé, qui semble sur le point de disparaître. Le·la filmeur·euse décide de prendre sa caméra et de filmer l'être aimé avant qu'il ne soit trop tard.

Dans *Un Mensch*¹ (2023), Didier Motchane est atteint d'un cancer de l'œsophage. Sa femme, la réalisatrice Dominique Cabrera, équipée d'une petite caméra/téléphone, enregistre leur quotidien, jour après jour, jusqu'au décès de Didier. La filmeuse s'attache méticuleusement à filmer Didier, son visage, ses mains, ses habitudes, sa façon d'être, les choses qu'il aime et celles qui les lient. Malgré les efforts de Dominique Cabrera pour laisser hors champ l'hôpital et ses médecins, la maladie s'immisce dans le quotidien et au cœur de leur relation. La voix de Didier s'affaiblit, il ne se lève plus, fait des séjours à l'hôpital. La filmeuse s'inquiète de son état, et, ne pouvant rien faire d'autre pour le sauver, elle s'équipe d'une petite caméra pour faire le portrait de cet être qu'elle aime. L'analyse d'*Un Mensch* sera mise en dialogue avec les propos de la cinéaste, issus d'un entretien dans le cadre du festival Le Cinéma du Réel² ainsi d'un entretien que j'ai eu la chance de réalisé avec la cinéaste³.

Tom Joslin et Mark Massi sont compagnons et vivent ensemble. Le projet de *Silverlake Life : The View From Here*⁴ est à l'origine un journal filmé de Tom, mais rapidement le film prend une autre tournure et documente le quotidien des deux

¹ Ce terme est expliqué à la fin du film par un intertitre : c'est un mot yiddish qui peut être défini comme : « Un humain véritable, un mec bien » et est utilisé dans l'expression « Soit un Mensch là où il n'y en a pas. ».

² RONTÉ-CASSARD Béatrice, « Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de *Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisateur-de-un-mensch>.

³ Voir Annexe n°2

⁴ JOSLIN Tom, FRIEDMAN Peter, *Silverlake Life : The View from Here*, États Unis, 1993

compagnons et leur expérience en tant que malades atteints du VIH. Tom Joslin commence par filmer sa vie au jour le jour, parle à la caméra, et filme ses proches, dont son compagnon de vie et de maladie, Mark. Mais, rapidement très affaibli par la maladie, Tom confie la caméra à Mark, qui va à son tour filmer leur quotidien et l'évolution de la maladie. Le film dresse ainsi un double (auto-)portrait, un film à deux voix, dans lequel deux amoureux se filment l'un l'autre, alternant chacun avec la position du filmeur et celle du filmé. Vers la fin du film, Tom est trop malade et se retrouve alité, les positions s'échangent et se stabilisent alors : Mark filme Tom mourant.

À la différence d'*Un Mensch*, il n'y a pas dans *Silverlake Life* un unique filmeur « bien portant » une personne filmée, malade. En effet, Tom et Mark alternent entre filmeur et filmé et ils souffrent tous les deux d'une même maladie, le sida, mais dont les stades d'avancement sont très différents. Cependant, les positions de filmeur/filmé se stabilisent à la fin du film. On retrouve alors la dynamique d'un filmeur, Mark, enregistrant l'être qu'il aime, Tom, dont il sent la disparition proche. Bien sûr, Mark aussi est malade, mais il semble presque oublier sa propre maladie face à la disparition imminente de celui qu'il aime. Ainsi, bien qu'il ne soit pas crédité au générique comme réalisateur du film, Mark est bien un filmeur, s'emparant de la caméra pour enregistrer le monde depuis son point de vue.

Avant d'aller plus loin, il me semble important de me pencher sur les deux réalisateurs crédités du film : Tom Joslin et Peter Friedman. L'ouverture du film est filmée par Peter Friedman, après la mort de Tom. Par une voix off, Peter Friedman se présente comme étudiant et ami de Tom. On peut lire sur un document filmé par Peter Friedman, qu'il lui a été confié la tâche de finir le film, en cas du décès de Tom Joslin. Celui-ci étant décédé avant la fin du film, c'est Peter Friedman qui permet aux images enregistrées par Tom et Mark d'être vues. Il se replonge dans les cassettes laissées par les deux amoureux et finit le montage du film. Les images filmées par Tom et Mark sont introduites par Peter Friedman comme un flash-back : il se filme en train d'introduire une cassette dans un téléviseur, une image filmée par Tom Joslin s'affiche. Les images enregistrées par les deux amoureux constituent ensuite la majorité du documentaire.

Chapitre 1. Face à la maladie : urgence de filmer

Chaque instant partagé avec l'être aimé a comme un goût de dernière fois. Poussé·e·s par l'urgence, les filmeur·euse·s s'arment de leur caméra et filment l'être aimé avant que la maladie ne l'emporte.

Affaiblissement progressif de l'être aimé

Dans *Un Mensch* comme dans *Silverlake Life*, l'être aimé s'affaiblit et semble disparaître : respectivement Didier et Tom ou Mark. La dégradation de leur état de santé est racontée dans un premier temps par des informations factuelles.

Dès l'ouverture des deux films, Didier, Tom et Mark sont présentés comme atteints d'une maladie grave. Dans *Un Mensch*, le premier plan où Didier apparaît, de dos, est accompagné des bruits d'une machine qui ramènent à l'imaginaire sonore d'un hôpital. La source de ces bruits reste hors champ, mais le cadre est posé : il est question de maladie. Les plans qui suivent restent ambigus et n'évoquent pas la maladie directement : Didier est dans un lit, et Dominique le filme en train de raconter sa jeunesse. C'est à la cinquième minute du film que la maladie est explicitée et que notre première impression se confirme : Didier est allongé sur un lit d'hôpital et il respire grâce à un tube d'oxygène. Dans *Silverlake Life*, on apprend dès le premier plan du film que Tom est condamné à mourir. Ce plan s'ouvre sur un homme endormi dans un canapé, Mark, puis la caméra se dirige vers une télévision dans laquelle est affichée une image d'un autre homme, Tom, entouré de quelques mots « Mark, je t'aime »¹. Tom est celui qu'on ne peut plus filmer, celui dont il ne reste que des images. À ce plan se superpose une voix off, celle de Mark, il exprime le grand manque qu'il ressent :

« ce dont je me souviens le plus de Tom est la sensation de son corps. Je connais la sensation de son cou, ce que cela fait de l'embrasser, de le mordre. Je connais la sensation de sa tête, de son front, parce que j'étais tellement

¹ Traduction personnelle, version originale : « Mark I love you »

habitué à pouvoir courir dans la pièce d'à côté et l'embrasser sur le front.
(...) Je ne peux plus faire ça maintenant »¹.

À mesure que Mark parle, on découvre une autre vidéo sur la télévision : une vidéo des deux hommes assis sur un canapé, rigolant ensemble, puis un autre plan, celui dont la voix est issue : Mark parlant, assis sur un canapé.



Fig 1 : Plans d'ouverture de Silverlake Life : The View From Here

Les toutes premières images du film installent très vite le contexte de la maladie et surtout, en évoquant le décès de Tom, condamnent celui-ci à une disparition imminente. L'avancée progressive de la maladie et la fragilisation des deux compagnons, en particulier Tom dont la maladie est plus avancée, sont racontées tout au long du film par Tom et Mark. Ils mettent souvent en scène leurs nombreux examens à l'hôpital. Par exemple, dans la scène qui suit le titre du film, Tom, caméra à la main, se filme à l'intérieur d'une machine d'hôpital, pendant un examen.



Fig. 2 : Tom Joslin se filme pendant un examen médical.

¹ Traduction personnelle, version originale : « The thing I remember most about Tom is what he feels like. You know, I know what his neck feels like, to kiss it, to bit it. I know what is head feels like, his forehead, because I was so used to being able to run in the other room and kiss him on the forehead (...) and I can't do that anymore »

Puis, dans un plan large il est allongé sur un lit d'hôpital toujours en train de subir un examen, une caméra dirigée vers lui est visible présente dans le cadre, puis, grâce au montage, on découvre ce qu'elle filme : un plan plus resserré sur Tom. On revient ensuite sur le plan large, dans lequel Tom se lève et se dirige vers la caméra pour faire des réglages.



Fig. 3 : Plusieurs caméras pendant un examen médical de Tom Joslin.

Ces séquences reviennent plusieurs fois dans le film, parfois c'est Mark qui filme Tom pendant un examen, parfois c'est l'inverse. Lors de ces rendez-vous, on entend Tom ou Mark parler de leurs symptômes, mais également les médecins décrire l'état de la maladie, évoquer les différents traitements possibles et leurs nombreux effets secondaires. Cette attention à filmer les nombreux rendez-vous médicaux traduit l'importance pour les filmeurs de raconter la lourdeur de la maladie et de témoigner sur leur combat contre celle-ci. Il ne faut pas oublier que Tom et Mark étant décédés respectivement en 1990 et 1991, le film s'ancre dans une période où l'on ignorait encore beaucoup sur cette maladie. Les traitements étaient très peu concluants et les personnes atteintes du VIH avaient une espérance de vie très courte. L'ignorance et l'homophobie générales ont également créé un sentiment de honte et un tabou autour des malades. D'où l'importance pour Mark et Tom de raconter cette maladie lourdement invisibilisée.

La place de la maladie est très différente dans *Un Mensch*. Dominique Cabrera laisse toujours hors champ les examens médicaux, les médecins, les infirmier·ère·s. Dans un entretien à propos du film la cinéaste s'exprime à ce propos :

« Je me suis aperçue que je n'arrivais pas à filmer quand il y avait une autre personne avec nous. Didier avait des visites, mais ce qui se passait alors ne

pouvait pas entrer dans le film. Documenter la maladie était exclu également. Pour l'hospitalisation à domicile de Didier, un infirmier différent venait chaque matin. Je me disais : « Je pourrais filmer ces moments, cette approche entre des inconnus ». Je n'y arrivais pas. »¹

Ce n'est pas le personnel soignant qui renseigne les spectateur·rice·s sur la santé de Didier, mais bien Dominique Cabrera et Didier. Les décisions des médecins sont relatées *a posteriori* par la filmeuse. Par exemple, lorsqu'elle filme Didier sur son lit à l'hôpital, elle lui dit : « mais tu le comprends ce que te proposent les médecins ? C'est-à-dire de ne pas te soigner, mais de t'accompagner et de contenir la tumeur ». Didier affirme juste après ne pas vouloir faire de chimiothérapie. La maladie s'immisce dans leurs conversations, ce qui laisse comprendre aux spectateur·rice·s que le cancer de Didier est à un stade très avancé, ce qui crée une tension dramatique. Par ailleurs, la majorité des séquences s'ouvrent sur Dominique Cabrera demandant à Didier comment il se sent. Ces nombreuses questions de Dominique trahissent la gravité de la situation et son inquiétude. Impuissante, Dominique Cabrera exprime souvent son désarroi à Didier. Alors qu'ils sont dans leur maison, Dominique lui avoue : « j'ai envie d'appeler un médecin. J'ai envie d'appeler le Samu. » Lorsque Didier rétorque, elle lui répond : « mais tu n'arrêtes pas de tousser depuis trois heures ». La peur de la catastrophe est constamment là.

Bien sûr, l'évolution de la maladie de l'être aimé se ressent avant tout par les changements de l'apparence physique des malades, captés et racontés par les filmeur·euse·s. Dans *Un Mensch*, le visage de Didier est de plus en plus maigre et marqué, ses mains également. Il tousse beaucoup et sa voix se dégrade. Vers la fin du film son état se détériore drastiquement, Didier à l'air très malade, mourant, il peine à parler, et à bouger. Dans l'ensemble, Didier est alité dans la quasi-totalité des plans, on le voit lire ou écouter de la musique, mais il ne se déplace pas. Le corps de Didier est fixe tandis que la caméra de Dominique Cabrera virevolte autour de lui. Dans *Silverlake Life*, Tom et Mark sont de plus en plus maigres et leurs lésions cutanées se multiplient. Lorsque Tom est alité, juste avant sa mort son

¹ CABRERA Dominique, interrogée par Béatrice Ronté-Cassard dans le cadre du Festival du cinéma du réel de 2023, « Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de *Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisateur-de-un-mensch>.

apparence est tellement changée qu'il est presque méconnaissable et ressemble presque déjà à un cadavre. Mark tient à enregistrer avec précision cette transformation douloureuse du corps de Tom. Dans une séquence déchirante, Mark filme en très gros plan l'œil droit de Tom atteint d'une lourde lésion cutanée. Mark touche la paupière, la soulève, explique que Tom n'arrive plus à ouvrir son œil. En comparaison, il penche sa caméra vers l'œil gauche de Tom, son œil sain, dont on peut voir l'iris bleu. Ce geste de se rapprocher au plus près de la maladie traduit une certaine volonté de Mark de rendre sensible et concrète la souffrance de Tom. L'affaiblissement de celui-ci est également raconté par son incapacité progressive à filmer. Alors que Tom était à l'initiative de *Silverlake Life*, son état de santé l'empêche progressivement de filmer. Par exemple, au début du film, il commence une séquence dans laquelle il se filme au supermarché, mais se sentant trop faible, il doit tout laisser tomber pour se reposer dans la voiture. Il confie alors à la caméra sa frustration et sa sensation d'échec. Vers la fin du film, Tom est dépassé par la maladie et doit déléguer le filmage à son compagnon Mark. Les rôles s'inversent : Tom devient filmé et Mark, filmeur. Mark prolonge le geste de Tom jusqu'à la mort de celui-ci.

Ainsi, ces différents éléments créent une tension chez les spectateur·rice·s, Didier, Tom et Mark sont présentés comme des personnages dont la mort est très proche. Il me semble que cette idée de la disparition totale de l'être aimé est insupportable pour le·la filmeur·euse, d'autant plus qu'il lui est impossible de la prévoir, de l'anticiper. Une urgence de filmer s'installe alors.

Urgence de filmer

Face aux images enregistrées par les filmeur·euse·s d'*Un Mensch* et *Silverlake Life*, je ressens une certaine urgence à filmer l'être aimé. Dominique Cabrera semble toujours être sur le qui-vive lorsqu'elle filme Didier. Une séquence cristallise cette urgence. C'est un plan séquence de 58 secondes qui débute à la huitième minute du film. Il s'ouvre sur un plan large de Didier, allongé dans son lit d'hôpital, en train de finir son repas. La voix de Dominique explique : « voilà, je te filme un peu de loin, pour te regarder tout à l'heure. ». L'enjeu est posé : il s'agit de, grâce à la caméra, garder Didier auprès d'elle un peu plus longtemps. Dominique confère au dispositif

cinématographique une réelle puissance de sauvegarde. Les images ne sont plus seulement des représentations de Didier, mais elles semblent capter quelque chose de l'essence de celui-ci, permettant, le temps du visionnage des images enregistrées, d'avoir la sensation d'être avec lui. Après avoir annoncé ce souhait à Didier, Dominique Cabrera s'excuse de ne pas revenir le lendemain et se rapproche physiquement de Didier. On passe alors à un plan taille de Didier dans lequel Dominique avoue « je suis contente, tu as l'air d'aller mieux » et directement après, sa caméra se rapproche encore du visage de Didier, comme pour chercher les indices de cette amélioration. Cette valeur de plan raconte également la proximité physique entre les deux époux : Didier est tout près, à portée de main. Une fois rapprochée la filmeuse demande : « tu me fais un sourire ? » On a la sensation qu'elle veut se rassurer que oui, Didier est bien là et qu'il va mieux. Alors Didier s'exécute. Ce sourire est-il aussi enregistré pour être revu plus tard ? La phrase que prononce Dominique juste après résonne comme un au revoir, comme si c'était la



Fig. 4 : Dominique Cabrera se rapproche de Didier.

dernière fois qu'elle voyait Didier : « On s'est bien aimé. On s'est quand même bien aimé. Hein ? Je suis contente de t'avoir rencontré, de te connaître ». Mais la réponse de Didier rappelle à Dominique qu'il est encore là, bien vivant : « Mais on a encore des choses à faire ensemble figure toi ». Enfin, le plan se termine sur un joli silence entre Dominique et Didier, comme un instant d'hésitation avant d'arrêter de filmer. Dans ce plan-séquence, Dominique Cabrera prolonge sans cesse le filmage. Alors qu'elle était sur le pas de la porte au début du plan, prête à partir, elle revient sur ses pas, se rapproche encore de Didier et étire la durée du plan en lui parlant, en lui posant des questions. Il semble que la filmeuse cherche à tout prix à différer le moment où elle arrêtera de filmer. Comme si filmer Didier lui permettait de rester auprès de lui, de grappiller encore quelques secondes. Mais ne seront-elles jamais assez ?

En tant que spectatrice, il me semble que chaque séquence d'*Un Mensch* est emplies de cette sensation de dernière fois. Par la durée des plans, qui font durer les actions de Didier les plus banales, comme tourner les pages d'un journal ; par la façon qu'a Dominique de filmer méticuleusement son corps et ses gestes, Dominique est dans un geste constant de sauver Didier de sa disparition.

Mais cette disparition est toujours reportée, on ne sait jamais quand elle arrivera. Les quelques secondes d'écran noir qui séparent les séquences entre elles amplifient cet effet. Comme si Didier pouvait disparaître dans cet entre-deux, le temps d'un clignement d'œil. Je me demande : est-ce que Didier sera encore là à la prochaine séquence ? Devant *Un Mensch*, je regarde Didier le souffle coupé, comme si chaque séquence était la dernière.

Cette idée d'urgence se retrouve également dans le côté « amateur » des images enregistrées, aspect qui découle directement des dispositifs de tournage choisis par les filmeur·euse·s. Dans *Silverlake Life* comme dans *Un Mensch*, les filmeur·euse·s se sont équipé·e·s d'une caméra légère, leur permettant d'enregistrer images et sons seul·e, mais surtout de filmer rapidement, dès que nécessaire. À la manière des reporters de guerre, il faut que la caméra soit toujours prête à tourner. Le dispositif choisi par Dominique Cabrera est d'ailleurs présenté dès l'ouverture du film. On y voit un homme, Vincent Dieutre, présenter à Dominique un téléphone-caméra, et

lui expliquer comment régler l'exposition et la mise au point. Derrière la caméra, Dominique réagit à ces explications. La caméra de Dominique est donc un petit téléphone, très léger. On aperçoit à plusieurs reprises ce téléphone-caméra dans le film : par exemple, quand Dominique filme son reflet dans une vitre. De leur côté, Tom Joslin et Mark Massi utilisent des caméras vidéo assez compactes et légères pour l'époque. Ils peuvent facilement la tenir d'une main et se déplacer avec.



Fig. 5 : La caméra-téléphone de Dominique Cabrera.



Fig. 6 : La caméra vidéo de Tom Joslin.

De ces dispositifs de tournage légers découle une certaine esthétique, qui peut se rapprocher du film amateur et ajoute aux images une sensation de « pris sur le vif ». En effet, les filmeur·euse·s portant leur caméra à bout de bras, le cadre est toujours en mouvement. Même lorsque le·la filmeur·euse se fixe, sa respiration transmet un léger flottement au cadre. Ce sentiment d'amateurisme est aussi dû aux moments d'hésitations du·de la filmeur·euse. Il·elle se cogne au réel et ne cherche pas à le cacher. Pour filmer Didier, Dominique Cabrera teste différents axes, se rapproche, s'éloigne. Dans la première séquence avec Didier, la caméra de Dominique Cabrera tâtonne et cherche le bon cadre à mesure que Didier récite des poèmes et parle de son enfance. On a la sensation que Dominique n'attend pas forcément d'avoir trouvé le bon cadre pour lancer l'enregistrement. Il semble plutôt qu'elle commence à filmer parce que ce qu'il se passe sous ses yeux est beau et qu'elle veut l'enregistrer, et tant pis s'il faut tâtonner. On retrouve tout au long du film cette idée de composer avec l'inattendu, d'improviser à mesure que les choses se déroulent devant la caméra. Dans *Silverlake Life* on retrouve également ces moments de tâtonnement, que ce soit Tom ou Mark derrière la caméra. On retrouve de nombreux zooms en cours de plan, pour trouver la bonne valeur de plan, ou bien de

panoramique gauche-droite pour corriger le cadre. Ces hésitations sont courtes et s'oublient rapidement au cours du visionnage, mais elles apportent aux images un vacillement très organique et vivant. Il faut continuer à filmer, à tout prix, même si le cadre n'est pas parfait. Ces cadres agités me racontent l'urgence dans laquelle les filmeur·euse·s ont pu se trouver en filmant l'être aimé.

Chapitre 2. Filmer pour sauver l'être aimé

« Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie »¹

Dans l'ouverture de son texte *Ontologie de l'image photographique* André Bazin exprime l'idée que les êtres humains seraient animés par un « besoin incoercible d'exorciser le temps »², pour ainsi dire trouver des subterfuges pour lutter contre la mort. Est-ce ce même besoin, ce même désir de sauver l'être aimé d'une mort éternelle qui poussent nos filmeur·euse·s à filmer l'être aimé à l'approche de la mort ? Mais, comment, par le cinéma peut-on arrimer à la vie ceux qu'on aime ?

Avant d'essayer de répondre à cette question, il me semble important de revenir sur le célèbre texte d'André Bazin : *Ontologie de l'image photographique*.

Retour sur l'*Ontologie de l'image photographique*

Rédigé en 1944 et repris en ouverture de son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), ce texte explicite comment la photographie, puis le cinéma, parachèvent l'appétit d'illusion des êtres humains. André Bazin part d'une hypothèse, selon laquelle une « psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le "complexe" de la momie. »³ Le rite de la momification utilisé dans l'Égypte antique étant censé assurer la survie des hommes et des femmes. Selon André Bazin, les arts picturaux auraient progressivement remplacé ce rite, tout en continuant de répondre « au besoin incoercible d'exorciser le temps »⁴ des êtres humains. La peinture, et en particulier le portrait, fixe les apparences d'un être et « nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc de le sauver d'une seconde mort spirituelle. »⁵ Mais ce besoin d'illusion aurait « profondément

¹ BAZIN André, 1945, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Edition du Cerf, 2010. p. 9.

² *Ibid*, p. 10.

³ *Ibid*, p. 9.

⁴ *Ibid*, p. 10.

⁵ *Ibid*, p. 10.

désorganisé l'équilibre des arts plastiques »¹, la peinture cherchant à atteindre en vain la ressemblance parfaite, l'illusion, qui restait inaccessible puisque « si habile que fût le peintre, son œuvre était toujours hypothéquée par une subjectivité inévitable. Un doute subsistait sur l'image à cause de la présence de l'homme »². Au contraire, la découverte de la photographie serait une technique parfaitement objective, puisque « pour la première fois entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. »³ Enfin, André Bazin conclut sur le cinéma :

« Le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. »⁴

Ainsi, le cinéma serait une technique permettant aux êtres humains d'obtenir des images en mouvement qui ne seraient pas seulement illusion parfaite, mais bien retour, résurgence d'un temps révolu. En plaçant devant sa caméra une personne, en enregistrant son image, « un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction a lieu »⁵. Parce que ces images ont été créées par pure objectivité mécanique, une certitude parvient : l'être filmé a été et est encore là, et le cinéma permettrait de le rendre présent, à nouveau dans le temps et dans l'espace.

Il semble que c'est ce même désir qui anime Dominique Cabrera quand elle filme Didier. Dans son entretien pour le Cinéma du réel, la cinéaste affirme avoir été poussée par le désir de filmer Didier « avant qu'il s'en aille »⁶. Dans une séquence du film, alors que Didier lui demande ce qu'elle fait, Dominique répond : « Je te

¹ *Ibid*, p. 11.

² *Ibid*, p. 12.

³ *Ibid*, p. 13.

⁴ *Ibid*, p. 14.

⁵ *Ibid*, p. 14

⁶ CABRERA Dominique, interrogée par Béatrice Ronté-Cassard dans le cadre du Festival du cinéma du réel de 2023, « Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de *Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisateur-de-un-mensch>.

filme. Je retiens la vie ». Sentant la disparition de Didier proche, Dominique Cabrera cherche dans le cinéma un moyen de « conjurer la disparition totale, radicale, insupportable »¹ de celui qu'elle aime.

Il est important de préciser que, bien qu'André Bazin parle ici d'image photographique argentique et non numérique (puisque le texte a été rédigé bien avant l'invention des premiers capteurs numériques à partir des années 1970), il me semble que ce texte reste tout à fait pertinent par rapport à l'image numérique et donc aux films de mon corpus. Je pense que, bien que les images argentiques et numériques n'ont pas la même existence matérielle (l'image argentique est impressionnée matériellement dans la pellicule), il me semble, qu'une fois affichées sur un écran, leur puissance de ressemblance à l'objet filmé est très proche. Cette ressemblance est due au fait que les images, numériques comme argentiques, ont été créées par un objet, la caméra, par objectivité pure, sans l'intervention créatrice d'une personne. C'est cet aspect qui selon moi est le plus important pour André Bazin.

Faire un portrait avec ses yeux d'amoureux·se

Si *Un Mensch* et *Silverlake Life* se placent dans un contexte de maladie, il n'est pas question pour les filmeur·euse·s de limiter leur film à cela. Les films ne sont pas uniquement des récits de maladies, d'évolution des symptômes ou de la souffrance du malade. Dominique Cabrera, Tom Joslin et Mark Massi sont des filmeur·euse·amoureux·se et semblent animé·e·s par le désir de créer un objet, dans lequel il·elle·s pourront retrouver plus tard, celui qu'il·elle·s ont aimé et qui a disparu. Mais qu'est-ce qui rend l'être profondément unique ? Et surtout, comment le filmer ? L'être aimé est encore là, tout près. Mais le sentant disparaître, le·la filmeur·euse essaye d'en faire le portrait. Il·elle filme pour revoir l'être aimé après, mais aussi pour le partager aux futurs spectateur·rice·s et pouvoir dire « voilà, il était comme ça, c'est pour ça que je l'aimais et c'est pour ça que je l'ai filmé. » Comment, par des sons et des images, rendre palpable ce petit quelque chose qui rend l'être aimé si unique ?

Filmer l'être aimé, c'est dans un premier temps, filmer son apparence physique. On retrouve beaucoup de gros plans sur le corps de Didier dans *Un Mensch*. Le visage

¹ *Ibid.*

de Didier est souvent filmé de très près par Dominique Cabrera, avec ou sans lunettes, éveillé ou endormi, sous différents axes et sous une grande variation d'éclairages. Le très grand nombre de plans sur le visage de Didier permet aux spectateur·rice·s de découvrir son visage, de le parcourir et d'avoir accès à ses expressions, même les plus discrètes.

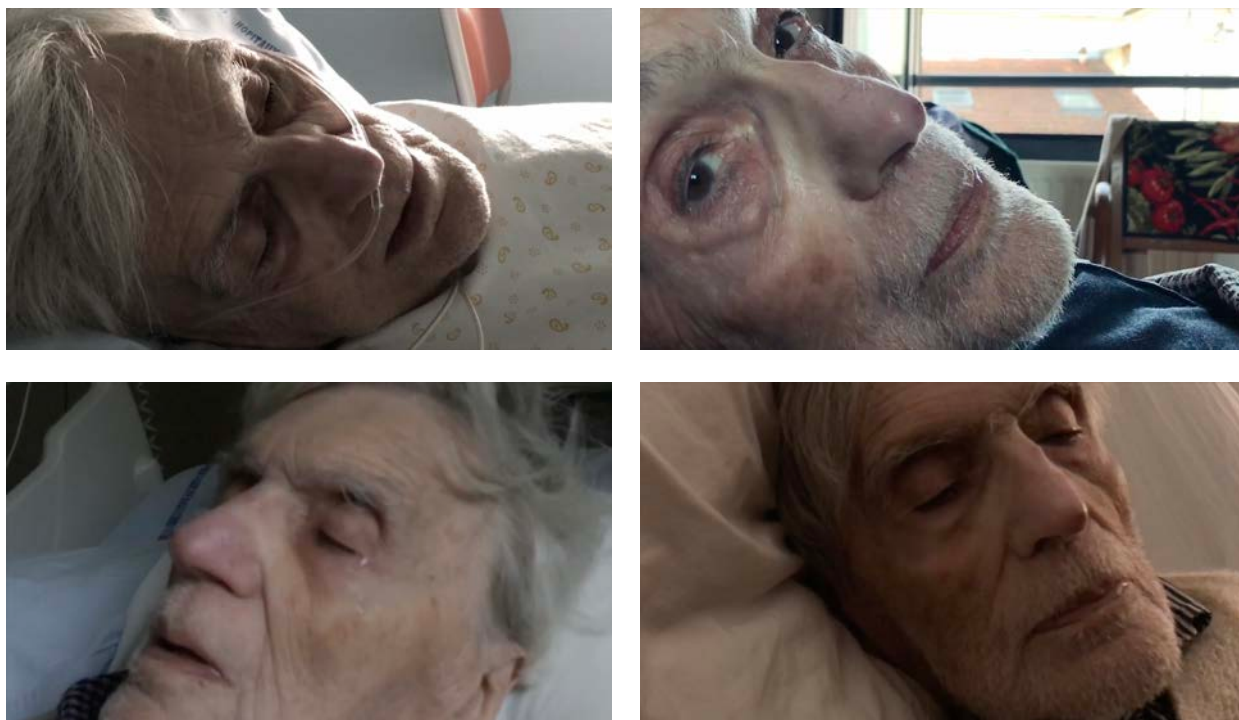


Fig. 7 : Quelques-uns des nombreux gros plans sur le visage de Didier.

Dominique Cabrera dirige fréquemment sa caméra sur les mains de Didier. Elle les filme longuement et souvent en gros plans. Parfois les mains de Didier sont actives et racontent une activité, comme tourner les pages d'un journal ou celles d'un livre, mais souvent elles restent statiques. Ces plans des mains de Didier immobiles reviennent souvent dans *Un Mensch*, la longueur de ces plans et leur répétition au sein du film traduisent la tendresse et l'attachement de la filmeuse pour les mains de Didier. Ces plans laissent aux spectateur·rice·s le temps d'observer chaque détail des mains de Didier, la finesse des doigts, les sillons des rides ou encore la couleur des veines.

En filmant avec autant de précision le corps de celui qu'elle aime. Dominique Cabrera fixe l'apparence physique de Didier. On peut y voir une volonté de circonscrire son corps, de le délimiter un geste filmique qui peut se rapprocher du



Fig. 8 : Gros plans des mains de Didier en activité.

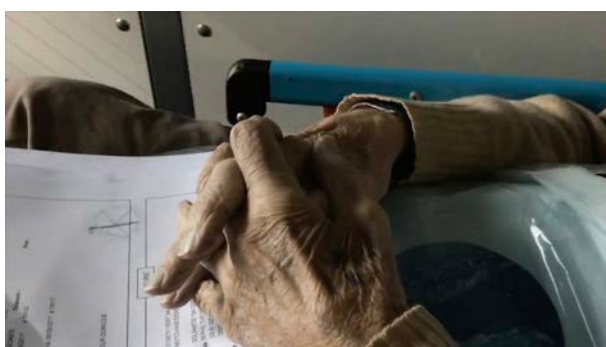


Fig. 9 : Gros plans des mains de Didier immobiles.

scan, comme si la filmeuse, caméra en main, voulait scanner le corps de Didier pour l'enregistrer et le conserver à jamais. Dans ce désir d'enregistrer à tout prix l'apparence physique de Didier, les traits de son visage, ceux de ses mains, le geste de Dominique me rappelle le geste primitif de l'embaumement du corps des défunts. Mais, si dans l'Égypte antique la préservation du corps permettait la survie de l'âme du défunt, ici, il semble que fixer uniquement l'apparence physique de l'être aimé n'est pas la finalité recherchée par la cinéaste. Dominique Cabrera ne s'astreint pas à un unique enregistrement du corps de Didier, qui ne saurait être suffisant. L'exhaustivité est vaine et semble impossible à atteindre. Il faut multiplier les points de vue sur le corps de l'être aimé pour réussir à capter, à enregistrer ce qu'il est. Les

plans sur le visage et sur les mains de Didier se multiplient et reviennent. Sujet continuellement changeant, Didier se laisse difficilement circonscrire. Pour rendre compte de celui qu'elle aime aux spectateur·rice·s, il faut que Dominique Cabrera capte autre chose que sa matérialité pure.

La filmeuse cherche alors à capter l'essence de Didier, ce petit quelque chose d'abstrait qui le rend unique et qui se loge dans ses gestes du quotidien, dans ses postures, sa façon de parler ou même ses silences. Dominique Cabrera filme avec une grande attention la façon si particulière qu'a Didier de mordiller le bout de ses lunettes, de tenir son journal, de faire des blagues ou de réciter des poèmes.

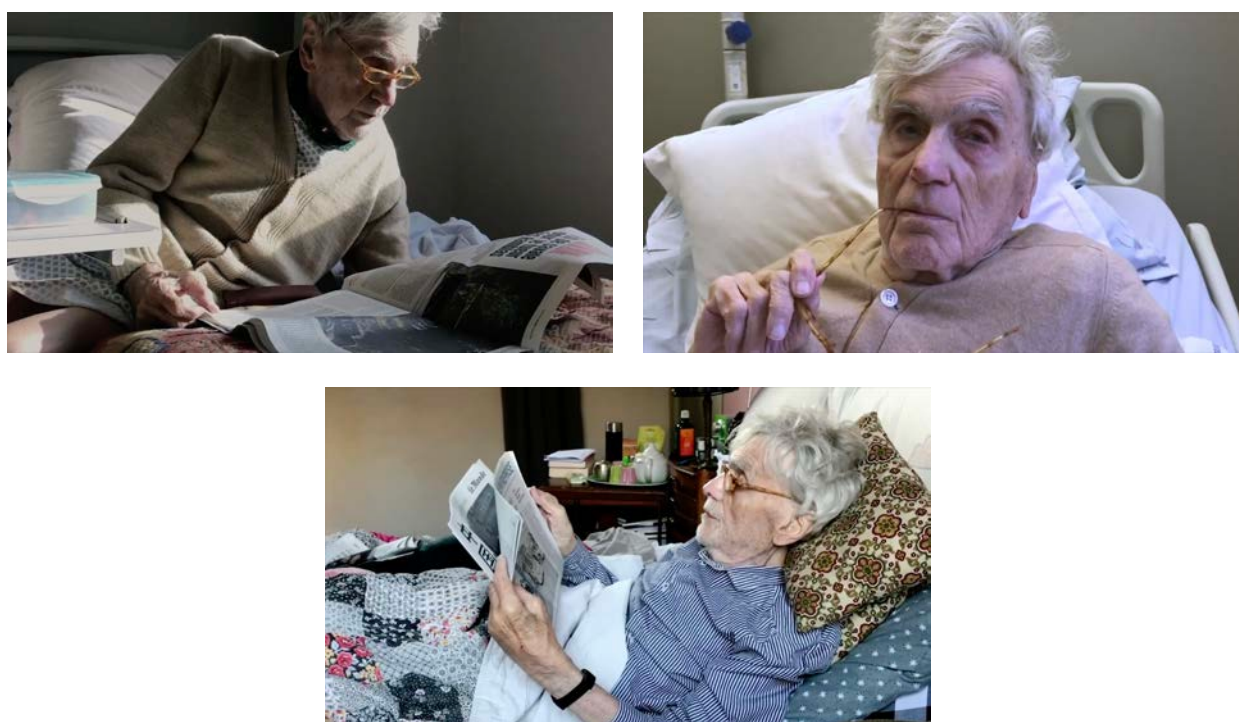


Fig. 10 : Gestes et habitudes de Didier.

La réalisatrice s'exprime à ce sujet dans l'entretien pour le Cinéma du Réel :

« Je suis heureuse d'avoir pu filmer par exemple un peu de son goût pour la langue, l'humour, les jeux de mots, la poésie qu'on sait par cœur. Quand je lui demande par exemple s'il veut du chocolat, alors qu'il souffre d'un cancer de l'œsophage, il répond "Je crois que je vais prendre ce risque." Plaisanter, faire un écart, tout en pointant le vrai, le cruel, le cru, c'était lui. J'ai aimé filmer ses silences, sa façon de lire, s'emparer du journal, tapoter,

tourner les pages, il est à son affaire, concentré, captivé par la marche du monde ».¹

Il me semble qu'en filmant tous ces détails, Dominique Cabrera parvient à raconter Didier, à capter sa personnalité et rendre compte de son essence. C'est le désir qu'elle exprimait dans l'entretien : « ce que je voulais saisir c'était quelque chose de sa singularité, de sa façon d'être. »² Mais il me semble que ce qu'*Un Mensch* réussit à faire, plus que d'enregistrer de façon exhaustive qui était Didier Motchane, c'est donner à vivre aux spectateur·rice·s quelques instants à ses côtés. Le film restitue la présence de Didier à un instant précis. Dans son entretien pour le Cinéma du Réel, Dominique Cabrera affirme : « Quand je regarde le film, je vois Didier en vie. Je suis sidérée par la force du cinéma, qui restitue la présence au-delà de la mort. »³ Cette idée de présence me semble révélatrice. Ce qui se joue dans *Un Mensch* est moins un retour complet de l'être aimé, mais bien un retour de sa présence dans le monde.

Ce qui est en jeu dans *Silverlake Life* est différent. Tout d'abord parce que, la plupart du temps, le film ne comporte pas un unique filmeur mais bien deux, Tom Joslin et Mark Massi. Ils alternent entre position du filmeur et position du filmé. Deux portraits se dessinent alors : aussi bien celui de Tom que celui de Mark. Chacun d'eux, poussé par l'urgence de la maladie, la sienne et celle de l'autre, est pris du désir de filmer, de capter un peu de cette présence de l'autre. Enregistrer son corps, mais aussi et surtout ce qui le rend unique. Les deux filmeurs accordent beaucoup d'importance au corps de l'autre. Cependant, leur matérialité est le plus souvent rendue sensible dans le contexte de la maladie, par exemple dans des séquences d'inspection des lésions cutanées, ou autres contrôles médicaux. Dans ces séquences les corps de Mark et Tom semblent soumis, ils obéissent, exécutent, se plient aux instructions des soignants. Par exemple, dans une séquence chez un médecin traditionnel, Tom filme en gros plan la main de Mark, dans une position précise : le pouce touchant le majeur. D'un geste brusque et rapide, le médecin écarte les doigts

¹ CABRERA Dominique, interrogée par Béatrice Ronté-Cassard dans le cadre du Festival du cinéma du réel de 2023, « Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de *Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisatrice-de-un-mensch>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

de Mark et cela une dizaine de fois au cours du plan. Plus loin dans la séquence, le médecin demande à Mark de lui montrer ses lésions, Mark se plie alors dans une position qui semble inconfortable. Durant cet examen, Mark n'est plus agent de son corps, il obéit avec précision aux ordres du médecin.



Fig. 11 : Mark durant un examen médical.

La maladie stigmatisant profondément les corps de Mark et Tom, jusqu'à une certaine dépossession, il faudra au filmeur trouver d'autres moyens pour raconter l'être aimé. Il lui faut décentrer le regard pour capter l'essence de l'être aimé et en faire le portrait, non pas celui du malade, mais celui de la personne aimée. Le regard se déplace alors sur les gestes, la parole, les regards de l'être aimé. Plutôt que d'embaumer un corps, il s'agit de cristalliser une présence, au-delà de la maladie. Pour ce faire, Mark comme Tom accordent une place centrale à l'humour et l'autodérision dans *Silverlake Life*. On retrouve ainsi plusieurs petites saynètes comiques, dans lesquelles Mark ou Tom font des blagues, se mettent en scène et rigolent. Il y a par exemple la séquence de baignade, où Mark se déguise avec des

éléments de décoration d'une piscine et fait le clown.¹ Plus loin dans le film, alors que Tom, gravement malade, prend l'air sur le balcon de la maison, Mark le filme canne à la main et lunettes de soleil sur les yeux. Ces accessoires racontant la faiblesse du corps de Tom sont alors détournés par Mark pour en faire un petit jeu de rôle. Ils s'imaginent alors tous deux sur un bateau de croisière, dont Tom serait le capitaine. Par cette petite saynète, Mark délivre Tom de sa condition de malade et lui permet de continuer à faire de l'humour. Dans une autre séquence, au retour d'une sortie chez le disquaire, Tom filme Mark en train de danser dans leur salon. Entièrement capté par ce moment d'abandon de Mark, Tom filme celui-ci longuement et dans différentes valeurs de plans. Le premier plan est un plan large, les suivants sont plus resserrés, s'attardant sur le mouvement de la tête, des bras, des jambes de Mark. Cette séquence contraste alors avec les nombreuses séquences d'hospitalisation, où les corps de Mark et de Tom sont figés, arrêtés dans leurs mouvements par l'examen médical. En filmant Mark dans un geste de danse, et non pas de façon statique, Tom redonne au corps de Mark une vie en dehors de la maladie.



Fig. 12 : Séquence de danse de Mark.

¹ Mark sera malheureusement rapidement rattrapé par le regard stigmatisant des autres : une femme vient lui demander de remettre son tee-shirt pour cacher ses lésions cutanées et éviter de « choquer » les autres clients.

Redonner le goût de vivre à l'être aimé.

Si les films *Un Mensch* et *Silverlake Life*, terminés après le décès de l'être aimé, permettent de faire advenir la présence de l'être aimé disparu et ainsi de le sauver d'une mort spirituelle, il me semble que le processus même du filmage insuffle à l'être aimé un nouveau souffle. Car filmer est un geste créatif fort, profondément vivant, affirmant le désir du·de la filmeur·euse d'appréhender et de raconter le monde dans lequel il·elle évolue, à mesure que la vie se déroule. Bouleversant en profondeur le quotidien de la personne filmée, le filmage semble lui redonner un élan de vie et lui permettre de grappiller quelques jours sur la mort. L'être aimé semble ramené à la vie quelques instants.

Les filmeur·euse·s ne font pas leur films seul·e·s, mais bien main dans la main avec l'être aimé, qu'il·elle·s tendent à inclure de façon active. Le filmage est un stimulus pour la personne filmée, qui le pousse à continuer à se raconter, à être actif et ne pas se laisser « glisser comme ça, sans mot dire et sans rien faire dans la mort » comme l'exprime Didier dans *Un Mensch*. Bien que l'idée originelle de *Silverlake Life* soit celle de Tom, son compagnon Mark occupe une place très importante dans le filmage et ce, dès ce début du film, saisissant fréquemment de la caméra pour raconter de son point de vue le quotidien avec Tom et ce qu'ils traversent dans la maladie. À la fin du film, Tom étant mourant, c'est Mark qui devient le filmeur principal, il s'efforce cependant à continuer à inclure Tom dans la fabrication du film. Cela passe d'abord par continuer coûte que coûte le dialogue, la discussion avec Tom. Derrière la caméra, Mark interroge à plusieurs reprises son compagnon et l'invite à parler de différents sujets. Au début de l'alitement de Tom, Mark lui demande à quoi ressemblent ses journées, Tom lui répond : « je dors beaucoup, je me retourne, je dors encore un peu, ce genre de choses, prendre mes médicaments »¹. Le filmage va alors permettre à Tom de s'extirper de ce quotidien répétitif et rythmé par la maladie. Jusqu'à la mort de celui-ci, Mark continuera de le pousser à se raconter, le questionnant sur son état au quotidien, ce qu'il pense des nombreuses visites de ses proches, sur la visite de leur amie Sue en particulier. Mark pousse Tom à s'exprimer le plus possible, même sur ses sentiments les plus

¹ Traduction personnelle, version originale : « Sleeping a lot, rolling over, sleeping some more, that kind of thing, taking my medicines »

intimes, comme lorsque Mark demande soudainement : « Est-ce que tu m'aimes ? »¹ et « Est-ce que tu aimes que je te filme ? »² Ces nombreuses questions permettent à Tom de continuer à raconter son expérience de malade, mais aussi de son ressenti de la vie au jour le jour. En poussant Tom à continuer à raconter son expérience et son vécu, Mark le pousse à continuer son geste initial de cinéma. Et Mark s'applique à enregistrer la parole de Tom tant que cela est possible. Alors que Tom est au plus mal, le filmeur lui demande une nouvelle (et dernière) fois comment il se sent. Tom s'efforce à parler, à prononcer quelques mots, mais sa voix est très faible et il est difficile de comprendre ce qu'il dit. Alors, Mark répète à voix haute chacune des phrases prononcées par Tom, il se fait porte-parole de celui qu'il aime et qui peine à s'exprimer. La voix de Mark ne tremble pas, elle est sûre d'elle, obstinée, décidée à faire entendre les mots de Tom au monde entier.

Le dialogue entre le filmeur Mark et l'être aimé Tom ne s'arrête pas à la mort de ce dernier. Bouleversé par la mort de Tom, Mark filme son corps et annonce : « Tom vient tout juste de mourir »³ avant de continuer à s'adresser à lui, en lui expliquant qu'il fera tout pour que leurs proches veillent à finir leur film : « Nos amis finiront le film pour toi d'accord ? On te le promet. On te le promet. Au revoir Tom. Au revoir Tom. »⁴ Malgré ses sanglots, Mark prolonge la discussion avec l'être aimé et retarde la fin de l'échange.

Au-delà du dialogue, Mark pousse Tom à rester actif dans la fabrication du film en lui redonnant sa place de filmeur malgré sa grande faiblesse physique. À plusieurs reprises Mark donne la caméra à Tom et lui demande de filmer depuis son lit. Il y a deux séquences en particulier dans lesquelles, grâce à Mark, Tom redevient filmeur le temps d'un plan. Le premier passage de caméra de l'un à l'autre a lieu alors que Mark filme et interroge Tom à propos de la visite de leur amie Sue. Mark dit à Tom de prendre la caméra : « à toi de prendre la caméra »⁵ et lui demande de le filmer pour qu'il puisse raconter la visite de leur amie. La caméra est alors passée de main

¹ Traduction personnelle, version originale : « Do you love me ? »

² Traduction personnelle, version originale : « Do you like me videotaping you ? »

³ Traduction personnelle, version originale : « Tomy has just died »

⁴ Traduction personnelle, version originale : « Our friends will finish the tape for you ok ? We promise. We promise. Bye Tom. Bye Tom. »

⁵ Traduction personnelle, version originale : « You take the camera »

en main et le moment de bascule entre les deux filmeurs a été conservé au montage. Fluide et naturel, ce court instant de transition, de passation d'un regard à l'autre est primordial. Le plan contient deux visions, deux points de vue, qui ne s'opposent pas, mais se complètent. Le point de vue de Mark est une continuation, un prolongement de celui de Tom. Une fois la caméra échangée, les rôles s'inversent à nouveau, Tom redevient filmeur. Mark raconte alors ce qu'il a vécu les derniers jours et le plan se termine par une très belle remarque de Tom : « je ne savais pas ça »¹. Cette phrase est révélatrice, elle traduit la fertilité de l'échange de caméra : les deux points de vue se prolongent.



Fig. 13 : De Mark à Tom, passation de la caméra.

Plus loin, alors que Judie, une amie photographe, rend visite à Mark et Tom, un nouvel échange s'opère. Cette fois, la passation de caméra a lieu hors champ : après un plan sur Tom filmé par Mark surgit un plan qui surprend : le contrechamp dans lequel on voit Mark et Judie regardant la caméra. Il est très clair que la personne qui se trouve derrière la caméra est Tom, filmant depuis son lit. Mais ce contrechamp est très différent du plan qui le précède, il contraste par sa courte durée (il dure 8 secondes), ainsi que sa relative fixité, bien que la caméra ait un léger flottement, Tom ne se déplace pas pour cadrer ou recadrer au cours du plan comme peut le faire Mark. De plus, ce plan a un caractère de photographie, Judie et Mark ne bougent pas, ne parlent pas, mais regardent la caméra fixement. Cette fixité semble traduire l'importance du moment, le temps est suspendu pour ces quelques secondes où Tom parvient à tenir la caméra. Comme si filmer relevait de l'exploit pour Tom. Le sourire sur le visage de Mark peut traduire la fierté qu'il ressent à voir Tom tenir la caméra. C'est ce qui se passe derrière la caméra qui est précieux : le fait que Tom soit encore en mesure de filmer.

¹ Traduction personnelle, version originale : « I didn't know that »



Fig. 14 : Champ-contrechamp : d'un côté Tom et de l'autre Mark et Judie.

Retrouvant ainsi momentanément sa position de filmeur, Tom est de nouveau pris dans un geste créatif. Par-là, Tom ne devient jamais réellement objet du film, mais en reste un des sujets créateurs. Grâce à la persévérance et l'amour de Mark, Tom est ranimé par le filmage. Son désir de filmer le monde n'avait pas disparu, mais était étouffé par la maladie. En redevenant filmeur, Tom s'extirpe de sa condition et affirme qu'il est encore du côté des vivants.

Il est important de noter que le geste de filmer est également vivifiant pour Mark. À la fin de *Silverlake Life*, lorsque Mark devient le filmeur principal, il semble ne plus se positionner en tant que malade, mais en tant qu'accompagnant d'un proche dans la maladie. Pris dans l'urgence de filmer Tom et dans le désir de l'aider à rester actif, Mark semble oublier sa propre maladie. Nous ne savons pas à quel point le fait de filmer Tom a pu redonner de l'énergie à Mark, mais il semble tout de même que le filmage lui permet de distancer sa propre mort.

De son côté, Dominique Cabrera est l'unique filmeuse d'*Un Mensch*. Elle est seule à tenir la caméra, mais s'efforce également à intégrer Didier dans la fabrication du film. La filmeuse ne se contente pas de filmer l'être aimé dans son quotidien, mais l'invite à se raconter et à témoigner de son expérience. Dominique Cabrera pose beaucoup de questions à Didier, lui demandant comment il se sent, ce qui lui ferait plaisir. Didier raconte alors la maladie et comment il se sent physiquement, mais aussi mentalement. Il semble que le processus de filmage alimente le dialogue. La présence de la caméra semble même permettre à Dominique de poser des questions

plus intimes et douloureuses. Dominique interroge alors Didier sur son rapport à la mort : « Ça te fait pas peur la mort ? ».

Cependant, les sujets de discussion ne se limitent pas à la maladie. Bien au contraire, grâce aux discussions qu'elle entame avec Didier et qu'elle décide de filmer, Dominique Cabrera fait le portrait d'un « mensch », et non pas d'un malade. Cela va de pair avec sa volonté de laisser le plus souvent hors champ la maladie. Cette dernière est abordée uniquement en tant qu'étape dans la vie de Didier. Au fil des discussions, on découvre ce qui anime réellement Didier, les choses qu'il aime, les blagues qu'il fait. Dominique laisse Didier se raconter en tant que personne, à la fois écrivain, homme politique, poète ou encore amoureux. Le film devient un espace de création pour Didier, dans lequel il peut rêver son quotidien et sa vie future, sans penser à la maladie. Je pense par exemple à une discussion entre la filmeuse et Didier à propos de ce qu'il souhaite accomplir. La séquence s'ouvre en gros plan sur le visage de Didier mordillant ses lunettes. On entend la filmeuse dire « Oui » à Didier (un « oui » qui résonne comme un « action » de cinéma) et alors Didier se met à parler : « je tiens à te dire que je tiens tout de même assez fermement à deux ou trois choses, deux ou trois ambitions (...) Tu veux que je te dise qu'elles sont ces choses ? » La filmeuse acquiesce et Didier raconte : « Passer du poétique au romanesque, faire un livre, même deux d'ailleurs, t'accompagner à la générale de Darius et Domino au Méliès, après avoir fait les étapes nécessaires avant. » Dans une autre séquence, Didier exprime à nouveau son désir d'écriture : « Commencer mon livre, notre livre. » Grâce à ces discussions, Didier exprime ses désirs, ce qui l'anime, et par là ce qui le maintient en vie.

Bien plus qu'être le sujet du film de Dominique Cabrera, Didier semble devenir son complice dans la création du film. Je pense à la séquence dans laquelle Dominique exprime à Didier ses angoisses et son envie d'appeler le Samu. Pour détendre la situation et pour changer de sujet, Didier se met à chanter une comptine, *Tout va très bien madame la marquise*. La filmeuse se prend alors au jeu et l'aide à retrouver les paroles, les deux amoureux poursuivent alors en chantant une chanson d'amour. Dominique Cabrera s'exprime à propos de cette séquence dans son entretien pour le Cinéma du Réel :

« Il y a par exemple ce moment où je dis à Didier que je vais appeler le Samu parce qu'il tousse trop et que je suis inquiète. Il répond avec une colère retenue qu'il ne tousse pas. (...) Je me suis mise à filmer et peut-être parce que je filmais, le moment de tension s'est transformé en une séquence tendre. Il s'est mis à entonner une chansonnette comique comme pour mettre à distance la gravité de la situation, il a enchaîné sur une chanson d'amour qu'on a chanté à deux, j'ai continué à filmer... ».

Cette séquence me semble révélatrice, la présence de la caméra permet à Didier de dépasser sa situation de faiblesse momentanée, et d'offrir à Dominique et à son film une matière nouvelle. La présence de la caméra transforme une situation de crise en situation de partage, d'intimité. Ainsi, Dominique Cabrera ne fait pas le portrait d'un malade qui souffre, mais bien d'une personne unique qu'elle aime. À la fin du film, Didier semble avoir retrouvé un élan de vie, un peu de ce goût de vivre qui s'était estompé avec la maladie. Il affirme : « Dominique, tu m'as restitué un goût de vivre, le goût de vivre qui m'avait lentement abandonné ».

Ainsi, le processus du tournage lui-même ranime pour quelques instants l'être aimé et l'objet filmique cristallise sa présence, retient quelque chose de son être. Caméra en main le·la filmeur·euse affirme le désir de retenir l'être aimé, de le sauver de sa disparition.

Chapitre 3. Inviter le·la spectateur·rice à devenir complice du lien.

Un Mensch et *Silverlake Life* ont été filmés au cœur d'une intimité, d'un lien intime puissant, entre Dominique Cabrera et Didier Motchane, entre Tom Joslin et Mark Massi, avant que l'une des deux personnes ne s'éteigne. Mais face à la maladie, ce n'est pas seulement l'être aimé qui est menacé de disparition, c'est tout le lien, longuement construit et nourri par les deux êtres qui vacille. Conscient de ce vacillement, le·la filmeur·euse essaye de capter la beauté, la complexité du lien tout en essayant de le protéger coûte que coûte. Et c'est précisément parce que le·la filmeur·euse tient seul·e la caméra et qu'il se trouve au cœur du lien qu'il·elle parvient à capter l'échange, la communication, verbale ou non, avec l'être aimé. En faisant de cet échange avec l'être aimé un objet filmique, et en invitant le·la spectateur·rice à devenir complice du lien partagé, le·la filmeur·euse parvient à sublimer ce lien.

Présence du corps du·de la filmeur·euse

Le·la filmeur·euse filme le corps, la présence de l'être aimé. Si le corps du·de la filmeur·euse apparaît moins à l'écran, parce qu'il se situe derrière la caméra, sa présence n'est pas pour autant niée par le film. En effet, le·la filmeur·euse est un personnage à part entière et sa corporéité est affirmée tout au long du film. Les deux corps en question, corps filmant et corps filmé, ont un lien intime : ils se frôlent, se touchent et cohabitent dans un même espace. Il me semble important de me pencher sur la place du corps filmant dans le film, car de là découle celle qui est offerte aux spectateur·rice·s. Dans *Un Mensch* comme dans *Silverlake Life*, le·la filmeur·euse est introduit·e en tant que personnage et sa corporéité est assumée, et ce, dès les premières minutes des deux films. Le·la filmeur·euse est un personnage : il·elle a un nom, une identité, une personnalité, mais surtout il·elle se définit en lien avec l'être aimé. Il s'agit alors de préciser le lien qui les unit à ce dernier et la nature de leur relation.

La présence de Dominique Cabrera filmeuse est introduite dans un premier temps par sa voix. Dès le premier plan, lorsqu'elle filme Vincent Dieutre lui présentant un téléphone-caméra, on entend une voix de femme, hors champ, interagir avec lui. Par le timbre de cette voix, la direction des regards de Vincent Dieutre (vers la caméra) et les nombreux mouvements de la caméra, on identifie que cette voix est celle de la personne qui filme. Bien sûr, pour les spectateur·rice·s familier·ère·s du travail de Dominique Cabrera l'identification se fera rapidement, mais pour les spectateur·rice·s qui ne connaissent pas son travail il faudra sûrement un peu plus de temps pour assimiler cela. Le carton de générique vient confirmer l'identité de cette filmeuse : « un film de Dominique Cabrera ». Le carton suivant, « avec Didier Motchane », met l'accent sur une autre personne, une seule : Didier Motchane. Plusieurs éléments factuels permettent d'identifier la nature de leur relation. Juste après ce générique de début, Dominique Cabrera filme un collier, qu'elle commente en voix off : « ce joli collier de perles que m'a donné Didier ». L'appelant par son prénom uniquement, une proximité est sous-entendue entre la filmeuse et Didier Motchane. De plus, le collier est un cadeau qui, dans l'imaginaire romantique traditionnel, est souvent fait par un mari, un amoureux ou un amant à celle qu'il aime. Rapidement une relation intime romantique est supposée entre les deux êtres. Dans la suite du film, d'autres éléments confirment cela, par exemple le fait que Dominique et Didier partagent des espaces communs, un même lit, une même maison et échangent des gestes et des mots tendres.

Dans *Silverlake Life* les positions de filmeur et filmé sont plus souples et les amoureux en question, Mark et Tom, alternent entre les deux positions. Le début du film est davantage filmée par Tom, et à mesure que celui-ci s'affaiblit, c'est Mark Massi qui prend le relais. L'ouverture du film, filmée par Peter Friedman, permet déjà d'identifier le lien qui unit Mark et Tom : Peter Friedman les présente en voix off comme des « amoureux »¹. Dans le premier plan filmé par Tom, ce dernier retourne la caméra vers lui et se filme lui-même, en gros plan en contre-plongée. Il regarde dans l'objectif et s'adresse à la caméra : « c'est le premier plan de la première cassette de *Silverlake Life*, et je voulais montrer cela à Mark, pour que le

¹ Traduction personnelle, version originale : « lovers »

message soit bien clair »¹. Un filtre s'affiche alors autour de son visage sur lequel on peut lire le message : « Mark je t'aime »² (c'est le même plan qu'on a vu au tout début du film). La relation entre Tom et Mark ne peut pas être plus claire : ils s'aiment et forment un couple.



Fig. 15 : Tom Joslin, filmeur et amoureux.

Ainsi, d'un point de vue purement factuel le cadre est posé : le-la filmeur-euse et le filmé sont engagé-e-s dans une relation romantique.

La présence du corps filmant, celui de Dominique Cabrera, Tom Joslin ou Mark Massi est sensible tout au long des films. Elle passe tout d'abord par les nombreux mouvements du cadre. Le-la filmeur-euse cadre en tenant la caméra à bout de bras, sa caméra est légère et semble devenir le prolongement de son corps. Il-elle peut aisément se déplacer caméra en main et filmer tout en continuant à vivre. Ainsi, le processus de tournage ne met pas en attente la vie, mais s'ajoute à celle-ci, s'adapte aux mouvements du-de la filmeur-euse. Les mouvements du cadre sont alors nombreux. Même les plans apparemment fixes sont encore en mouvement, la caméra étant tenue à bout de bras par le-la filmeur-euse, le cadre reste toujours légèrement flottant. Ce cadre continuellement en mouvement est également une caractéristique principale du film de famille, je me permets de m'appuyer sur le travail de Eric de Kuyper, qui voit dans cette mobilité accrue des filmeur-euse-s de film de famille la volonté de témoigner de l'authenticité des images enregistrées :

¹ Traduction personnelle, version originale : « This is the first footage from the begining of first tape from Silverlake Life and I thought I show this Mark and the message is gonna be clear »

² Traduction personnelle, version originale : « Mark I love you »

« À défaut d'un sujet mobile, la caméra — et surtout son manipulateur — ne se fera pas défaut de bouger, de se rapprocher, de filer les images, de tenter de cadrer, d'essayer de capter cette mouvance continuelle que donne à voir la « vie telle qu'elle est ». Frénésie débordante qui parfois redouble encore celle du filmé. Cette obsession du mouvement a un sens, et un sens très précis. Il ne s'agit pas seulement de capter la mobilité, il s'agit, avant tout, par-là, de dire et de certifier l'authenticité de ces moments d'action. »¹

En cherchant son cadre, en zoomant et dézoomant dans le plan le-la filmeur·euse ne cesse de souligner sa présence pour affirmer qu'il-elle a bien été là, vivant·e. Pendant que l'être aimé est filmé, cet autre être est aussi actif : il parle, bouge et vit, tout en filmant. Filmeur·euse et filmé partagent cet instant.

« Créer un pont de part et d'autre de la caméra. »

Cette présence du corps filmant délimite alors l'espace du film : c'est le lieu du lien, l'espace intime entre deux corps bien réels, celui du-de la filmeur·euse et celui du filmé. L'histoire est alors racontée depuis l'intérieur de la relation entre les deux personnes. C'est en filmant depuis cette intimité partagée que le-la filmeur·euse réussit à capter la subtilité du lien. L'échange entre les deux êtres est constant et se fait de part et d'autre de la caméra, révélant de nouveaux enjeux cinématographiques.

Dans son entretien pour le livre *Filmer seul·e*, Denis Gheerbrant, réalisateur d'un grand nombre de documentaires, la plupart tournés seul, explique pourquoi sa voix est très présente dans ses documentaires :

« C'est pour cela que je parle, pour entrer en jeu avec l'autre, créer un pont de part et d'autre de la caméra. »²

Denis Gheerbrant s'adresse souvent aux personnes qu'il filme, il leur pose des questions, discutent avec elles. Par exemple, quand il filme des enfants atteints de

¹ DE KUYPER Eric, 1995, « Aux origines du cinéma : le film de famille », in : ODIN, Roger (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, op. cit., p. 14.

² GHEERBRANT Denis, dans : BAILBLÉ Claude, NOUEL Thierry (dir.), *Filmer Seul·e*, op. cit., p. 17.

cancer dans *La vie est immense et pleine de dangers* (1995)¹, il est constamment dans le dialogue avec eux, tout en restant derrière la caméra, à sa position de filmeur.

L'idée de créer un pont de part et d'autre de la caméra est primordiale. Si l'objet caméra, s'immisce entre le·la filmeur·euse et le filmé, dans les films que j'étudie, elle ne devient pas pour autant une barrière, puisque l'échange entre le·la filmeur·euse et le filmé est constant. La caméra n'est pas un obstacle, elle devient perméable. L'échange passe par la discussion verbale certes, mais par d'autres éléments qui permettent aux filmeur·euse·s de créer un pont de part et d'autre de la caméra et d'y inclure les spectateur·rice.

Comme précisé plus haut, dans *Un Mensch* comme dans *Silverlake Life*, la discussion entre le·la filmeur·euse et l'être aimé filmé est permanente, voire renforcée par la présence de la caméra. Dominique Cabrera pose de nombreuses questions à Didier, l'invite à discuter de sujets particuliers. De la même façon, Tom et Mark s'interrogent mutuellement.

Mais l'échange dépasse le verbal. Il passe par le corps avec ou sans contact physique entre les deux personnes. Il y a tout d'abord le regard. Les regards-caméra sont nombreux dans *Un Mensch* et dans *Silverlake Life*, mais que racontent-ils aux spectateur·rice·s ? Sont-ils seulement des regards-caméras ? Le chercheur Roger Odin s'est penché sur cette particularité des regards-caméras dans les films de famille :

« Une des premières choses que l'on apprend à un acteur de cinéma est de ne pas regarder la caméra. Les théoriciens ont expliqué le pourquoi de cet interdit : regarder la caméra, c'est dénoncer le filmage et donc compromettre la croyance dans l'existence du monde présenté. Force est de constater que le film de famille multiplie les regards à la caméra ou plus exactement les regards à celui qui tient la caméra (parfois doublés, depuis que l'enregistrement du son s'est généralisé, par une adresse verbale) : on lui fait des signes de la main, on lui dit bonjour, on lui parle, on l'implore d'arrêter de filmer. »²

¹ GHEERBRANT Denis, *La vie est immense et pleine de dangers*, France, 1995.

² ODIN Roger, 1995, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans : ODIN, Roger (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, op. cit., p. 30.

Dans le film de famille comme dans le documentaire personnel, les regards-caméras n'ont pas le même impact que dans le cinéma de fiction, où l'on s'efforce de nier la présence de la caméra. En fiction, un regard-caméra trahit alors la présence de la caméra, renvoie le-la spectateur·rice à sa position d'observateur·rice et révèle la facticité du récit. Dans les documentaires personnels, les spectateur·rice·s sont conscient·e·s que la caméra est portée par un·e filmeur·euse, ainsi, les regards de la personne filmée ne sont plus seulement perçus comme des regards-caméras, mais comme des regards dirigés vers celui·celle qui se trouve derrière la caméra. Ce sont des regards-filmeur·euse·s. Ces regards-caméras sont souvent accompagnés d'une adresse verbale de la personne filmée au·à la filmeur·euse. Cette adresse confirme que le regard va au-delà de la caméra, vers celui·celle qui la tient. Ainsi, le regard circule de part et d'autre de la caméra. Il me semble que ce qui se joue alors pour le-la spectateur·rice est particulier : projeté entre deux êtres, le-la spectateur·rice se retrouve au cœur d'une intimité. Mais il n'est pas question de se sentir voyeur·euse ici puisque cette intimité a été offerte par ceux qui la vivent. Le lien n'est pas raconté de l'extérieur, mais bien directement de l'intérieur. Comme on peut le voir sur les photogrammes ci-dessous, les regards caméras sont nombreux dans *Silverlake Life*.



Fig. 16 : Regards-filmeur dans *Silverlake Life*.

On retrouve des regards-caméras dans *Un Mensch*. Cependant, les regards de Didier vers Dominique Cabrera ne coïncident pas toujours avec un regard caméra. Cela est dû au fait que la filmeuse enregistre avec un téléphone-caméra et ne peut donc pas regarder à travers la visée pendant qu'elle filme. Son visage et son regard sont donc légèrement au-dessus de l'axe caméra (à la différence de Tom Joslin et Mark Massi qui eux regardent à travers la visée de la caméra). Ainsi, lorsque Didier regarde Dominique Cabrera, son regard est souvent décalé, dirigé un tout petit peu

au-dessus ou à côté de la caméra. En tant que spectatrice je me sens juste à côté du regard, juste à côté d'une intimité dont je ne peux faire entièrement partie, mais qui m'est offerte. Je ne fais pas partie du lien, mais le-la filmeur·euse et le filmé me permettent d'en devenir témoin et complice. Toujours dans son entretien pour le cinéma du réel, Dominique Cabrera s'exprime à propos des regards :

« Ma voix et la caméra font le lien entre nous, sont le lien. Je regarde à travers la caméra quelqu'un qui est encore là, je le regarde avant qu'il ne s'en aille, il me regarde, nos regards prolongent sa vie, notre vie. »¹



Fig. 17 : Regard de Didier légèrement décalé, dirigé vers Dominique.

On notera que Dominique Cabrera précise ici qu'elle regarde *à travers* sa caméra (alors que le plus souvent son regard est au-dessus de la caméra) on ressent alors la force de la caméra pour Dominique Cabrera : ce qu'enregistre la caméra est le regard qu'elle pose sur celui qu'elle aime. La cinéaste conclut :

« Quand quelqu'un est mort, on entend souvent : « Je l'ai vu pour la dernière fois mercredi » ou « Je l'ai vu la veille de sa mort », « J'aurais voulu le voir encore une fois ». Voir. Encore. C'est à travers la vue, par les regards qui se croisent que nous éprouvons la présence de l'autre. « Je l'ai regardé jusqu'au fond de l'âme. » La force du gros plan au cinéma, c'est cela d'abord. Les yeux dans les yeux... »²

¹ CABRERA Dominique, interrogée par Béatrice Ronté-Cassard dans le cadre du Festival du cinéma du réel de 2023, « Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de *Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisateur-de-un-mensch>.

² *Ibid.*

C'est cette sensation que provoquent les regards-filmeur·euse·s dans *Un Mensch* et *Silverlake Life*, la sensation d'un cinéma fait « les yeux dans les yeux ». Le·la filmeur·euse prête son regard aux spectateur·rice·s et leur permet de plonger dans celui de l'être aimé, en ayant la sensation de l'avoir réellement croisé.

Au-delà du regard, il me semble qu'*Un Mensch* et *Silverlake Life* sont filmés à « portée de main ». En filmant seul·e, le·la filmeur·euse se tient souvent très proche de l'être aimé (par exemple Dominique Cabrera et Didier Motchane sont à plusieurs reprises dans un même lit). Ainsi, l'être aimé est fréquemment filmé de près et en gros plans. Les détails révélés par le gros plan donnent aux spectateur·rice·s la sensation que le corps, la peau de l'être aimé est juste là, tout proche, qu'il n'y a qu'à tendre la main pour l'effleurer. Et c'est justement ce que font les filmeur·euse·s, avec leur main libre : il·elle·s laissent leur main entrer dans le cadre et touchent l'être aimé, le palpe, et ainsi gardent contact. Dans sa monographie sur Alain Cavalier, la chercheuse Amanda Robles introduit pour ce type de plan la notion de *plan-contact* :

« Le cinéaste introduit seulement une partie de lui-même dans le cadre - ses mains - l'autre partie se retranchant dans l'invisibilité du hors champ. Ce type de plan où la main d'un cinéaste s'introduit dans le cadre pour toucher ce qu'il filme doit être désigné par un terme précis : je propose de le nommer *plan-contact*. »¹

Amanda Robles voit dans ce geste le lieu même de la transformation du cinéaste en filmeur·euse. Le rapport au monde du·de la filmeur·euse s'en trouve profondément bouleversé :

« Le filmeur et sa handycam, caméra haptique, œil et main à la fois, proposent une autre façon d'inscrire le corps filmant dans le monde filmé »²

De cela découle une nouvelle façon de filmer l'autre, et en particulier ici l'être aimé, pour le·la filmeur·euse, en restant en contact. Mais dans *Un Mensch* et dans *Silverlake Life* le plan contact prend encore une autre dimension, parce que précisément le

¹ ROBLES Amanda, *Alain Cavalier, Filmeur*, Paris, De l'incidence, 2011, p. 8.

² *Ibid*, p. 10.

corps de l'être aimé est voué à disparaître. Les filmeur·euse·s tendent alors la main tant qu'il est encore temps, avant que le contact ne soit plus possible. Le plan-contact raconte alors un temps où filmeur·euse et filmé existent encore dans un même espace-temps.

Dans *Un Mensch*, le plan-contact survient souvent au cours du plan, au bout d'un certain temps de filmage. C'est après avoir longuement filmé le corps de Didier que Dominique Cabrera introduit sa main dans le cadre pour toucher son corps. Filmer n'est pas suffisant, pour raconter le lien, il faut venir au contact et filmer sa propre main qui éprouve le corps de l'autre. Je pense en particulier à la séquence dans laquelle Didier et Dominique Cabrera sont à l'hôpital et écoutent un opéra. Dominique filme longuement la main de Didier en gros plans (pendant quarante secondes), avant de tendre sa main vers la sienne.



Fig. 18 : Plan-contact dans *Un Mensch*.

Je pense aussi à un plan-contact d'une grande puissance dans *Silverlake Life*. Alors que Tom est très malade, à mesure que Mark filme l'œil malade de Tom, il introduit sa main dans le cadre et touche la paupière de Tom.



Fig. 19 : Plan-contact dans *Silverlake Life*.

Le plan-contact achève de circonscrire l'espace du film à l'espace intime du-de la filmeur·euse et du filmé. Il projette le-la spectateur·rice au cœur du lien. Cet espace intime est joliment expliqué par Dominique Cabrera : « J'ai l'impression d'être dans une sorte d'île avec toi ». Mais les spectateur·rice·s ne sont pas exclu·e·s de cette île, Dominique Cabrera les invite à pénétrer dans l'espace intime.

Lorsque j'ai pu rencontrer Dominique Cabrera pour un entretien, nous avons discuté de cette nouvelle place qui s'offre aux spectateur·rice·s. Elle a eu une phrase très juste à ce propos :

« Un film est un territoire partagé »¹.

Plus loin dans l'entretien elle exprime le besoin qu'elle a eu de filmer depuis le cœur du lien :

« Dans cette situation avec Didier, je voulais être dedans, je ne voulais pas être en dehors. Je voulais pouvoir m'approcher de lui, le toucher. »²

Ainsi, grâce à leur dispositif, les filmeur·euse·s d'*Un Mensch* et de *Silverlake Life* réussissent à faire un cinéma au cœur du lien qui les unit à l'être aimé. L'amour n'est pas raconté de l'extérieur, mais bien depuis l'intérieur de l'intimité partagée. En rendant palpable ce lien, les filmeur·euse·s réussissent à le faire perdurer malgré la maladie et la disparition imminente de l'être aimé.

¹ Extrait de l'entretien avec Dominique Cabrera, voir Annexe n°2

² Ibid.

PARTIE 2 :
Éloignement progressif de l'être aimé

Introduction

Dans *Fragment d'un discours amoureux*, Roland Barthes introduit le terme de *fading* :

« Fading. Épreuve douloureuse selon laquelle l'être aimé semble se retirer de tout contact, sans même que cette indifférence énigmatique soit dirigée vers le sujet amoureux ou prononcée au profit de qui que ce soit d'autre, monde ou rival. »¹

L'être aimé est encore là, mais il semble se soustraire progressivement, sans raison apparente, du lien tissé avec le sujet amoureux. Pour celui-celle qui reste, cette prise de distance, moins physique que morale, de l'être aimé est de l'ordre de l'énigme, du mystère. Un sentiment d'inexpliqué et d'inexplicable survient : *Qu'ai-je bien pu faire ?* Roland Barthes souligne que le fading modifie en profondeur le rapport du sujet amoureux à l'être aimé, qu'il ne semble plus reconnaître : « Le fading de l'autre, quand il se produit, m'angoisse parce qu'il semble sans cause et sans terme. Tel un mirage triste, l'autre s'éloigne, se reporte à l'infini et je m'épuise à l'atteindre. (...) L'être aimé, ainsi, n'en finit pas de s'évanouir, de s'affadir (...). »² Ainsi délaissé par l'être aimé, le lien s'étirole à petit feu. La communication, l'échange avec l'être aimé et le lien à son corps s'en retrouvent profondément modifiés voir compromis.

Dans les films que j'ai étudiés jusqu'ici, les liens étaient menacés par un élément très concret, la maladie dont est atteint l'être aimé. Dans les documentaires que je propose d'étudier à présent, *How to Save a Dead Friend* de Marusya Syroechkovskaya, *Compilation, 12 instants d'amour non partagé* et *Je flotterai sans envie* de Frank Beauvais, le lien est mis à l'épreuve par quelque chose de très différent, de plus abstrait. L'être aimé est bien là, mais comme dans un lent évanouissement. Comment cet évanouissement de l'être aimé transparaît-il dans les images et les sons captés par le·la filmeur·euse ?

¹ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Points Essais, 2020, p. 149.

² *Ibid*, p. 149.

Le concept de fading précisé par Roland Barthes me semble intéressant pour aborder le film de Marusya Syroechkovskaya et ceux de Frank Beauvais. Cependant, il ne faut pas oublier que le fading est un concept théorique et donc ne peut pas définir entièrement les films que je propose d'étudier. C'est un outil, un point de départ qui me permet de réfléchir à ce qui est en jeu dans les liens entre filmeur·euse et l'être aimé filmé en question.

Dans *How to Save a Dead Friend* (2022), la filmeuse Marusya Syroechkovskaya documente au jour le jour sa relation avec Kimi, un jeune garçon dont elle tombe amoureuse. Elle enregistre alors la beauté, la fougue, la complicité du début de leur relation amoureuse. Cependant, un glissement s'opère au cours du film, l'amour fou qui animait Kimi et Marusya est troublé par le mal être grandissant de Kimi. Car, au cœur de la Russie, que Marusya appelle la « Fédération de la déprime » la jeunesse vacille et Kimi, comme beaucoup d'autres, tombe dans une grande dépression et diverses addictions. Kimi délaisse progressivement Marusya et le lien qu'il·elle·s avaient tissé. Les époux divorcent et Kimi retourne vivre chez sa mère. Mais il ne disparaît pas pour autant de la vie de Marusya. Inséparables, il·elle·s continuent de se voir et Marusya n'arrête pas de filmer Kimi. Ce n'est qu'en 2018, deux ans après la mort de Kimi, que Marusya décide de se replonger dans les images qu'elle a tournées et d'en faire un film. Ainsi, on peut penser que certaines images de *How to Save a Dead Friend* n'ont pas été tournées dans le but d'en faire un film et semblent réservées à l'usage personnel du couple. Cependant, l'idée d'un film est évoquée à plusieurs reprises par Kimi, Marusya ou leurs ami·e·s et, même si c'est souvent sous le ton de la plaisanterie, je pense que cette idée lointaine anime Marusya, en particulier après le divorce. En effet, après celui-ci Marusya continue de filmer Kimi dans son quotidien et je retrouve dans sa mise en scène un certain désir de raconter une histoire intime, tout en prenant en compte un·e potentiel·le spectateur·rice future. Il me semble que ce qui se joue entre la filmeuse Marusya et l'être aimé se rapproche parfois du fading. À plusieurs reprises, Kimi est présenté comme un personnage fuyant, se détachant progressivement du lien avec Marusya. Celle-ci a une façon bien précise de mettre en scène cet état du lien et de le rendre sensible aux spectateur·rice·s.

J'étudierai également deux films de la trilogie d'Arno. Tout d'abord, *Compilation, 12 instants d'amour non partagé*, court métrage de 40 minutes dont le titre annonce l'enjeu au cœur du film : un amour *non partagé*, Frank est amoureux d'Arno, mais Arno ne l'est pas. Petit à petit Arno s'échappe du lien que veut construire Frank Beauvais. Il ne disparaît pas pour autant, dans *Compilation*, il accepte de participer au filmage proposé par Frank Beauvais. Mais Arno n'est plus le même, il est vide d'amour pour Frank. En cela il me semble que l'on se rapproche du fading de Roland Barthes. La dynamique entre eux est profondément déséquilibrée et cela transparaît dans la mise en scène. Puis, je me pencherai sur un passage précis de *Je flotterai sans envie*, troisième partie de la trilogie d'Arno. La très grande majorité de ce film de 46 minutes raconte l'absence d'Arno qui refuse de participer au tournage de Frank Beauvais. Cependant, vers le milieu du film, le corps d'Arno réapparaît un court instant, trois minutes, acceptant enfin de se prêter au tournage, avant de s'en échapper encore une fois.

Chapitre 1. Étiollement du lien dans *How to Save a Dead Friend*

How to Save a Dead Friend s'ouvre sur un enterrement, quelques mots échangés entre deux femmes : « Il ne souffre plus. Nos larmes sècheront. », et un nom sur la tombe « Morev Kiril Valerevich ». Puis, par une voix off, la réalisatrice Marusya Syroechkovskaya ramène ses spectateur·rice·s 11 ans en arrière, en 2005, alors qu'elle est « certaine de vivre [s]a dernière année ». Caméra en main, elle filme son quotidien, les concerts et les fêtes. Elle se présente comme une adolescente de 16 ans, perdue et dépressive. Jusqu'au jour où, sur un forum grunge, elle rencontre Morev Kiril Valerevich, surnommé « Kimi ». Pour Marusya c'est une évidence, dans la voix off elle commente : « J'ai tout de suite su qu'on était fait l'un pour l'autre. Il avait des cicatrices aux poignets. On appartenait tous les deux à des familles monoparentales et il connaissait par cœur Joy Division. » À partir de cet instant, Kimi et Marusya sont inséparables et semblent parfaitement heureux·se. Mais Kimi sombre dans de nombreuses addictions et petit à petit le couple se délite, jusqu'au divorce. La façon qu'a Marusya de filmer Kimi s'en retrouve bouleversée.

Évolution de Kimi, entre être aimé et personnage de cinéma.

Durant les vingt minutes qui suivent leur rencontre amoureuse, l'amour que partagent Kimi et Marusya est au cœur de chaque plan. Marusya filme Kimi, mais celui-ci s'empare également de la caméra pour filmer Marusya. Il·elle·s se filment l'un·e l'autre, discutant, dansant ensemble, se tenant la main. En tant que spectatrice j'ai la sensation de voir une histoire d'amour filmée main dans la main par les deux amoureux·ses. Kimi est autant filmeur que Marusya est filmeuse (Kimi est d'ailleurs crédité au générique à ce titre). Parfois il·elle·s posent la caméra pour se filmer ensemble dans un plan plus large, comme lorsqu'il·elle·s sont allongé·e·s sur le lit. Dans cette partie du film, les plans sont assez courts, s'enchaînent vite, et sont souvent liés au montage par une musique punk ou rock.



Fig. 20 : Kimi filmé par Marusya.



Fig. 21 : Marusya filmée par Kimi.



Fig. 22 : Kimi retourne la caméra vers lui.



Fig. 23 : Marusya et Kimi posent la caméra pour se filmer ensemble.



Fig. 24 : Marusya et Kimi se filment main dans la main.

Cette partie du film atteint son paroxysme avec l'apparition d'une sorte de montage du style « PowerPoint », des phrases assez classiques voir volontairement kitchs viennent raconter une nouvelle fois l'histoire d'amour : « Il était une fois, une fille nommée Marusya et un garçon nommé Kimi. Un jour ils se sont rencontrés et pour

la première fois de leur vie, ils ont été heureux. » D'autres phrases s'enchaînent, illustrées par des photographies de Marusya et Kimi heureux.se et amoureux.se.

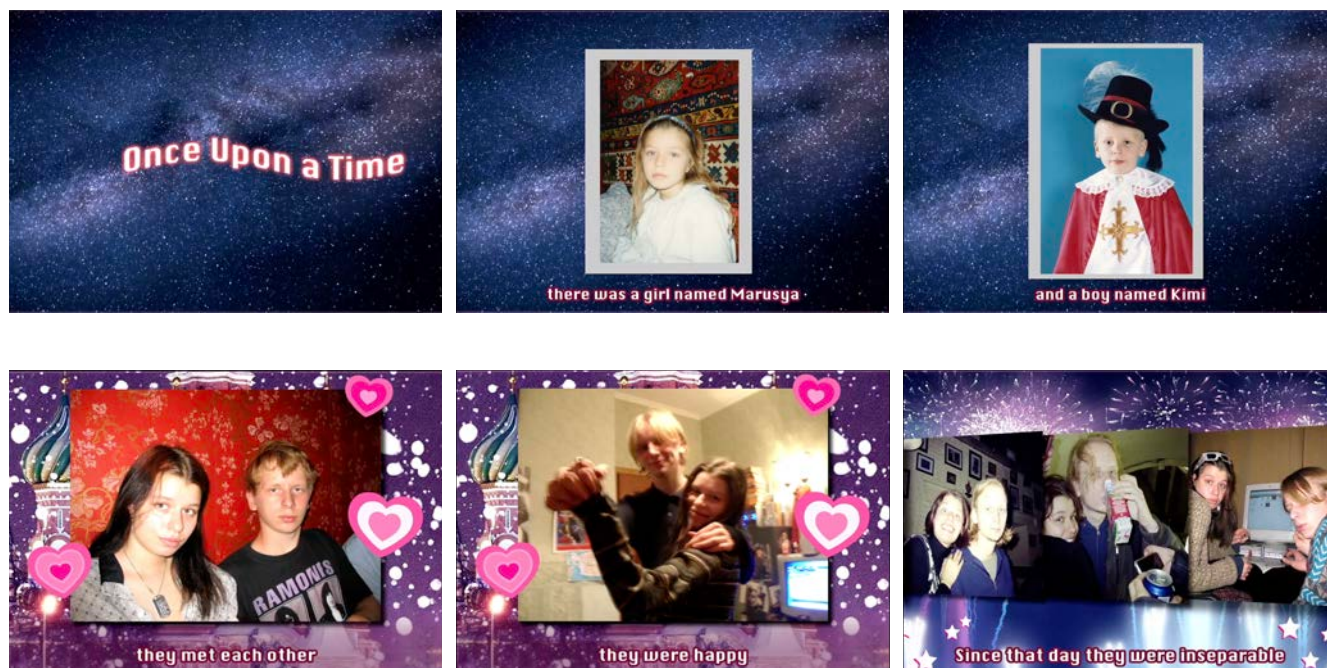


Fig. 25 : Diaporama de l'histoire d'amour de Marusya et Kimi.

Enfin, Marusya et Kimi se marient et adoptent même un chat « Ian ». Dans ce début de film, leur amour apparaît sans failles. On retrouve alors beaucoup d'échanges entre la personne qui tient la caméra, que ce soit Marusya ou Kimi et celle qui est filmée. Il y a un grand nombre de plans-contacts, la main du-de la filmeur-euse entrant dans le champ pour toucher le corps de l'autre, de regards-caméras et les discussions se font de part et d'autre de la caméra. Globalement on ressent une grande liberté dans ces images, une circulation de la caméra entre Marusya et Kimi, on sent qu'il-elle-s aiment se filmer l'un-e l'autre et filmer leur quotidien ensemble. La caméra semble d'ailleurs faire complètement partie du quotidien.

Mais à la trentième minute, alors que défilent des images de célébration d'une victoire sportive, la voix off de Marusya vient troubler ce bonheur en s'adressant aux spectateur-rice-s : « Si vous aimez les histoires genre « ils vécurent longtemps et heureux », arrêtez-vous là. » La drogue qui était déjà très présente dans les séquences de fête et dans le quotidien du couple prend alors une place plus importante dans la vie de Kimi ainsi que dans les images enregistrées. À partir de cet instant, et jusqu'à la fin du film, la mise en scène et le montage changent

drastiquement, les plans s'allongent, se fixent, et surtout le rapport filmeur.se / filmé.e est profondément modifié. Marusya s'impose comme la filmeuse principale et la façon qu'elle a de filmer Kimi est très différente. La filmeuse semble de plus en plus distante, comme dans une observation passive. Cette évolution se fait progressivement jusqu'à la fin du film.

La séquence qui suit cette adresse aux spectateur·rice·s traduit bien le changement qui va s'opérer dans tout le film. Cette séquence s'ouvre sur un plan fixe et large sur Kimi assis sur un lit. Il est au téléphone et prend des notes dans un carnet. Pendant le temps de l'appel, il ne semble pas remarquer que Marusya le filme, et n'interagit pas avec elle. C'est en raccrochant qu'il lève les yeux vers la caméra et s'adresse à Marusya pour lui annoncer qu'un de leurs amis est décédé. Il n'a pas l'air d'éprouver de la tristesse et il raconte à Marusya que cet ami lui devait beaucoup d'argent. Marusya reste derrière la caméra et ne réagit pas à cette nouvelle. Finalement, Kimi lui demande de l'accompagner chercher de la drogue. Dans ce plan j'ai la sensation que quelque chose a déjà changé entre Kimi et Marusya. Une certaine distance semble s'installer, ce qui sera confirmé par la suite de la séquence. Dans le plan suivant, il·elle·s sont dehors, Marusya filme leur pas avant de diriger sa caméra vers un tas de neige, dans lequel on peut voir ce qui ressemble à des douilles de balles, restes d'une répression violente d'une manifestation. Alors que Marusya zoome dans la neige, une musique électronique commence, l'image s'assombrit et grâce à un fondu enchaîné un nouveau plan apparaît, plus abstrait, dans lequel on distingue quelques particules blanches se déplacer sur un fond noir. Sur cette image, la voix off de Marusya commence à faire une longue énumération de tou·te·s leurs ami·e·s mort·e·s d'overdose ou suicidé·e·s. L'énumération anxiogène se termine sur : « On se disait bien sûr qu'un jour, ce serait notre tour. On essayait de ne pas y penser. »

Dans le plan suivant, on retrouve Kimi en bas d'un immeuble, à la recherche d'un paquet de drogue qui aurait été caché quelque part. Ici, Marusya filme Kimi en train de chercher, elle tente différents axes, différentes échelles de plan. Les plans durent, le silence s'installe et cette fois, n'est pas comblé par une musique. La réaction de Kimi face au filmage est très différente, il n'est plus aussi complice et interventionniste qu'avant, il n'entre pas en échange avec Marusya et s'impatiente

quand elle se déplace autour de lui pour cadrer : « Piétine pas comme ça ». Kimi lui demande même d'éteindre la caméra pour l'aider à chercher, ce que la filmeuse refuse.



Fig. 26 : Séquence de l'appel.



Fig. 27 : Séquence de recherche de drogue.

Dans une séquence suivante, Marusya filme de nouveau Kimi à la recherche de drogue. Cette fois, il est dans sa chambre et cherche un morceau de Méthadone par terre, derrière les meubles, dans la poussière. Marusya reste silencieuse, se contentant d'observer. Ainsi, petit à petit, Kimi devient un objet filmique tandis que Marusya devient une filmeuse observatrice.

Dans la suite du film, la relation entre Marusya et Kimi continue de se dégrader à mesure que les addictions de Kimi s'aggravent. Alors que le couple part en voyage avec quelques ami-e-s, Kimi les abandonne plusieurs heures pour aller chercher de la drogue. Marusya comprend qu'elle n'est plus sa priorité. Dans les séquences qui suivent, Marusya et Kimi divorcent, mais ils restent en contact. Marusya lui rend souvent visite et continue de le filmer, jusqu'à ses derniers jours. Même après le divorce, Kimi reste l'objet principal du film. Cependant sa position dans le film n'est plus la même. Kimi, qui était au début du film co-filmeur amoureux, profondément actif et interventionniste devient personnage de cinéma. Marusya ne le filme plus de la même façon et leurs échanges ressemblent de plus en plus à la relation qu'un-e filmeur-euse pourrait avoir avec une personne qu'il-elle filme et avec qui il-elle n'a pas de lien affectif. Marusya se place davantage comme observatrice, elle s'éloigne, restant hors champ derrière la caméra, les valeurs de plans sont plus larges et la caméra se fixe. La filmeuse continue bien sûr de dialoguer avec Kimi, mais les

questions qu'elle lui pose semblent plus réfléchies qu'auparavant et frôlent parfois l'entretien documentaire classique.

Une séquence en particulier me fait penser à un entretien documentaire. Dans un plan large et fixe, Kimi est assis sur une chaise face à la caméra. La distance entre Kimi et la caméra donne la sensation d'un plan préparé et réfléchi par Marusya. Cette dernière, hors champ, pose des questions à Kimi. Alors qu'il évoque son désir d'autrefois d'être président, Marusya demande : « À quel moment ça a mal tourné ? », invitant Kimi à parler de la mort de son père, moment à partir duquel il a cessé de croire en la vie. Il me semble que les questions posées par Marusya traduisent son désir de rendre compréhensibles les motivations et les désirs de Kimi, comme si la filmeuse avait déjà en tête l'idée de faire de Kimi un personnage de cinéma.



Fig. 28 : Marusya place Kimi face à la caméra pour lui poser des questions.

Une autre séquence raconte ce désir de la filmeuse de faire le portrait de Kimi. Marusya filme celui-ci chez lui dans ses activités du quotidien, écrire, faire du sport, se laver les dents, fumer, se couper les ongles et laver la cuisine. Les plans sont fixes, souvent larges et d'une durée assez similaire, environ 10 secondes chacun. Sur ces images, en voix off, on entend Kimi raconter la fois où il a fait une overdose et s'est retrouvé en état de mort clinique. Il s'adresse à Marusya, on entend d'ailleurs celle-ci commenter : « Tu ne me l'avais pas dit. » Au-delà du quotidien de Kimi, ce que me raconte cette séquence c'est l'effort dont fait preuve Kimi pour se mettre en scène. Durant son action il ne regarde pas la caméra et fait mine de l'oublier

(comme un acteur de cinéma de fiction), mais parfois, une fois son action terminée, il lance un regard vers la caméra, comme pour dire « voilà, j'ai fini ». Je vois dans ces plans Kimi se prêter au jeu du tournage, faire l'acteur et rejouer les actions de son quotidien. Il semble adopter le rôle de personnage de cinéma proposé par Marusya.

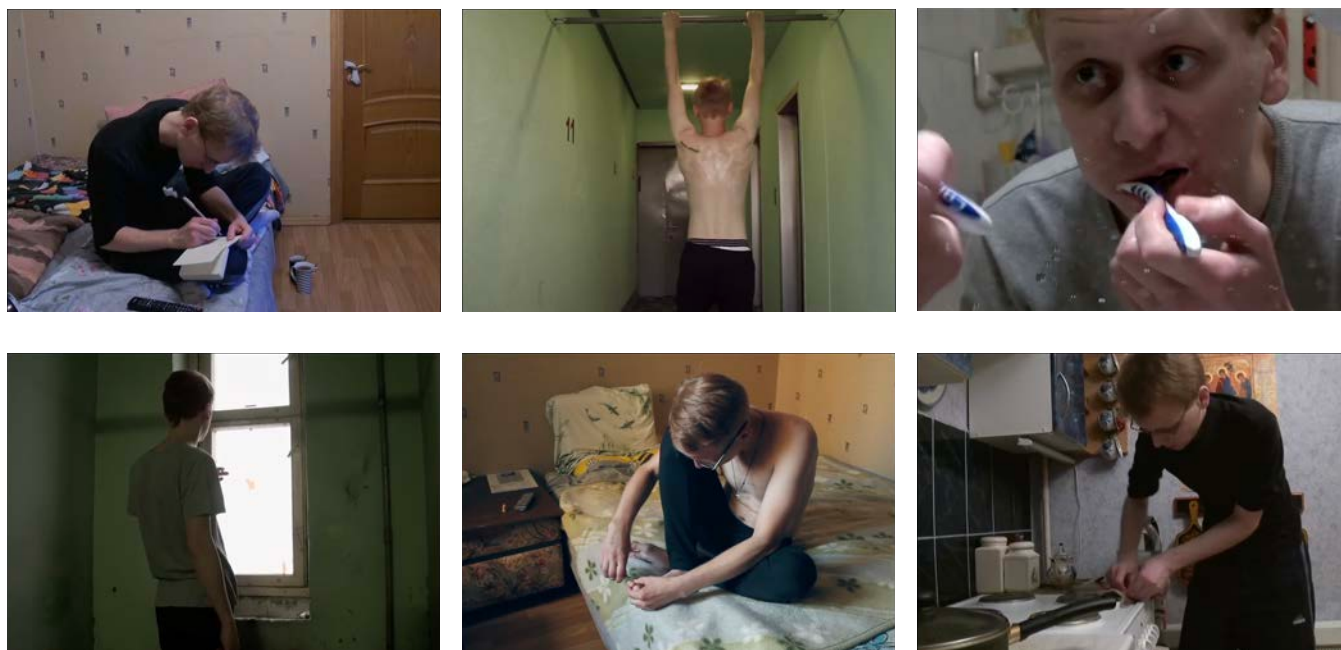


Fig. 29 : Kimi met en scène son quotidien pour Marusya.

Ainsi, l'attitude de Kimi vis-à-vis de la caméra est complètement différente. Kimi n'est plus co-filmeur, il devient personnage. Il se prête au jeu, se met en scène, répond aux questions de Marusya, se confie sur sa vie, son passé, ce qu'il ressent.

Kimi accepte aussi d'être vulnérable devant la caméra. Lors d'une promenade dans l'enceinte d'un hôpital psychiatrique, il se met à pleurer devant la caméra et demande « Pourquoi moi ? ». Il continue de pleurer et déclare : « Je ne fais plus rien de mal. J'essaie d'être quelqu'un de bien » ; « Je voulais juste être un type bien, un bon fils, un bon mari, un bon frère. » Kimi se présente presque comme un martyr, qui n'aurait rien fait de mal et sur lequel le sort s'acharnerait. Cette séquence est assez surprenante, on peut même avoir la sensation que Kimi en fait trop et se met à pleurer uniquement pour la caméra. Après cette séquence la filmeuse s'étonne également, dans la voix off elle avoue : « J'avais parfois l'impression qu'il parlait à la caméra et pas à moi ». Bien sûr cela ne minimise en rien la douleur et la souffrance ressenties par Kimi, mais il me semble important de

remarquer que sa façon de montrer son mal être à la caméra est différente. D'ailleurs Kimi semble de plus en plus conscient qu'il fait partie d'un film, il parle de ce film à plusieurs reprises, se demandant même s'il pourra le montrer à son médecin.



Fig. 30 : Kimi pleure devant la caméra.

Marusya cherche aussi à dépeindre l'environnement dans lequel Kimi évolue. Elle filme de plus en plus la mère de Kimi (chez qui il vit), mais surtout son grand frère, Andrioucha, qui a aussi des problèmes d'addictions et a déjà fait plusieurs séjours à l'hôpital. On retrouve plusieurs séquences-entretien avec Andrioucha. Par exemple, dans une séquence type entretien, Andrioucha est filmé en plan taille fixe et Marusya, toujours derrière la caméra, l'interroge à propos de son overdose : « Tu avais peur de mourir ? » ; « Tu n'as pas eu peur, sur le coup, quand tu as fait ton overdose ? ». Andrioucha répond et raconte son expérience. Il me semble que le personnage du frère de Kimi est important pour deux raisons. Tout d'abord il



Fig. 31 : Andrioucha répond aux questions de Marusya.

permet à la cinéaste de décrire l'environnement familial de Kimi, et de souligner que les addictions de Kimi ne sont pas singulières, mais s'ancrent bien dans le désespoir d'une société russe profondément fragilisée par un régime autoritaire et violent. Ainsi, Kimi n'est pas un personnage à l'existence isolée et son expérience est intimement liée au contexte sociétal et politique de son pays. Puis, à plus petite échelle, comme les deux frères se ressemblent et sont confrontés aux mêmes problématiques d'addictions et de dépression, en tant que spectatrice je projette dans le personnage d'Andrioucha la vie future de Kimi. Je m'imaginais que la situation d'Andrioucha est le seul avenir possible pour Kimi.

Ainsi, alors qu'avant leur divorce Marusya et Kimi se filmaient à mesure qu'il-elle-s vivaient, ce qui se joue dans la suite du film est très différent. Marusya affirme sa position de filmeuse et voit Kimi comme un objet filmique, un personnage de cinéma. Conscient de cette nouvelle dynamique, Kimi s'offre à la caméra de Marusya. Ainsi, Marusya et Kimi s'installent davantage dans leur position de cinéma et jouent leur rôle, respectivement de la filmeuse et du personnage de cinéma. Mais le film ne se laisse pas non plus enfermer dans un seul schéma, ce que je viens de décrire ici est la tendance générale du film à partir du divorce, mais quelques séquences et quelques plans font exception. Parfois Marusya et Kimi se laissent vivre au sein des plans et le dispositif retrouve un peu de sa souplesse d'avant. Il y a par exemple quelques moments où Marusya sort de sa position de filmeuse hors champ et se filme au côté de Kimi, en retournant la caméra vers elle, type de plan qui était très fréquent avant le divorce. Kimi continue parfois de se saisir de la caméra pour filmer Marusya. Ces plans existent toujours, mais se font de plus en plus rares.



Fig. 32 : Kimi continue de filmer : lors d'une visite de Marusya à l'hôpital, il se saisit de la caméra.

Mise en scène du fading de Kimi.

Toujours dans *Fragments d'un discours amoureux* Roland Barthes précise son étude du fading : « Lorsque l'autre se prend de fading, lorsqu'il se retire (...) il semble se mouvoir au loin dans un brouillard ; non point mort, mais *vivant flou*, dans la région des ombres (...).¹ » Ainsi, le fading n'absente pas totalement l'être aimé, mais l'extirpe de l'ici et maintenant et l'éloigne du sujet amoureux. *Vivant flou*, l'être aimé n'est plus le même et son être, son corps deviennent insaisissables. Claire Marin exprime un sentiment similaire dans *Rupture(s)* : « Qui est cet étranger qui a pris la place et l'apparence de la personne que j'aimais ? »² Le sujet amoureux ne reconnaît plus l'être aimé et n'arrive pas à croire que c'est bien lui, tant il est changé.

Il me semble qu'on retrouve de cela dans *How to Save a Dead Friend*. Marusya Syroechkovskaya réussit plusieurs fois à retranscrire ce sentiment en termes de mise en scène, d'image et de sons. Comme on l'a vu, au fil du film, Marusya prend davantage ses distances et les plans sur Kimi sont souvent plus larges. La caméra se fixe et devient plus indépendante des mouvements du corps de la filmeuse, pour laisser Kimi vivre au sein du cadre. Kimi se retrouve de plus en plus isolé par le cadrage.



Fig. 33 : Isolation de Kimi dans les plans larges.

Mais Marusya ne cesse pas d'expérimenter et teste de nouvelles façons de filmer le corps de Kimi pour raconter la distance qui se creuse entre eux. Par exemple, elle se met à jouer avec le motif du reflet. Alors que Kimi se prépare un shoot, Marusya le filme dans le reflet de la fenêtre. À cause du double vitrage, le reflet de Kimi est double. Le plan ne dure qu'une vingtaine de secondes, mais c'est suffisant pour créer une perturbation. Kimi est tout proche, pourtant il ne semble pas évoluer dans

¹ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 151.

² MARIN Claire, *Rupture(s)*, op. cit., p. 27.

la même réalité matérielle que la filmeuse, il est comme *au loin dans un brouillard* pour reprendre les mots de Roland Barthes.



Fig. 34 : Reflet de Kimi dans la vitre.

On retrouve cette mise en scène plus loin dans le film, cette fois-ci tenue sur toute une séquence. Alors que Kimi est particulièrement déprimé et avoue à Marusya se sentir « épuisé, émotionnellement », Marusya le filme dans le reflet de la vitre de sa chambre. Une nouvelle fois les contours de Kimi se brouillent et deviennent flous. L'être aimé perd un peu de sa consistance, sa silhouette est trouble, transparente. Dans le reflet de la vitre, il est difficile de distinguer les contours de la chambre et



Fig. 35 : La silhouette de Kimi se trouble.

Kimi semble flotter dans un autre espace-temps, un espace déconnecté de celui de Marusya. D'autant plus qu'au reflet de Kimi se superposent les fenêtres allumées du dehors. L'être aimé est juste là, pourtant il glisse dans une dimension nouvelle, celle de l'apparition, du mirage. Kimi est ici et en même temps là-bas, inaccessible. Cependant, la fin de la séquence vient chambouler cette mise en scène : on voit le

reflet de Kimi se pencher vers Marusya, puis son visage obstrue le champ lorsqu'il l'embrasse. Kimi reste imprévisible.

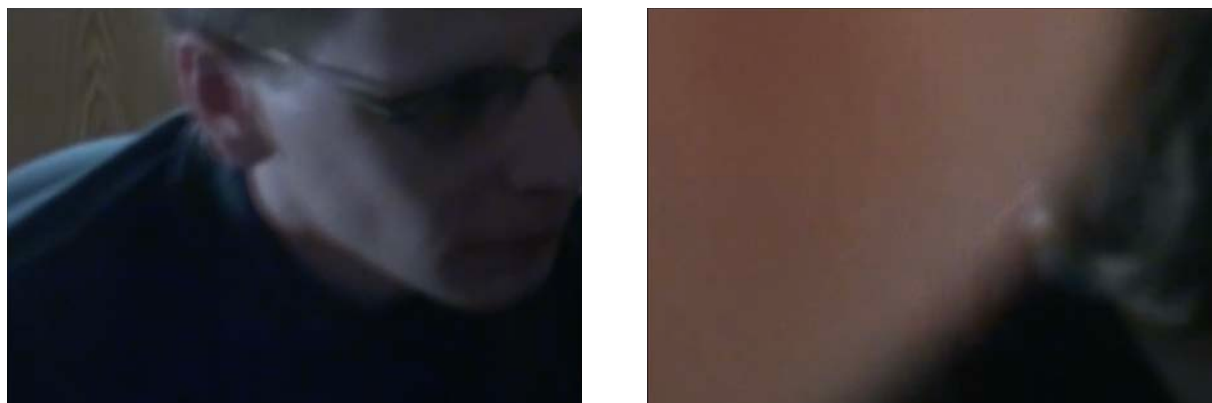


Fig. 36 : Kimi s'approche de Marusya et l'embrasse, obstruant le champ de la caméra.

Une autre séquence raconte ce nouveau rapport au corps de l'être aimé. Par sa prise de drogue, Kimi se retranche du monde et s'extirpe de la réalité dans laquelle Marusya évolue. Pour cela, son corps ne s'approche plus de la même façon. Alors que Kimi semble en plein trip, la tête allongée sur un fauteuil, Marusya le filme en plongée totale. Elle se place au-dessus de Kimi et continue d'expérimenter, de trouver la bonne façon de filmer cet être semi-présent. Dans le plan suivant, la

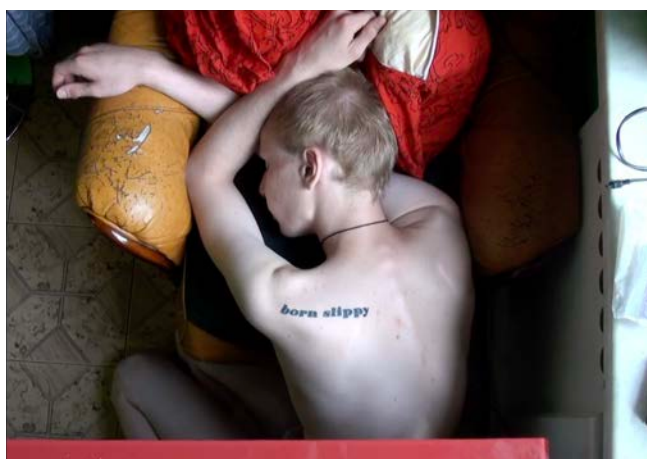


Fig. 37 : Marusya filme Kimi en plongée.

caméra est plus proche du visage de Kimi. Celui-ci respire lourdement, mais ses yeux sont ouverts. Une musique calme débute alors et un lent fondu enchaîné¹ fait apparaître des immeubles. Le visage de Kimi se fond petit à petit dans ces

¹ En anglais un fondu enchaîné se dit « cross fade », on retrouve ici la racine de l'anglicisme utilisé par Roland Barthes « fading ».

immeubles et une fois complètement disparu, un lent travelling latéral débute sur ces innombrables fenêtres. Ce lent mouvement de caméra et les reflets de lumière sur les vitres des immeubles peuvent plonger les spectateur·rice·s dans un état presque hypnotique. Je vois dans ce choix de montage la volonté de la réalisatrice



Fig. 38 : Fondu enchaîné entre le visage de Kimi et des immeubles.

de rendre compte de l'état de flottement dans lequel se retrouve Kimi. Marusya essaye d'atteindre, par le cinéma, cet entre-deux dans lequel s'échappe Kimi. La musique choisie par Marusya, un morceau du groupe russe Slackers, est très pertinente, les paroles traduisent à nouveau cette idée de dissociation, de perte de repères : « Des pensées brumeuses troublent mon sommeil. Tout est figé autour de moi. Quelqu'un doit le dire. Ce n'est pas moi. Ce n'est pas moi. » Marusya a cherché des mots précis pour signifier ce qu'a pu ressentir Kimi. Je vois dans ce geste le désir de la filmeuse de raconter, de transmettre aux spectateur·rice·s le vécu de Kimi.

Ainsi, en essayant plusieurs fois de fondre le corps de Kimi dans le décor de cette Russie déprimée, par le reflet ou par des fondus enchaînés, Marusya traduit ce lent évanouissement de Kimi. Elle parvient à faire exister cet autre espace-temps dans lequel glisse celui qu'elle aime. Mais cette idée de fondre le corps de l'être aimé dans un espace plus grand est aussi politique, Kimi est prisonnier de la « fédération de la déprime », du « no futur » qui plombe la jeunesse russe face à la dictature.

Alors qu'il·elle·s étaient inséparables, Kimi et Marusya n'ont désormais plus le même style de vie. Marusya essaye de trouver un quotidien plus sain alors que Kimi sombre dans ses addictions et enchaîne les séjours à l'hôpital. Une séquence traduit cette opposition. Marusya est dans une manifestation, elle filme et photographie la violence de la répression policière. Les photographies de manifestation défilent et la

voix off de Marusya s'y superpose, énumérant toutes les drogues que prend Kimi. Le contraste créé par ces deux sujets raconte très bien la dissonance de leurs vies actuelles. Marusya et Kimi ont deux façons très différentes de répondre à la violence de la politique russe, l'une se bat et manifeste tandis que l'autre cherche à tout prix à s'évader de la réalité. Mais tous deux sont prisonniers d'une société abîmée dans laquelle il est difficile de garder espoir.

Face au fading de l'être aimé : continuer à créer.

Que faire face au fading de l'être aimé ? Le sujet amoureux cherche des stratagèmes et s'épuise, en vain, à essayer d'atteindre l'être aimé.

Après son décès, Marusya a trouvé une nouvelle façon de créer de la matière filmique à partir du corps de Kimi. Grâce à un logiciel de sonification, *VOSIS*, qu'elle utilise sur une tablette, elle peut créer des sons et de la musique, à partir d'images et de vidéos de Kimi. En touchant de ses doigts certaines parties de la vidéo, elle fait naître différents sons. Marusya utilise plusieurs vidéos, la première est un plan large de Kimi assis en caleçon sur son lit. Plus tard, elle utilise des gros

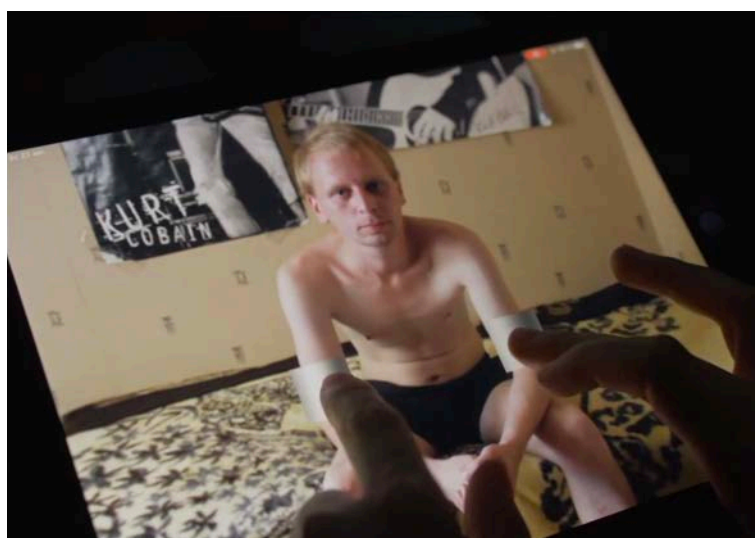


Fig. 39 : Marusya crée de la musique à partir d'une vidéo de Kimi.

plans du visage de Kimi et de son corps, pour créer d'autres sons. Dans un entretien pour le magazine *Filmmaker*, la cinéaste explique sa démarche :

« J'ai eu cette idée de transformer des vidéos de Kimi en musique et en sons. J'y ai vu une façon poétique d'imaginer ce qui nous arrive quand on part. J'aime imaginer que Kimi s'est transformé en musique. J'ai aussi trouvé que c'était une métaphore du cinéma en général, on touche quelque chose depuis une certaine distance, depuis un écran, et de ce contact naît quelque chose de nouveau. »¹

Dans ces plans le corps de Kimi apparaît à travers une interface, un autre écran, celui de la tablette. Marusya le touche à travers un écran. Le corps de l'être aimé est du côté de l'image, du non-matériel. Mais Marusya parvient à créer quelque chose de nouveau à partir de ce corps absent, elle fabrique de la musique.

La séquence où la voix off de Marusya annonce le décès de Kimi est frappante. Les choix de montage de la cinéaste et de son monteur Qutaiba Barhamji, ne font pas disparaître le corps de Kimi, mais au contraire, le ramène dans l'ici et maintenant du film. Alors que Marusya filmait ses mains sur la tablette, l'image qui était affichée sur l'écran, un gros plan du visage de Kimi face à la caméra, emplit le cadre du film à l'instant où elle prononce la date de sa mort. L'accès au corps de Kimi passe du différé au direct.



Fig. 40 : Annonce du décès de Kimi.

Se succèdent ensuite d'autres gros plans, des détails du corps de Kimi, ses yeux, sa bouche, ses bras, ses pieds, ses différents tatouages, ses cicatrices. L'enchaînement de ces plans permet aux spectateur·rice·s d'accéder au corps de Kimi comme jamais

¹ SYROECHKOVSKAYA Marusya, interrogée par Laurent Wissot, « "The Consequences of Putin's Playbook": Marusya Syroechkovskaya on *How to Save a Dead Friend* », Filmmaker Magazine, mis en ligne le 17 novembre 2023, URL : <https://filmmakermagazine.com/117414-interview-marusya-syroechkovskaya-how-to-save-a-dead-friend/>, traduction personnelle, version originale : « I had this idea of transforming videos of Kimi into music and sounds. I thought of it as a poetic way of imagining what happens to us when we are gone. I would like to imagine that Kimi turned into music. I also felt that this is a metaphor for filmmaking in general - you touch something from a distance, through a screen, and from this touch something else is being born. »



Fig. 41 : Détails du corps de Kimi.

auparavant. Ces très gros plans donnent à voir la matérialité pure de Kimi. Le corps de Kimi a vécu, car il a des cicatrices, des tatouages, mais c'est aussi un corps profondément vivant, on sent la respiration de Kimi, ses muscles se contractent et Kimi touche de ses doigts sa peau tatouée. Marusya convoque ces images de Kimi précisément au moment où elle annonce le décès de celui-ci. Cette résurgence contradictoire de la matérialité de Kimi dans le film dessine un nouvel espace, celui de l'imaginaire de la cinéaste, qui devient refuge pour Kimi. Avec ces images, j'ai la sensation que la filmeuse invite ses spectateur·rice·s à pénétrer dans cet espace où Kimi est encore là.

Chapitre 2. La trilogie d'Arno, comment filmer l'être aimé face au désamour ?

À travers la trilogie d'Arno, le cinéaste Frank Beauvais a mis en scène, de trois façons différentes, le déséquilibre amoureux de sa relation avec Arno. Dans *Compilation, 12 instants d'amour non partagé*, deuxième volet de la trilogie, Frank Beauvais invite Arno à participer à un dispositif de tournage très précis : il lui fait écouter des morceaux de musique, 12 précisément, et pendant ce temps, il filme son visage en gros plan. La compilation est un cadeau ancré dans l'imaginaire romantique commun : un-e amoureux-se choisit avec attention plusieurs morceaux de musique et les regroupe dans une cassette (ou cd, playlist ou autre) qu'il-elle offre à l'être aimé. Mais ce qui se joue dans *Compilation, 12 instants d'amour non partagé* n'est pas l'écoute d'une compilation par deux amoureux complices. Le titre brise d'emblée toute ambiguïté : il est question d'un amour à sens unique.

Je flotterai sans envie, le troisième volet de la trilogie, raconte la désolation de Frank Beauvais face à l'absence d'Arno, qui cette fois n'a pas voulu participer au tournage. Cependant, vers le milieu du film, Arno accepte finalement de retrouver Frank Beauvais pour quelques jours de tournage. Arno est alors tout près, pourtant il se refuse à l'amour du filmeur et n'entre pas en contact avec lui.

Il me semble intéressant d'étudier le nouveau rapport au corps de l'être aimé qui découle de cet amour non partagé. Comment filmer l'être aimé face au désamour ? Comment le filmeur peut-il aborder ce visage, ce corps qui ne reçoit plus ses gestes de tendresse ? Pour les spectateur-ric-e-s il s'agira de chercher dans chaque image les marques, les indices de cet amour non partagé.

Compilation, 12 instants d'amour non partagé.

Long de 43 minutes, le deuxième volet de la trilogie d'Arno est composé de 12 plans séquences, tous séparés par quelques secondes de noir. Le visage d'Arno est toujours filmé en gros plan. Les plans sont longs, de la durée du morceau qu'écoute Arno, soit trois ou quatre minutes. L'action à l'intérieur des plans est minime : le visage d'Arno est concentré, dans une situation d'écoute et souvent fixe. Dans le

dispositif radical de Frank Beauvais, je retrouve d'une part l'amour de Frank Beauvais pour celui qu'il filme, et de l'autre le rejet d'Arno, refusant toute forme de complicité avec le filmeur.

Frank Beauvais ne se lasse pas du visage d'Arno. Il l'enregistre sous toutes ses facettes, sous une grande variété d'angles et de situations lumineuses. Cette diversité découle du fait que les 12 plans sont chacun tournés à des moments et dans des lieux différents. En fonction de la position dans laquelle Arno se trouve, assis, avachi dans un canapé ou complètement allongé, l'angle de la caméra par rapport à lui est différent. Arno est alternativement filmé en plongée, de profil, de trois quarts ou de face. Grâce à la longueur des plans, Frank Beauvais offre aux spectateur·rice·s le temps de décrypter chaque détail d'un plan, ce qui s'y déroule, de sorte que le plan suivant paraît complètement différent et donne l'impression de découvrir quelque chose de nouveau sur le visage d'Arno. En tant que spectatrice, je cherche le moindre changement sur son visage, son expression, comment son ossature réagit à la lumière et les couleurs qui se reflètent sur sa peau. Mon attention étant ainsi renforcée, je deviens sensible aux moindres mouvements d'Arno, un plissement de sa bouche, un léger sourire ou les mouvements de ses yeux.

Les situations lumineuses que traverse Arno sont d'une grande richesse. La lumière est parfois très contrastée, en clair-obscur, et certaines parties de son visage sont plongées dans l'obscurité et se dérobent de notre regard. Dans un autre plan, on est surpris par la beauté d'une lumière latérale, douce et enrobante qui sublime les reliefs et les brillances du visage du jeune garçon. Dans d'autres plans, Arno est éclairé de face, la lumière aplatit alors les reliefs de son visage, mais permet d'accéder à d'autres détails : la couleur des yeux, les teintes des joues et des lèvres.

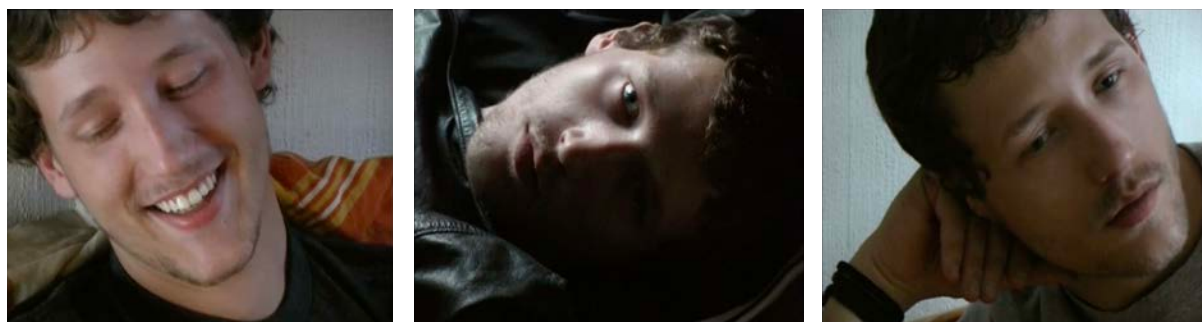


Fig. 42 : Variation d'axes et de situations lumineuses.

Face à ces 12 plans séquences, je ressens une obsession du filmeur pour le visage d'Arno et le désir qu'il peut avoir à l'enregistrer encore et encore, car il y a toujours à découvrir dans le visage de l'être aimé. Le dispositif du film ne serait-il pas d'ailleurs un prétexte pour Frank Beauvais de filmer longuement le visage de celui qu'il aime ?

Devant *Compilation*, en tant que spectatrice je suis plongée dans un état de grande attention et je cherche à trouver dans chaque plan une preuve, un indice, de cet amour non partagé dont me parle le titre. J'observe le visage d'Arno et essaye de décrypter chacune de ses expressions. Il me semble que Frank Beauvais place ses spectateur·rice·s dans son regard, et cherche à les rapprocher de son état émotionnel face à cet être aimé insaisissable. J'y vois le désir de Frank Beauvais d'essayer de percer ses pensées et de deviner ce qui se joue intérieurement pour lui. Par exemple, lors d'une chanson assez calme de Léonard Cohen, *Famous Blue Raincoat*, Arno semble angoissé, son visage est fixe, mais son regard est très agité : ses yeux font des mouvements rapides et répétitifs haut/bas. Ces petits mouvements des yeux prennent alors des proportions importantes. Je me demande : que pense-t-il ? Pourquoi est-il angoissé ? Est-ce que c'est le choix de cette chanson qui le met dans un inconfort ? De manière générale, *Compilation* est un film qui travaille sans cesse l'imaginaire. En tant que spectatrice, je suis toujours en train d'imaginer ce qui se passe dans l'esprit d'Arno à mesure qu'il écoute ces morceaux de musique.



Fig. 43 : Mouvements rapides des yeux d'Arno.

Je me demande également comment Frank Beauvais a choisi les différents morceaux qu'il fait écouter à Arno. Est-ce qu'il veut faire découvrir à Arno ses morceaux favoris ? Est-ce qu'à travers certaines chansons il veut lui faire passer un message ? Il y a une chanson particulière où je m'imagine que les paroles traduisent

ce que Frank Beauvais n'arrive pas à formuler à Arno (bien sûr, le cinéaste ne donnant pas d'éléments de réponse, cela ne reste qu'une supposition), cette chanson est *Je n'aimerai plus que toi* de Philippe Miller, on peut entendre les paroles suivantes :

« Je t'ai aimé,
Je ne peux plus me passer de toi. Je t'ai trouvé,
Et je veux vivre entre tes bras. Je t'ai aimé.
Et je n'aimerai plus que toi. »¹

Les expressions sur le visage d'Arno semblent aller dans ce sens, il a l'air mal à l'aise et n'ose pas regarder dans la direction du filmeur. En tant que spectatrice ces paroles me confirment le désamour indiqué dans le titre du film.

Les paroles de *Parce que* de Charles Aznavour sont encore plus troublantes :

« Parce que t'as les yeux bleus
Que tes cheveux s'amuse à défier le soleil
Par leur éclat de feu
Parce que tu as vingt ans
Que tu croques la vie comme en un fruit vermeil
Que l'on cueille en riant
Tu te crois tout permis et n'en fait qu'à ta tête
Désolée un instant prête à recommencer
Tu joues avec mon cœur comme un enfant gâté
Qui réclame un joujou pour le réduire en miettes »²

Dans *Compilation*, il y a presque aucun échange entre le filmeur et le filmé. Frank Beauvais ne parle pas à Arno, ni ne tend sa main dans le cadre pour entrer en contact avec son corps. De la même façon, Arno reste silencieux et n'entre pas en contact avec le corps du filmeur. Les corps des deux hommes semblent distants, prudes. Mais Frank Beauvais est bien là, juste derrière la caméra. Sa présence est trahie par les quelques regards-caméra d'Arno. La plupart du temps, les yeux

¹ MARTINEAU Olivier, MILLER Philipe, *Je n'aimerai plus que toi*, 1998.

² AZNAVOUR Charles, *Parce que*, 1954.

d'Arno sont plongés dans le vide ou dirigés vers quelque chose hors champ. Ces rares regards-caméra désarment alors d'autant plus les spectateur·rice·s. Ils rappellent que ce garçon est pris dans un processus de tournage, orchestré par un filmeur, Frank Beauvais. Par ses regards caméras, je ressens alors la présence de Frank Beauvais, derrière la caméra et le poids de cet *amour non partagé*. J'y vois alors un moyen pour Frank Beauvais de filmer en détail ce visage, qu'il aime, qu'il chéri. Par ses gros plans, sa lenteur, le film semble empreint d'une langueur amoureuse, et d'un certain désir, voué à l'échec, car non réciproque.

Arno réussit quelquefois à s'échapper du dispositif de Frank Beauvais. La caméra du filmeur est fixe et comme les plans sont serrés sur le visage d'Arno, il suffit que celui-ci bouge un peu pour sortir du cadre. Lorsque le visage d'Arno sort du cadre, le vide empli l'image et plonge les spectateur·rice·s dans un état de frustration. Frank Beauvais fait le choix de ne pas rattraper le visage d'Arno au cadre. Il ne cherche pas à tout prix à garder son visage dans le cadre. J'y lis alors un aveu d'échec du filmeur : l'être aimé reste libre, fugace et peut toujours s'échapper du dispositif imposé.



Fig. 44 : Arno s'échappe du cadre.

À la fin de *Compilation, 12 instants d'amour non partagé*, j'ai comme l'impression d'avoir vu le visage d'Arno sous toutes ses facettes, j'ai appris sa géographie, je connais son sourire, ses regards, ses couleurs. Mais malgré cela, comme Frank Beauvais, je reste constamment à distance d'Arno, je ne peux que décrypter ces expressions pour essayer de deviner ce qu'il pense. Arno se dessine comme une figure fuyante, insaisissable avec laquelle l'échange reste impossible.

Ainsi, Frank Beauvais installe une dynamique de face-à-face avec l'être aimé, les deux hommes se font face mais ne dialoguent pas. À travers la répétition de cette

dynamique dans chacun des plans du film, il me semble que le filmeur embrasse cette non-réciprocité de l'amour et impose à ces spectateur·rice·s de l'éprouver en retour. Il est impossible pour Frank Beauvais de sortir de ce face-à-face et il ne lui reste plus qu'à donner à ressentir cette impossibilité.

Surgissement du corps d'Arno dans *Je flotterai sans envie*.

La plus grande partie de *Je flotterai sans envie* est centrée sur le vide laissé par Arno. Mais, vers le milieu du film, le jeune homme resurgit. Sur les deux semaines de tournage prévues par Frank Beauvais, Arno n'est resté que trois jours. La présence d'Arno est brève, trois jours de tournage pour trois minutes dans le film. Face au désamour, le corps de l'être aimé ne s'aborde plus de la même façon. Les gestes de tendresse et les mots d'amour semblent interdits.

Durant ces rares instants où Arno se rend disponible au tournage, Frank Beauvais filme en très gros plans des détails de son corps. Sa caméra s'arrête longuement sur ses mains, ses cheveux, ses bras, son ventre, ses pieds, ses cuisses et son dos. Frank Beauvais ne filme jamais le visage d'Arno. Je retrouve dans ces images l'idée de l'adoration du corps de l'être aimé. L'amoureux inspecte avec attention chaque parcelle de son corps, se réjouissant de la découverte d'un grain de beauté, de ressentir le grain de sa peau. Frank Beauvais filme en très gros plans le corps d'Arno. Cette valeur de cadre rapproche les spectateur·rice·s au plus près de la peau



Fig. 45 : Détails du corps d'Arno.

d'Arno et donnent accès au moindre détail, les poils, le grain de sa peau (etc.). Ces images peuvent donner l'impression d'une certaine proximité entre le filmeur et le filmé. Arno semble à la portée du filmeur, comme s'il pouvait le toucher, juste en tendant la main.

Cependant, quelque chose de presque voyeuriste s'installe rapidement dans les images. Arno est souvent filmé de dos et on se demande s'il sait que Frank Beauvais le filme à ce moment-là, ou s'il sait qu'il filme son corps en très gros plans. Un certain malaise peut naître accentué par la durée des plans, je finis par me sentir *trop* proche de ce corps. Les images, souvent tournées avec une longue focale, traduisent finalement la facticité de ce rapprochement. Frank Beauvais se tient à distance pour filmer, il ne rentre pas en contact avec ce corps, il n'y a pas accès. Il n'y a d'ailleurs aucun contact entre les deux hommes, ni par le toucher, ni par la parole. Ainsi, il me semble que Frank Beauvais filme le corps d'Arno comme il filmait auparavant les feuilles des arbres, les gouttes d'eau plus tôt dans le film : il filme de loin, et utilise de longues focales pour se rapprocher artificiellement.

Frank Beauvais espérait-il retrouver quelque chose de l'intimité partagée avec Arno en filmant son corps de la sorte ? Je lis moins dans ces images une intimité retrouvée qu'une tentative désespérée, et vaine, de rester proche du corps de l'être aimé. Le cinéaste se heurte à l'impossibilité de partager quelque chose avec Arno, de reprendre contact avec lui. Je vois également dans ces images une certaine urgence : il faut filmer ce corps, avant qu'il ne disparaisse encore. Arno est imprévisible, il a déjà quitté plusieurs fois le tournage, et l'on apprend au début de cette séquence qu'il est parti au bout de trois jours. D'où l'abondance de plans sur son corps, dans plusieurs positions, depuis plusieurs angles, Arno est filmé méticuleusement, parce qu'il peut se dérober à tout moment.

En conclusion de cette deuxième partie, face au fading qui prend l'être aimé, ici Kimi ou Arno, les filmeur·euse·s, Marusya Syroechkovskaya et Frank Beauvais, ne peuvent plus filmer le corps de l'être aimé comme avant. Il·elle·s se retrouvent alors dans une situation de face-à-face avec l'être aimé. Les rapports sont profondément bouleversés et cela transparaît dans les choix de mise en scène et de montage des

filmeur·euse·s. Si dans *How to Save a dead friend*, la filmeuse Marusya semble consciente de cette évolution du lien et en fait un élément de mise en scène cinématographique, la mise en scène de Frank Beauvais traduit plutôt une tentative désespérée d'atteindre l'être aimé, de retrouver l'intimité qu'il partageait avec Arno et un désir, qui reste vain, de réparer le lien.

PARTIE 3 :
Filmer le lien quand l'être aimé a disparu

Introduction

« Quand quelqu'un meurt, d'une certaine manière cela fait un grand trou. Mais il reste quand même bien des choses. Ces choses, on va les regarder, on les tourne et les retourne dans tous les sens. On ne sait pas au juste ce que l'on en fera. On commence par les caresser. On se fatigue les doigts à les caresser trop longtemps. Aussi finit-on par les détester. Le pire, c'est avec les vêtements ; puis les chaussures. »¹

Que faire face à l'absence de l'être aimé ? Dans *L'Enfant brûlé* de Stig Dagerman, une femme vient de mourir. Son fils et son mari ne savent plus quoi faire face au vide qu'elle a laissé dans l'appartement. Ils se tournent alors vers les objets lui ayant appartenu et qui eux, sont encore là. Qu'en faire ?

La dernière variation de la mise à l'épreuve du lien intime à laquelle je vais m'intéresser est celle à l'absence de l'être aimé. Il n'est plus là, son corps est momentanément absent ou bien a complètement disparu. Les filmeur·euse·s, sont ceux qui restent, il·elle·s se heurtent au vide laissé par l'être aimé, à cette béance, qui semble impossible à combler.

Dans cette partie j'étudierai principalement deux films, *Irène* d'Alain Cavalier et *Si tu étais dans mes images* de Lou Colpé qui traitent, chacun de leur manière, de l'absence de l'être aimé. Ces films seront également mis en regard avec d'autres œuvres, comme le travail de la photographe et vidéaste Rebekka Deubner.

Le documentaire d'Alain Cavalier, est tourné plus de trente ans après la mort d'Irène, la femme du réalisateur, dans un accident de voiture. Alain Cavalier replonge dans les journaux intimes qu'il a tenus les trois années précédant la mort de celle-ci, et de là, il s'embarque dans un pèlerinage, sur les traces de sa disparue. À mesure que le film avance, Alain Cavalier s'enfonce dans les méandres de sa

¹ DAGERMAN Stig, *L'Enfant brûlé*, trad. du suédois par E. Backlund, Paris, L'imaginaire, Gallimard, 1956, p. 57

solitude, il éprouve et donne à ressentir à ces spectateur·rice·s, le manque d'Irène. Mais raconter l'absence glisse rapidement vers l'évocation d'Irène, Alain Cavalier fait revenir dans le présent quelque chose d'enfoui. Petit à petit, la présence fantomatique d'Irène fait irruption dans le film. Comme dans *Le filmeur*¹, Alain Cavalier se présente dans *Irène* comme l'instance énonciatrice du film. Il est celui qui raconte et fait avancer le récit.

Dans *Si tu étais dans mes images*, Lou Colpé vient de perdre un ami proche, décédé sur un autre continent, loin d'elle. « C'est le jour le plus triste du monde » ces mots ne sont pas dits par une voix off, mais sont inscrits, gravés à l'image, sous forme d'un carton, se superposant aux images de méduses dans un aquarium. La douleur est trop grande pour être dite, prononcée. Ces mots ont été écrits le 7 décembre 2014, comme le précise la réalisatrice, ils marquent l'instant où tout bascule, le jour où Lou Colpé a appris le décès de son ami. C'est le point de départ du film. Ce dernier regroupe des images de natures très différentes, tournées chaque jour après le choc, à mesure que la réalisatrice traverse son deuil. Toutes racontent et documentent cette absence, mais également la difficulté, voire l'impossibilité, de faire son deuil quand le corps de l'être aimé est sur un autre continent. En débutant le montage du film, un an après, Lou Colpé se demande, si cette absence se ressent dans les images qu'elle a accumulées. Comment cet être disparu a pu infiltrer chacune des images filmées ? D'où ce titre, qui n'est ni une question, ni vraiment une affirmation, « Si tu étais dans mes images ». L'analyse du film sera mise en dialogue avec les propos de la cinéaste, que j'ai eu la chance de rencontrer pour un entretien autour de sa pratique et de *Si tu étais dans mes images* en particulier².

Dans ces différents films je remarque un double mouvement paradoxal. Il y a, d'un côté, l'absence, l'être aimé n'est plus là, il laisse un vide dans le monde, et de l'autre, la sensation que de cette absence, vécue douloureusement par les cinéastes, renaît une nouvelle présence de cet être aimé. Comment rendre palpable cette sensation, ce frémissement du retour chimérique de l'être aimé ?

Dans cette partie je ferai dialoguer les pratiques des filmeur·euse·s et l'analyse de leur film avec ma propre pratique. Il me semble que mon film *Devenir fantôme* peut se

¹ CAVALIER Alain, *Le filmeur*, France, 2005

² Voir annexe n°1.

rapprocher des films que je viens de présenter parce qu'il a été également conçu dans l'absence de l'être aimé. Il me semble important de préciser ici que dans mon cas, la blessure à l'origine de cette absence est très différente, en effet il ne s'agit pas du deuil d'une personne, mais du deuil d'une relation amoureuse. Ainsi, dans *Devenir fantôme* il peut y avoir de l'espoir malgré l'absence, cette dernière n'est pas permanente. Face à l'absence de l'être aimé, A, j'ai été confrontée à beaucoup d'incertitudes. Comment faire un film sur une personne absente ? Le visionnage et l'étude des films de mon corpus m'ont guidée dans la mise en scène de cette absence. Petit à petit le film s'est construit autour d'une question : « Que me reste-t-il de lui ? » Je voulais enquêter sur les traces que cette personne a laissées dans ma vie. Les traces matérielles, les objets, les photographies, mais aussi celles plus diffuses, les mots, les gestes qui me restent en tête et tout ce que j'ai peur d'oublier. Je cherche à rendre compte de cette « étrange présence des êtres absents »¹ dont parle Annie Ernaux et réfléchir à la place occupée par les fantômes de nos relations passées dans nos quotidiens. Mais comment filmer les objets qui me font penser à lui ? Comment mettre en scène l'attachement que je leur porte ? Dans mon cas, l'absence de l'être aimé s'est accompagnée d'une impossibilité à filmer un espace qui me tenait à cœur, sa chambre, espace intime où j'ai vécu et auquel je n'ai plus accès aujourd'hui. Durant la phase d'écriture et d'imagination de mon projet, j'ai rapidement cherché des subterfuges à ce manque. Comment donner vie aux souvenirs que j'ai de cet espace ? Après de longues semaines de réflexion, je me suis rendue à l'évidence : il me faut recréer cet espace de la chambre, en maquette, et y mettre en scène, à partir de mes souvenirs, certains moments clés de notre histoire. Je ressentais le besoin de me réapproprier sa chambre afin de la parcourir une dernière fois et d'y déposer mes souvenirs.

¹ ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 185.

Chapitre 1. Filmer la douloureuse absence

Dans *Irène*, Alain Cavalier raconte, en voix off, cette façon particulière qu'avait sa femme de marcher. Maintenant que son corps n'est plus là, Alain Cavalier se questionne :

« Mais comment filmer ça ? Comment filmer ça ? ».

Comment filmer l'être aimé puisqu'il est absent ? Comment filmer l'absence ?
Comment la rendre matérielle, sensible aux spectateur·rice·s ?

Les deux films sur lesquels je vais me concentrer ont pour personnage principal un être qui, précisément, est absent du film. Irène et l'ami de Lou Colpé étant décédé·e·s, les filmeur·euse·s Alain Cavalier et Lou Colpé n'ont pas de corps à filmer, pas de voix à enregistrer. Cette absence matérielle est continue, l'être aimé ne reviendra pas.

Absence de l'être aimé, absence du·de la filmeur·euse au monde

Si c'est bien l'être aimé qui est absent, l'absence, elle, est vécue par celui·celle qui reste, ici le·la filmeur·euse. Comme le dit si bien Roland Barthes : « Il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. »¹ Ceux qui restent se retrouvent déserté·es, esseulé·es.

Dans son ouvrage *Rupture(s)* Claire Marin précise le nouveau rapport au monde qui s'installe après une rupture : « ce n'est pas seulement mon corps et mon esprit que la rupture amoureuse saccage, c'est le monde qu'elle dévaste. Elle laisse un monde à la fois sur-peuplé et désolé »². Il me semble intéressant de rapprocher cela à ce qui se joue dans le deuil. La mort de l'être aimé produit une violente rupture dans la vie de celui·celle qui reste. La disparition brutale de l'être aimé est telle que celui·celle qui reste, perd ses repères. Le monde entier semble être ébranlé par l'absence. Comment être au monde maintenant que l'être aimé n'est plus là ? De la cassure du lien avec l'être aimé peut découler pour les filmeur·euse·s l'impossibilité

¹ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 23.

² MARIN Claire, *Rupture(s)*, op. cit., p. 55.

d'un lien avec le monde. Leur film se fait le récit d'un retranchement, d'un isolement. Le·la filmeur.se est seul·e. face à l'absence de l'être aimé. Que cette solitude soit subie ou recherchée, le·la filmeur·euse s'absente du monde, s'en retranche, et se confronte d'autant plus au vide.

Alain Cavalier met en scène son retranchement du monde dans *Irène*. Sa femme ayant disparu depuis plus de trente ans au moment du film, le cinéaste a besoin de s'isoler pour se confronter à *nouveau* à cette absence. Ainsi, la très grande majorité des plans sont en intérieur, dans de nombreux lieux, comme l'appartement d'Alain Cavalier, des chambres d'hôtel ou des maisons prêtées par des amis. Pour donner à sentir cet enfermement, le réalisateur joue du motif de la fenêtre, de la porte. Le film en devient presque claustrophobique. Alors que les portes et les fenêtres peuvent être symboles d'ouverture au monde, de circulation possible entre l'intérieur et l'extérieur, elles sont ici systématiquement fermées, verrouillées. La porte et la fenêtre ne sont plus des passages, mais deviennent des barrières, des remparts qu'Alain Cavalier place entre lui et le monde. Si certaines fenêtres laissent apercevoir le monde duquel Alain Cavalier se retire, d'autres sont redoublées de rideaux opaques, qui masquent l'extérieur. Alain Cavalier précise en voix off qu'il avait hésité avec une cellule de couvent pour tourner une séquence de son film.

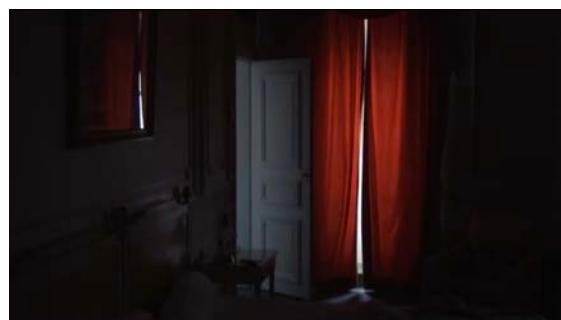


Fig. 46 : Fenêtres fermées dans *Irène*.

À cet enfermement s'ajoute la solitude dans laquelle plonge le cinéaste. Les rares visages que l'on croise dans *Irène*, ne donnent pas lieu à un échange avec le filmeur : il y a la mère morte au début du film, une photographie de Sophie Marceau et puis il y a des silhouettes muettes et inconnues, qu'Alain Cavalier filme de loin, comme par hasard. La seule exception est Vanessa, une femme qu'il rencontre pour lui faire interpréter Irène. Mais Alain Cavalier admet rapidement que cette idée est vaine, que Vanessa ne peut pas rejouer Irène. L'être aimé étant irremplaçable, il faut demeurer seul. Enfin, ce retranchement du monde d'Alain Cavalier dans *Irène* est d'autant plus frappant quand on le compare à son précédent film autobiographique. Dans *Le Filmeur*, Alain Cavalier vivait et filmait en même temps, capturant avec vivacité son quotidien ponctué de rencontres, d'inattendu. Le monde extérieur, ses bouleversements et l'avancée du temps emplissaient le film. Ici il est soustrait du film et les seules traces du temps qui passe sont uniquement liées à Irène.

Lou Colpé se retranche également du monde dans *Si tu étais dans mes images*. Dans le début du film, la cinéaste se filme dans son lit, le visage partiellement caché par la couette. Comme les rideaux chez Alain Cavalier, la couette se dresse entre Lou Colpé et le monde, elle se fait armure, à la fois enrobante et isolante. Il me semble que dans cet état de demi-sommeil, la filmeuse se coupe du monde par la somnolence, comme pour fuir une réalité trop difficile à accepter.



Fig. 47 : S'extraire du monde par le sommeil.

La grande présence d'images issues de sites Internet, de la plate-forme YouTube ou de Google Image, rend compte d'une difficulté à faire lien avec le monde. On

retrouve plusieurs séquences qui sont des enregistrements de l'écran de l'ordinateur de Lou Colpé. Elle fait des recherches sur le deuil, parcourt des sites internet spécialisés, ou encore regarde des vidéos de vols d'avion sur YouTube. La connexion directe au monde n'est pas possible, elle se fait par une interface.

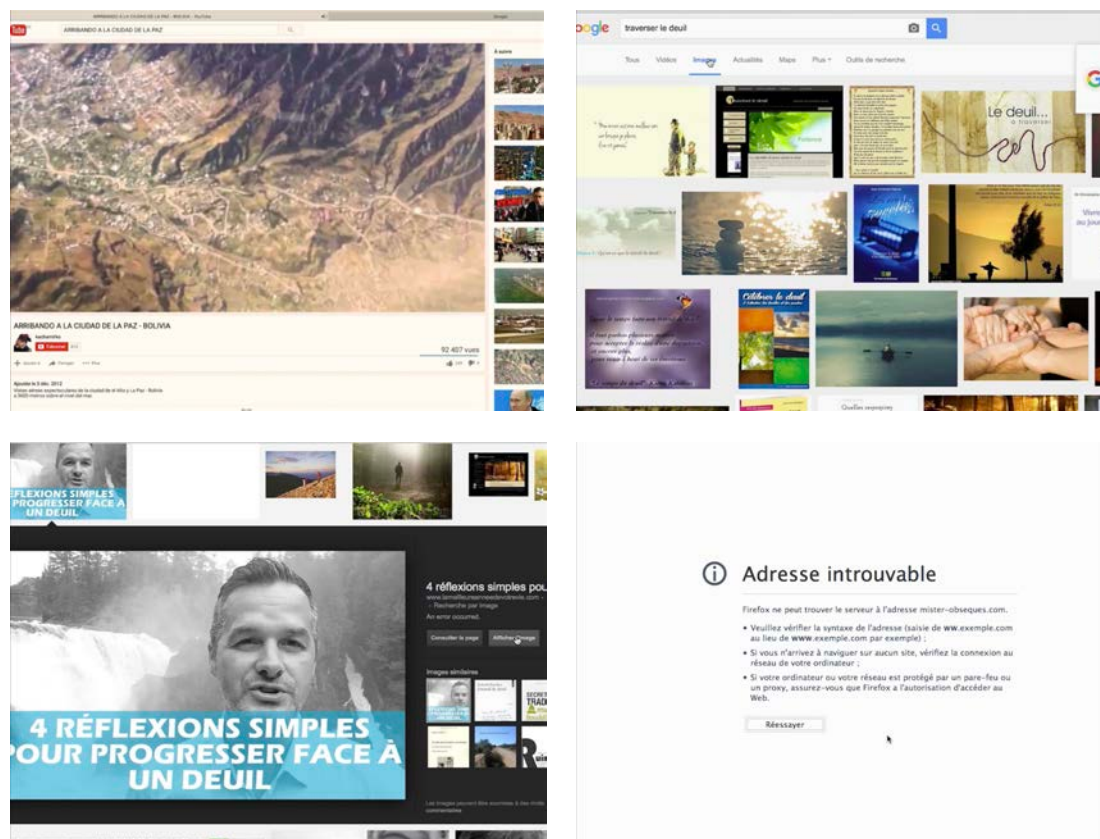


Fig. 48 : Enregistrements de l'écran d'ordinateur de Lou Colpé.

Cependant, le film étant tourné sur une longue période, une année, je remarque une évolution dans le rapport au monde de la filmeur·euse. Petit à petit, la filmeuse retourne vers le monde extérieur et laisse celui-ci revenir à elle. Il y a par exemple un très beau plan qui marque cela, qui dure plus de 2 minutes. Il est découpé en plusieurs étapes et plusieurs cadres. On voit rapidement le visage de Lou Colpé en gros plan, qui installe sa caméra, la positionne correctement. Puis, une fois installé, le plan dure le temps d'une chanson. C'est un plan en contre-plongée, le ciel bleu, vide, emplit une très grande partie du cadre et le corps de Lou Colpé entre et sort du cadre, à mesure qu'elle danse et chante. Par moment, on entend, au loin, une autre voix que celle de Lou Colpé. Enfin, à la fin du plan, la filmeuse saisit la caméra, la tourne vers elle, et on découvre, derrière elle, un homme, assis à une table. Certes, c'est le vide du ciel qui envahit la plupart de l'image, mais il me

semble qu'ici, la filmeuse n'est plus seule et qu'elle renoue avec le monde et avec son corps. *Si tu étais dans mes images* raconte alors un retour au monde de la filmeuse, à mesure qu'elle fait son deuil.

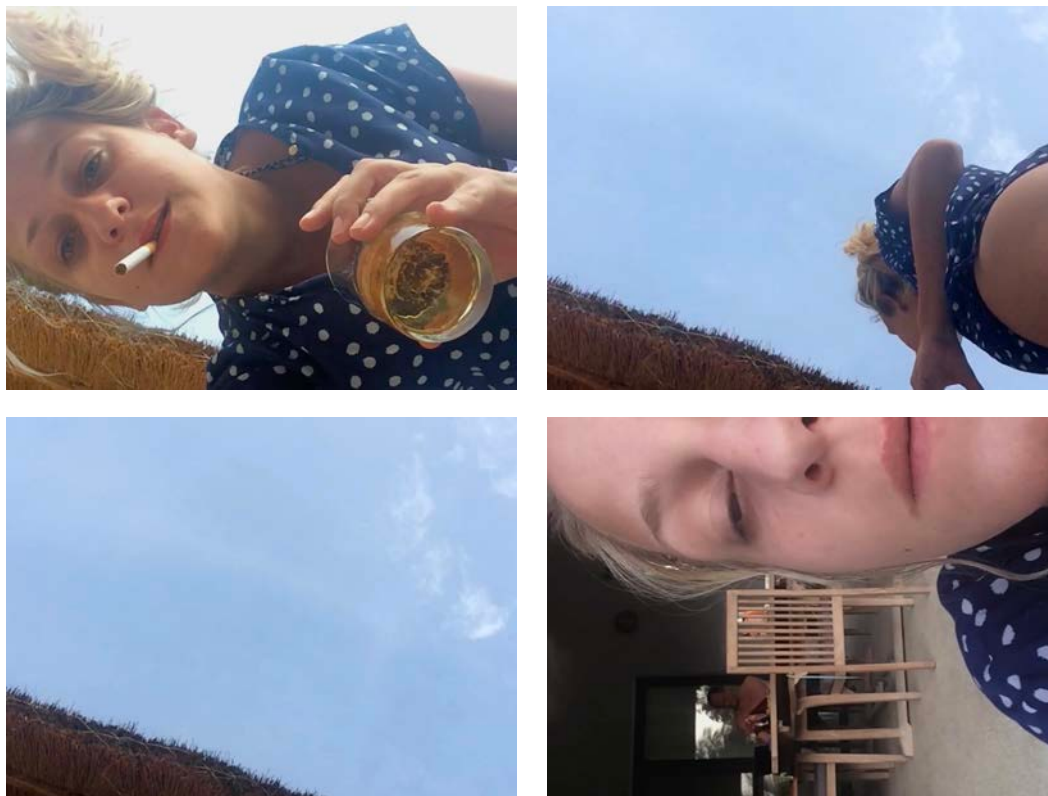


Fig. 49 : Retour au monde de la filmeuse.

Dans *Irène* et dans *Si tu étais dans mes images* je remarque qu'aucun personnage, en dehors du·de la filmeur·euse et de l'être aimé, ne se dessine. Les filmeur·euse·s restent indifférent·es. Maintenant que l'être aimé n'est plus, quel autre visage peut valoir l'intérêt d'être filmé ? Alain Cavalier rejette rapidement l'idée de filmer Vanessa pour interpréter Irène et dans *Si tu étais dans mes images*, les visages se font rares dans un premier temps avant de refaire apparition à mesure que la réalisatrice fait son deuil. Mais Lou Colpé ne fait que croiser ces visages, ces corps. Ils ne restent pas longtemps dans le film, ils sont l'objet d'un plan et disparaissent. Ce sont des personnages ébauchés, mais abandonnés. Ils restent silencieux, lointains.

Mise en scène du vide laissé par l'être aimé.

L'absence de l'autre semble se ressentir avant tout comme un manque. Quelque chose fait défaut, et empêche de fonctionner correctement. Le monde entier semble

alors vidé. Par son absence, l'être aimé l'a vidé de tout intérêt. Il est intéressant de voir comment les filmeur·euse·s mettent en scène ce vide. Comment ce « rien » peut-il se traduire en termes d'image, qui, par définition, est le support d'une représentation ?

Pour contrer le caractère figuratif des images qu'ils.elles créent, et ainsi montrer le vide ressenti, les filmeur·euse·s s'essayent parfois à l'abstraction. Il me semble, qu'en retirant aux choses, aux objets, aux êtres qu'ils.elles filment, leur signification et en les extirpant de leur contexte matériel, les filmeur·euse·s créent ainsi une image vide, une image du vide. Ainsi, il.elle·s font advenir l'absence à l'image. Les choses ne sont plus filmées pour ce qu'elles sont, mais pour leur capacité à *devenir* vide. L'écran de cinéma redevient alors surface, disponible pour de nouvelles projections.

Je trouve dans *Si tu étais dans mes images*, un certain travail autour de la mise en scène du vide. En particulier dans les images d'archives, qui reviennent à plusieurs reprises dans le film. Ces images, glanées sur différents sites comme YouTube, sont des vidéos filmées depuis un avion, dans lesquelles on peut voir les paysages et les villes survolées. Ces images d'archives ont le point commun d'être toutes vides d'humain. On y voit de grands espaces, mais aucun corps.

Une séquence d'images d'archives en particulier fait advenir le vide dans l'image. Dans un plan séquence de plus d'une minute, situé à la moitié du film, ce ne sont pas des paysages, mais des nuages qui emplissent une grande partie du cadre. Les nuages deviennent écran, sur lesquels apparaissent des intertitres. Et précisément, ce que Lou Colpé raconte dans ses intertitres est une impossibilité de l'image, d'une



Fig. 50 : Séquence d'abstraction dans les nuages dans *Si tu étais dans mes images*.

image en particulier, à laquelle elle n'aura jamais accès : celle de l'accident de son ami.

La suite des intertitres est :

« quelle image je me fais de ta chambre là-bas
de la salle de bain dans laquelle tu es tombé
dans laquelle on a essayé de te réanimer »¹

Si les mots essayent de raconter, de décrire l'accident, l'image elle, s'avoue vaincue. Aucune image d'archive, d'accident, de corps mort, d'infirmiers, de médecins, ne pourrait remplacer celle de la mort de l'être aimé. Il y aurait des choses qui seraient impossibles à représenter ? On aurait alors affaire à une crise de l'image. Cette image d'archive convoquée par Lou Colpé ne vient pas ici combler l'absence d'image, mais justement la souligner : elle se fait image de l'absence.

Chez Alain Cavalier, le vide est raconté autrement. S'il cherche moins à tendre vers l'abstraction dans ces images, le filmeur met en scène le vide laissé par Irène dans des situations très concrètes. Alors qu'Alain Cavalier se retranche dans différentes maisons, appartements ou chambres d'hôtel, il filme beaucoup d'espaces vides, longuement, en silence ou en les commentant à voix basse. Ces espaces filmés par Alain Cavalier sont vides d'êtres vivants (autre que le filmeur lui-même), mais ils sont avant tout vides du corps d'Irène. Il est intéressant de se pencher sur certaines figures que filme souvent Alain Cavalier : les lits et les chaises vides. Puisque ces éléments de mobilier sont faits pour accueillir un corps, en position assise ou allongée, ils soulignent plus que d'autres, l'absence du corps de l'être aimé. En les filmant, Alain Cavalier matérialise dans l'image l'absence d'Irène.

De plus, par ses commentaires en voix off, Alain Cavalier réactive d'une nouvelle façon le manque d'Irène. Alors qu'il filme deux lits simples, Alain Cavalier raconte que lorsqu'ils allaient à l'hôtel, Irène et lui dormaient dans des lits séparés. Les lits du passé contenaient le corps d'Irène, alors que ceux filmés au présent sont vides. Simplement et définitivement, le corps d'Irène n'est plus.

¹ COLPÉ Lou, *Si tu étais dans mes images*, Belgique, 2017

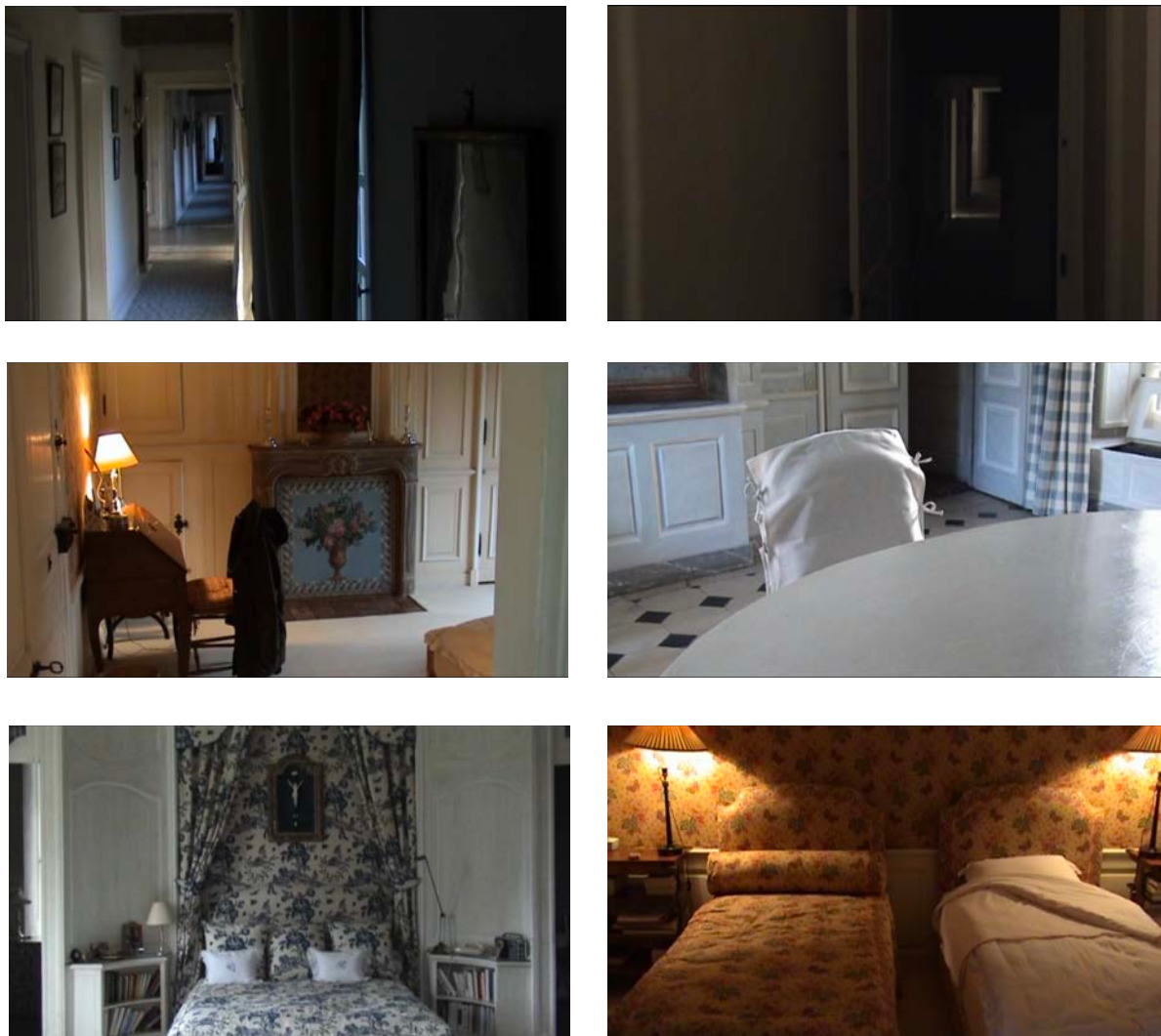


Fig. 51 : Séquence de retraite dans *Irène*. Alain Cavalier filme le vide.

L'absence de l'être aimé est une douleur qui s'éprouve dans sa durée. Le temps dans lequel est pris celui-celle qui reste, est suspendu, figé. Pour Alain Cavalier et Lou Colpé, le retour de l'être aimé est impossible. L'absence est une attente qui n'a pas d'issue, elle ne peut être brisée par le retour de l'être aimé, elle demeure. Pour que cette absence soit palpable pour le-la spectateur-riche, il faut que s'installe, dans les séquences et dans les plans une durée, le temps de l'absence, qui s'étire, et parce qu'elle n'a pas d'échappée, semble infini. Comme détaillé plus haut, Alain Cavalier et Lou Colpé, placent leurs spectateur-riche-s face à des images du vide, où l'action est minime, dans des plans qui durent. André Gardies dans son ouvrage *Le récit filmique* précise que : « moins l'image contient de données moins elle a besoin de temps pour être lue. Un effet de durée pourra être ainsi obtenu en jouant sur la vacuité de l'image. »¹. Ainsi, avec ces images du vide, dont la durée s'étend, le temps

¹ GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 94.

se dilate et se fait ressentir en tant que tel. Les filmeur·euse·s embrassent cette lenteur, et placent leurs spectateur·rice·s dans une situation inconfortable d'attente, le temps s'étire douloureusement.

Ainsi, les différents éléments de mise en scène mobilisés par les filmeur·euse·s donnent à ressentir le manque qu'ils.elles ressentent face à l'absence de l'être aimé. Le manque se partage, se transmet aux spectateur·rice·s.

L'absence dans *Devenir fantôme*.

Je vais à présent mettre en regard ce premier chapitre à ma propre expérience sur mon film, dans lequel la question de l'absence et sa mise en scène était primordiale. En effet, à l'instar d'*Irène* et *Si tu étais dans mes images*, mon film, *Devenir fantôme* travaille l'absence. Pour rappel, dans ce film je questionne ce qui reste après une rupture amoureuse, j'enquête sur les traces que A a laissées dans mon quotidien et je m'interroge sur celles que j'ai pu laisser dans le sien. Pour cela, je reconstruis, à partir de mes souvenirs, l'espace de sa chambre en maquette. À l'image, le film est complètement vide du corps de A et ce, même dans l'espace de la maquette. Dans l'image, A est le grand absent du film. Il me semble que le contraste entre les images et la voix off rend cette absence d'autant plus sensible. En effet, dans la voix off je parle de A et raconte des souvenirs avec lui, mais il reste toujours absent dans l'image, il ne prend pas corps.

Dans *Devenir fantôme* le manque de l'être aimé s'étend au manque d'un lieu, celui de la chambre de A. Un lieu autrefois partagé, mais auquel je n'ai plus accès aujourd'hui. Bien qu'en reconstruisant la chambre en maquette, ce lieu me reste inaccessible et sa recreation est uniquement le produit de mes souvenirs. La chambre que je construis n'est pas celle de A, mais le souvenir que j'en garde. Ainsi, il m'est impossible de retrouver réellement la chambre de A. J'ai cherché à mettre en scène cette frustration dès la séquence d'élaboration du plan de la maquette. On y voit un écran d'ordinateur sur lequel se construit petit à petit le plan d'une chambre, les murs apparaissent, puis quelques meubles, les fenêtres, la porte, je recherche les bonnes proportions de l'espace. L'image est assez plate et la chambre est représentée par quelques traits et donc n'a encore aucune personnalité. Cette chambre ressemble à toutes les chambres. Mais la voix off vient contrebalancer cet

anonymat du plan. Je projette et invite les spectateur·rice·s à projeter sur cette image mes souvenirs de cet espace. Dans la voix off, je décris avec précision quelques éléments de décoration de la chambre de A dont je me rappelle et auxquels je suis attachée, un autocollant à côté de son lit, où une multitude de post-it au-dessus de son bureau. Cette précision des souvenirs raconte le manque et l'impossibilité de retrouver cet espace.

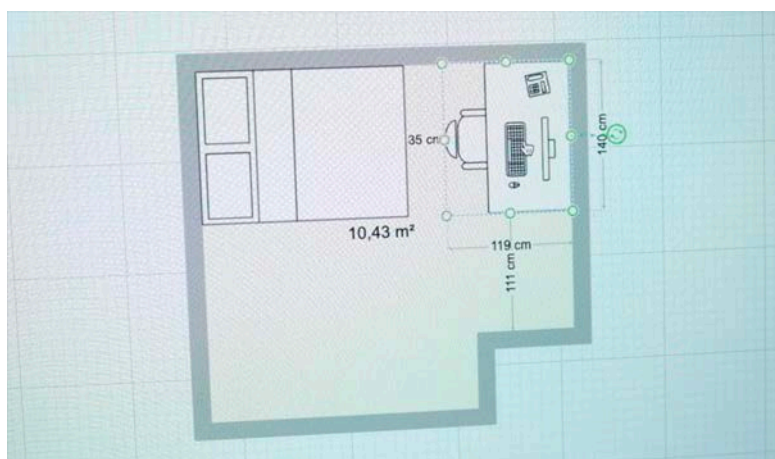


Fig. 52 : Plan de la maquette dans Devenir fantôme.

Retrouver l'espace exact de la chambre semble être vain, je demande d'ailleurs dans la voix off « comment retrouver ce vert ? », je reste face à l'impossibilité de retrouver le vert précis d'une housse de couette. Il me semble que cette question résonne alors avec le questionnement d'Alain Cavalier : « Comment filmer ça ? » à propos de la démarche d'Irène.

Cette impossibilité de retrouver exactement la chambre de A est sans cesse rappelée par l'intrusion de ma main dans le cadre lors des séquences dans la chambre de A.



Fig. 53 : Contraste des échelles dans Devenir fantôme.

Le contraste des proportions vient alors rappeler aux spectateur·rice·s que l'espace dans lequel se construit le récit est une maquette et donc une fabrication et non un espace intime retrouvé.

De plus, face à cette douloureuse absence, je me suis isolée durant la phase de création de *Devenir fantôme*. Comme Alain Cavalier et Lou Colpé, j'ai ressenti le besoin de me retrancher du monde extérieur. Mais plus qu'un enfermement dans l'espace concret de ma chambre, je me replie dans un espace mental, où les mots, les images, les gestes, les souvenirs refont surface. Lors du tournage je n'ai pas forcément réfléchi à mettre en scène cet espace dans lequel je me réfugiais. Cependant, au montage l'importance de raconter cet espace mental est devenue une évidence. Pour rendre sensible ce mouvement introspectif, il fallait que l'espace de ma chambre reste flou et difficile à comprendre dans son ensemble. J'ai donc supprimé les plans larges que j'avais de ma chambre et décidé de ne garder que des gros plans. La création de cet espace s'est également développée au montage son. Pour plonger les spectateur·rice·s dans cet espace intime, il a fallu les projeter tout près de ma présence physique. Avec Gaspard Noack-Wilhelm, le monteur son et mixeur du film, nous avons ainsi décidé de garder les bruits de mes mouvements et de mes déplacements, même hors champ, pour resserrer l'espace entre mon corps et ce que je filme. Par exemple, dans la séquence d'ouverture, je filme en gros plans des objets liés à A, tout en les filmant je les touche avec mes mains. Nous avons focalisé notre attention sur les micro-bruits créés par le contact de mes mains avec ces objets et nous avons cherché à les mettre en valeur, à les accentuer. Nous avons également décidé de ne pas faire exister les quelques sons venus de l'extérieur de ma chambre, comme ceux de la rue par exemple. De cette façon, le film développe un autre espace, intime et presque mental, celui dans lequel je m'isole face à l'absence de A.

Chapitre 2. Pour contrer l'absence : recréer, retrouver le corps de l'être aimé.

Les filmeur·euse·s ne se contentent pas de filmer l'absence. Celle-ci est telle qu'il leur faut trouver des stratégies, des moyens détournés pour se *représenter* l'être aimé, pour ressentir, retrouver la matérialité de ce corps qui manque cruellement. Dans *Rupture(s)* Claire Marin traduit, avec justesse, l'importance du corps de l'être aimé, sa chair, ses gestes, sa voix, sa présence.

« Ce qui manque dans la rupture, c'est le tutoiement des chairs, les paroles murmurées, la circulation souple des mains, le ballet des corps liés et déliés à la fois, (...). Ce qui nous manque, c'est le corps de l'autre comme prolongement du nôtre, plus exactement comme partie du nôtre. »¹

L'être aimé s'appréhendait en partie par son corps. Un corps que les sujets amoureux ont apprivoisé, chéri, adoré. Une matérialité qui a été éprouvée, à différents degrés et qui, au moment de l'absence, manque cruellement. Sa disparition semble arracher un morceau du sujet amoureux, une partie de son être.

Bien sûr le rapport au corps de l'être aimé est différent d'une relation à l'autre. Mais il me semble que c'est principalement par ce corps qu'on l'on peut échanger avec l'être aimé. Une fois le corps de l'être aimé disparu, on ne peut plus le voir, le toucher ou encore l'écouter. Le manque de ce corps est une souffrance physique : brusquement privé de sa présence, l'être qui reste ressent un manque dans sa chair, comme s'il subissait un sevrage. Alors, pour contrer l'absence insupportable de l'être aimé, certains cinéastes vont chercher, par le cinéma, à retrouver une certaine matérialité du corps de l'être aimé.

Des actrices aux objets : recréer le corps d'Irène

Dès le début d'*Irène*, Alain Cavalier exprime le désir de trouver une femme, une actrice, pour jouer dans son film et y interpréter son ex-femme. Serait-il possible d'incarner l'être aimé à travers le corps d'une autre personne ? Pour jouer Irène,

¹ MARIN Claire, *Rupture(s)*, op. cit., p. 46.

Alain Cavalier pense plusieurs fois à Sophie Marceau, dont il a la photo dans son placard, et qui semble l'obséder. Il finit ne parvient jamais à la contacter, à passer à l'acte. C'est avec une autre femme, Vanessa, qu'Alain Cavalier réussit « à franchir le pas ». Il la filme alors qu'elle répète un texte qu'Irène aurait dit, ou qu'elle aurait pu dire, on ne sait pas. Dans un premier temps la magie semble fonctionner puisque Alain Cavalier reconnaît qu'« elle a cette façon, comme Irène, de passer en une fraction de seconde, de la gaieté, à la tristesse, à l'absence. Elle m'a émue. » Mais Alain Cavalier se heurte rapidement à l'impossibilité de redonner chair à Irène en passant par d'autres femmes, Sophie Marceau ou Vanessa. Tout en continuant à filmer Vanessa, qui répète son texte plus loin, le filmeur exprime cette impossibilité, qu'il devait sûrement pressentir : « Mais enfin, Irène est si vivante, si précise, si unique dans ma tête [qu'il est] impossible de reconstituer avec elle, ou avec d'autres. Voilà, je vais toutes les chasser, m'en débarrasser, elles ne seront jamais elle, jamais elle. »

Face à ce premier échec de l'incarnation, Alain Cavalier cherche d'autres façons de redonner chair à Irène, mais à travers des objets. Il compose alors plusieurs natures mortes avec des objets du quotidien. Le terme de nature morte provient de l'art pictural et désigne la « représentation d'objets inanimés »¹. Ces objets sont organisés d'une certaine façon dans le cadre par l'artiste. Il est intéressant de préciser que les natures mortes ont souvent été nommées *vie silencieuse*², expression qui traduit une certaine intention de représenter quelque chose de la vie grâce à des objets inanimés.

On retrouve plusieurs natures mortes dans *Irène*. Dans la première qui m'intéresse, Alain Cavalier filme une couette sur un lit. La nature morte est très simple, mais les choix de cadrages et les commentaires du filmeur vont la transcender. Le cinéaste raconte, à mesure qu'il filme cette couette, qu'il retrouve dans sa forme quelque chose de *l'attitude* d'Irène : « Cette couette me fait terriblement penser à elle : cette espèce d'immobilité un peu animale, d'attente ». En grossissant progressivement les valeurs de plan sur la couette, il l'extrait de son décor, on ne voit plus les murs de la

¹ Larousse, Nature morte, dans *Dictionnaire en ligne*, (s. d.), consulté le 5 février 2024 sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/nature_morte/72748.

² *Ibid*

chambre, ou le reste du lit. Cette couette devient autonome et perd sa signification première de couette, pour ne devenir, petit à petit, qu'une forme, sur laquelle les spectateur·rice·s peuvent projeter l'image d'un corps, celui d'Irène.



Fig. 54 : Nature morte de la couette dans Irène.

Plus loin, une autre nature morte est mise en place : un œuf est posé sur une cuillère et entouré d'un ustensile. Elle survient après la lecture d'un extrait de son journal, où il est question de l'avortement d'Irène et de la sévérité de son père. Tout en filmant, Alain Cavalier raconte : « Tous ces hommes qui voulaient coucher avec elle, ils étaient si pressants, elle finissait par dire oui. Mais le matin... ». Et à mesure que le récit avance, c'est le corps d'Irène, enserré, contraint, et dépossédé par les hommes et leur désir, que l'on projette sur cette nature morte. Avec les objets, Alain

Cavalier transcende les récits qu'il fait d'Irène, il les amène autre part et fait surgir de ses images une dimension nouvelle d'Irène, que la parole seule ne peut formuler.



Fig. 55 : Nature morte à l'œuf pour raconter le corps d'Irène

Deux autres séquences de nature morte, très différentes retiennent mon attention. Dans la première, Alain Cavalier filme différents objets, qu'il a mis en place sur un lit : torche allumée, cailloux et boules argentées, de différentes tailles. Tout en filmant, il évoque pour la première fois l'avortement d'Irène et raconte brièvement son accident mortel. La deuxième se situe plus loin dans le film, Alain Cavalier, crée une nouvelle composition avec un œuf, une pastèque, un ustensile ou encore une cuillère, qui lui permettent de raconter, d'illustrer sa propre naissance ainsi que l'avortement d'Irène. Cette fois-ci, Alain Cavalier interagit avec ses compositions au cours du plan. Il déplace ou ajoute des objets, fait varier les valeurs de plan, et, les natures mortes s'activent, se transforment en petites scènes animées.

La première est un plan séquence, mais est découpée en plusieurs étapes. Caméra au poing, Alain Cavalier promène sa caméra entre les différents objets. Il cadre d'abord la lampe, puis les cailloux, puis une boule argentée, puis les autres boules et enfin, en s'approchant d'une boule argentée, il filme son propre reflet caméra à la main. Par cette caméra en mouvement et ces différentes étapes dans le récit, la



Fig. 56 : Déplacement de la caméra entre les différents objets d'une nature morte.

nature morte est augmentée d'une mise en scène ludique. Les objets sont révélés les uns après les autres, au cours de cette saynète qui semble avoir été répétée par Alain Cavalier. Les mots sont précis, les mouvements aussi.

Dans la scène avec la pastèque et l'œuf, Alain Cavalier se saisit même des objets pour mimer des actions. Avec un ustensile improvisé en forceps, il sort l'œuf de la pastèque pour mimer sa propre naissance. Puis, cette représentation du corps de la mère glisse rapidement vers celle du corps d'Irène adolescente : avec une cuillère, il mime l'avortement douloureux d'Irène, qui l'a rendue infertile. Les objets inanimés deviennent comme des marionnettes du petit théâtre d'Alain Cavalier.



Fig. 57 : Saynète avec une pastèque pour raconter une naissance et un avortement.

Bien sûr, il ne s'agit pas de faire des portraits ressemblants d'Irène avec des objets, mais d'utiliser les objets d'une façon ludique, souvent avec humour, en jouant avec les formes, les couleurs, les matières, pour *rejouer* ce qu'a vécu le corps d'Irène. Comme par magie, la pastèque se fait vagin, l'œuf nouveau-né, les cailloux pubis et une boule argentée ventre de femme enceinte. On se surprend de la violence d'un ustensile ou d'une cuillère qui meurtrit la chair de ces femmes. En décalant ainsi le corps d'Irène et ce qu'il a vécu sur des objets du quotidien, Alain Cavalier invite ses spectateur·rice·s à entrer dans une approche matérielle et fonctionnelle du corps de son ex-femme. Il semble que le filmeur lui-même redécouvre des choses grâce à ces mises en scène. Ces gestes, comme des rites, lui permettent de mieux comprendre la douleur qu'a traversée le corps d'Irène. Par ces rites, Alain Cavalier semble parvenir à redonner corps à sa disparue. Irène redevient matière, elle s'incarne.

Si tu étais dans mes images : éprouver ce qu'a vécu le corps de l'être aimé.

L'ami de Lou Colpé est décédé dans un autre pays. Son corps a mis onze jours à être rapatrié jusqu'à ses proches. Comment faire le deuil de l'être aimé si son corps est loin ? Comment même, *comprendre* qu'il est mort si on ne l'a pas vu ? On peut chercher des images, pour visualiser, éprouver la violence de cette mort. C'est ce que fait Lou Colpé au début de *Si tu étais dans mes images*. Elle filme un écran, sur lequel défile une vidéo au ralenti d'une panthère attaquant une antilope. Au moment où l'antilope tombe, Lou Colpé raconte en voix off comment elle a vécu l'accident : « Le choc, l'attente, ton rapatriement interminable. Je t'ai beaucoup écrit pendant ces 11 jours, ces 11 premiers jours où on a attendu ton corps ». En liant cette image au choc de l'accident de l'être aimé, Lou Colpé crée un décalage : les images sur l'écran ne sont plus seulement des images de chasse, mais des images racontant la violence du choc de Lou Colpé en apprenant l'accident, et la sidération qui suit.

L'image convoquée ici est presque clichée. Ce type d'image est souvent utilisée pour exprimer efficacement la violence, de la société, d'un accident, d'une chute, d'une mort. Mais n'est-ce pas précisément de cela dont on a besoin quand on traverse une rupture ou un deuil, d'images, de messages, clichés certes, mais qui nous touchent en plein cœur et font résonner notre souffrance ?



Fig. 58 : Image universelle de la catastrophe : une panthère attaque une antilope

En discutant avec Lou Colpé autour de cette image, elle me parle de son rapport aux images d'archives :

« Dans un tas de situations dans ma vie, ce que je n'arrive pas à exprimer, il me le faut en images, en une scène que moi je ne saurais pas faire. Et donc je peux la chercher vraiment très longtemps cette image-là qui va coller exactement à la sensation que ça me fait, cette sensation d'effroi. Je peux mettre très longtemps à la chercher. (...) C'est quelque chose qui m'accompagne depuis toujours (...) de chercher l'image qui va dire exactement ce que moi je n'arrive pas à raconter. »¹

Ces images traduisent bien le choc de l'accident, mais restent trop impersonnelles, elles ne permettent pas de se rapprocher de cet être aimé, de ce qu'a traversé son corps. Alors, Lou Colpé semble chercher à définir, à circonscrire la trajectoire parcourue par le corps de son ami. Quelle distance a été parcourue ? Combien reste-t-il à parcourir ? Pour cela, elle commence par filmer un globe terrestre, en plan fixe. On y voit le continent sud-américain, où son ami est décédé. Des intertitres se superposent aux images. Lou Colpé y exprime un désir : celui de ressentir, d'accompagner le corps de son ami dans ce voyage.



Fig. 59 : Intertitres pour énoncer un désir.

Pour Lou Colpé, le globe terrestre sert moins à situer les pays, les océans, qu'à localiser le corps de l'être aimé et d'évaluer la distance qui les sépare. Quelques instants après, un plan continue et amplifie cette idée. Lou Colpé filme en gros plan le globe terrestre. Avec sa caméra elle trace une route et s'arrête sur différentes villes, précisées par les intertitres. Toutes ces villes sont autant d'étapes du voyage, d'avions, de décollages, d'atterrissage, vécus par le corps de son ami. À ces images s'ajoute le vrombissement sourd d'un avion. Un glissement s'opère, comme si, petit à petit, on décollait, on quittait ce globe terrestre et la chambre de Lou Colpé, pour survoler l'Amérique du Sud. C'est également suggéré par le montage, puisque ce

¹ Extrait de l'entretien avec Lou Colpé, voir Annexe n°1



Fig. 60 : Intertitres pour décrire les différentes étapes du voyage.

vrombissement se prolonge sur le plan d'après, un paysage, filmé depuis un avion. Cet avion se met à rouler, puis décolle. Suivent alors trois plans, tournés depuis un avion qui survole différents paysages, sûrement ceux des pays mentionnés par la réalisatrice. Ce n'est qu'à la fin du dernier plan que l'on comprend que ces images n'ont pas été filmées par Lou Colpé, mais trouvées sur YouTube et incorporées au film. En effet, on entend un « clic » d'ordinateur et la vidéo se réduit dans le cadre,

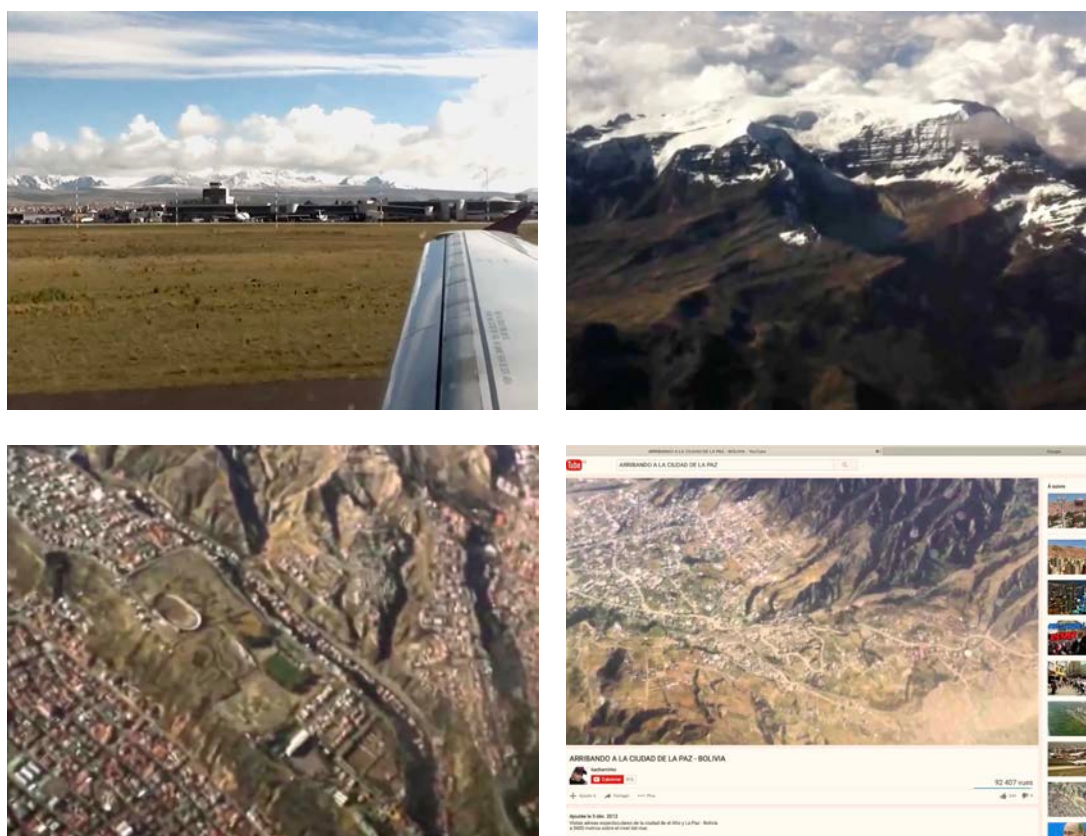


Fig. 61 : Images d'archive filmées depuis un avion.

laissant apparaître la plateforme YouTube. En passant de l'objet très synthétique du globe terrestre à des vidéos immersives filmées depuis un avion : le montage de Lou Colpé permet aux spectateur·rice·s d'accéder à ce qui se joue dans son esprit, elle

s'échappe dans un autre espace. Elle invite les spectateur·rice·s à partager ce mouvement mental, cet échappement vers un lieu où elle ne peut être, mais dans lequel elle retrouve l'être aimé.

Plus loin dans le film on retrouve d'autres images d'archives, cette fois-ci filmées depuis le cockpit d'un avion, au moment de l'atterrissage. Lou Colpé utilise ces images d'archives pour retracer le chemin et matérialiser la distance parcourue par le corps de son ami. Grâce à ces images, qu'elle n'a pas filmées, mais qu'elle insère dans son film, elle éprouve, dans sa chair, le voyage de l'être aimé. En tant que spectatrice, en endurant à mon tour ce voyage, j'ai la sensation de me rapprocher de l'expérience qu'a traversé son corps. La durée du voyage, l'amplitude de son déplacement, difficiles à appréhender sont ici rendues tangibles. Ainsi, la filmeuse ramène à elle, et à ses spectateur·rice·s, le corps de l'être aimé, qui est douloureusement loin d'elle et trop difficile à imaginer. Elle le « ramène à [son] fuseau horaire. »¹.

En discutant de cela avec Lou Colpé, elle me parle justement de ce mouvement de ramener à soi le corps de son ami disparu et confirme mon pressentiment :

« Le film est quand même une espèce de tentative, un peu vaine, de ramener ce corps vers moi. Il y a vraiment quelque chose d'assez difficile en fait, quand quelqu'un meurt à l'étranger, si loin, là où t'es pas là. Et j'ai l'impression qu'en tout cas, le cinéma comme je le pratique, ce serait comme une espèce de géographie, que j'invente en territoire, où je peux déposer les choses et faire des choses que je ne peux pas faire dans la vie. »²

Chercher le corps dans *Devenir fantôme*.

Pour mon film, il m'a toujours semblé impossible de recréer précisément le corps de A. Plutôt que de chercher à retrouver son corps, j'ai trouvé un moyen détourné en recréant l'espace de sa chambre sous forme de maquette. J'aurais pu décider de recréer A sous forme de marionnette et essayer de l'animer dans la maquette et ainsi, l'incarner dans mon film. Mais cela m'a toujours semblé trop concret, trop

¹ Voix off de Lou Colpé dans *Si tu étais dans mes images*, Belgique, 2017

² Extrait de l'entretien avec Lou Colpé, voir Annexe n°1

violent. Comme Alain Cavalier n'a pas réussi à trouver d'actrice pour incarner Irène, il m'a semblé impossible de recréer le corps de A de la sorte. Une réplique aurait toujours sonné faux, justement parce que l'être aimé est unique et impossible à saisir précisément. J'ai donc décidé de laisser l'espace de la maquette complètement vide du corps de A. C'est en cherchant les couleurs, les formes des meubles et des objets de son quotidien que j'ai pu retrouver quelque chose de sa personnalité, de sa façon d'être et peut être aussi de sa matérialité.

C'est plutôt dans la bande son des séquences maquettes particulièrement, que j'ai cherché à créer une sensation de la présence organique de A. Par le travail précis des ambiances, des bruitages de la chambre, comme le froissement de la housse de couette ou le son d'un stylo qui écrit, un décalage se crée. Même si la maquette et les objets restent inanimés à l'image on a la sensation d'une certaine présence d'un corps, comme la présence évanescence de A. Ainsi, je laisse la place aux spectateur·rice·s de projeter d'autres images sur cette maquette et de là peut ressurgir l'absent.

Chapitre 3. Entretenir, recréer le lien.

L'absence de l'être aimé signifie-t-elle disparition complète du lien ? On peut penser qu'une fois l'être aimé disparu le lien est entièrement et définitivement rompu. Mais faut-il nécessairement que les deux êtres soient présents pour que le lien entre eux perdure ? Est-il possible de rester en lien avec un·e absent·e, un·e disparu·e ?

Malgré l'absence physique, de l'être aimé, celui-ci existe toujours dans la vie de celui·celle qui reste. Il hante ses pensées, son quotidien et chaque espace. L'être aimé est présent par le souvenir, mais également dans les traces qui lui ont survécu, les photographies, les objets du quotidien ou encore les lieux.

Dans *Si tu étais dans mes images* et dans *Irène*, bien que l'être aimé soit absent, il semble que les filmeur·euse·s, par leur film, donnent à ressentir que le lien est *toujours* là. Le lien n'était pas rompu, mais plutôt enfoui. Les cinéastes s'attachent à le réactiver et à le faire revenir à la surface.

En plus des films d'Alain Cavalier et de Lou Colpé, je me pencherais sur le travail de la photographe et vidéaste franco-allemande Rebekka Deubner. Après la mort soudaine de sa mère, elle commence sa série *Strip*, composée de photogrammes réalisés à partir des vêtements de sa mère. Accompagnant cette série, Rebekka Deubner a également produit des vidéos en mini DV, dont *Rapiécer*¹ et *Lacer*². Chacune des vidéos est un plan séquence fixe, dans lequel on peut voir le corps de l'artiste interagir avec les vêtements de sa mère.

Les filmeur·euse·s Alain Cavalier, Lou Colpé et Rebekka Deubner semblent souffrir d'une image manquante. Ils n'ont pas pu accompagner l'être aimé dans la mort et ne les ont pas vu après le décès. Dans son interview pour *Gaze*, Rebekka Deubner précise à propos de la mort de sa mère : « Quand elle est partie, je n'ai pas pu la voir, j'ai essayé de combler ce manque visuel. »³ Alain Cavalier non plus n'a pas vu le corps d'Irène. Il raconte, vers la fin de son film, qu'au moment d'identifier le corps de sa femme, il n'a pas eu la force d'y aller lui-même. Il a envoyé son frère.

¹ DEUBNER Rebekka, *Rapiécer*, France, 2023.

² DEUBNER Rebekka, *Lacer*, France, 2023.

³ DEUBNER Erikka, *Laisser une trace*, Gaze n°6 : *Bimbo*, juin 2023, p. 28.

C'est son frère qui a vu Irène morte et non pas lui. Cette image d'Irène sans vie, qu'Alain Cavalier n'a jamais filmée ni même vue, est l'image manquante de son film. L'ami de Lou Colpé est décédé loin d'elle, sur un autre continent. Elle a attendu son corps pendant onze jours, avant de pouvoir le retrouver. Les filmeur·euse·s essayent-il·elle·s de combler cette absence d'image ?

Le geste de filmer permet aux filmeur·euse·s de renforcer le lien avec l'être aimé disparu, de le prolonger coûte que coûte et le maintenir en vie, sur une durée qui dépasse le temps de création du film. Si bien que le lien se cristallise dans un objet, le film, qui survivra à la disparition des deux êtres.

Filmer les objets-reliques : continuer le dialogue

Que reste-t-il à filmer ? L'être aimé laisse derrière lui tout un tas de traces. Les objets du quotidien, les vêtements, les bijoux ou encore les photographies liées à l'être aimé se chargent d'une nouvelle valeur. Ils deviennent comme des reliques de l'être aimé. La relique, du latin *reliquiae*, qui reste, est, dans plusieurs religions « ce qui reste du corps des saints, des personnages sacrés, ou objet leur ayant appartenu, et qui fait l'objet d'un culte. »¹ Je convoque ce vocabulaire lié au culte, car il me semble que l'être aimé devient en effet, un objet de culte pour celui-celle qui souffre de son absence. Tout ce qui lui est lié, de près ou de loin, devient précieux, et permet de garder quelque chose de lui, puisque ces reliques sont la *preuve* matérielle de son passage. Je vais essayer de comprendre comment les filmeur·euse·s filment ces objets-reliques.

Il me semble que les photographies ou vidéos de l'être aimé, parce qu'elles produisent une image ressemblante de l'être aimé, sont parmi les traces les plus édifiantes que celui-ci peut laisser dans nos vies. Avec l'apparition du numérique, les appareils photo et les caméras se sont allégés et sont devenus de plus en plus abordables. Chacun·e peut désormais produire des images des êtres qu'il·elle aime. On retrouve dans les films de notre corpus plusieurs photographies ou vidéos de l'être aimé dont il est question. Certes ces images offrent une représentation très réaliste et conforme à l'apparence de l'être aimé, mais elles ne sont qu'illusion de la

¹ Larousse, Relique, dans *Dictionnaire en ligne*, (s. d.), consulté le 8 février 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/relique/67909>.

vie. Elles ne cessent de rappeler à celui-celle qui reste que l'être aimé, a été vivant, a été là, à portée de main, mais qu'aujourd'hui et à jamais, il n'est plus. Serait-il possible de se tourner vers ces images pour entretenir, retrouver le lien avec l'être aimé ?

Au début de *Si tu étais dans mes images*, des images d'un homme surgissent : une vidéo et plusieurs photographies imprimées. Cet homme, on le reconnaît comme étant ce « tu » auquel s'adresse la filmeuse Lou Colpé. C'est l'être aimé qui vient de mourir. Après plusieurs images de paysages vides, et juste avant l'apparition à l'image du titre du film, la cinéaste filme l'écran d'un ordinateur sur lequel défile une vidéo, noir et blanc et sans son, du visage de cet homme. Ce dernier a été filmé en gros plan et regarde directement la caméra ou le téléphone qui l'enregistre. La puissance de son regard brouille les frontières et transperce le nouveau dispositif de filmage de Lou Colpé. Juste après cette vidéo, la caméra de la filmeuse se pose sur différentes photographies de ce même homme. Les images, imprimées sur du papier, sont manipulées par la main de la filmeuse, qui déplace les photographies dans le cadre. Sur la première photographie, l'homme est accompagné d'une jeune femme. Sur d'autres, il est seul, le regard tourné une nouvelle fois vers l'appareil qui le

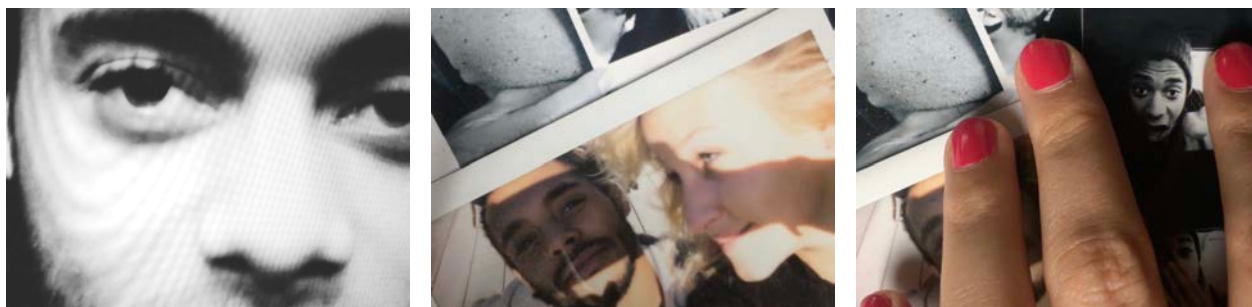


Fig. 62 : Lou Colpé filme une vidéo (à gauche) et des photos (au milieu et à droite) de l'être aimé.

prend en photo. Chacun des deux plans, celui de la vidéo et celui des photographies, met en scène le fait que ces images ne sont que des représentations : la vidéo est filmée à travers un écran, qui est trahi par des aberrations très reconnaissables, et les photographies sont imprimées sur du papier. Ces plans sont tous les deux très courts, environ 6 secondes chacun, on éprouve une certaine frustration : on n'a pas le temps de bien voir le visage de cette personne et son apparition soudaine donne la sensation d'un mirage. L'être aimé est là, il sourit, son

regard est saisissant, mais aussi vite qu'il est apparu, il disparaît du film. Serait-il trop difficile pour Lou Colpé de maintenir le regard face à ces chimères ?

Ce n'est qu'à la toute fin du film, dans le dernier plan, que le visage de cet homme réapparaît dans le film. La dernière séquence de *Si tu étais dans mes images* est en effet constituée de plusieurs plans dans lesquels on voit cet homme, conduire un scooter, rire et lancer des regards à l'appareil qui le filme. On l'entend parler et rire.

Quand je l'interroge à propos de la fin du film, Lou Colpé m'explique :

« C'est comme une espèce de quête quoi. Voilà, j'essaie à tout prix de le ramener vers moi, un peu de manière désespérée. Pour en fait, me rendre compte qu'il est là, qu'il est enfin là, qu'il a toujours été là. (...) Je peux être apaisée, il peut être là-bas et ici. Le trajet du film fait que c'est que je peux l'accepter. Et je pense que cette dernière image, elle raconte ça. »¹



Fig. 63 : Plan de fin de Si tu étais dans mes images.

En effet, la vidéo n'est pas filmée à travers un écran, mais bien incorporée directement au film, aucun élément dans l'image, ne trahit l'impossibilité de sa présence. Pourtant, on sait que cet homme n'est plus là. Cette vidéo n'est pas seulement une icône du disparu. Incorporée de la sorte dans le film, elle marque le retour de l'être aimé par le cinéma, il est à la fois « là-bas et ici ». C'est donc une

¹ Extrait de l'entretien avec Lou Colpé, voir Annexe n°1

rencontre imaginaire qui se produit ici, entre la filmeuse, son disparu et les spectateur·rice·s.

De son côté, Alain Cavalier avoue dans son film avoir un rapport particulier aux images d'Irène : « j'ai très peu de photo d'elle parce que je préférerais la garder vivante dans ma tête, que figée par des photographies ». Comme si la photographie emprisonnerait Irène, la réduirait à son apparence physique. D'ailleurs, les premières photographies d'Irène n'apparaissent qu'après une heure de film. Lorsqu'il filme une photographie de groupe sur laquelle on peut voir le cinéaste plus jeune à côté d'Irène, Alain Cavalier a du mal à filmer l'image, sa main qui tient la caméra tremble, semble faiblir et finalement Alain Cavalier détourne la caméra de la photographie. Il doit s'y reprendre à deux fois pour réussir à filmer cette image. Je retrouve ici cette idée d'un trouble face à la grande ressemblance d'une représentation de l'être aimé. Dans *Irène*, Alain Cavalier a souvent préféré tourner sa caméra vers d'autres types de traces, principalement des objets du quotidien. Comme on l'a vu, le cinéaste compose des natures mortes ou des sortes de saynètes avec les objets qui l'entourent pour raconter Irène et ce qu'a traversé son corps. Alain Cavalier accorde également une place importante aux objets-reliques dans *Irène*. Le cinéaste ayant vécu plusieurs années avec Irène, il a conservé un grand nombre d'objets liés à elle. Ces objets traversent le film, de manière très différente chacun, mais tous sont lourdement chargés de l'empreinte d'Irène.

Dès le début du film, à la cinquième minute, Alain Cavalier filme la lampe de son bureau, qu'Irène lui « avait donnée et qu'elle aimait beaucoup, à cause de l'oiseau ». La lampe est filmée en trois gros plans, de plus en plus serrés sur la tête de l'oiseau. À mesure qu'il filme cet oiseau, Alain Cavalier évoque en voix off un certain mystère qui entourait Irène : « elle savait des choses... », puis il continue en lisant un dialogue qu'elle a écrit pour un de ses films. Ce geste simple, de filmer une lampe



Fig. 64 : Trois valeurs de cadre sur l'oiseau.

de bureau, fait remonter à la surface des souvenirs, et ce mystère qui entourait Irène : elle aurait su des choses qu'Alain Cavalier ignore.

Dans une autre séquence, Alain Cavalier filme plusieurs objets en gros plan. Une sorte de petite pochette nouée, une boîte de cigarettes en métal et une petite pochette brillante. La caméra est fixe, ce qui permet au filmeur de tenir à deux mains les objets, de les manipuler, il les retourne, les palpe, ouvre et ferme la boîte en métal et teste la fermeture éclair de la petite pochette. Alain Cavalier ne précise pas ce qu'ont été ces objets ni en quoi ils sont liés à Irène, mais le soin qu'il prend à les toucher me laisse penser qu'ils ont appartenu à celle-ci. En manipulant les objets, Alain Cavalier les réactive, les fait revivre. Ouvrir et fermer la boîte, ouvrir et fermer la pochette, il répète les gestes quotidiens d'Irène. Il ramène à lui les gestes de sa disparue, créant un pont avec ce « royaume des ombres » où se trouverait Irène à présent. Comme dans la séquence de la lampe, Alain Cavalier ne se contente pas de filmer ces objets, il les met en lien avec les phrases mystérieuses qu'Irène aurait dites, comme « j'aimerais connaître mon secret. J'aimerais connaître mon secret ». Le filmeur charge alors les objets d'un sens, d'un mystère. Il est important de noter que ces trois objets sont des contenants, ils peuvent être fermés



Fig. 65 : Alain Cavalier manipule les objets liés à Irène.

et ouverts et peuvent contenir, cacher ou découvrir quelque chose. Cette phrase inachevée de la voix off d'Alain Cavalier résonne alors d'autant plus : « Elle savait qu'elle avait à l'intérieur d'elle-même un truc, difficile, et elle n'arrivait pas à le... ». Certes, les objets sont des preuves de l'existence d'Irène, mais ils se dévoilent comme autant d'indices, d'énigmes, d'éléments encore à décrypter. Filmer ces objets-reliques permet non seulement à Alain Cavalier de se remémorer les gestes, la présence ou les mots d'Irène, mais surtout de poursuivre le dialogue avec sa disparue et donc de faire perdurer le lien. Il me semble que, même après sa mort, Irène reste un sujet de réflexion pour Alain Cavalier, il se heurte sans cesse à sa difficulté à la cerner, à la comprendre.

L'importance qu'Alain Cavalier confère aux objets, même ceux qui ont peu de lien avec Irène, semble transformer chacun d'eux en relique. Dans la maison où Alain Cavalier a appris la mort d'Irène, le cinéaste raconte, rejoue, ce moment tragique en filmant principalement des objets. Les lits dans lesquels ils ont dormi, le téléphone par lequel on a appris le décès d'Irène ou encore le canapé sur lequel il était assis à ce moment-là. Même le porte-savon, la balance et le miroir de la salle de bain



Fig. 66 : Disparition des objets-reliques.

semblent être des éléments importants du drame qui s'est joué. Alain Cavalier a besoin de les filmer avant qu'ils ne disparaissent. Plus tard dans le film, la maison est vendue et progressivement vidée. Alain Cavalier y retourne et filme cette transformation, la table où se trouvait le téléphone a disparu, le canapé n'a plus ses coussins, la chambre est étrangement vide, et on ne retrouve ni le porte-savon ni le miroir dans la salle de bain. Les objets-reliques ont brutalement disparu, Alain Cavalier n'arrive plus à retrouver Irène, il avoue « je n'arrive plus à voir, à entendre Irène, se déplaçant ». Cet aveu est la preuve de la puissance d'évocation des objets pour Alain Cavalier.

Les cahiers dans lesquels Alain Cavalier a tenu son journal intime sont très précieux dans *Irène* : ils ne sont pas seulement des traces de la présence d'Irène, ils permettent à Alain Cavalier de tisser un pont avec ses morts, que ce soit sa mère ou Irène. Tout au long du film, le cinéaste accorde une grande importance à ses carnets, en particulier ceux des années 1970, 1971 et 1972. Il les filme, les feuillète, filme les détails de certaines pages, jusqu'à en lire des extraits. Il y revient sans cesse, comme pour retourner au temps où il vivait avec Irène. Si, au début, il est question de chercher des souvenirs avec la mère, dont il est en deuil, rapidement une autre figure féminine se dévoile dans la lecture de ces journaux : celle d'Irène, alors morte depuis plus de 30 ans. Alors qu'il est en train de lire un passage à propos de sa mère, Alain Cavalier croise le prénom d'Irène. Celui-ci semble tout bousculer, Alain Cavalier arrête sa caméra sur ce prénom, qu'il cadre en gros plan,

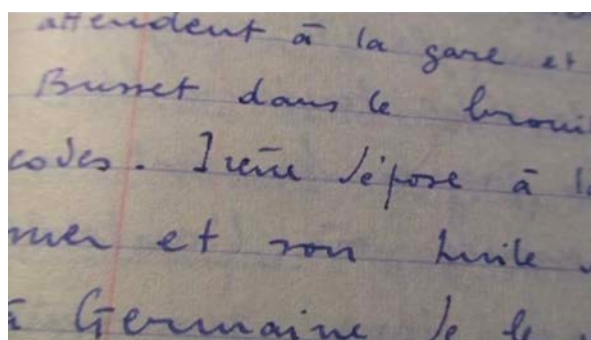
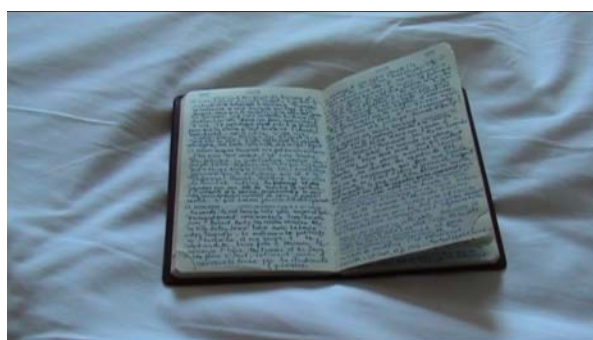


Fig. 67 : Alain Cavalier filme ses carnets et retrouve le nom d'Irène.

faisant abstraction du reste du récit, il avoue alors « Le sel, le levain et en même temps le danger de ces carnets : c'est Irène ». Un glissement s'opère, Irène ressurgit des carnets et Alain Cavalier, se replonge dans la vie de son ex-femme et voit dans

ces carnets un compte à rebours : « J'en suis en 1971, au mois de juin. Et j'ai la gorge... il reste 7 mois à vivre à Irène ».

Ici le cinéaste semble énoncer un désir, celui de revivre les jours qui ont précédé la mort d'Irène. Filmer et relire à voix haute les passages permettent à Alain Cavalier de se replonger dans certains moments de son passé, de retrouver les gestes et les paroles de ses proches et ce qu'il avait ressenti en leur présence. Des descriptions précises faites par Alain Cavalier dans ces textes jaillissent pour les spectateur·rice·s des images. On imagine à quoi pouvaient ressembler les lieux dans lesquels se déroule l'action, à quoi ressemblaient les personnes mentionnées. La lecture des journaux est une expérience très forte, elle projette le film dans une temporalité particulière. Un pont est créé entre le présent et ce passé revécu, ce temps où l'être aimé était encore là. Mais ce n'est pas sans violence pour celui qui reste, ce retour de l'être aimé peut rendre fou. Dans une séquence, Alain Cavalier se filme en train de brûler son carnet avec un réchaud à gaz. À mesure qu'il filme cette destruction, il raconte qu'il vient de voir ce geste en rêve. Alain Cavalier est poussé par son inconscient à brûler cet objet. Mais le cinéaste hésite, il ne va pas jusqu'au bout de son acte, il avoue : « J'aurais bien aimé quand même le transpercer, le détruire. Les images sont trop fortes. C'est trop difficile. Mais en même temps, il y a le charme. Chère Irène... ». Cette dernière phrase, dans laquelle il interpelle Irène directement, traduit bien cette idée d'un lien renoué.



Fig. 68 : Main d'Alain Cavalier brûlant son carnet.

À la différence d'Alain Cavalier, à part les quelques photos dont j'ai parlé, Lou Colpé filme très peu d'objets. On peut penser que son ami étant mort loin d'elle, elle n'a pas pu se tourner vers des objets lui ayant appartenu, pour retrouver à travers

eux du lien avec son ami. Ou bien la cinéaste a-t-elle un rapport très différent de celui d'Alain Cavalier aux objets et n'y accorde pas de réelle importance ? Ce ne sont que des suppositions, car Lou Colpé ne parle pas de cela dans son film.

Rebekka Deubner réutilise dans son travail les vêtements de sa mère décédée. Elle se filme en train de les porter. C'est un très bel exemple de l'utilisation des objets-reliques. Les vêtements ont été portés par sa mère, ils ont côtoyé son corps pendant plusieurs années, portés son odeur, ils ont été usés, abîmés, au contact de son corps. Rebekka Deubner les réinvestit dans ses vidéos et leur redonne corps. La vidéo *Rapiécer* s'ouvre sur l'artiste nue, elle enfle une chemise, puis une deuxième et progressivement superpose les couches de vêtements sur son corps, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus bouger, jusqu'à l'outrance.

Brutalement orpheline de sa mère, Rebekka Deubner s'enrobe de ses vêtements, elle les utilise pour se créer une armure, un cocon, qui la protège et la retranche du monde extérieur. Mais cette enveloppe n'est pas que protection, puisqu'elle contraint le corps de la jeune femme, l'alourdit, la lacère, l'immobilise. En revêtant ainsi les vêtements de sa mère, Rebekka Deubner leur redonne du mouvement, une forme, elle les réactive. Se faisant, elle recrée du lien avec sa mère. Prolongeant son travail photographique, les vidéos permettent à Rebekka Deubner de faire coexister deux corps à l'image, le sien, qui est bien là, vivant et souffrant, et le corps chimérique de sa mère. Le corps de l'absente reprend forme grâce aux vêtements et *par* le corps de sa fille. À mesure que le corps de la fille s'efface sous les couches de vêtements, celui de la mère se précise et ressurgit. Si Rebekka a choisi un verbe



Fig. 69 : Photographie de l'installation vidéo de Rebekka Deubner pour l'exposition « À partir d'elle ». On peut y voir la vidéo *Rapiécer*.

comme titre de cette vidéo, « rapiécer », qui traduit précisément un geste (c'est également le cas pour les autres vidéos), il est important de s'intéresser à ce qu'il signifie. Rapiécer c'est « réparer, raccommorder une étoffe, du linge, un vêtement ou toute autre surface élimée ou trouée en cousant ou en collant une ou plusieurs pièces. »¹ Mais encore c'est « boucher des trous, le plus souvent sommairement, par des moyens de fortune. »² Qu'est-ce qui est rapiécé ici ? Est-ce la béance qu'a laissée la mort soudaine de la mère ? Les vêtements de la mère agissent-ils comme des pansements pour le corps délaissé de la fille ? Mais la blessure est béante et l'hémorragie continue, il faut rajouter une autre couche de vêtements et continuer de combler le vide.

Dans ces vidéos, Rebekka Deubner porte les vêtements de sa mère, mais surtout, elle les éprouve, en les laçant, les nouant autour de son corps. Ces gestes ne sont pas sans laisser des traces physiques sur son corps. Dans *Lacer*, elle chausse et lace les bottes de sa mère, quand elle les enlève, des traces noires restent sur ses jambes.



Fig. 70 : Rebekka Deubner porte les bottes de sa mère dans *Lacer*.

Rebekka Deubner affirme s'intéresser : « [aux relations] que l'on peut créer avec quelqu'un qui n'est pas là : continuer à tisser des connexions ».³

De mon côté, j'ai toujours accordé une très grande importance aux objets. Depuis que je réfléchis à mon film *Devenir fantôme*, je ressens le besoin de filmer les objets

¹ CNRTL, Rapiécé, dans *Dictionnaire en ligne*, (s. d.), consulté le 12 février 2024 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/rapi%C3%A9c%C3%A9>.

² *Ibid.*

³ DEUBNER Erikka, *Laisser une trace*, Gaze n°6 : *Bimbo*, juin 2023, p.29.

qui me restent de A. Je me suis rendu compte qu'ils avaient chacun une place bien précise dans ma chambre et donc dans mon quotidien. Cependant ils se sont vidés de leur utilité première, le livre n'est plus lu, la bague pas portée, le câble est accroché au mur comme une décoration. Ces objets sont devenus pour moi des objets-reliques. J'ai longuement réfléchi à la bonne façon de les filmer. Comment donner à ressentir l'attachement que je ressens pour ces objets ?

J'ai commencé par les filmer dans des plans relativement larges dans lesquels on pouvait voir la place précise que chacun occupe dans ma chambre. Mais en regardant mes images, je ne retrouvais pas l'attachement que je portais à ces objets. J'avais la sensation qu'il fallait me rapprocher au plus près de leur matière. Poussée par cette idée, je les ai filmés chacun en très gros plans, et instinctivement, mes mains sont rentrées dans le cadre, j'avais besoin de les toucher, les palper, éprouver leur texture et leur fragilité. De nouveaux détails sont apparus, le grain de la matière, des aspérités et des traces d'usures. En regardant ce que j'avais enregistré, j'ai trouvé dans mes images quelque chose de presque sensuel. Il me semble qu'ainsi j'ai réussi à traduire la tendresse que je porte à ces objets.



Fig. 71 : Très gros plans des objets-reliques dans Devenir fantôme.

Avec ces plans je repense à Alain Cavalier qui manipule des objets dans *Irène*, le petit carnet, la boîte et la pochette. Je retrouve dans mes images une même sensation de grande prudence, comme si les objets pouvaient se casser au moindre mouvement brusque. Les objets que je manipule sont comme des reliques, l'importance est telle qu'il ne faut pas les toucher, de peur de les abîmer. En les filmant, en les touchant de la sorte je les ranime et les ramène à mon quotidien. En retrouvant de l'échange avec ces objets j'ai la sensation de retrouver ce qui fait lien,

ce en quoi ces objets nous contiennent, A et moi. J'ai la sensation, comme Rebekka Deubner de « continuer à tisser des connexions »¹ avec cet être absent.

Un film-lettre adressé à l'être aimé

À travers leur film, les cinéastes continuent à s'adresser à l'être aimé, pourtant absent. C'est le cas d'Alain Cavalier et de Lou Colpé, dont les films résonnent par moment comme des lettres adressées à l'être aimé. En littérature, la lettre est un écrit dans lequel le·la signataire·rice s'engage seul·e dans un dialogue avec son·sa destinataire·rice. On relève ici un paradoxe, la lettre serait un dialogue soliloque et en définitive un monologue ? Plus précisément, dans la lettre, une personne produit un monologue c'est le « je », en s'adressant à un absent ce « tu ».

Irène et *Si tu étais dans mes images* se rapprochent souvent de la lettre. Les images et les sons du monde sont captés par un unique point de vue, celui du·de la filmeur·euse qui assume un discours à la première personne, le « je ». Mais peut-on dire que ces films sont adressés à un « tu », un être absent, qui ici serait l'être aimé ? Est-ce qu'on y retrouve ce « tu », destinataire de la lettre ? Un film peut-il avoir un destinataire précis, autre que son public, par définition multiple, imprécis et impersonnel ? Aussi paradoxal que cela puisse être, il semble en effet que les filmeur·euse·s introduisent à l'intérieur de leur film une adresse qui a pour destinataire l'être aimé. Mais alors, que produit cette adresse sur les spectateur·rice·s ? Il me semble que cela permet aux spectateur·rice·s de se sentir davantage au cœur d'une intimité entre deux personnes et donc d'un lien réel. Le·la filmeur·euse les invite à être témoins du lien qui continue de se tisser, malgré la disparition de l'être aimé.

Le·la destinataire·rice de l'adresse s'appréhende tout d'abord par l'utilisation du « tu » par le·la filmeur·euse, dans les procédés d'énonciation comme la voix off, le commentaire en direct ou même l'intertitre. Le·la filmeur·euse produit un discours, parlé ou écrit qui s'adresse directement à l'être aimé. On retrouve cela dans *Si tu étais dans mes images* et dans *Irène*.

¹ *Ibid.*

Tout au long de son film, Lou Colpé s'adresse à un « tu » absent. Le titre même du film « *Si tu étais dans mes images* », amorce cette idée d'adresse à un « tu ». Cette phrase interroge : qui est ce « tu » ? Et l'utilisation du « si » implique une incertitude. Comment peut-il être *potentiellement* dans des images ? Sa présence est-elle abstraite, diffuse ? La narration de Lou Colpé passe par deux outils, qui s'alternent : la voix off et les intertitres (textes écrits apparaissant par-dessus les images). C'est dans la voix off que la première adresse à ce « tu » a lieu, juste avant que le titre ne s'affiche à l'image : « qu'est-ce que j'avais filmé ? Qu'est-ce que j'avais voulu retenir ? Si t'étais dans mes images ». Dans cette dernière phrase, l'intonation de la voix de Lou Colpé crée une incertitude, ce n'est ni vraiment une question ni une affirmation. Cette phrase concorde avec l'apparition d'un homme à l'écran. La caméra de Lou Colpé filme un écran, sur lequel défile une vidéo du visage de cet homme, en gros plan et en noir et blanc.



Fig. 72 : Visage de l'être aimé puis apparition du titre du film.

Pas de doute alors, c'est lui le « tu » auquel s'adresse Lou Colpé. Présence évanescence, son visage est très peu présent dans le film. Mais le « tu » revient sans cesse. Lou Colpé utilise cette adresse tout au long de la voix off, mais aussi dans les intertitres. Les deux procédés contiennent l'adresse directe à l'être aimé, mais relèvent de discours très différents.

Les intertitres sont introduits au début du film par la voix off : « Le 7 décembre 2014, j'écris : », à laquelle succède trois phrases en intertitres :

« c'est le jour le plus triste du monde
c'est le jour maudit
Je ne vais pas pouvoir tenir le coup »

Cette explication me fait comprendre que ce que je lis à l'écran provient d'une matière écrite par Lou Colpé, sûrement extraite de son journal intime. Un autre élément de voix off continue de situer temporellement et précise la source de ces intertitres : « Le choc, l'attente, ton rapatriement interminable. Je t'ai beaucoup écrit pendant ces 11 jours, ces 11 premiers jours où on a attendu ton corps.» Ainsi, la voix off et les intertitres sont pris dans deux temporalités différentes. Les intertitres débutent à partir de la mort de l'être aimé, le 7 décembre 2014. La voix off quant à elle, se situe un an après, au moment du montage du film. Elle est donc postérieure au tournage des images, puisque dès le début du film Lou Colpé explique en voix off :

« Nous sommes un an après ce 7 décembre. Pendant cette année, j'ai accumulé des images, de toutes sortes. Alors j'ai regardé ce que j'avais enregistré depuis 1 an, qu'est-ce que j'avais filmé? Qu'est-ce que j'avais voulu retenir ? »

De plus, les intertitres seraient issus d'une matière écrite, et donc se rapprochent d'autant plus de la forme épistolaire. Mais son destinataire étant décédé, Lou Colpé n'a sûrement jamais envoyé ces lettres. Grâce au film elle trouve de nouveaux destinataire·rice·s à ces écrits : les spectateur·rice·s. La lettre personnelle à l'être aimé devient lettre ouverte et le film permet de faire vivre ces écrits.

Mais que dire à l'être aimé ? Lou Colpé s'adresse à son ami, l'interpelle, lui pose des questions, lui exprime le manque qu'elle ressent et combien elle aimerait être avec lui. Ce monologue, voué à un destinataire disparu, semble surtout créer, du moins essayer à créer, un espace de connexion avec celui-ci. Un espace imaginaire dans le film, où ils peuvent se retrouver. Lou Colpé exprime ce désir dans la voix off : « je voudrais te localiser, construire un endroit où t'abriter. Quelque part où on peut continuer la conversation ». À plusieurs reprises elle évoque l'idée de l'accompagner durant ce long voyage, comme dans les intertitres suivants :

« Mon cœur est avec toi,
dans ce long trajet
pendant ces neuf heures de route
qui te ramène à La Paz »

Ou encore :

« Je t'attends.
Mon cœur est avec toi
dans tous les avions qui te ramèneront »

Grâce à son film, la filmeuse se téléporte, se donne le don d'ubiquité : elle est ici et là-bas ; à la fois proche et loin de son disparu.

Dans *Irène*, les moments où Alain Cavalier s'adresse directement à sa disparue, en utilisant le « tu » sont plus rares. Dans la plus grande partie du film, le filmeur parle d'Irène à la troisième personne, il dit « Irène était (...) » ou encore « elle (...) ». Mais la rareté des instants de tutoiement les rend d'autant plus forts et percutants. Le passage au « tu » est puissant, Irène n'est plus absente, mais bien présente puisqu'Alain Cavalier lui parle, s'adresse à elle. Chez Alain Cavalier ce passage au « tu » semble être le résultat d'un long processus d'introversion et d'enfermement qui met notre filmeur dans un état proche de la folie. Ce basculement se produit au cours d'une séquence dans laquelle Alain Cavalier s'isole dans la maison d'un ami. Il se retrouve seul et filme la maison vide, les couloirs plongés dans l'obscurité, dans des plans fixes et longs. Alors qu'il filme un couloir vide, il commente : « je suis seul dans ce château depuis plus de 15 heures, et là je peux [laisser] vagabonder mon esprit, je prends la barque du petit passeur, je traverse le fleuve et j'arrive dans le royaume des ombres ». Le plan suivant est un des plans les plus marquants du film, c'est le premier dans lequel le cinéaste s'adresse directement à sa disparue. Alain Cavalier filme son reflet dans un miroir, pendant 3 minutes et 20 secondes et laisse son esprit divaguer dans un long monologue adressé à Irène.

Au début du monologue on retrouve cette idée de passage, de traversée jusqu'au monde des ténèbres : « j'ai retrouvé le petit passeur, qui m'a pris dans sa barque, on a traversé le fleuve, on est entrés dans le royaume des ombres ». Alain Cavalier frôle

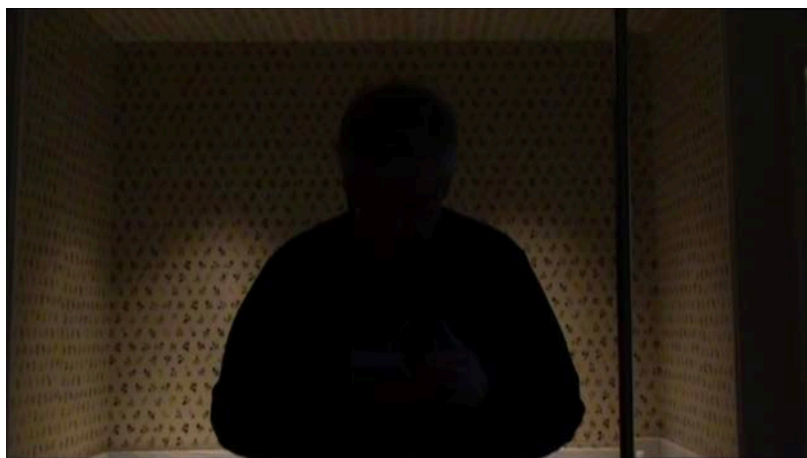


Fig. 73 : Reflet du filmeur dans un miroir.

ici le mysticisme en faisant référence à l'image bien connue du fleuve des enfers issu de la mythologie grecque. C'est en traversant le fleuve qu'il pénètre dans le royaume des ombres et peut se confronter à Irène : le basculement du « elle » au « tu » de s'opère. Alain Cavalier s'adresse directement à Irène : « je t'ai cherché et puis je t'ai trouvé. Tu étais devant moi, muette, attentive, un peu absente, je t'ai parlé vite, avant que tu ne disparaisses ». La disparue est retrouvée, Irène est enfin là, mais pas pour très longtemps. D'où l'empressement que l'on ressent dans la voix du filmeur. Ici, le cinéaste fait abstraction du réel environnant et plonge dans un espace invisible : les méandres de ses souvenirs. On a cette sensation qu'à mesure qu'il parle, des choses lui reviennent en mémoire et progressivement l'amènent *ailleurs* et lui permettent de voir autre chose. Filmant son reflet dans le miroir, il se confronte à lui-même et aux parts d'ombre de son passé. Alain Cavalier demande alors pardon à Irène : « Je te demande pardon ». Ce retour au « tu » marque le retour de l'être aimé dans l'intériorité d'Alain Cavalier. Le « tu » transperce le temps du film, fait revenir d'entre les morts l'être aimé et le ramène à l'ici et maintenant du·de la filmeur·euse.

La lettre adressée à l'être aimé permet également à celui-celle qui l'écrit de lui donner des nouvelles du monde qui l'entoure, de lui raconter ce qui l'a touchée. Je pense par exemple à la carte postale, souvent utilisée pour raconter un voyage, pour décrire la beauté d'un paysage à un proche. Je retrouve de cela dans les images et le montage de *Si tu étais dans mes images*. Lou Colpé donne à voir le monde selon son regard sur une année, elle y compile ce qu'elle a vu, ce qu'elle a « voulu retenir ».

Plus le film avance, plus Lou Colpé retourne au monde et filme des instants de vie, les personnes qui l'entourent, un bébé, ses ami.es, elle filme différents paysages, des feux d'artifice, une fête, etc. Ces images, ces sons, elle les offre à cet être qui a quitté le monde, qui ne peut plus voir ni entendre. Le temps d'un film, elle redonne un regard à cet être disparu. Le film-lettre donne à l'être aimé des nouvelles du monde qu'il a quitté. Cette lettre de Lou Colpé ne reste pas sans réponse, à la fin du film, la filmeuse raconte qu'elle a reçu une carte postale de son ami, bien après sa mort :



« J'ai bien reçu ta carte postale, posthume. Elle te rattrape, elle a passé l'atlantique. Comme toi, elle est arrivée. La Paz, Lima, Buenos Aires, Londres, Amsterdam, Bruxelles. »

Fig. 74 : La carte postale posthume.

Pour ce qui est de mon film, j'ai mis en place une adresse directe à A dès le début de l'écriture de la voix off. Si au début du film ce tutoiement peut perturber les spectateur·rice·s, le destinataire de *Devenir fantôme* se précise à mesure que le film avance, on comprend que c'est la personne dont je viens de me séparer, un ancien amoureux. Dès le début du film, j'explique que je ne suis plus en contact avec A, ainsi, cette adresse ne peut avoir lieu qu'à travers le cinéma, et ne trouvera jamais son destinataire. Cette adresse reste donc fictive. Je peux alors m'adresser librement à A dans la voix off, je lui parle et lui pose des questions, qui resteront sans réponse.

Lors de l'écriture de la voix off j'ai beaucoup réfléchi à une alternance entre le « tu » et le « il », mais cela ne semblait pas juste, l'adresse directe s'est imposée sur toute la durée du film. Il me semble que cela rend la discussion ouverte et que cela permettait une circulation. Ce tutoiement m'a également permis de donner une place à A dans mon film, il en est le destinataire, celui auquel je m'adresse. Il me

semble que pour le·la spectateur·rice cela crée ainsi un espace de dialogue plutôt qu'un unique monologue. Ainsi, le·la spectateur·rice peut se projeter autant dans le « je » qui exprime, que dans le « tu » qui est questionné.

Dans les films-lettres, l'adresse directe, l'utilisation du « tu » renoue le lien. L'impossible devient possible et la communication entre le·la filmeur·euse et son être aimé, peut de nouveau avoir lieu. La philosophe Claire Marin, dans son livre *Rupture(s)* étudie cette idée de l'adresse directe, dans le cas où celui·celle qui reste, après une rupture, pense à l'être aimé. Pour elle le passage du « tu » au « il » peut signifier la fin du lien, ce moment où la douleur s'estompe et l'absence fait moins souffrir :

« Je pense à lui et non plus à « toi », il est passé à la troisième personne, à l'arrière-plan, sur le plan indéfini des « ils », il a perdu ce statut du « tu » intérieur, celui à qui je veux raconter ce qui m'est arrivé, ce que je crains, ce que j'espère. La séparation s'amorce dans l'évanouissement du « tu » ». ¹

Ici, c'est précisément le mouvement inverse qui se produit, le « tu » refait surface. La restauration du lien s'amorce dans la résurgence du « tu ». Le dialogue reprend et le lien est comme renoué. Mais pour Alain Cavalier cette brèche dans le temps semble temporaire, son monologue se finit d'ailleurs par : « Ne t'éloigne pas encore ». Le lien est retrouvé certes, mais reste fragile. Dans la voix off de *Si tu étais dans mes images*, située au moment du montage, Lou Colpé continue de tutoyer l'être absent. Un an après la mort de l'être aimé, le « tu » n'a toujours pas laissé place au « il ». La cinéaste continue de dialoguer avec l'être aimé. Dans *Devenir fantôme*, malgré son absence, A reste le destinataire de mon film. Grâce à cette adresse j'affirme la force du lien qui m'unit *encore* à lui.

Ainsi, face à l'absence, les filmeur·euse·s construisent leur film comme une lettre adressée à l'être aimé, en tutoyant cet·te absent·e il·elle·s affirment une nouvelle fois que l'absence de corps ne veut pas dire absence de lien.

¹ MARIN Claire, *Rupture(s)*, op. cit., p.61.

Création d'une zone pour Irène

On retrouve dans les notes de travail d'Alain Cavalier à propos d'*Irène*, un désir, une règle à suivre : « Fabriquer une zone : attendre. »¹ Pour faire son film, Alain Cavalier semble en effet créer un espace-temps, une zone à l'écart, dans lequel Irène peut ressurgir. Pour ce faire, le cinéaste commence par se retrancher du monde extérieur, et laisse son esprit divaguer, permettant au souvenir d'Irène de refaire surface dans son esprit et d'envahir progressivement l'ensemble du film.

La mise en scène permet au cinéaste de mettre en place cette zone d'attente. Un espace dans lequel il est constamment sur le qui-vive, dans l'attente de ce qui peut en surgir. Le filmeur invite ses spectateur·rice·s, à entrer dans cette zone et à s'approcher de l'état dans lequel il se plonge. Dans *Irène*, la caméra se fixe, ralentit, pour laisser surgir une matière qui était latente, comme dans l'attente de ressurgir dans le présent. Ce n'est plus la mobilité enivrée que l'on trouvait dans *Le filmeur*. Au contraire, Alain Cavalier met en place des moments d'immobilité, d'attente, de silence. Le plan fixe, assez fréquent dans *Irène*, permet de rendre perceptible la moindre oscillation, le moindre mouvement de ce qui se joue à l'intérieur du plan. Comme l'analyse Amanda Robles dans sa monographie sur Alain Cavalier, *Alain Cavalier, filmeur* dans *Irène* la caméra devient infra-sensible et peut capter « un frémissement, une manifestation à peine palpable, une douce montée des voix disparues ».² Amanda Robles voit dans *Irène* la mise en place d'un nouveau régime d'image qui permettrait au filmeur de « pénétrer (...) le double fond des images, et accéder à une nouvelle dimension du réel et du filmable. »³ Les séquences d'Alain Cavalier se distendent, le filmeur joue sur des raccords dans l'axe, ou bien des changements d'axe pour multiplier les points de vue sur ce qu'il filme. Il y a par exemple les plans de plus en plus resserrés sur la couette. En grossissant les valeurs de plan sur celle-ci, Alain Cavalier l'extrait de son contexte matériel. Cette couette devient autonome et perd sa signification première, pour devenir petit à petit surface de projection. Le cinéaste permet à ses spectateur·rice·s de faire comme lui : creuser le réel et essayer de voir ce qu'il se cache derrière le tangible.

¹ ROBLES Amanda, *Alain Cavalier, Filmeur*, Paris, De l'incidence, 2011, p. 225.

² *Ibid*, p. 103.

³ *Ibid*, p. 103.

Les commentaires audio d'Alain Cavalier vont également dans ce sens. Très travaillés et parfois difficiles à comprendre, ils sont le réceptacle de ce qui surgit de la zone d'attente : des bribes de souvenirs liés à Irène. Les commentaires d'Alain Cavalier s'assimilent souvent à des énigmes que se pose le filmeur. La plupart s'affranchissent d'ailleurs d'un lien direct avec les images enregistrées. Dans une séquence au début du film, Alain Cavalier se trouve dans une chambre d'hôtel, il filme le lit, la porte, et petit à petit, par les commentaires audio, parle d'Irène. Il évoque l'accident, ce que la mort d'Irène lui a fait, sans qu'il y ait de lien évident avec ce qu'il filme. Ainsi, Alain Cavalier invite les spectateur·rice·s à faire comme lui, à s'extraire de la chambre d'hôtel pour plonger dans son esprit torturé. Le filmeur met en place dans *Irène* un infra-cinéma, sensible au moindre frémissement, à ce qui se cache *derrière* le visible. Il semble inviter le fantôme d'Irène à le hanter, son esprit et son film, jusqu'au monologue devant le miroir où il finit par tutoyer Irène.

Petit à petit, le fantôme d'Irène envahit et trouble l'ensemble du film. Irène semble surgir avec de n'importe quel objet du quotidien, chaque objet peut devenir une surface de projection d'Irène. Chaque lieu est hanté par la présence diffuse de cette disparue, même ceux qui n'ont pas de liens directs avec elle. Comme si son fantôme suivait Alain Cavalier de lieu en lieu. À mesure qu'Irène envahit le film, le récit se brouille. Le filmeur devient totalement perméable à chaque souvenir d'Irène qui le traverse et ne cherche plus à imposer à son film un récit chronologique ou suivant la moindre logique. Le récit qui en résulte est sinueux. Il ne cesse de faire des sauts dans le temps : Alain Cavalier parle très tôt de la mort d'Irène, revient plusieurs fois dessus au cours du film, parle de l'enfance d'Irène vers la fin du film, tout en racontant par bribes des anecdotes de leur vie de couple, qui sont difficiles à dater. Le cinéaste fait également des allers retours géographiques, il se déplace beaucoup et retourne plusieurs fois dans certains lieux. Le film fonctionne par couches, allers-retours, répétitions et circonvolutions autour de la figure d'Irène. Alain Cavalier multiplie les récits de la vie d'Irène, revient plusieurs fois sur des détails, des événements, qui lui posent question, qu'il ne comprend pas. Ainsi, en créant cette zone d'attente au sein de son film et en invitant les spectateur·rice·s à y plonger, Alain Cavalier fait resurgir Irène, et lui fabrique un refuge dans son film.

Conclusion :

Organiser ce mémoire autour de trois types de mises à l'épreuve du lien intime, à savoir l'éloignement progressif de l'être aimé, sa disparition imminente et son absence, m'a permis d'appréhender la richesse apportée par la pratique du documentaire personnel. Cette étude m'a nourrie d'un point de vue personnel et m'a accompagnée dans la réalisation de mon film *Devenir fantôme*. En retour, cette expérience de réalisation m'a permis de poser un regard nouveau sur les dispositifs étudiés.

Dominique Cabrera, Tom Joslin et Mark Massi doivent faire face à la maladie qui menace l'être aimé d'une mort prochaine. On retrouve dans *Un Mensch* et *Silverlake Life : The View from Here*, une volonté de raconter l'évolution du lien à travers la maladie, mêlée à une tentative désespérée de créer une sauvegarde matérielle de l'être aimé. Les filmeur·euse·s sont pris·es par l'urgence et tentent de capturer ce qui rend l'être aimé si unique. Il s'agit alors d'enregistrer méticuleusement son apparence physique, son corps, son visage, ses mains, sa voix. Mais aussi et surtout de rendre compte de sa personnalité, son humour, sa manière d'être, en un mot : son essence. Quelque chose de plus difficile à filmer mais qui se loge dans des détails, les gestes, les habitudes, les regards, la façon de parler ou même les silences de l'être aimé. Dans *Un Mensch*, Dominique Cabrera parvient à retenir et à transmettre aux spectateur·rice·s un peu de la présence de Didier au monde. Mark Massi et Tom Joslin dans *Silverlake Life* racontent le lien qui les unit grâce aux croisements de leur regard et à la circulation de la caméra entre eux. Grâce au filmage, l'être aimé ne se laisse pas résumer à sa condition de malade et trouve la liberté de se raconter autrement. Tout au long d'*Un Mensch* et de *Silverlake Life*, l'échange constant entre le·la filmeur·euse et l'être filmé, est rendu sensible par les plans-contacts, les mots échangés et les regards de part et d'autre de la caméra. Cet échange participe à délimiter un espace intime, le lieu du lien et surtout permet aux spectateur·rice·s d'y trouver une place. Les filmeur·euse·s les invitent à devenir complices et témoins de la beauté du lien. Si la maladie menace le lien entre le·la filmeur·euse et l'être aimé,

je remarque qu'elle ne le brise pas, le lien résiste. L'acte de filmer, geste créateur puissant, traduit le souhait du·de la filmeur·euse de préserver ce lien. Celui-celle qui filme redouble d'efforts et trouve de la force quand justement elle fait défaut chez le malade. Enfin, l'objet filmique cristallise le lien et en l'offrant aux spectateur·rice·s le fait perdurer, bien au-delà de la mort de l'être aimé.

Pour Marusya Syroechkovskaya et Frank Beauvais c'est l'éloignement progressif de l'être aimé qui met à l'épreuve le lien tissé entre eux. Comme pris de fading, terme de Roland Barthes, l'être aimé « semble se mouvoir au loin dans un brouillard ; non point mort, mais *vivant flou*, dans la région des ombres (...). »¹ Dans un face-à-face avec le fading ou même le désamour de l'être aimé, le·la filmeur·euse tente de le retenir. Ce que capte leur caméra est précisément ce décalage qui s'est créé entre les deux êtres. Dans *How to Save a Dead Friend* l'évolution du rapport entre filmeuse et filmé va de pair avec l'affaiblissement du lien qui unit Marusya et Kimi. L'être aimé, Kimi, parce qu'il semble pris de fading ne s'approche plus de la même façon et devient un personnage de cinéma. Marusya Syroechkovskaya est consciente de ce décalage et l'intègre à sa mise en scène. En expérimentant sur l'image, en cherchant de nouvelles façons de filmer le corps de Kimi ou en cherchant, à travers des entretiens filmés à comprendre en quoi le comportement de Kimi s'inscrit dans quelque chose de plus grand, Marusya fait de la nouvelle dynamique qui se joue entre elle et Kimi un enjeu de cinéma. Frank Beauvais, de son côté, semble dans une tentative désespérée de retrouver contact avec Arno. Dans *Compilation, 12 instants d'amour non partagé*, et dans *Je flotterai sans envie*, Frank Beauvais filme le corps d'Arno comme si une intimité lui paraissait encore possible avec lui, en très gros plans et longuement. Cependant, l'échange entre le filmeur et Arno est impossible. Frank Beauvais observe Arno à distance et malgré ses tentatives, ne parvient pas à rentrer en contact avec lui.

Enfin, pour d'autres cinéastes, Alain Cavalier et Lou Colpé c'est l'absence de l'être aimé qui met à l'épreuve le lien. Dans *Irène* et *Si tu étais dans mes images*, il s'agit pour les filmeur·euse·s de se confronter au vide laissé par l'être aimé, de le rendre sensible. Face à la douleur du manque de l'être aimé Alain Cavalier et Lou Colpé voient leur rapport au monde extérieur profondément transformé et préfèrent

¹ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 151.

s'isoler. Les filmeur·euse·s cherchent des subterfuges pour retrouver un peu de cet être disparu. L'enjeu filmique et narratif est alors particulier : capter cette ambiguïté de l'absence-présence de l'être aimé. À travers ses natures mortes et le plan-contact, Alain Cavalier réinvestit les objets du quotidien pour essayer de percer le mystère de sa disparue. Lou Colpé de son côté ramène à son vécu personnel des vidéos anonymes trouvées sur YouTube pour éprouver (et inviter les spectateur·rice·s à faire de même) le chemin parcouru par le corps de l'être aimé. Alors, l'être aimé refait surface. Cachée quelque part entre les images, la présence chimérique de l'être aimé rode et envahit le film. Ainsi, en rendant sensible aux spectateur·rice·s cette étrange présence de l'être aimé, les filmeur·euse·s affirment que le lien intime n'est pas complètement brisé.

L'étude des films de mon corpus a nourri ma propre réflexion dans le cadre de ma partie pratique de mémoire, *Devenir fantôme*. En analysant les dispositifs de tournage de ces films, j'ai commencé à chercher le mien. J'ai testé plusieurs dispositifs avant de trouver le bon. J'ai fait quelques essais avec un petit caméscope, qui avait l'avantage d'être très léger, et de m'offrir une grande liberté de mouvement, mais le désavantage de ne pas pouvoir être équipé d'un micro de bonne qualité, de ne pas avoir d'optique interchangeable et d'avoir une mise au point automatique. J'ai donc opté pour un autre dispositif. Pour la caméra j'ai choisi un appareil photo numérique à objectif interchangeable, légèrement plus gros que le caméscope, mais me permettant de changer d'objectif au besoin et d'utiliser des bagues pour avancer la zone de mise au point. J'ai préféré le rendu d'image que m'offrait cette caméra, dû à la qualité et aux dimensions de son capteur (plus grand que celui du caméscope). J'ai ensuite équipé cette caméra d'un petit micro. Enfin, j'ai utilisé un trépied assez léger qui me permettait de réaliser très facilement un grand nombre de plans, même complexes, comme de fortes plongées. Avoir accès à ce matériel sur une longue période, m'a rendu complètement indépendante dans la fabrication de mon film. J'étais libre de tourner dès que j'en avais envie, je pouvais réaliser seule un grand nombre de plans, et faire exister ces images que j'avais en tête. Cette liberté technique a grandement apporté à mon film.

Le statut de filmeuse que j'ai adopté pour la réalisation de *Devenir fantôme* était pour moi la seule façon de raconter ce qui se jouait intimement à travers l'absence de A. Cela m'a permis d'aller au plus près de mes mouvements intimes, de mettre en scène des choses aussi subtiles que mon rapport particulier aux objets, aux mots et aux souvenirs. Ainsi, j'invite les spectateur·rice·s à l'intérieur de mon intimité, de mon espace mental. J'ai la sensation que ce film, je n'aurai pas pu le faire sans filmer seule. En écrivant cela je repense aux mots de Lou Colpé, quand elle m'explique pourquoi elle filme seule :

« Il y a un truc d'urgence, il faut que je le fasse comme ça, ça me brûle les doigts, et puis il faut le faire. Je le fais parce que définitivement, je ne peux pas faire autrement. » ¹

Tout au long de l'écriture, de la réalisation et du montage de *Devenir fantôme* j'ai été inspirée et guidée par les films de mon corpus qui traitaient de l'absence de l'être aimé : *Irène* d'Alain Cavalier et *Si tu étais dans mes images* de Lou Colpé. Le rapport aux objets d'Alain Cavalier m'a poussé à chercher de nouvelles façons de filmer les objets de mon quotidien, d'aller dans le sensible et le sensuel en filmant ces objets. Ma propre utilisation du plan-contact, largement utilisé par Alain Cavalier dans *Irène*, m'a permis de créer un espace intime entre la caméra, mon corps, le·la spectateur·rice et les objets que je filme tout en les manipulant. Dans *Devenir fantôme*, j'ai choisi de m'adresser directement à A dans la voix off. Comme *Si tu étais dans mes images* de Lou Colpé, mon film devient film-lettre. Enfin, en me filmant construire une maquette de la chambre de A, je cherche une façon de recréer du lien avec A, comme Alain Cavalier avec ses natures mortes et Lou Colpé avec les vidéos YouTube qu'elle consomme. J'actualise, je ramène à mon présent les gestes et les paroles du passé.

L'accompagnement de ma directrice externe Sophie Bredier a été très précieux pour ce film. Étant l'une des premières spectatrices du film, elle m'a conduit à élaborer le montage et m'a aidé à trouver le bon ton, la bonne distance pour rendre sensible ce qui se joue dans l'absence de l'être aimé. Nous avons beaucoup discuté ensemble de la voix off et, grâce à ses conseils, j'ai réussi à comprendre dans quelle temporalité

¹ Extrait de l'entretien avec Dominique Cabrera, voir Annexe n°2

cette voix off devait se situer, à savoir dans le présent vécu par mon personnage. Cela m'a amenée à perfectionner cette plongée dans mon espace intime que je cherchais à faire vivre aux spectateur·rice·s à travers *Devenir fantôme*.

À l'instar des filmeur·euse·s de mon corpus, j'ai trouvé dans le fait de filmer seule et dans la pratique du documentaire personnel une liberté nouvelle. La maniabilité des outils qui s'offrent à nous filmeur·euse·s, nous permettent de faire des films presque instinctivement, depuis le cœur du lien avec l'être aimé. En discutant de cela avec Dominique Cabrera, elle m'a expliqué à propos du tournage d'*Un Mensch* :

« Pour moi, c'était comme si je dessinais, comme si j'avais fait des croquis, de temps en temps, de [Didier], de moi. C'était exactement ça. Je ne pouvais le faire que comme ça. J'étais au cœur de la relation, j'étais au cœur de notre relation. »¹

Dans un entretien d'Alain Cavalier je remarque qu'il fait un rapprochement similaire avec l'écriture :

« Si la caméra vidéo avait existé à cette époque, j'aurais filmé, filmé, filmé ! Et rien écrit ! J'ai donc écrit ce que je ne pouvais pas filmer. »²

Entre le dessin dont parle Dominique Cabrera et l'écriture pour Alain Cavalier, je repense ici au concept théorique de la « caméra-stylo » tant recherchée par Alexandre Astruc. Pour lui la caméra-stylo permettrait aux cinéastes de trouver une nouvelle forme d'expression :

« c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. »³

¹ Ibid.

² CAVALIER Alain interrogé par Jean-Louis Jeannelle, "Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur", *Itinéraires*, 2009-4 | 2009, publié le 5 septembre 2014, consulté le 19 avril 2024, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1282>; DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.1282>

³ ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo (1942-1984)*, Paris, Edition L'Archipel, 1992, p. 325.

Alexandre Astruc pressentait déjà l'avènement du cinéaste en filmeur·euse, car d'après lui, il est primordial que :

« le scénariste fasse lui-même ses films. (...) La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo. »¹

Bien sûr, il est important de rappeler que cette liberté et grande fluidité que trouvent les filmeur·euse·s dans le documentaire personnel est indissociable des avancées techniques. C'est grâce aux recherches de technicien·nes, que des caméras de plus en plus petites et maniables ont vu le jour. Dans *Un Mensch*, Dominique Cabrera filme avec un téléphone, outil extrêmement simple d'utilisation et très facile à manipuler. Dominique Cabrera m'a raconté :

« Je suis tellement à l'aise avec le téléphone physiquement, c'est quasiment un prolongement de moi-même. Avec une caméra ou un appareil photo, j'ai moins cette aisance. En plus c'est ultra-automatique le téléphone, tu n'as rien à faire, tu appuies et tout fonctionne. C'est bien pour moi parce que j'aime bouger en même temps que je filme. Dans *Grandir* il y a un moment où ma sœur pleure. Et moi, je la filme avec une caméra et je suis complètement obsédée par comment filmer, comment faire le point, c'est une espèce de cauchemar, alors qu'évidemment avec un téléphone c'est ultra-automatique. Cette sensation, ce désir plutôt, que j'ai en faisant ces films-là, c'est de ne pas être juste de filmer en dehors de la situation, mais d'être *dans* la situation. Et c'est plus facile pour moi avec un téléphone. »²

Comme l'explique si bien Dominique Cabrera, les filmeur·euse·s parviennent à capter le lien en étant dans la situation. À travers mon expérience de réalisation de *Devenir fantôme* et l'étude de mon corpus, je constate que la transformation du cinéaste en filmeur·euse permet l'avènement de documentaires où les mouvements les plus intimes de l'âme peuvent être partagés aux spectateur·rice·s.

¹ *Ibid*, p. 327.

² Extrait de l'entretien avec Dominique Cabrera , voir Annexe n°2.

Comme je l'ai précisé en début de ce mémoire, j'ai choisi pour ces films le terme de documentaire personnel parce qu'ils ne sont ni des journaux filmés, ni des films de famille, ni des films autobiographiques, bien qu'ils s'en rapprochent sur certains aspects formels. Ici, pris dans un face-à-face avec l'être aimé, ou son absence, les filmeur·euse·s captent ce qui se joue de plus ténu dans le lien intime. Je remarque le soin que les filmeur·euse·s ont pris à faire exister l'espace intime¹, le lieu du lien affectif avec l'être aimé. Un espace qui va de part et d'autre de la caméra, du·de la filmeur·euse à la personne filmée : l'être aimé. Parce que les films sont justement produits depuis cet espace intime, chaque fragilisation, chaque bouleversement du lien les impacte directement, dans les images, les sons, la mise en scène. La caméra devient réceptacle des mouvements intimes entre les deux êtres. En trouvant la bonne distance, les filmeur·euse·s s'attachent ensuite à rendre accessible ce lien aux spectateur·rice·s, afin que ces dernier·ères deviennent témoins du lien et non voyeur·euse·s. Ainsi, les bouleversements intimes que chaque être humain expérimente dans son quotidien, sont enfin restitués dans le cinéma depuis le cœur de l'intimité, par un des deux (ou les deux) acteur·rice·s du lien. Face à ces films le·la spectateur·rice est invité·e à plonger dans l'espace intime du·de la filmeur·euse.

Cette forme de documentaire permet de questionner le cinéma dans un sens plus large. En effet elle bouleverse en profondeur les rapports entre le·la filmeur·euse, la personne filmée et le·la spectateur·rice. La place du·de la filmeur·euse au sein du film est nouvelle, à la fois narrateur et personnage et corps filmant des images du film. Sa présence matérielle dans le film, par les mouvements du cadre, son intrusion dans le cadre par des plans-contact ou encore sa voix qui crée un dialogue *de part et d'autre* de la caméra transcende le rapport à la personne filmée et permet aux spectateur·rice·s de trouver une nouvelle place au sein du film, moins voyeur·euse·s que témoins et complices du lien.

Dans ce mémoire je me suis principalement penchée sur le tournage, le montage et l'analyse des films en eux-mêmes. Je n'ai pas développé la question de la diffusion de ce type de film. L'important pour moi était que ces films ont été faits pour être

¹ Il est également intéressant de noter qu'une grande partie des films du corpus sont tournés dans l'espace intime et clos d'une chambre.

vus pour un public large, dépassant l'entourage proche du·de la filmeur·euse. Cependant, il est important de préciser que ces films restent marginaux, à petit budget et donc difficiles à diffuser. Pour cela, ils sont peu diffusés et le plus souvent sont vus en festival par un public de connaisseur·euse·s.

L'idée de cette étude n'était pas d'obtenir une exhaustivité des différentes variations du lien affectif qui peut se dérouler entre deux personnes, j'ai choisi trois variations précises parce qu'elles introduisent la question de la distance qui se creuse entre deux êtres. Une autre variation de la mise à l'épreuve du lien intime qu'il serait pertinent d'étudier est le cas de la dispute, et comment un épisode de froid, de mésentente, entre le·la filmeur·euse et la personne filmée peut être raconté depuis l'intérieur de la dispute. Je pense par exemple au film *No Sex Last Night* de Sophie Calle et Greg Shepard, dans lequel l'artiste plasticienne et celui qu'elle aime (mais qui semble ne plus l'aimer) décident de faire un road-trip aux États Unis. Sophie Calle et Greg Shepard sont chacun·e équipé·e d'une caméra et le montage propose une alternance, une rencontre entre ce que l'un·e et l'autre a enregistré. À plusieurs reprises les deux filmeur·euse·s se disputent et confient leur mécontentement voire leur haine de l'autre à la caméra. Dans la dispute leurs regards s'opposent et se confrontent, mais le dialogue est impossible, chacun semble parler dans le vide. Le titre original du film est très bien choisi : *Double Blind*, dont la traduction littérale est « double aveugle », les deux regards ne se répondent pas.

Bibliographie

Ouvrages généraux sur le cinéma

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo (1942-1984)*, Paris, Edition L'Archipel, 1992

BAZIN, André, 1945, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Edition du Cerf, 2010

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993

Ouvrages sur le documentaire

BAILBLÉ Claude, NOUEL Thierry (dir.), *Filmer Seul-e*, Paris, La Revue Documentaires, 2016

GOURSAT Juliette, *Mises en « je » Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Arts Série Hors champ, 2016

ODIN Roger (dir.) *Le film de famille, Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995

PRÉDAL René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, 2008

Monographies

ROBLES Amanda, *Alain Cavalier, Filmeur*, Paris, De l'incidence, 2011

SAVELLI Julie (dir.), *Dominique Cabrera, l'intime et le politique*, Paris, De L'incidence, 2021

Articles

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, 30 mars, n° 144.

DEUBNER Erikka, « Laisser une trace », *Gaze n°6 : Bimbo*, juin 2023, pages 20-29

Essais

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Points Essais, 2020

BARTHES Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 2021

MARIN Claire, *Rupture(s)*, Paris, Le livre de poche, 2020

Romans

DAGERMAN Stig, *L'Enfant brûlé*, trad. du suédois par E. Backlund, Paris, L'imaginaire, Gallimard, 1956.

ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

ERNAUX Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1999

LAFON, Lola, *Quand tu écouteras cette chanson*, Paris, Le Livre de poche, 2023

Entretiens en ligne

CABRERA Dominique, interrogée par Béatrice Ronté-Cassard dans le cadre du Festival du cinéma du réel de 2023, « *Entretien avec Dominique Cabrera, réalisatrice de Un Mensch* », Blog Mediapart, mis en ligne le 16 mars 2023, URL : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/160323/entretien-avec-dominique-cabrera-realisateur-de-un-mensch>.

SYROECHKOVSKAYA Marusya, interrogée par Laurent Wissot, « "The Consequences of Putin's Playbook": Marusya Syroechkovskaya on *How to Save a Dead Friend* » , Filmmaker Magazine, mis en ligne le 17 novembre 2023, URL : <https://filmmakermagazine.com/117414-interview-marusya-syroechkovskaya-how-to-save-a-dead-friend/>,

Filmographie principale

BEAUVAIS Frank, *Compilation : 12 instants d'amour non partagé*, France, 2007 (trilogie d'Arno - deuxième partie)

BEAUVAIS Frank, *Je flotterai sans envie*, France, 2008 (trilogie d'Arno - troisième partie)

CABRERA Dominique, *Un Mensch*, France 2023

CAVALIER Alain, *Irène*, France, 2009

COLPÉ Lou, *Si tu étais dans mes images*, Belgique, 2017

JOSLIN Tom, FRIEDMAN Peter, *Silverlake Life : The View from Here*, Etats Unis, 1993

SYROECHKOVSKAYA Marusya, *How to Save a Dead Friend*, Suède, Norvège, France, Allemagne, 2022

Filmographie complémentaire

CABRERA Dominique, *Demain et encore demain : journal 1995*, France, 1997

CABRERA Dominique, *Grandir*, France, 2013

CALLE Sophie, SHEPARD Greg, *No sex last night*, France, 1992, 76min, couleur

CAVALIER Alain, *Ce répondeur ne prend pas de messages*, France, 1978

CAVALIER Alain, *La rencontre*, France, 1996

CAVALIER Alain, *Le filmeur*, France, 2005

DEUBNER Rebekka, *Lacer*, France, 2023

DEUBNER Rebekka, *Rapiécer*, France, 2023

DOYON Claire, *Pénélope mon amour*, France, 2021

GHEERBRANT Denis, *La vie est immense et pleine de dangers*, France, 1995

MARI Narimane, *On a eu la journée bonsoir*, France, 2022

MCELWEE Ross, *Photographic Memory*, France, États-Unis, 2011

MORDER Jospeh, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*, France, 2008

Table des illustrations

Fig. 1 : Plans d'ouverture de *Silverlake Life : The View From Here*

Fig. 2 : Tom Joslin se filme pendant un examen médical.

Fig. 3 : Plusieurs caméras pendant un examen médical de Tom Joslin.

Fig. 4 : Dominique Cabrera se rapproche de Didier.

Fig. 5 : La caméra-téléphone de Dominique Cabrera.

Fig. 6 : La caméra vidéo de Tom Joslin.

Fig. 7 : Quelques-uns des nombreux gros plans sur le visage de Didier.

Fig. 8 : Gros plans des mains de Didier en activité

Fig. 9 : Gros plans des mains de Didier immobiles.

Fig. 10 : Gestes et habitudes de Didier.

Fig. 11 : Mark durant un examen médical.

Fig. 12 : Séquence de danse de Mark.

Fig. 13 : De Mark à Tom, passation de la caméra.

Fig. 14 : Champ-contrechamp : d'un côté Tom et de l'autre Mark et Judie.

Fig. 15 : Tom Joslin, filmeur et amoureux.

Fig. 16 : Regards-filmeur dans *Silverlake Life*.

Fig. 17 : Regard de Didier légèrement décalé, dirigé vers Dominique.

Fig. 18 : Plan-contact dans *Un Mensch*.

Fig. 19 : Plan-contact dans *Silverlake Life*.

Fig. 20 : Kimi filmé par Marusya.

Fig. 21 : Marusya filmée par Kimi.

Fig. 22 : Kimi retourne la caméra vers lui.

Fig. 23 : Marusya et Kimi posent la caméra pour se filmer ensemble.

Fig. 24 : Marusya et Kimi se filment main dans la main.

Fig. 25 : Diaporama de l'histoire d'amour de Marusya et Kimi.

Fig. 26 : Séquence recherche de drogue, les plans s'élargissent.

Fig. 27 : Marusya place Kimi face à la caméra pour lui poser des questions.

Fig. 28 : Kimi met en scène son quotidien pour Marusya.

Fig. 29 : Kimi pleure devant la caméra.

Fig. 30 : Andrioucha répond aux questions de Marusya.

Fig. 31 : Kimi continue de filmer : lors d'une visite de Marusya à l'hôpital, il se saisit de la caméra.

Fig. 32 : Isolation de Kimi dans les plans larges.

Fig. 33 : Reflet de Kimi dans la vitre.

Fig. 34 : La silhouette de Kimi se trouble.

Fig. 35 : Kimi s'approche de Marusya et l'embrasse, obstruant le champ de la caméra.

Fig. 36 : Marusya filme Kimi en plongée.

Fig. 37 : Fondu enchaîné entre le visage de Kimi et des immeubles.

Fig. 38 : Photographie du reflet de Marusya dans la fenêtre.

Fig. 39 : Marusya crée de la musique à partir d'une vidéo de Kimi.

Fig. 40 : Annonce du décès de Kimi.

Fig. 41 : Détails du corps de Kimi.

Fig. 42 : Variation d'axes et de situations lumineuses.

Fig. 43 : Mouvements rapides des yeux d'Arno.

Fig. 44 : Arno s'échappe du cadre.

Fig. 45 : Détails du corps d'Arno.

Fig. 46 : Fenêtres fermées dans *Irène*.

Fig. 47 : S'extraire du monde par le sommeil.

Fig. 48 : Enregistrements de l'écran d'ordinateur de Lou Colpé.

Fig. 49 : Retour au monde de la filmeuse.

Fig. 50 : Séquence d'abstraction dans les nuages dans *Si tu étais dans mes images*.

Fig. 51 : Séquence de retraite dans *Irène*. Alain Cavalier filme le vide.

Fig. 52 : Plan de la maquette dans *Devenir fantôme*.

Fig. 53 : Contraste des échelles dans *Devenir fantôme*.

Fig. 54 : Nature morte de la couette dans *Irène*.

Fig. 55 : Nature morte à l'œuf pour raconter le corps d'Irène

Fig. 56 : Déplacement de la caméra entre les différents objets d'une nature morte.

Fig. 57 : Saynète avec une pastèque pour raconter une naissance et un avortement.

Fig. 58 : Image universelle de la catastrophe : une panthère attaque une antilope

Fig. 59 : Intertitres pour énoncer un désir.

Fig. 60 : Intertitres pour décrire les différentes étapes du voyage.

Fig. 61 : Images d'archive filmées depuis un avion.

Fig. 62 : Lou Colpé filme une vidéo (à gauche) et des photos (au milieu et à droite) de l'être aimé.

Fig. 63 : Plan de fin de *Si tu étais dans mes images*.

Fig. 64 : Trois valeurs de cadre sur l'oiseau.

Fig. 65 : Alain Cavalier manipule les objets liés à Irène.

Fig. 66 : Disparition des objets-reliques.

Fig. 67 : Alain Cavalier filme ses carnets et retrouve le nom d'Irène.

Fig. 68 : Main d'Alain Cavalier brûlant son carnet.

Fig. 69 : Photographie de l'installation vidéo de Rebekka Deubner pour l'exposition du BAL, *A partir d'elle*. On peut y voir la vidéo *Rapiécer*.

Fig. 70 : Rebekka Deubner porte les bottes de sa mère dans *Lacer*.

Fig. 71 : Très gros plans des objets-reliques dans *Devenir fantôme*.

Fig. 72 : Visage de l'être aimé puis apparition du titre du film.

Fig. 73 : Reflet du filmeur dans un miroir.

Fig. 74 : La carte postale posthume.

Annexe n°1 : Entretien avec Lou Colpé à propos de *Si tu étais dans mes images*.

Le 27 mai 2024 j'ai rencontré Lou Colpé, nous avons discuté de son film et de sa pratique en générale. Voici le compte rendu de cet entretien :

Pour commencer, est-ce que tu peux me présenter la naissance de ce projet, à quel moment il est arrivé dans ta vie et comment il s'est déroulé ?

C'est un film qui est né à l'école. Moi j'ai fait une école d'art à Bruxelles qui s'appelle l'erg, école de recherche graphique. Avant cette école, je suis passée à une école de cinéma en Belgique, L'IAD, mais je n'ai vraiment rien compris à ce qu'on me demandait, là je m'y suis beaucoup ennuyée. Un truc presque de formatage. Et l'erg est une école d'art qui m'a bien plus embarqué parce que c'est voilà. C'est aussi une école pluridisciplinaire.

Aujourd'hui je suis prof dans cette école en master en narration et donc du coup j'arrive un peu à détricoter un peu l'esprit de l'école. Et ce qui m'a permis sans doute de faire ce premier film, c'est qu'à l'erg, il y a quelque chose de très pratique. Tu as des rendez-vous avec des professeurs et tu dois amener des choses. En fait, il n'y a pas de discussion si tu n'as rien à montrer ou à faire entendre ou à faire lire ou des petites choses. Tu dois mettre des choses sur la table assez régulièrement. Et donc t'es engagé très fort à la pratique. Ce film naît à l'école dans mes 2 dernières années en master.

Si tu étais dans mes images, c'est un film qui vient un peu bousculer ce que je faisais. J'avais un autre projet, parce que la particularité du master, comme tous les Masters, c'est que tu fais ton film et puis on ne vient pas t'embêter avec des exercices scolaires. Il y a cet accident, en Bolivie, très loin. Il y a le fracas de cet accident dans ma vie.

Moi, je filme depuis toujours comme depuis mes 13, 14 ans. J'ai une pratique du journal filmé, d'écriture, et aussi de collection, quelque chose comme ça qui

m'accompagne depuis l'adolescence. Et évidemment, cet événement ne fait pas fit, de mes petites obsessions, de mes écrits. Mais, je mets toujours un peu de temps avant de me rendre compte que je suis en train de faire un film. Il y a quelque chose qui se passe un peu en coulisse de ma tête, je ne sais pas comment dire autrement que ça, mais j'accumule plein de matière. Et puis à un moment donné, il y a un fil de la narration qui se tisse. Le premier fil de *Si tu étais dans mes images*, c'est cette obsession, que cet ami très proche meurt dans un paysage que je ne connais pas, dans une langue que je ne connais pas.

Le truc qui va me marquer très fort, c'est le rapatriement du corps, pour des raisons complètement administratives et financières, le corps va se balader comme ça, de Bolivie en Argentine, à Londres, à Bruxelles. Enfin, il va faire un nombre d'atterrissage et décollage complètement fou.

Dans le film, je ne peux pas parler de ça, par contre je peux m'accrocher à un truc très administratif et très idiot qui est qu'il faut passer par là et puis par là.

C'est dans toute cette nébuleuse qu'est la disparition de quelqu'un si loin. C'est dans cette grande affaire qu'est la mort en fait.

Je ne peux passer des nuits à ce moment-là à regarder toutes ces vidéos de décollages et atterrissage, et il y a énormément de vidéos sur Youtube, de gens qui prennent en photo et en vidéo leur décollage. Au tout début le film n'est que ça, ce n'est qu'une suite d'atterrissage et de décollage, pour arriver enfin en Belgique.

Et c'est ce premier fil qui va exister dans le film, tout ce trajet du corps qui va mettre un temps avec plusieurs arrêts pour arriver à Bruxelles.

Et le deuxième fil narratif c'est de déplier une année. C'est aussi de la narration de l'après-coup. Je pense que moi je suis plutôt une réalisatrice de l'après-coup. Peut-être pas pour toujours, mais en tout cas bon, ça me tombe dessus, il y a ce fracas comme ça et aussi quelque chose de l'accumulation. Et puis à un moment donné, ça fait de la narration.

Le premier fil, c'est l'avion et ensuite il y a le fil de moi qui écris évidemment beaucoup à cet ami, dès sa mort.

Bien plus tard je me dis, ça ne peut pas être qu'un film d'atterrissage et de décollage.

Je vais moi retourner dans ce que j'ai filmé pendant l'année qui vient de passer et en traquant, cette disparition, cette absence, ou en fait cette grande présence. Je pense que c'est plutôt ça dans les images et dans l'année que j'ai traversée. Donc voilà, ça s'est fait par étapes.

Et puis un film que je vais retravailler avec Dérive, qui est un atelier de production en Belgique, quand je vais repasser par du montage.

Dans un premier temps je le monte toute seule. Et après je vais travailler avec un menteur qui est super, qui va resserrer plein de choses, donner plus de rythme et puis je vais faire une voix off. Cette voix off était pas dans ma tête au départ, elle arrive vraiment en dernier lieu.

Donc tu as fait plusieurs étapes de montage ?

De ce que je me rappelle, c'est vraiment d'abord je fais toute une vraie session de montage avec atterrissage, décollage, atterrissage, décollage et mes écrits. Je tenais très fort à ce qu'il y ait autant d'atterrissages et autant de décollages qu'il y avait eu dans la réalité, j'y tenais pour des raisons, comment dire, sentimentales un peu bêtes. Mais là dans la narration ça n'avait pas beaucoup de sens donc il a fallu aussi que le temps passe pour que je puisse lâcher prise en fait.

Quand tu t'es rendu compte que tu voulais inclure dans le film tes images tournées au jour le jour pendant un an, qu'est-ce qui t'a marqué ? Qu'est-ce que tu as voulu faire ressortir de ces images ?

Là encore une fois, tu me plonges loin en arrière, mais je me rappelle d'être surprise de la joie en fait. La joie qu'il y a dans ces images. Moi qui avais l'impression d'avoir passé un an dans un chagrin tellement grand, tout d'un coup je me disais : “ mais tiens, en fait j'ai filmé des trucs, je filme tout le temps. Qu'est-ce que j'ai bien pu

filmer cette année ?” Et là voilà, il y avait la naissance de mon premier neveu, des vacances, des scènes de danse, des scènes de liens en fait, de vie, de la vie qui pousse, qui poussent les murs. J'ai été très entourée.

Ce qui m'étonne encore aujourd'hui c'est à quel point en fait dans ces moments-là, en tout cas pour ma part, il y a quand même énormément de liens d'amitié, d'amour et de joie à mesure que la peine est grande en fait.

En voyant le film, je me suis rendu compte que ça racontait une sorte de retour au monde et un retour à l'extérieur. Et je trouve ça très beau progressivement, les personnes reviennent dans tes images. Petit à petit tu reviens au monde, à l'extérieur, au mouvement.

Mais quand même on sent pas mal l'absence dans une grande partie du film et moi je me demandais comment tu avais travaillé. Cette sensation de vide. Et comment tu avais envie de la rendre sensible dans ton film ? Comment as-tu travaillé ça au montage ?

Dans un premier temps, c'est comment je place les choses. C'était important de commencer avec la méduse. Ce truc un peu flottant, un peu menaçant comme ça et en même temps, elle est jolie cette petite méduse rose. Elle flotte. Et puis la Méduse c'est un animal qui raconte aussi plein de choses.

Mais je crois qu'il avait quelque chose de l'ordre de la bulle, d'être dans un coin comme ça.

Là tu vois, il y a aussi toutes ces strates internet aussi. Tu sais cette espèce de tableau un peu bête là, sur comment tu devrais vivre un deuil, tu vois, il y a ce truc un peu bête là.

Je pense que j'ai réfléchi le montage comme une espèce de recherche en fait. Comment tiens, comment est-ce qu'il faudrait vivre cette chose-là ? Comment est-ce qu'Internet et les psychologues disent qu'il faudrait vivre cette chose-là ? Comment on fait ? Comment en fait moi je le vis. C'est beaucoup d'aller-retours et puis parfois, il y a comme l'impression que ça va mieux. Je me rappelle très bien ce plan

de ciel avec cet incendie et où je pense que j'écris "tu n'en finis pas de mourir" c'est-à-dire en fait, ça continue inlassablement. Et après c'est vrai, qu'il y a une réouverture avec le bébé, la scène du ping-pong, la scène de la danse.

Et puis on va terminer le film avec des images parce que j'ai aussi récupéré toutes les images que lui avait filmées de son voyage et je n'en ai utilisé qu'une, qui est la dernière en moto.

A propos de ces images que tu avais de cet ami, ce qui m'a étonné c'est qu'elles sont très rares dans le film. Quel était ton rapport à ces images ?

Le film est quand même une espèce de tentative, un peu vaine, de ramener ce corps vers moi. Il y a vraiment quelque chose d'assez difficile en fait, quand quelqu'un meurt à l'étranger, si loin, là où t'es pas là. Et j'ai l'impression qu'en tout cas le cinéma comme je le pratique, ce serait comme une espèce de géographie, que j'invente en territoire, où je peux déposer les choses et faire des choses que je ne peux pas faire dans la vie.

Il faut qu'à un moment donné ça atterrisse dans mon cerveau quoi. Il faut que l'information rentre. Il y a quelque chose que je dois saisir, que je dois faire. Donc voilà je peux me passer en boucle ces images d'avion.

Mais il y a aussi quelque chose d'un peu pudique, c'est-à-dire que lui n'a pas décidé d'être dans le film. Il est important de préserver ça et de situer, d'où je parle. Je parle de moi. Et il est hors de question de lui prêter une voix, ou de l'exposer outre mesure. Et puis c'est un film de l'après, ce n'est pas un film de l'avant.

C'était un ami très proche, qui a été mon amoureux pendant très longtemps. Donc des images et des archives, j'en ai à la pelle. Mais à un moment donné, il s'agit de choisir laquelle raconte le mieux pour déposer les choses au début et puis après on en parlera plus.

Il y a un moment où tu dois déposer des choses pour construire une matrice de ton film dès les toutes premières minutes. Elles sont hyper importantes et, si elles sont bien posées, je pense qu'après on accepte tout.

L'histoire n'est pas du tout de raconter l'accident, c'est de l'histoire de l'après. Mais par contre, il faut quand même raconter qu'il y a eu un accident, et après on n'en parle plus et on passe à autre chose.

L'origine de mon lien et de ma grande peine c'est cette histoire d'amour un peu ambiguë qui était terminée, pas terminée.

Tout le travail en montage, c'est d'arriver à ce que le spectateur ne se pose pas de mauvaises questions, qu'il aille à l'endroit où tu as envie qu'il aille et donc de pouvoir déposer un petit quelque chose de ça. Et de clôturer le film.

C'est comme une espèce de quête quoi. Voilà, j'essaie à tout prix de le ramener vers moi, un peu de manière désespérée. Pour en fait, me rendre compte qu'il est là, qu'il est enfin là, qu'il a toujours été là.

Et puis par contre, il appartiendra toujours à ce voyage, à ce bonheur d'avoir été là-bas dans ce pays que je ne connais toujours pas, où je n'ai toujours pas été. Malgré tout il faut faire exister ces 2 endroits.

Je peux être apaisée, il peut être là-bas et ici. Le trajet du film fait que c'est que je peux l'accepter. Et je pense que cette dernière image, elle raconte ça.

Ce que j'ai ressenti devant le film, c'est que le lien existe toujours et qu'en retravaillant toutes ces images d'archives, qui sont anonymes, tu les ramènes à ton expérience propre.

Je voudrais bien que tu me parles de l'image de la panthère qui attaque une antilope au tout début du film ? Cette idée des images de catastrophes, qui ne sont pas personnelles, mais qui racontent très bien ce qui est en jeu.

Dans un tas de situations dans ma vie, ce que je n'arrive pas à exprimer, il me le faut en images, en une scène que moi je ne saurais pas faire. Et donc je peux la chercher vraiment très longtemps cette image-là qui va coller exactement à la sensation que ça me fait, cette sensation d'effroi. Je peux mettre très longtemps à la chercher.

J'ai une banque d'images infinie de plein de choses, pas que des trucs de catastrophe, puisqu'il y a aussi parfois des moments où c'est chouette et tout va bien.

C'est quelque chose qui m'accompagne depuis toujours, depuis longtemps, de chercher l'image qui va dire exactement ce que moi je n'arrive pas à raconter.

Y a quelque chose de ça en fait qui je pense compte en tout cas dans ma vie et effectivement cette image-là qui est aussi au tout début du film, il ne sera pas dit de quoi il est mort, qu'est-ce qu'il s'est passé. Toutes ces questions-là sont évacuées parce qu'elles m'intéressent, mais je tiens à délivrer l'effet que ça me fait.

Parce qu'il y a quand même ce truc de l'image manquante.

Je ne veux pas que tout le film on se dise : « mais alors qu'est-ce qu'il est arrivé à ce garçon » ? A un moment donné il faut donner des petites choses pour pouvoir faire le film, aller plus loin que juste le moment de l'accident. Parce que moi ce qui m'intéresse c'est ce qui se passe après.

Il y a une pratique du found footage chez moi, assez grande qui date, je pense, de l'école, parce que parce que l'erg c'est aussi une école assez expérimentale. On nous a montré plein de films bien barjots, pas du tout classiques, et donc. J'ai un grand appétit pour un tas de réalisateurs, qui font des films sans eux-mêmes filmer, parce que moi il y a quelque chose de l'ordre de la technique qui m'embarrasse un peu. Je ne suis pas une bonne technicienne, enfin ça ne m'intéresse pas beaucoup. Pour un tas de raisons aussi, sans doute parce que sans doute ça m'intimide un peu. Et puis parce que je crois que ça m'embête et que, et je crois que je suis plus forte à accumuler comme ça plein de strates et à un moment donné les tresser les unes avec les autres. Plutôt que me demander comment je vais mettre ma caméra. Ça m'embête assez vite. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de : il ne faut pas trop que je me rende compte de ce que je suis en train de faire, parce sinon je ne le fais pas.

Là c'était l'iPhone et pour le film de maintenant, c'était une caméra qui traîne à la maison et qui était tout le temps sur un pied, avec un objectif crado. Mais en fait si tout d'un coup je m'étais mise à nettoyer bien les choses, à faire une prise à écouter que en fait le son est bon, alors je ne fais pas les choses. Parce que je dois tellement les attraper là maintenant tout de suite c'est tellement important, je ne peux pas

faire autrement que ça. Ça doit se faire très vite parce que sinon, si j'y réfléchis un peu, alors là je suis hyper embarrassée. Je ne le ferai pas parce que alors interviendraient plein de questions d'égo. Je me demanderais si vraiment ça intéresse les gens. Et il ne faut pas que ces questions-là arrivent dans ma tête, car sinon je suis tout à fait inhibée et donc le found footage permet aussi de ne pas devoir tourner des images.

C'est aussi des imaginaires qu'on a tous, et de pouvoir un peu les détourner et de faire le pas de côté, de les mettre juste un petit peu à côté de comment elles sont utilisées d'habitude, moi, ça m'amuse beaucoup. Et là le long métrage que je suis en train de faire, s'ouvrira aussi sur le crash du Challenger qui est cette fusée qui s'est explosée en 1000 morceaux. C'est terrible, il y a ce ciel bleu, tout le monde s'est bien habillé, c'est vraiment le grand événement, et puis c'est l'effroi total. La panique générale. En même temps, tout le monde essaie de garder son calme. Et dans le ciel c'est terrible.

Cette vidéo je peux la regarder en boucle, je l'ai beaucoup projetée dans ma maison, à l'extérieur, sur les murs. Il fallait aussi épuiser, cette image-là qui raconte l'accident, en tout cas le moment dramatique que je ne veux pas raconter, autour duquel je tourne, dont il faut en dire quelque chose.

Tu parlais d'images manquantes et il y a une séquence en particulier qui me raconte cette idée-là de rechercher une image, mais de raconter qu'aussi on arrivera jamais à la trouver. C'est la séquence où on voit que des nuages. Et dans les intertitres tu parles de cette image que tu t'imagines de la chambre, de la salle de bain, de l'accident, du médecin, et je trouve ça très juste que là tu n'as pas mis une image figurative et que t'es allé chercher quelque chose de plus abstrait, qui nous permet d'imaginer.

Oui et puis ça raconte tous les films qu'on peut se faire. C'est aussi tout l'équilibre avec le texte qui est adressé à cet ami ? Et puis quand tu convoques comme ça du texte, il faut de la place en fait pour qu'il existe et donc il faut trouver un équilibre et il faut trouver effectivement des images qui supportent ce texte-là et puis ce qu'il

raconte. C'est toujours cette affaire de found footage, c'est pareil, c'est des trucs de sensations. Qu'est-ce qui raconte ça sans que j'ai besoin de le dire ?

A cette époque, j'ai lu un livre de Vinciane Despret, qui s'appelle *Au bonheur des morts*. C'est une philosophe belge, elle est assez incroyable, elle est éthologue donc elle étudie, elle a vachement étudié les animaux. Elle est une manière, très à côté, si de mener ses recherches et son livre *Au bonheur des morts*, c'est comment les vivants ont des relations avec les morts. Mais aujourd'hui en Belgique ou pas au Mexique, pas en Afrique. Non, aujourd'hui, là où on n'arrête pas de dire que les gens n'ont plus besoin, que y a plus sacré, que les morts on sait plus où ils sont, que tout ça c'est dématérialisé, qu'on a perdu tout ça. Elle prend un peu le pari de dire qu'elle n'y croit pas. Elle croit quand même que les gens continuent d'avoir des relations très inventives et très joyeuses avec leur mort. Mais c'est devenu tabou, un peu sous la table, un peu des discussions de fin de soirée, toutes ces choses de signe, et cetera. Elle a mené une espèce d'enquête mais très réjouissante, très drôle et moi j'ai lu ça à cette période et ça m'a apaisé. Et donc il y a énormément de ce livre dans *Si tu étais dans mes images*, et même un peu trop. Après c'est un premier film aussi, avec plein d'écueils et plein de trucs que je ferai autrement, mais bon, j'avais 25 ans.

Dans le film tu t'adresses, tu tutoies cet ami. Comment t'as envisagé ce dialogue-là ?

Comme je te disais tout à l'heure, j'accumule un tas de matières qui a priori n'ont rien à voir les unes avec les autres. Une fois qu'elles sont là, je peux un peu les retravailler, mais je ne peux pas complètement les dénaturer. Donc c'est-à-dire que j'ai écrit ces textes en m'adressant à lui. C'est comme ça que c'était le plus juste, c'est comme ça que ça me venait, à n'importe quel moment de la journée, de m'adresser à lui et de lui écrire ça.

A un moment ça ne me suffit plus de regarder les images de YouTube, d'avions Il faut que je les importe dans mon ordinateur, il faut que je les mette sur mon banc de montage. J'ai besoin de le faire décoller, atterrir, décoller, atterrir, enfin je ne sais pas, je ne peux pas, il fallait que je le fasse quoi.

Pour ce que j'ai écrit je me disais, de manière un peu idéologique, je ne peux pas remodifier ces textes pour les rendre plus lointains ou plus général. Il y a quand même quelque chose de l'adresse qui m'importe : d'où je parle et à qui je parle. Et sans mettre les spectateurs de côté d'ailleurs, je pense que c'est pour ça aussi que cette voix off existe et qu'elle peut rassembler les choses.

À partir du moment où j'ai décidé qu'il y avait une matière, voilà que j'ai écrit c'est difficile de me faire bouger d'avis ou de dénaturer ce que j'ai écrit. Il y a comme une espèce d'élan du premier geste comme ça qui compte tellement pour moi. Parce que c'est comme ça que je fabrique les choses. Il y a quelque chose de très sacré.

Ce tutoiement raconte aussi le fait que cette personne est toujours là quelque part. J'ai l'impression que le film pourrait être comme une carte postale adressée à cet absent. Et le fait que toi tu mettes des images de ton quotidien, c'est comme si tu donnais de tes nouvelles.

A propos de cette histoire de carte postale. Il y a quand le fait qu'il va m'envoyer une carte postale qui arrivera après sa mort. Ça aussi j'ai longtemps hésité à le garder. Mais c'est tellement fort et puis du coup, il y a un répondant, ça le fait tellement exister, il y a cette espèce d'échange.

Tu filmes seule depuis longtemps. Comment ça change ta façon d'appréhender le cinéma ? Tout à l'heure tu me parlais d'urgence en fait et d'un besoin de filmer vite.

Là comme ça, je dirais de la liberté, mais même pas, ça m'apporte une grande intimité et le fait de ne pas avoir, à parler, à me justifier, n'écouter que mon intuition et ne pas avoir à le dire à voix haute.

Il y a du secret, un peu quand même. Où je pense que les débuts, en tout cas, de mes projets de films sont toujours comme en secret.

Même si la caméra est là, je pense aussi autant long, la caméra a été là pendant extrêmement longtemps, a vu tout le monde, tout le monde s'en foutait.

Je pense que ça m'apporte de la liberté et aussi beaucoup d'intimité. Et aussi un grand ping-pong en fait. J'ai l'impression qu'il y a quelque part où je me vois faire.

C'est un dialogue entre moi et moi, entre une espèce d'inconscient. Tu ne sais pas ce que tu as à faire, mais tu le fais, et t'as à rendre compte à personne. Ça fait comme un mouvement intérieur, assez intéressant, entre toi et toi-même.

Mais j'aimerais pas du tout dire que je fais un cinéma thérapeutique et tout ça me gave un peu. J'ai surtout le sentiment de faire des histoires, avec des temporalités complexes, avec des drames, mais aussi avec plein d'amitié aussi.

Il y a un truc d'urgence, il faut que je le fasse comme ça, ça me brûle les doigts, et puis il faut le faire. Je le fais parce que définitivement, je ne peux pas faire autrement.

Mais du coup on a l'impression que, sur le coup, tu ne sais pas encore pourquoi tu filmes. Comme si filmer seul ça permet d'amener au plus proche des mouvements intérieurs encore inconscients.

Oui, il faut que ce soit dans les coulisses de ma tête, de temps en temps ça surgit comme ça, ça crée aussi beaucoup de mouvements.

Annexe n°2 : Entretien avec Dominique Cabrera à propos d'*Un Mensch*.

Le 1er juin 2024 j'ai rencontré Dominique Cabrera, nous avons discuté de son film *Un Mensch*. Voici le compte rendu de cet entretien :

Comment cette idée de film est née ?

Quand j'ai tourné, j'avais une vision : un plan, un noir. C'est ce que je voulais faire. Quand j'ai commencé le montage, j'ai dit ça à la monteuse, et c'est comme ça qu'on a monté. On n'a pas cherché une forme, elle était déjà là.

Dans *Un Mensch*, mon point de vue était centré sur Didier, sur la fin de sa vie. On était dans cette situation qui est très spéciale et, il y avait ce dénouement qui était là, malheureusement. Là le point de vue était donné par la vie. C'est peut-être ce qui te touche tellement dans ces films-là, c'est que c'est une expérience humaine.

Pour ce projet, ça t'a semblé évident de filmer seule?

Oui. Je ne me suis même pas posé la question. Je me suis posé aucune question. Je voulais filmer et je me suis pas du tout demandé si j'allais demander à quelqu'un de venir. Absolument pas.

Qu'est ce que cela t'apporte de filmer seule ?

Pour moi c'était comme si je dessinais, comme si j'avais fait des croquis, de temps en temps, de lui, de moi. C'était exactement ça. Je ne pouvais le faire que comme ça. J'étais au cœur de la relation, j'étais au cœur de notre relation.

En plus Didier avait beaucoup aimé *Demain et encore demain*. Dans *Demain et encore demain*, je le rencontre pendant que je fais ce film et il était d'accord pour que je le filme. Il ne s'en occupait pas, il était un peu au-dessus.

Mais après, quand le film a été fini et j'ai commencé à le montrer, là il s'est aperçu en fait que c'était un film et un beau film. Il l'a beaucoup aimé et il m'a souvent accompagné à des projections que j'ai faites.

Comment as-tu réfléchi à ta présence dans *Un Menach*, à ton personnage ? C'est très différent de *Demain et encore demain*, parce là ce n'est pas ton histoire directement.

D'abord je le filmais lui. J'ai pensé que ma présence, elle serait dans ma voix et puis dans le fait que je tenais la caméra, enfin le téléphone, en l'occurrence.

C'est vraiment instinctif. Quand je te parle de croquis, c'est que j'ai vraiment eu l'impression de peindre.

Il y a une fois où c'était l'anniversaire d'Edmée dans la cour, il y avait de la musique, et là j'ai pensé que je pouvais me filmer dans le reflet de la vitre. Les autres fois non. Là, c'était amené par la situation en fait, c'est-à-dire que je me penchais par la fenêtre pour filmer la musique et en me penchant par la fenêtre, je passe devant mon reflet.

Cela me fait penser à un poème de Baudelaire où il dit : "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Dans ce plan, j'avais le sentiment que cette image était comme une espèce d'équivalence à la musique. C'est souvent comme ça quand on filme, la voix de quelqu'un t'inspire, et quand on se sent bien, ça glisse d'une forme à une autre, tu es inspiré par la situation, la situation inspire les gens qui sont là. Et Didier était dans une forme de sérénité ce jour-là.

Ma place c'était la filmeuse justement, je ne me voyais pas me filmer et je pense que Didier il n'avait pas tellement envie de me filmer. Alors que dans *Demain et encore demain* on avait fait cette circulation, et j'avais envie de faire cette circulation parce que dans *demain encore demain*, j'avais cette espèce d'idée que c'était un

autoportrait en fait. C'était comme un puzzle, et en passant la caméra à d'autres, j'étais aussi un personnage, pas seulement l'auteure. Mais dans *Un Mensch*, ce n'était pas un autoportrait, je filmais Didier et notre relation. Je voulais garder des images de lui. Dans cette vision que j'ai eue, quand j'ai décidé de faire le film, j'imaginais : un plan de lui, un noir, un plan de lui, un noir (etc) comme des photographies, des photographies en mouvement.

Est-ce que tu avais ce besoin de filmer les détails de son corps ? Moi ça m'a beaucoup marqué devant le film, cette idée de vraiment filmer les mains, le visage, la peau. J'ai l'impression qu'il y a un peu un désir de capter son corps, sa matérialité.

J'avais envie de capter sa présence concrète. Mais il me semble que ces plans sont dans le plan séquence, c'est pas des plans coupés, c'est qu'à un moment, je bouge, je vais vers ses mains. J'étais en train de filmer et d'un coup j'étais attirée par quelque chose de précis.

Quand je faisais ce film là *j'étais* la caméra. Par exemple quand tu fais des plans fixes, je pense que tu n'es pas tout à fait la caméra tu mets la caméra, c'est un tiers. Alors que quand je fais ce film-là, ce film *Un Mensch*, c'est moi qui filme, je regarde.

Mais il y a quand même quelque chose de différent, parce que ta caméra, c'est un téléphone, et tu ne regardes pas à travers une visée, tu regardes à côté. Quand Didier te regarde, son regard est souvent juste à côté de l'objectif. Il y a un décalage comme ça qui fait qu'on ne sent pas complètement dans ton regard, mais on se sent juste à côté. Et c'est très beau de sentir qu'en fait la caméra n'est pas un obstacle.

En effet, souvent je cadrais et puis je le regardais directement, parce que je voulais que nos regards se croisent.

Et ça te permet aussi de pouvoir mettre ta main dans le cadre, pour prendre la main de Didier par exemple.

Je suis tellement à l'aise avec le téléphone physiquement, c'est quasiment un prolongement de moi-même. Avec une caméra ou un appareil photo j'ai moins cette aisance. En plus c'est ultra-automatique le téléphone, tu n'as rien à faire, tu appuies et tout fonctionne. C'est bien pour moi parce que j'aime bouger en même temps que je filme.

Dans *Grandir* il y a un moment où ma sœur pleure. Et moi, je filme avec une caméra et je suis complètement obsédée par comment filmer, comment faire le point, c'est une espèce de cauchemar, alors qu'évidemment avec un téléphone c'est ultra-automatique.

Cette sensation, ce désir plutôt, que j'ai en faisant ces films-là, c'est de ne pas juste filmer en dehors de la situation, mais d'être dans la situation. Et c'est plus facile pour moi avec un téléphone.

Je me souviens d'un cadreur que j'aimais beaucoup, Jacques Pamard. Il racontait qu'ils étaient en train de tourner un film avec un cinéaste de l'INA. Et il voit un mariage au bord de la route et ils sont invités à au mariage. Et là, ils se trouvent devant le choix de participer au dîner ou de filmer. Tu ne peux pas faire les deux, si tu veux participer au dîner, tu ne filmes pas, parce que si tu filmes t'es en dehors.

Dans cette situation avec Didier, je voulais être dedans, je ne voulais pas être en dehors. Je voulais pouvoir m'approcher de lui, le toucher.

Et par rapport à la séquence où Didier se met à chanter *Madame La Marquise*, pendant un moment de tension, je ne m'approche pas. J'étais heureuse parce que je faisais un plan qui était très beau, mais dans la vie, peut être que je me serais approché de lui, si je n'avais pas été en train de filmer. Il invente la séquence et moi à ce moment-là, je sens que c'est beau comme séquence. Peut être que si j'avais pas été en train de filmer, tu vois, je me serai approché de lui, je l'aurais embrassé ou je sais pas quoi. Mais là, je suis en train de filmer et Didier me donne la séquence. Je pense d'ailleurs qu'il le sait bien qu'il fait ça, il le fait à la fois pour moi et sans doute un peu pour le film.

Comment Didier a-t-il réagit au tournage ? J'ai l'impression qu'il te laisse faire.

Je pense que ça l'amusait. C'était un poète Didier. Ça l'amusait, c'était pas si grave non plus, c'était pas dramatique pour lui. C'était un peu comme une charmante plaisanterie. Ça l'amuse. Tu vois, c'est léger pour lui. C'est léger et puis c'est grave aussi parce qu'il me dit quelque chose de vrai.

Est ce que le fait que tu fasses un film, ça a changé son rapport à la maladie et à ce qu'il traversait à ce moment-là ?

Je ne crois pas. Je pense que c'était périphérique tu vois. Je n'ai pas beaucoup filmé, je devais avoir 8 heures, alors que ça a duré peut-être un an, j'ai peu filmé par rapport à tout ce qu'on a vécu. C'était périphérique. Au contraire, dans *Silverlake Life*, je pense qu'ils sont vraiment investis dans le fait de réaliser un film, ils le font ensemble.

Dans *Un Mensch*, dans la séquence de *Madame La marquise*. Au début il tousse beaucoup et je suis en colère contre lui parce qu'il est dans le déni complet de la situation. Mais le fait de filmer allège la situation. Alors qu'on était dans un moment de tension, finalement, il invente quelque chose et ça devient charmant. Ça nous réconcilie.

Le film lui laisse la place de se raconter, d'être autre chose qu'un malade.

Je pense que quand j'ai désiré faire ce film, c'était pour capter quelque chose que j'aimais chez lui et pas pour parler de sa maladie. Ça parle de sa maladie parce que c'est comme ça, mais c'était pas le sujet.

Une des choses que j'aimais beaucoup chez lui, c'était cette façon de tourner les pages du journal. Moi j'étais contente de filmer ça parce que j'adorais ça, parce que j'aimais cet homme-là et j'aimais cette façon aristocratique et en même temps avide de lire le journal, ou d'écouter la musique. C'est ça que je voulais filmer et pas sa maladie. Ce que je voulais filmer c'était des bouts de ce qu'il était dans la vie, que j'aimais énormément et que je voulais garder.

Moi face au film, j'ai la sensation que tu captes plus qu'un corps, mais vraiment une présence.

Oui c'est vrai, c'est exactement ce que je voulais filmer d'ailleurs on sent pas tellement la maladie. Parce que je ne la voyais pas non plus. C'est à dire que lui, dans le déni de sa maladie et moi quand il est mort, j'étais surprise, parce que je ne voyais pas sa dégradation, je voyais sa présence. Mais ce n'est pas ce que voient les spectateurs.

Mais moi je ne le voyais pas. C'est assez bizarre. Par exemple, il y a un des derniers plans où il souffre beaucoup, mais je ne le voyais pas souffrir, je voyais sa présence. Je voyais surtout le fait qu'il était là et que je voulais filmer quelque chose de lui encore là. Aujourd'hui quand je regarde le film c'est très différent.

Est-ce que tu ressens une urgence quand tu filmes ?

Pas vraiment, c'est plus une nécessité. C'était intuitif. Je me faisais confiance, et peut-être parce que lui me faisait confiance.

C'est à dire que lui n'était pas méfiant en fait, par rapport à ce que je faisais. Il était, il était d'accord, il aimait beaucoup *Demain et encore demain*, ça l'amusait. Il me faisait totalement confiance. C'était une période heureuse, on pourrait dire paradoxalement parce qu'on était vraiment très ensemble, enfin on le ressent dans le film. Et moi j'étais confiante dans mon geste. Je me faisais confiance puisque lui me faisait confiance.

Comme tu le dis dans le film, vous êtes comme sur une île tous les deux. Et j'ai l'impression que le film est aussi une île, mais où les spectateur·rice·s sont invité·e·s

Un film c'est un territoire partagé. Et là ça allait au-delà de ce qu'on avait fait dans *Demain et encore demain*.

Ça doit être quelque chose de difficile de filmer quelqu'un qui est serein alors que toi t'étais inquiète.

Je pense que j'étais inquiète, mais comme lui, je ne croyais pas qu'il allait mourir. C'est ça, qui est tellement extraordinaire au fond. Je pense que lui, il avait la sensation, qu'en se concentrant vraiment, il pouvait vaincre la maladie en fait. Et sans doute, je le croyais un peu. Je ne me disais pas « attention, il faut filmer, il va mourir ». J'avais la sensation que ça pouvait durer en fait.

Par contre, moi c'est ce que je ressens devant les images. J'ai l'impression qu'à tout moment il peut ne plus être là. Dans les noirs entre les séquences je me demande si après ce noir, il sera encore là.

Mais c'est-à-dire que je ne le voyais pas exactement comme les spectateurs. Et ça, c'est compliqué je trouve.

Par rapport au dernier plan du film. Au début du plan on a l'impression qu'il est endormi. Mais ton mouvement de caméra, ton souffle et ton tremblement nous font douter et on se demande si Didier ne vient pas tout juste de mourir.

La nuit avant que Didier meure, il a beaucoup souffert. J'ai appelé un médecin, on a commandé la morphine et on lui a donné un Doliprane. Je suis descendue avec le médecin boire un café dans la cuisine. Et 10 min après, en remontant le voir il était mort. Et j'ai filmé, comme pour saisir ce moment où il était encore en vie, un peu.

ENS Louis Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2024

Soutenance de juin 2024

Devenir fantôme

Marion Le Taillandier

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :

Filmer la mise l'épreuve d'un lien intime

Directrice de mémoire : Giusy Pisano, professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière

Directrice externe de mémoire : Sophie Bredier, réalisatrice, professeure associée à l'université Paris 8

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Résumé

Pour la partie pratique de mon mémoire, je souhaite réaliser un film sur un ami, A, dont j'ai été amoureuse. Maintenant que notre relation amoureuse est terminée, que reste-t-il ? Comment notre lien a-t-il marqué nos quotidiens ? A est le grand absent du film. Pour remédier à cette absence et mettre en scène mes souvenirs avec lui, j'envisage de reconstruire, en maquette et à partir de mes souvenirs, une partie de sa chambre.

J'envisage de tourner ce documentaire seule, avec un matériel réduit (petite caméra équipée d'un micro et pied vidéo). Filmeuse, je serai à la fois réalisatrice, cheffe opératrice, mais également personnage de mon film, tout en restant derrière la caméra. Ma présence se sentira principalement par les mouvements de cadre, ma voix, et les quelques entrées dans le champ de ma main, venant au contact de ce que je filme.

Dialogue avec la problématique du mémoire

Ce projet de film accompagnera mon mémoire de recherche. Dans ce dernier, j'analyse comment plusieurs filmeur·euse·s mettent en scène le lien qui les unit à un être aimé, alors que ce lien s'étiole et est mis à l'épreuve. Faire ce film sera l'occasion d'expérimenter, à mon tour, la pratique du documentaire personnel, dans le but de rendre compte du lien qui m'unit encore à A.

Cette étude des choix esthétiques et formels des films de mon corpus, à la lumière de ma propre pratique, me permettra d'enrichir la partie théorique de mon mémoire.

Note d'intention

Je souhaite enquêter sur cette « étrange présence des êtres absents »¹, dont parle Annie Ernaux, et rendre compte de la place qu'occupent les fantômes de nos relations passées dans nos vies.

Comment évoluent nos espaces intimes ? Avec ce documentaire, j'ai envie d'explorer l'espace de nos chambres, la mienne comme la sienne.

Que me reste-t-il de lui ?

Lors de notre séparation, j'ai été prise d'une peur, celle d'oublier. De cette peur est né en moi un très grand attachement aux objets, aux lieux, aux images, aux paroles. J'ai essayé de tout conserver, de tout noter dans mon journal. Ma chambre est remplie d'objets qui me font penser à lui, dont je n'arrive pas à me défaire. J'ai envie de les filmer.

¹ ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

Quelle place me laisse-t-il dans son quotidien, dans sa chambre ? A-t-il conservé les objets que je lui ai offerts ou ceux qui lui font penser à moi ?

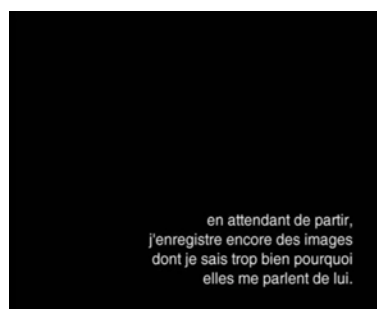
J'aurais aimé filmer la chambre de A, mais cela n'est plus possible. Pour remédier à ce manque, je vais créer une maquette de sa chambre. Cela me permettra de mettre en scène différents souvenirs et d'enquêter sur les potentielles traces de ma présence dans cet espace.

Note de réalisation

Ce documentaire sera un film « à la première personne » : je suis seule à faire le film et je suis l'instance narratrice du film. Comme je resterais derrière la caméra pendant le film, ce « je » se sentira par les procédés d'énonciation comme la voix off ou des intertitres. Ma présence derrière la caméra sera affirmée par un cadre en mouvement, cherchant la bonne place, le bon angle. Il y aura donc des plans en mouvement, mais j'imagine également des séquences plus posées, où la caméra se fixe et les cadres sont plus précis. Mais même dans ces séquences plus fixes, je souhaite toujours cadrer à la main, pour conserver de la souplesse, et une sensation d'un cadre flottant et donc vivant. Pour ce qui est des cadres et l'image dans son ensemble, une de mes principales sources d'inspiration est le travail du cadre d'Alain Cavalier dans sa série de *24 Portraits*. J'aime la façon qu'a Alain Cavalier de découper l'action au sein du plan, se concentrant sur des objets précis, l'un après l'autre. Dans ce film je souhaite expérimenter l'utilisation d'intertitres. Ils pourront apparaître sur un écran noir comme dans *Je flotterai sans envie*¹ (2008) de Frank Beauvais ou directement sur les images comme dans *Si tu étais dans mes*



Si tu étais dans mes images,
Lou Colpé, 2017



Je flotterai sans envie,
Frank Beauvais, 2008

*images*² (2017) de Lou Colpé. Il me semble que les intertitres, en dialogue avec la voix off ou les commentaires audio, peuvent apporter une force et un autre degré de lecture au film. Peut-être que ces intertitres seront réservés à ce que j'ai pu écrire dans mes journaux pendant notre relation, alors que l'éventuelle voix off

¹ BEAUVAIS Frank, *Je flotterai sans envie*, France, 2008

² COLPÉ Lou, *Si tu étais dans mes images*, Belgique, 2017

véhiculera ma pensée du « présent » du film. Je pense aussi que ces intertitres seront un espace dans lequel je m'adresserai directement à A, à la manière d'une lettre.

Je souhaite mettre au cœur du film le processus de création de la maquette. Je vais me filmer en train de fabriquer les différents éléments qui la constituent, l'assemblage et les réglages de la lumière installée pour éclairer la maquette. Le film *Interdit aux chiens et aux italiens*¹ est un bon exemple pour cela, à plusieurs reprises l'artisanat de la maquette et du stop motion est mis en scène en tant que tel, on voit des mains qui animent les figurines et installent les décors.

Au tout début de notre relation, j'ai commencé à écrire un journal intime. J'ai commencé à écrire dans des carnets, puis j'ai continué sur mon ordinateur, pour archiver les messages, les photos qu'on s'envoyait. Je souhaite intégrer la forme du journal dans mon film. L'idée n'est pas de faire un récit chronologique, mais de faire comprendre que les souvenirs que je mets en scène sont des bribes de souvenirs, auxquelles je repense parfois.

J'aime l'idée de mélanger les sources, de raconter en bricolant avec différentes matières. Je suis donc encore en train de réfléchir à l'intégration de photographies dans le film, je pense que cela se testera au moment du montage image. De plus, j'aimerais nourrir cette histoire des écrits et expériences d'autres personnes. J'ai souvent noté, regroupé, des phrases que je croisais et qui m'ont fait penser à notre relation. Ces mots peuvent provenir de phrases écrites par des adolescent·e·s, croisé·e·s dans le livre d'Irvin Anneix, *Mots d'ados : Une collection de journaux intimes d'adolescents*, dans les livres d'Annie Ernaux, ou des titres d'album, des paroles de chansons.

Matériel

Ce film étant un documentaire personnel, « tourné à la première personne », je vais tourner seule, avec une caméra légère, équipée d'un micro. Ainsi, pour la bonne réalisation de ce projet, j'ai besoin que mon matériel soit toujours disponible. J'ai décidé d'utiliser ma propre caméra, un boîtier numérique, ainsi qu'un micro que je possède.

Planning prévisionnel

A partir du 1er mars : construction de la maquette et tournage sur un mois, par intermittence, pendant que je continue à rédiger mon mémoire.

A partir de **début avril** : début du montage et suite du tournage en parallèle.

10 juin : rendu du mémoire et de la PPM (partie pratique de mémoire) le 10 juin

Entre le 24 et le 28 juin : soutenance et projection de la PPM

¹ UGHETTO Alain, *Interdit aux chiens et aux italiens*, France, Suisse, Italie, 2022

Marion Le Taillandier

Assistante caméra et réalisatrice en fin d'étude à l'ENS Louis Lumière

née le 21.06.2000

47 rue des trois frères 75018 Paris

07 81 72 57 40 - marionletaillandier@yahoo.fr

Formation

Depuis septembre 2021 : **Master Cinéma à l'ENS Louis Lumière.**

2018 – 2021 : **Double licence cinéma-gestion** à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

2015 – 2018 : **Bac général scientifique**, obtenu en 2018 avec la mention très bien, option cinéma et latin (Lycée Condorcet)

Écriture et réalisation

Janvier 2023: *Quelques-unes de vos nuits*, court métrage documentaire, ENS LL, 10min, 2K

Dans un restaurant routier, des solitudes se croisent, se rencontrent. Des conducteurs mangent ensemble après avoir passé la journée seuls. Comment s'échappent-ils de la petitesse de leur cabine ? De quoi sont peuplées leur pensées ? De quels visages, de quels paysages ?

Décembre 2021 : *Aujourd'hui je suis contente, je voudrais que le monde entier soit heureux*, court métrage documentaire, ENS LL, 7min, 2K

Le jour de ses 16 ans, le 19 décembre 1959, Françoise écrit dans son journal intime : « aujourd'hui je suis contente, je voudrais que le monde entier soit heureux ». Jour après jour, elle note ses états d'âme dans son précieux cahier. Plus de 60 ans après, nous entamons ensemble un voyage au cœur de la ville et des écrits de son adolescence...

Décembre 2020 : *Au delà de cette limite votre billet n'est plus valide*, court métrage documentaire, co-écrit et co-réalisé avec Isée Beauseigneur, 6min.

Un homme court sur le toit du métro, c'est Mister Puma, il est subway surfer. Go-pro à la main, il documente cette pratique à la beauté paradoxale, risquant la mort. Il se sent profondément vivant.

Assistanat caméra

Février 2024 : **Première assistante caméra** : *Fireworks are on sundays*, fiction, réalisation : Tatiana Culcitchi, cheffe opératrice : Quitterie Huchet, La HEAD, 20min, 2K.

Aout 2023 : **Stagiaire caméra** : *Les jours heureux*, fiction, réalisation : Johanna Legrand, cheffe opératrice : Gertrude Baillot (AFC), Orphée Films, 23min, 2K.

Juillet 2023 : **Première assistante caméra** : *Clutch*, court métrage de fiction, réalisation : Ariane Jeanneson, cheffe opératrice : Quitterie Huchet, production ENS Louis Lumière, 15min, 2K.

Juillet 2023 : **Seconde assistante caméra**, *Le mal des forêts*, court métrage de fiction, réalisation : Eric Beauron, chef opérateur : Adrien Manant, production Le G.R.E.C., fiction, 22min, 2K.

Mai 2023 : **Première assistante caméra** : *Troisième œil*, court métrage fiction, réalisation : Arnaud Vienne, cheffe opératrice : Quitterie Huchet, production ENS Louis Lumière 14 min, 2K.