

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

Le format DV :

Influence de l’outil technologique sur les systèmes de représentation

Mémoire de master

Spécialité cinéma

Promotion 2015-2018

Soutenance de juin 2018

Idriss BLAISE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique : *AJNABI*

Directeur de mémoire : **David Faroult**

Coordination des mémoires et présidence du jury : **Giusy Pisano**

Remerciements

David Faroult

Giusy Pisano

Françoise Baranger

Véronique Lorin

Jean-Michel Moret

Didier Nové

Laurent Stehlin

Jacques Pigeon

Taibe Keraoun

Sylvain Lambinet

Pascal Spitz

Eduard Grau

Caroline Champetier

Julien Hirsch

Claire Berriet

Julien Charpier

Caroline Gibert

Aloyse Launay

Marc Leyval

Georges Pillegand

Dimitri Kharitonoff

Matthieu Fraticelli

Tous les élèves de la promotion 2018 pour leur aide psychologique durant la réalisation de la partie pratique et l'écriture de la partie théorique

Résumé

L'arrivée de la technologie DV en 1995 a introduit le numérique dans la pratique du cinéma. Elle a su séduire un certain nombre de réalisateurs par ses différents avantages techniques. Elle a ainsi permis la création de nombreux films au sein d'une économie de cinéma alternative, séparée de celle des productions plus traditionnelles. Pratiquant souvent seuls ou alors en équipe très réduite, les cinéastes se sont appropriés cette nouvelle technologie très facile d'accès.

Nous avons décidé dans ce mémoire de nous concentrer sur un corpus filmique réunissant certains longs-métrages tournés lors de la popularisation du format DV. Ces derniers peuvent nous aider à comprendre comme la technologie DV a pu influencer leurs démarches artistiques. Ils nous amènent à mettre en relation une technologie et les recherches esthétiques de certains cinéastes.

Nous avons décidé de nous concentrer sur la place accordée à la représentation dans l'usage de cette technologie, et la manière dont elle a pu transformer le rapport des cinéastes à la réalité au sein de la conception de leurs films. Ils se sont vus obliger de modifier leurs pratiques et leur appréhension de l'environnement dans un effort de rapprochement à la réalité.

Nous comptons donc, via l'analyse de leurs films, comprendre comment cela a pu modifier leurs systèmes de représentation et redéfinir leur place au sein de leur œuvre.

Mots clés

DV – représentation – environnement – durée – présence

Interaction- réalité – amateur – situation – improvisation

Abstract

The appearance of DV technology in 1995 brought digital in the practice of cinema. A number of filmmakers were seduced by this device because of its several technical assets. The technology implemented the creation of many films in an alternative cinema industry, which was different from the one of more traditional productions. Practicing often alone or with a very small team, the filmmakers seized this new technology which was easy to access.

We decided in this dissertation to focus on a filmic corpus of some feature films shot during the popularization of the DV format. These can help us understand how DV technology has influenced the artistic approaches. Then, we can relate a technology and the aesthetic research of some filmmakers.

We decided to focus on the place given to the concept of representation in the use of this technology. One of our main interests is how it was able to modify the relationship between filmmakers and reality, when they design their movies. They were forced to change their habits and their grasp of the environment, in an effort to get closer to reality.

We therefore rely on the analysis of their films to understand how this has changed their representation frameworks and how it has redefined their place within their own work.

Keywords

DV – representation – environment – duration – presence

Interplay – reality- amateur – situation - improvisation

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
Partie I :	4
L'outil DV : son utilisation et ses différents enjeux	4
1) Explication et contextualisation de l'arrivée du DV au cinéma	5
<i>a) Le DV : une technologie de la miniaturisation</i>	5
<i>b) Pratique du DV entre 1996 et 2007</i>	9
<i>c) Analyse du corpus filmique</i>	13
2) Enjeux esthétiques de la pratique du DV au cinéma	17
<i>a) L'enregistrement comme travail sur la durée et l'improvisation</i>	17
<i>b) Pratique solitaire qui s'écarte de la professionnalisation</i>	25
<i>c) Inscription dans un milieu antérieur au film</i>	30
3) Problématisation des enjeux et liens avec les caractéristiques propres au DV	36
<i>a) Remise en question des pratiques de travail</i>	36
<i>b) DV et distance sur la réalité</i>	40
Partie II :	44
Caractérisation de l'image DV	44
1) L'image du temps	45
<i>a) Primauté de la durée sur l'évènement</i>	45
<i>b) Une durée incluse dans un environnement</i>	51
2) L'image amateur	58
<i>a) Une pratique sans connaissance technique</i>	58
<i>b) Conception artisanale du travail de l'image</i>	64
<i>c) Un changement à relativiser dans les pratiques</i>	69
3) L'image de la réalité	71
<i>a) Inclusion dans la réalité et fidélité à celle-ci</i>	71
<i>b) Doute et malaise sur la réalité</i>	77
<i>c) Primauté de la réalité au sein des systèmes de représentation</i>	82

PARTIE III :	86
Le DV comme outil d'inclusion du cinéaste au sein de sa représentation	86
1) Cinéaste et intimité	87
<i>a) Corps et présence</i>	87
<i>b) Mise en scène de soi-même</i>	94
<i>c) Interaction avec l'autre</i>	99
2) Entre contrôle et aléatoire	104
<i>a) Influence de l'acteur</i>	104
<i>b) L'aléatoire total et ses limites</i>	110
<i>c) Présence incertaine</i>	115
3) Redéfinition des systèmes de représentation	117
<i>a) Image DV comme représentation de l'interaction</i>	117
<i>b) Limites des influences du DV</i>	121
<i>c) La caméra DV comme outil d'interaction</i>	124
CONCLUSION	129
Filmographie	133
Bibliographie	136
Table des illustrations	139
ANNEXES	140

INTRODUCTION

Définir une approche esthétique d'un cinéaste par l'intermédiaire de l'utilisation d'une technique particulière est toujours compliqué. La technique utilisée se caractérise souvent comme un outil présent pour aider le cinéaste. Il en fait donc ce qu'il souhaite, sans être influencé par ce dernier. Ainsi, le choix d'une caméra avant de tourner un film, se fait souvent par rapport à ce qu'elle permet, et selon l'image que souhaite donner le cinéaste et son chef opérateur au film. Le choix d'une technique se fait donc constamment après le choix du film. Il est alors normal de considérer que l'influence d'une technique sur un film dépend du film en particulier. Si nous considérons que la technique est seulement un outil, son utilisation dépend exclusivement de celui qui manie cet outil. C'est pourquoi il est compliqué de considérer qu'un outil peut avoir tel ou tel influence sur la démarche d'un cinéaste. Nous pouvons mettre en relation les caractéristiques techniques d'une caméra avec une manière de fabriquer une image. Pourtant, cette image n'est pas influencée par la technique qui permet son existence mais par la personne qui se trouve derrière. Nous partons donc du principe que la technique n'est qu'un outil permettant la création d'une image et donc d'un film.

L'outil technique est donc un moyen pour le cinéaste de représenter la réalité. Ce terme caractérise tout ce qui est extérieur au film et qui ne dépend pas de lui pour exister. En faisant un film, le cinéaste porte un regard sur la réalité. L'image qu'il fait dépend d'un point de vue et implique donc une représentation. Cela se définit comme une restitution de cette dernière à travers l'influence du regard d'un cinéaste et de son équipe. L'image d'un film se construit selon un système de représentation établi par le cinéaste et son équipe. Ce système repose sur une série de règles et de contraintes qui influencent à la fois la pratique du cinéaste et l'image qu'il va produire. Il définit l'approche du cinéaste face à la réalité, la manière dont il compte la filmer et dont il la considère au sein de son film. Un système de représentation dépend donc énormément du film auquel il s'affilie. Pourtant, nous pouvons dégager des caractéristiques communes à certains systèmes de représentation qui permet ainsi de les regrouper. Ils dépendent donc de la méthode du cinéaste pour représenter la réalité et de sa pratique durant le tournage. Cela est lié à la technologie que le cinéaste utilise. Nous pouvons alors dire que cette technologie influence forcément la représentation que le cinéaste fait de la réalité. Si nous prenons l'exemple d'une caméra, elle fonctionne comme un intermédiaire entre le réalisateur et ce qu'il filme. Elle a donc forcément une incidence sur les systèmes de représentation de ce dernier. Le but de ce mémoire est de considérer une technologie en particulier et de comprendre

comment elle peut avoir une influence sur les systèmes de représentation des films qui l'ont utilisé. La technologie choisie est le format DV. C'est un format d'enregistrement qui a amené à la création de nouveaux types de caméras caractérisés par leurs petites tailles et leur très grande maniabilité. Le point de départ de notre réflexion est donc cette technologie DV, commercialisé à partir de 1995. Il conviendra donc de définir ces caractéristiques techniques, le contexte historique dans lequel elle s'est développée et la manière dont elle a pu intéresser les professionnels pour se populariser. Le but du mémoire n'est pas d'analyser cette technologie, ni de fournir de réelles explications techniques de son fonctionnement. Il s'agit juste d'en dégager une série de caractéristiques principales nous permettant ensuite de mettre cela en relation avec son utilisation.

Ce qui nous intéresse dans la technologie DV n'est pas le format en tant que tel, dans son aspect purement technique, mais la manière dont il va être utilisé par les cinéastes et les chefs opérateurs. Notre approche de la technologie DV s'inscrit dans l'analyse des films qui ont été faits avec, et dans la démarche des cinéastes à l'origine de ces films. Nous faisons donc l'hypothèse que cette technologie dépasse son simple statut d'outil et qu'elle peut avoir une influence sur ceux qui l'utilise. C'est pourquoi nous estimons qu'elle change les systèmes de représentations. Nous avons décidé de nous demander de quelle manière la technologie DV a entraîné un changement au sein des systèmes de représentation, redéfinissant ainsi son utilisation en tant qu'outil. Cette problématique se base sur l'analyse d'un corpus filmique choisi où les différents points communs entre les films peuvent nous amener à différencier certains systèmes de représentation communs à tous. La définition de ces derniers se fera en fonction de l'utilisation du DV que vont faire les cinéastes. Via cette problématique, nous émettons donc l'hypothèse que l'outil technologique peut avoir une réelle influence sur les réalisateurs. Le but du mémoire est donc à la fois de définir une série de systèmes de représentation lié à l'utilisation du DV dans la création des films du corpus filmique, et de comprendre comme la technologie DV peut être considéré comme autre chose qu'un outil de représentation dans la pratique des cinéastes. Nous comptons donc redéfinir certaines approches de la réalité, ainsi qu'établir un lien entre une technologie et une représentation. Ce mémoire se concentre sur la définition d'un lien entre la technologie DV et la manière dont elle peut affecter la représentation de la réalité. Cela implique de prendre en compte aussi bien les changements qu'elle a entraîné dans les pratiques, que dans les films mêmes. Nous nous baserons principalement sur l'analyse de films pour en tirer ensuite une série de caractéristiques nous permettant de définir les approches des cinéastes et de relier ou non ces dernières. Toute la

réflexion évoluera autour de ces films. Le but est d'analyser la technologie DV dans le cadre d'une utilisation et de la création d'une œuvre, et donc de ne pas avoir une approche trop technique de cette dernière. Il sera seulement intéressant de prendre seulement en compte celles qui peuvent être liées à l'analyse des films. Cela nous permettra alors de savoir si elle n'est qu'un simple outil aidant les cinéastes à la réalisation de leurs films ou si elle peut apporter autre chose et les influencer différemment.

Nous comptons premièrement définir les principales caractéristiques techniques du DV, le mettant en relation avec le contexte historique durant lequel il fut utilisé afin de justifier ainsi le choix du corpus filmique. Notre première étape de réflexion se concentrera sur la mise en évidence des différents enjeux liés à la représentation que soulève l'utilisation de la technologie DV. Nous comptons donc définir ces enjeux et les mettre en relation avec notre problématique. Cette première partie de la réflexion cherchera plus à dégager des axes d'analyse et à les problématiser. Il s'agira de catégoriser les films de notre corpus filmique, d'en dégager les enjeux liés à la pratique des cinéastes, à leur rapport à la réalité et à leur manière d'envisager cet outil qu'ils ont à leur disposition. Il sera donc nécessaire, dans un deuxième temps, d'analyser ces enjeux plus en profondeur. Cela nous permettra de vérifier l'hypothèse de l'existence d'une image DV, c'est-à-dire d'une image définissable et caractérisable par le lien qu'elle a avec la technologie dont elle est issue. Cette définition ne se fera pas en considérant seulement les caractéristiques techniques de l'image, mais en en la mettant en lien avec les démarches des cinéastes. Cette caractérisation de l'image DV nous amènera finalement à définir la position des cinéastes par rapport à elle. Cela affectera autant leur présence au sein du film, leur contrôle sur ce dernier, et enfin leur façon de considérer cette technologie. Nous pourrons enfin vérifier si, après ces différentes caractérisations et cette redéfinition du rôle du cinéaste par rapport à son outil, la technologie DV a un réel impact sur les systèmes de représentation. Il s'agira donc de les définir et de savoir si le DV, en tant que technologie, peut être considéré comme autre chose qu'un simple outil à la disposition des cinéastes, en ayant une influence plus profonde sur ces derniers.

Partie I :

L'outil DV : son utilisation et ses différents enjeux

1) Explication et contextualisation de l'arrivée du DV au cinéma

a) *Le DV : une technologie de la miniaturisation*

La technologie DV a été introduite suite à la création du format d'enregistrement Digital Video, DV étant ses initiales. En 1993, les sociétés Matsuhita, Phillips, Sony et Thomson annoncent qu'ils adoptent un cahier des charges commun pour développer le premier format d'enregistrement numérique pour le grand public. Ils sont rejoints par une cinquantaine d'autres entreprises. C'est une alliance industrielle historique dans le monde de l'électronique. Le but est de définir les nouveaux standards et les nouvelles normes des magnétoscopes grands public. Etant un format numérique, la DV supporte les copies directes sans aucune dégradation. Le signal numérique est enregistré sur de petites cassettes dites « mini-dv », DV étant le format d'enregistrement. Plus tard, viendront s'ajouter des formats un peu plus professionnels, le DVCAM et le DVCPRO. Il faut garder en tête que le DV ne caractérise pas un type de caméra, ni une technologie de capteurs mais un format d'enregistrement. L'utilisation du terme « caméra DV » est plus simple et plus rapide mais peut porter à confusion sachant que c'est l'enregistrement et la compression qu'on peut qualifier de DV et non la caméra en elle-même. Ainsi, suivant les caméras, la taille des capteurs ainsi que leurs nombres changent. En 1996, cette technologie DV représente ce qui se fait de mieux au niveau technique dans la vidéo grand public. Sa compression, supposément sans perte, permet d'accéder directement à une image de qualité technique acceptable. Une quantité importante de personnes, amateurs et professionnels, ont alors accès à une qualité d'image qui n'était pas envisageable auparavant. Cela élève donc le niveau technique de la vidéo amateur et amène les professionnels à s'interroger sur cette nouvelle technologie très ergonomique et pratique. On peut dire que cette supériorité technique sur les formats antérieurs est une des raisons de sa popularité, bien que dans tous les cas on reste dans une qualité toujours inférieure au 35 mm. Un enregistrement en son direct est aussi possible rendant les images exploitables dès la fin de leur tournage.¹ Le DV se caractérise donc par trois aspects techniques principaux qui vont nous intéresser pour ce mémoire. Il permet en premier lieu la création de petites caméras très maniables et ergonomiques, qu'on peut emmener partout. Il donne ensuite la possibilité d'une exploitation directe de l'image qu'on vient de tourner, en branchant la caméra à un ordinateur et en transférant ce qu'on vient de filmer. Enfin, il permet une succession de copies sans pertes ce qui influence d'avantage le milieu

¹ **Bellaïche, Phillipe**, *Les secret de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013, « Chapitre 7 : Les formats d'enregistrement », p.469-478

professionnel, où le workflow se retrouve grandement facilité. La technologie DV pose les bases d'une numérisation du cinéma naissante en encourageant la montée en puissance de logiciels de montage informatique comme AVID ou Final Cut. Bien entendu, en 1996, cela ne s'était pas encore généralisé du tout et restait une idée possible pour le futur. Le DV peut seulement s'envisager comme un de ses premiers jalons.

Parmi ces trois caractéristiques, la plus primordiale pour notre analyse est la possibilité que le DV donne pour miniaturiser le plus possible les caméras. Les cinéastes ont alors accès à des caméras qu'ils peuvent tenir dans leur poing et embarquer n'importe où. La légèreté et la facilité d'utilisation constituent les avantages principaux du DV. Cette technologie s'inscrit dans une recherche de miniaturisation des outils de prise de vue initiée depuis très longtemps, et qui s'est d'abord propagée dans la pratique amateur. En 1922, la compagnie Pathé crée le Pathé-Baby, film de 9,5 mm permettant la construction de petites caméras dirigées vers le milieu amateur. En 1932, Kodak commence à diffuser des formats de pellicule 8 mm destiné à un même marché que le Pathé-Baby. Ce format très populaire existe jusqu'aux années 80 et 90 en évoluant en super 8 mm en 1965 permettant une image légèrement agrandie. Le 16 mm, lancé en 1923 par Kodak, bien que davantage destiné aux documentaires, reportages et configurations de tournage plus légères s'est aussi propagé dans le monde amateur et a contribué à miniaturiser les caméras. C'est à partir des années 60 que les caméras professionnels 35 mm ont tendance à devenir de plus en plus petites sous le coup de nombreuses révolutions techniques. Eclair lance le Caméflex en 1947, qui sera grandement utilisé par les cinéastes de la nouvelle vague souhaitant une pratique mobile et légère du cinéma. Jean-Pierre Beauviala fera d'ailleurs évoluer sa carrière autour de cela, en discutant avec les réalisateurs et les techniciens, afin de développer des caméras de plus en plus petites et maniables. Nous pouvons citer l'Aaton XTR caméra 16 mm très petite et épousant la forme de l'épaule, l'Aaton 35 III, caméra 35 mm à vocation d'être la plus petite et maniable possible, et enfin, la « paluche », caméra vidéo miniature de la taille d'un micro. Dans son idée et son concept, la « paluche » inventée dans les années 70, est une ancêtre directe des caméras DV et rend visible et possible les miniaturisations des appareils de prise de vue. Entre les années 60 et l'apparition de du DV, de nombreuses inventions de ce genre ont vu le jour et le but ici n'est pas d'en livrer une liste exhaustive. Cela permet juste de se rendre compte que le format DV est inscrit dans un mouvement technologique initié depuis très longtemps avant son existence et qu'il n'est pas techniquement révolutionnaire. Il s'inscrit dans une volonté de miniaturisation des outils de prise de vue qui est fortement liées aux dernières innovations technologiques dans le cinéma. C'est pourquoi il est au départ dirigé vers

le monde amateur premier marché de ces outils de prise de vue et qu'il a pu ensuite se propager au monde professionnel. Dans son existence, il est similaire à de nombreux formats s'éloignant juste de ces derniers par sa technologie numérique. On remarque d'ailleurs que suite au DV, cette course vers la miniaturisation se poursuit avec l'introduction des caméras GoPro de la forme d'un petit cube se tenant dans une main, ou des volontés d'intégrer des outils de prise de vue au sein des smartphones. Avant le DV, les cinéastes pouvaient tourner avec de petites caméras et, après le DV, ils en ont encore la possibilité. Pourtant, l'arrivée des caméras DV a poussé de nombreux professionnels à les regrouper sous les termes « petites caméras » rendant cet aspect primordial dans la manière de caractériser ce nouveau format comme peut le montrer le nom du titre du livre de René Prédal qui y est consacré.² Les caméras DV présentent donc de nouvelles particularités, qui mettent en avant les avantages de leur petitesse, leur légèreté et leur maniabilité amenant à leur utilisation dans le milieu du cinéma professionnel. L'analyse de ces particularités est donc importante pour pouvoir comprendre en quoi le DV peut se distinguer d'autres formats miniatures comme le 8 mm en pellicule, ou le Hi8 en vidéo.

Le DV permet donc la création de petites caméras que les cinéastes peuvent se permettre d'emporter n'importe où et de manier comme ils le veulent sans le besoin d'avoir une équipe technique professionnelle et spécialisée autour d'eux. Le DV se démarque du 8 mm et du Hi8 par sa qualité technique d'image qui est, en 1996, la meilleure pour une caméra amateur. Les cinéastes peuvent se permettre de faire des films avec cette technologie, qui peuvent être ensuite projetables sur grand écran via un kinescopage sur du 35 mm. Ce kinescopage permet de garder une certaine qualité d'image rendant possible la diffusion de films faits en mini-dv dans un circuit traditionnel. Le Hi8 permet aussi cela comme on peut le voir quand Alain Cavalier l'utilise pour tourner son film, *La rencontre* (1996). Le DV permet aussi un son direct de bonne qualité contrairement au 8 mm ou super 8 où le son est très médiocre. Les images tournées sont donc directement exploitables sans la nécessité de passer par des laboratoires pour le montage. Ainsi, Wang Bing commence à monter *A l'ouest des rails* (2002) avec deux magnétoscopes en suivant le workflow vidéo basique, déjà présent avant l'apparition du DV, puis s'achète un logiciel de montage numérique et peut ainsi monter son film sur un ordinateur. La création du film *A l'ouest des rails* (2004) a lieu entre 2001 et 2003, c'est-à-dire 7 ans après la sortie du format DV.³ Le montage numérique met donc un certain temps à se développer mais sa

² Prédal, René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008

³ Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014, p.82-85

popularisation est fortement liée à la propagation du DV. Une autonomie de production et de post-production est amenée avec ce format où le cinéaste peut contrôler la chaîne de A à Z. En terme logistique, la petitesse de la caméra permet de ne pas s'encombrer de trop grosses contraintes techniques, de la manier seul, et d'être dans une liberté de mouvement et d'installation assez importante. Les caméras DV ne sont pas pourtant accessibles à n'importe qui, leur prix restant élevé. Elles ne permettent pas forcément une popularisation de la pratique du cinéma à grand public mais remplacent plutôt les caméras super 8 mm, en proposant un outil plus maniable, plus simple d'utilisation et surtout doté d'un écran LCD permettant d'avoir un accès direct à l'image enregistrée. Ce rapport direct à l'image qu'on filme, qu'Emmanuelle Demoris caractérise comme l'avantage principal du « petit moniteur » dans son texte sur les petites caméras sur le site de l'AFC, permet au grand public et aux cinéastes d'avoir un plus grand contrôle sur l'image.⁴Ce moniteur LCD mélange les caractéristiques d'un viseur de caméra, outil du cadreur, avec celles du moniteur de retour, outil du réalisateur encore peu pratiqué durant cette période. Les cassettes mini-DV permettent d'enregistrer près d'une heure de rushes en continu et se prêtent donc à de longues captations. Toutes les contraintes de la pellicule, de son prix, de sa nécessité de la changer régulièrement ne sont plus présentes dans ce format numérique. L'autre caractéristique qui distingue le DV des autres formats est sa simplicité d'utilisation donnant une primauté à l'enregistrement avant tout. C'est-à-dire qu'un minimum de réglages sont disponibles, ne menant pas à chercher à configurer la caméra mais à se concentrer sur son enregistrement. Cela est fait bien entendu pour l'adapter le plus possible au public amateur mais amène aussi certains cinéastes à s'y intéresser. En plus des nouveautés technologiques que le format DV amène il est porteur de caractéristiques propres ou empruntées à des technologies antérieures puis améliorées. Ces caractéristiques sont réunies sous les principes de simplicité d'utilisation, légèreté et rapidité d'accès aux images et de modifications de ces dernières. Dédiées à un public amateur et pensées pour attirer ce dernier, ces caractéristiques vont amener des professionnels à s'intéresser à ce format, séduits par ce caractère amateur où les manipulations techniques sont mises le plus possible de côté. Durant

⁴ **Demoris, Emmanuelle**, « A propos des petites caméras et du reste », *La Lettre*, supplément n°132, « Remue-méninges », mai 2004, p.1 : Seule la main fait corps avec la machine. Plus besoin d'appuyer le visage sur l'œilleton pour empêcher la lumière d'y entrer comme dans les caméras film. L'écran qui se déplie sur le côté de la machine permet même de voir le cadre sans être collé à la caméra. Du coup, hormis le bras droit, le corps jouit d'une bizarre liberté, qui lui permet d'exprimer des choses. De plus, comme la caméra, petite, ne vous cache pas, la personne filmée vous voit. Ça vous donne une certaine marge comme acteur dans le hors-champ. Vous pouvez parler ou bouger. Mais pas trop, pour ne pas compromettre la stabilité de la caméra. Et voici une dissociation dans le corps. Le visage s'anime tandis que la main reste stable. »

une période assez courte, le DV se propage au milieu professionnel et permet la création de nombreux films.⁵ La durée limitée de cette période permet de se rendre compte du caractère transitoire de cette technologie qui est une première incursion numérique du cinéma. Le DV pose les bases techniques des futures caméras HDV fonctionnant sur les mêmes algorithmes de compression et permet à certains techniciens du cinéma de considérer sérieusement le numérique comme un outil de prise de vue possible pour créer des films.⁶ Le DV est donc fortement lié à son époque d'utilisation, et bien que n'ayant pas totalement disparue, il est aujourd'hui considéré comme un format obsolète n'appartenant plus au monde contemporain. Cette période d'utilisation se doit donc d'être définie et délimitée afin de pouvoir inclure le DV dans un certain contexte.

b) Pratique du DV entre 1996 et 2007

Nous avons décidé de limiter la période d'utilisation du DV au cinéma en commençant par la diffusion de cette technologie aux alentours de l'année 1995 et en finissant par l'arrivée dans le milieu amateur et professionnel de la haute définition, amené par des formats comme le HDV⁷. En 2007, la HD était déjà ancrée dans le monde professionnel mais nous considérons cette date car elle marque le début des petites caméras HD, des formats de compression allant avec ainsi que des supports d'enregistrement. Cette date n'est pas totalement précise mais elle correspond à la sortie du film *Honor De Cavalleria* (2007), un des derniers films diffusés en DV. Après ce film Albert Serra tournera le chant des oiseaux en 2008 et en HD. Bien entendu, après cela des films en DV ont continué à être réalisés mais l'arrivée de la haute définition a permis la création de petites caméras similaires mais avec une qualité d'image techniquement supérieure. Cela a amené à rendre le format DV de plus en plus obsolète et à l'abandonner bien qu'il soit encore utilisé aujourd'hui de manière assez rare. Nous nous intéressons donc à une décennie où le format DV était le seul format numérique, amateur et professionnel, permettant une miniaturisation aussi poussée des caméras. S'inscrire dans cette période permet de prendre en compte les caméras DV comme les seules petites caméras numériques disponibles, et donc d'analyser des films où le choix du format dépend aussi des conditions historiques. Nous constatons que cette période a fait évoluer le format le faisant passer d'abord par le monde

⁵ **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008, p.47-55

⁶ **Bellaïche, Philippe**, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013, « Chapitre 7 : les formats d'enregistrement, p.494-499

⁷ **Bellaïche, Philippe**, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013, « Chapitre 7 : les formats d'enregistrement, p.495-499, p.512-517

amateur pour ensuite développer des outils pour les professionnels comme le témoignent les arrivées du DVCAM ou du DVCPRO⁸. Le DV s'est propagé dans le monde de la télévision aboutissant à la création de caméras un peu plus grosses bien que restant légères et très maniables. Dans le milieu du cinéma, la caméra PANASONIC AGDVX100 séduit de nombreux chefs opérateurs comme Caroline Champetier pour *A tout de suite* (2004) de Benoît Jacquot ou *Terre promise* (2005) d'Amos Gitai, Eduard Grau pour *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra ou encore Yves Angelo pour *Inguélézy* (2004) de François Dupeyron. Le format intéresse donc de plus en plus les professionnels du cinéma. Cette technologie DV est aussi un premier pas vers la révolution numérique qui va se développer dans les années 2000 avec des dates clés comme le tournage du film *Star Wars II : l'attaque des clones* (2002) de George Lucas entièrement en numérique en 2002 ou l'arrivée sur le marché de l'Alexa, caméra numérique professionnelle destinée spécialement au cinéma, en 2010. Elle montre un début d'intérêt du monde professionnel pour ce nouveau support et le rend légitime en termes de qualités et de possibilités techniques. La vidéo numérique n'est plus réservée à la télévision et aux productions non fictionnelles.



Caméra Panasonic AGDVX100

La chaîne de télévision Arte prend conscience de la montée en puissance de ce format et n'hésite pas à le mettre en avant dans ses productions. Avec la collection « Petites caméras » créée en

⁸ **Bellaïche, Philippe**, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013, « Chapitre 7 : les formats d'enregistrement, p.476-478

2000, la chaîne donne l'occasion à sept réalisateurs de voir leurs films produits s'ils utilisent ce nouveau format. Le budget est limité à quatre millions de francs, soit trois fois moins qu'une fiction normale en France. Nous comprenons ici la volonté d'inscrire ces caméras dans le monde professionnel, de dégager les intérêts qu'elles peuvent avoir. Arte fait autant appel à de nouveaux réalisateurs encore novices, comme Olivier Py avec *Les yeux fermés* (2000) ou Jean-Pierre Sinapi avec *Nationale 7* (2000), qu'à d'autres plus confirmés comme Claude Simon avec *La chambre des magiciennes* (2000). La même chaîne propose aussi dix films pour fêter le passage à l'an 2000. Certains réalisateurs choisissent alors la technologie DV comme Hal Hartley avec *Le livre de la vie* (1999).⁹ Un mouvement cinématographique très connu et ayant fait parler de lui a été lancé par l'intermédiaire de cette technologie : le dogme 95. Le premier film de ce mouvement, *Festen* (1998) de Thomas Vinterberg, est réalisé en mini-dv, appareil qui deviendra l'outil principal des films produits dans ce cahier de charges (*Les idiots* (1998) de Lars Von Trier, *Julien Donkey-Boy* (2000) de Harmony Korine, *Lovers* (1999) de Jean-Marc Barr).¹⁰ Nous pouvons aussi mettre le DV en relation avec l'apparition des figures émergentes du cinéma chinois contemporain dans les années 2000 avec le film *A l'ouest des rails* de Wang Bing mais aussi les premiers travaux de Jia Zhang-Ke comme *In public* (2001) ou *Plaisirs inconnus* (2002). Cela est très bien expliqué dans l'article *Le cinéma de la Chine continentale : les multiples voix du nouveau cinéma numérique chinois* de Bérénice Reynaud pour la revue *24 images*¹². L'apparition de la technologie DV permet aux cinéastes chinois de s'emparer de nouveaux moyens de production et d'échapper à une dictature des studios représentative du pouvoir autoritaire en place. Ce mouvement avait déjà été amorcé peu auparavant avec l'utilisation de caméras Betacam. Le réalisateur chinois Wu Wenguang voit dans la technologie DV un moyen de mettre fin à la dictature du professionnalisme¹³. Il est intéressant de constater que, dans ce système de production, le professionnalisme n'est qu'une continuité du pouvoir en place, à savoir un système contraignant et propagandiste. Une nouvelle technologie à non vocation professionnelle, légère et très maniable, permet aux cinéastes de reprendre le pouvoir

⁹ **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008, « Chapitre 14 : Quel a été le rôle des professionnels et des institutions ? », p.53-55

¹⁰ **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008, « Chapitre 11 : Dogma est-il le manifeste artistique de la petite caméra ? », p.39-46

¹¹ **Châtelet, Claire**, « Dogme 95 : un mouvement ambigu », *1895 n°48*, février 2006, p.46-73

¹² **Reynaud, Bérénice**, « *Le cinéma de la Chine continentale : Les multiples voix du cinéma chinois* », *24 images n°155*, décembre 2011- janvier 2012, p.12-24

¹³ **Reynaud, Bérénice**, « *Le cinéma de la Chine continentale : Les multiples voix du cinéma chinois* », *24 images n°155*, décembre 2011- janvier 2012, p.12 : « Il voyait dans ces nouvelles caméras et dans les logiciels de montage sur ordinateur personnel un moyen de mettre fin à la tyrannie du « professionnalisme ». N'importe qui, n'importe où, pouvait alors prendre une caméra et se mettre à filmer. »

sur l'outil d'enregistrement et de mettre en avant de nouveaux espaces chinois. Ils s'écartent des grandes villes et des littoraux pour se rendre dans une Chine centrale, beaucoup moins visible. Le DV devient un outil politique pour ces derniers et développent un autre pan du cinéma chinois. En plus des chefs opérateurs, de nombreux cinéastes français s'emparent de cette technologie ou l'expérimentent au moins une fois¹⁴(Benoît Jacquot avec *A tout de suite*, Arnaud Desplechin avec *Léo, en jouant « Dans la compagnie des hommes »* (2004), Alain Cavalier avec *Le filmeur* (2005), Agnès Varda avec *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)). D'autres réalisateurs vont commencer leur carrière avec cela, comme Olivier Py ou Jean-Pierre Sinapi cités plus tôt, mais aussi Jean-Marc Barr qui réalise son premier film, *Lovers*, en DV. Il réalise ensuite deux autres films dans ce format : *Too much flesh* (2000) et *Being light* (2001). Un chef opérateur comme Anthony Dod Mantle, commence sa pratique de l'image avec un film comme *Festen* et va se spécialiser dans cette pratique de la mini-DV (*Julien-Donkey Boy*, *Mifune* (1999) de Soren Kragh-Jacobsen) jusqu'à être appelé sur un marché plus grand public sur des films à plus gros budgets comme *28 jours plus tard* (2003) de Danny Boyle.

Nous pouvons donc considérer que le DV a eu un réel impact sur le travail des professionnels qui ont manifesté un intérêt pour cette technologie. Cette période analysée témoigne d'une utilisation importante de cette technologie qui se manifeste dans plusieurs pays et influencent véritablement des productions. Le DV est une technologie nouvelle, inscrivant le numérique dans la pratique du cinéma et favorisant des films à petits budgets. Nous pouvons tout de même relativiser cette popularité sur plusieurs points. Le DV ne change pas l'économie du cinéma. Il ne remplace jamais l'utilisation du 35 mm qui reste majoritaire. Le DV se développe plutôt dans des économies particulières. Certains films, ne pourraient sûrement pas exister sans cette technologie. Pedro Costa ne pourrait pas passer deux ans et demi dans le quartier de Fontainhas à filmer quotidiennement les habitants dans leur lieu de vie pour son film *Dans la chambre de Vanda* (2001). De même, Wang Bing peut se permettre de filmer sur la même période plusieurs usines chinoises en restant assez libre de ses mouvements et de ses images. D'autres cinéastes appartiennent à une économie du cinéma peu conséquente ou font leur début dans le métier. Le DV est un format lié à des films peu chers et inclus dans des contextes de tournages alternatifs¹⁵. Ce format était envisagé comme un format réservé à des petites productions, le distinguant ainsi du 35 mm. Il n'est jamais envisagé comme un remplacement et n'est donc pas un réel concurrent

¹⁴ **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008, « Chapitre 41 : Le cinéma d'auteur français des années 2000 utilise-t-il la vidéo numérique ? », p.160-164

¹⁵ **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008, « Chapitre 45 : Quel est le nouveau modèle économique proposé par le cinéma numérique ? », p.180-181

comme le seront plus tard l'Alexa et la RED. Le DV n'affecte donc pas profondément l'économie du cinéma. Il entraîne certains débats et questionnements sur l'arrivée du numérique au cinéma mais ne constitue pas une révolution. Le fait que ce format permette aux amateurs de pratiquer n'est pas non plus nouveau et n'ouvre pas le cinéma à plus de personnes. Nous sommes encore loin de la multiplication des images et moyens de prise de vue de notre époque contemporaine. Le DV ne facilite pas l'accès au cinéma pour de nombreuses personnes mais remplace juste les technologies antérieures destinées aux amateurs. Il permet au cinéaste de tourner en autonomie sans équipe et donc de se débarrasser de techniciens et professionnels de l'image. Pourtant le DV ne va pas menacer ces métiers. Il ne va pas non plus amener à une remise en question du rôle du chef opérateur, d'assistant caméra, d'assistant réalisateur ou d'ingénieur du son, en tout cas pas assez pour menacer leurs positions ou leur situation. Le DV reste un format minoritaire qui ne va pas menacer l'industrie du cinéma en terme économique. Il amène à se poser de nouvelles questions, à permettre à certains cinéastes de débiter ou à des films d'exister. Le DV n'est pas non plus un véritable tournant historique dans la technologie du cinéma. Il faut donc relativiser l'importance technologique de ce format sans le minimiser. L'axe d'analyse de ce mémoire ne met pas en évidence un bouleversement qui aurait entraîné la technologie DV. Nous souhaitons nous intéresser à quelques films qui ont su exploiter cette technologie dans ses particularités pour proposer d'autres formes de cinéma. Ces films ne sont pas liés à des mouvements cinématographiques particuliers et restent des petites productions. Ils sont réalisés dans un contexte où la technologie DV était une des seules alternatives numériques. Ils sont donc intrinsèquement liés à cette période. Le but du mémoire est de s'attacher à l'analyse de ces films pour développer une réflexion sur l'utilisation du DV. Le choix et l'utilisation de ce format par les réalisateurs, à cette époque, ne peuvent pas être les mêmes qu'à l'heure de la haute définition où le retour au DV peut être vu comme une rétrogradation technique. Nous avons donc choisi de nous intéresser à des films faits en DV dans un contexte où cette technologie est encore récente. Le but du mémoire n'est pas d'analyser l'utilisation contemporaine de cette technologie désormais techniquement obsolète mais de la replacer dans une époque où elle était considérée comme une innovation.

c) Analyse du corpus filmique

De nombreux films ont été faits en DV à cette période, mais nous avons décidé de nous concentrer seulement sur quelques-uns d'entre eux. Nous les avons choisis en se basant sur les démarches des réalisateurs que nous pouvons classer en trois catégories. Alain Cavalier, Arnaud

Despallières, Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard se rejoignent dans leur pratique solitaire de la caméra. Ils créent un lien entre elle et leur vie quotidienne en l'inscrivant dans leur vie de tous les jours. Cela est un peu moins présent chez Arnaud Despallières avec *Disneyland, mon vieux pays natal* (2002), où le sujet du film n'est pas le réalisateur lui-même. Pourtant, dans sa manière de manier la caméra de décider de la considérer comme un outil portatif à emmener n'importe où et de filmer son voyage à Disneyland, il rejoint les réalisateurs précédents. L'usage de la voix-off est aussi très important liant intimement le réalisateur aux spectateurs du film. Avec *Le Filmeur*, Alain Cavalier retrace, sur quasiment une dizaine d'année, sa vie quotidienne. Avec *Irène* (2009), il nous parle de la mort de sa première femme Irène Tunc, et de la manière donc cela peut l'affecter encore aujourd'hui. Ce film est sorti en dehors de la période que nous nous sommes fixés mais sa conception s'est faite sur un certain nombre d'années et a commencé bien avant, sa date de tournage étant fixé à 2008. Nous supposons que cela a commencé avant vu la pratique quotidienne que constituent les tournages d'Alain Cavalier. C'est pourquoi nous l'incluons dans notre filmographie. Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard, dans *Ceci est une pipe* (2001), s'inventent une petite histoire où ils se mettent en scène en train de préparer un film et de se questionner sur les questions de représentation, tout en mélangeant ça avec une réflexion sur l'image pornographique. *Disneyland, mon vieux pays natal* constitue une succession de petites histoires sur Disneyland s'appuyant sur des images documentaires de l'endroit et reposant sur la voix-off narratrice d'Arnaud Despallières. Ces trois films se rejoignent donc dans une exploration de l'intimité, où la figure des réalisateurs est mise en avant et constitue le sujet principal. La caméra DV devient un moyen de filmer sa vie quotidienne. La pratique de la caméra ne se fait pas dans un contexte de travail professionnel, mais au jour le jour, voire sur plusieurs années, dans le cas de *Le Filmeur* d'Alain Cavalier. Ils mettent en évidence un autre contexte de production influencé par la maniabilité et l'ergonomie de la caméra DV. Nous les avons choisis car il témoigne d'une pratique du cinéma sous une forme de journal filmé, déjà présent avant l'arrivée du DV, chez Jonas Mekas par exemple. La caméra DV devient un outil de la vie de tous les jours, assimilable à l'usage qu'en fait le public amateur. Ces cinéastes se démarquent d'une logique de production professionnelle où le temps du travail est totalement démarqué de celui de la vie quotidienne. Ils mêlent ces deux temporalités et font entrer le cinéma dans leur intimité. Cette caractéristique est ici mise en avant afin de structurer le corpus mais nous comptons l'approfondir davantage au fil du mémoire.

Nous pouvons réunir d'autres films sous une deuxième catégorie. *Ten* (2002) d'Abbas Kiarostami, *Terre Promise* d'Amos Gitaï et *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra peuvent être

considéré comme des long-métrages fait dans des contextes de production plus traditionnels. Ils font intervenir un scénario, fini ou non, des acteurs pour l'interpréter et un temps de tournage qu'on pourrait considérer comme traditionnel. Au-delà de ça ces films ont beaucoup de points communs entre eux. Ils donnent une place importante à l'improvisation et jouent sur de longs plans-séquence permis par les importantes capacités d'enregistrement du DV. Cette place laissée à l'improvisation se situe à différents niveaux en fonction des films et atteint son paroxysme avec *Ten* d'Abbas Kiarostami où elle forme le dispositif propre du film. Le cinéaste pose sa caméra dans une voiture et filme les conversations de la conductrice avec plusieurs personnes. Le film est construit en dix scènes filmées en champ contre-champ entre la conductrice et son interlocuteur. Le cinéaste définit des cadres minimalistes et des positions de caméras très précises qu'il ne change quasiment pas au cours du film, et donne une primauté à la performance des acteurs qui se déroulent devant.



Ten, Abbas Kiarostami, 2002

Terre Promise d'Amos Gitai raconte les infortunes d'un groupe de migrantes d'Europe de l'est capturé par des trafiquants d'êtres humains et contraintes de force à se prostituer. Le film se construit aussi comme une succession de scènes marquantes où le cinéaste laisse les actrices improviser et construire les scènes. *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra se construit aussi autour de ces concepts laissant une part belle à la durée des actions, en créant des situations sans événements et sans actions particulières. Ayant des sujets différents ainsi que des dispositifs très variés, ces films peuvent tout de même être catégorisable ensemble via ce travail sur le temps et la durée et la place laissée à l'aléatoire du jeu des acteurs. Le DV n'est pas intéressant pour eux, pour sa maniabilité, sa légèreté ou son ergonomie mais plutôt pour ses capacités d'enregistrement importantes. Les cinéastes peuvent se permettre de laisser la caméra enregistrer des situations et de laisser celles-ci avoir le temps de se déployer et de se dérouler. Ces trois films mettent donc en avant une utilisation de la technologie en rapport avec le temps de l'action et la recherche de l'aléatoire comme moteur de création au sein du film.

Les deux derniers films de la filmographie sont *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa d'une durée de quatre heures et *A l'ouest des rails* de Wang Bing d'une durée de neuf heures. Ces films se distinguent premièrement des autres par leur fort aspect documentaire. Pedro Costa filme les habitants du quartier de Fontainhas, bidonville de Lisbonne, et en particulier Vanda, jeune femme toxicomane. Wang Bing s'attache à filmer la fermeture de nombreuses usines sur un site industriel chinois phare des années 80 et suit les différents employés de celles-ci. Les deux films montrent un attachement des réalisateurs à un milieu et un espace particulier. La caméra DV permet à ces derniers de s'inscrire dans un endroit, dans un milieu social particulier et d'y rester le temps qu'il faut pour le comprendre et s'en imprégner. Les tournages s'étalent chacun sur près de deux ans et demi et les réalisateurs s'installent avec les personnages qu'ils filment. Les cinéastes s'adaptent à leur milieu, prennent leur temps pour parler aux gens, pour choisir ceux à qui ils décident de s'attacher. Différentes scènes des films sont improvisées sur le moment et fonctionnent sur les différentes rencontres des réalisateurs avec les gens des milieux dans lesquels ils se trouvent. Contrairement aux films de Alain Cavalier ou de Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic, le réalisateur ne cherche pas à se mettre en valeur et à construire le film autour de sa vie quotidienne. Ici, Pedro Costa et Wang Bing se mettent en retrait, souhaitent se fondre dans le milieu qu'il filme. Cela ne veut pas dire qu'ils ne cherchent pas à avoir d'incidences sur le film et qu'ils n'affectent pas du tout les personnes qu'ils filment. Leurs dispositifs sont liés à l'endroit où ils filment et au service des personnages évoluant devant eux. Ces deux films ont comme point commun de s'attacher à un milieu particulier et

d'essayer de le parcourir dans sa totalité. La caméra DV leur permet d'avoir une liberté économique pour pouvoir filmer quand ils le souhaitent, de rester discret et peu envahissant, leur permettant ainsi de se dispenser d'une équipe et d'être donc plus proche des protagonistes qu'ils filment. C'est par cela qu'on peut considérer qu'ils ont un aspect fortement documentaire bien que ce dernier soit aussi présent dans les autres films cités précédemment. L'utilisation de la technologie DV permet aux cinéastes de s'attacher à la réalité qu'il filme et de s'y inscrire durant le temps du tournage. C'est ce rapport important à la réalité qui caractérise les deux films de Wang Bing et de Pedro Costa.

Cette manière de catégoriser les films de la filmographie peut être assez simpliste et réductrice mais elle est nécessaire pour clarifier les positions des réalisateurs et trouver un axe de réflexion pour l'analyse de ces films. Ainsi, cette catégorisation est un premier élément de réflexion de surface qui ne permet pas pour l'instant de distinguer les véritables caractéristiques de chaque film, liées à l'utilisation du DV. C'est pourquoi nous comptons prendre en compte chacune de ces catégories, de les caractériser d'avantage, afin de pouvoir comprendre et décrire les enjeux esthétiques de ces derniers. Réunir ces films sous ces catégories permet seulement de clarifier leurs intentions premières et leurs différences, afin de pouvoir ensuite les analyser plus en profondeur et de dégager ainsi les enjeux du mémoire.

2) Enjeux esthétiques de la pratique du DV au cinéma

a) L'enregistrement comme travail sur la durée et l'improvisation

Après une mise en évidence des enjeux soulevés par le corpus filmique, il convient dorénavant de les mettre en relation avec la technologie DV. Nous comptons distinguer ce qui, dans les caractéristiques du DV, influencent ces pratiques et la manière dont les cinéastes vont décider de concevoir leurs films. Nous pouvons convenir que ce changement est moins présent au sein de la production des films *Honor De Cavalleria, Ten* ou *Terre promise* qui reste relativement traditionnelle par rapport à celle des films de Pedro Costa et Alain Cavalier. Albert Serra a, par exemple, recours à une équipe constituée des différents corps professionnels du métier, dépend d'une production extérieure, et tourne selon un planning limité sur une durée qu'il ne peut dépasser. L'usage du DV pour ces films pourrait donc être plus compliquée à justifier dans le sens où elle n'est pas motivée par de véritables contraintes économiques ou logistiques. Utiliser la technologie DV n'est pas un moyen de s'émanciper des productions traditionnelles, d'une

manière de travailler qui fonctionne sur un système hiérarchique où chacun a sa spécialisation. L'intérêt d'utiliser le DV est donc autre et l'analyse d'un de ces films peut nous aider à mieux le comprendre. Nous nous concentrons donc sur *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra qui peut nous aider à distinguer les intérêts de l'utilisation de cette technologie pour ce genre de films qui n'en ont pas forcément besoin pour exister. A l'opposé de projets comme celui d'Alain Cavalier qui s'étale sur une durée de dix ans ou celui de Wang Bing fait sous un régime autoritaire qui ne l'aurait jamais financé, les films d'Albert Serra, d'Abbas Kiarostami et d'Amos Gitai auraient économiquement pu voir le jour. *Honor De Cavalleria* est construit sur les différentes situations où Don quichotte et Sancho passent le plus clair de leur temps à attendre, à rester sur place sans qu'aucun évènement ne se passe vraiment. Le film se concentre donc sur cette série de moments de flottement où les acteurs improvisent sans pourtant amener de l'action au sein du cadre ou une quelconque dynamique. Le DV permet à la caméra d'enregistrer en continu sur une longue durée et sans interruption.

Au début du film, un plan large montre Don Quichotte et Sancho attendre quelque chose sans faire grand-chose au milieu d'une plaine. La situation compte sur l'improvisation des acteurs, sur l'attente créée par cette absence d'actions précises. Au fur et à mesure du plan, nous finissons par nous rendre compte que rien ne va se passer. Comme le spectateur, les personnages semblent attendre quelque chose, regardent autour d'eux et restent dans des positions passives.



***Honor De Cavalleria*, Albert Serra, 2007**

Ils évoluent dans ces plans larges de façon assez libres, revenant sur leurs pas, semblant piétiner dans l'espace que leur donne le cadre. Leur latitude de liberté et d'improvisation n'est pas pourtant illimitée. Restant des acteurs, ils dépendent d'une certaine direction que leur a donné le metteur en scène. Ils ne sont pas totalement libres et sont d'ailleurs sous une série de contraintes. Pourtant, avec l'usage d'une caméra DV, l'une de ces contraintes, celle du temps, disparaît. Il y avait déjà de nombreux réalisateurs travaillant le temps à l'aide de longues prises, avant l'arrivée de cette technologie. Le DV, par la capacité d'enregistrement qu'il permet, appelle à expérimenter sur cette base, à profiter au maximum de cet avantage. Le point de départ de l'utilisation du DV pour *Honor Della Cavalleria*, ainsi que *Ten et Terre promise*, c'est cette abolition de la contrainte du temps. Cela amène Albert Serra à creuser une situation, à l'utiliser jusqu'au bout et ne jamais l'abandonner. A la vingt-deuxième minute de son film, un plan large montre ces deux personnages, quasiment fixes, semblant poser devant la caméra, jusqu'à ce qu'il décide de marcher un peu dans des directions aléatoires, la caméra les suivant. La construction du plan est faite pour laisser l'action se dérouler, pour poser une situation et s'adapter à elle. La largeur du plan permet de saisir les deux personnages, de poser une sorte de décor dans lequel ils peuvent ensuite interagir et improviser. Cette largeur ménage une certaine liberté de déplacement et de possibilité d'interaction dans l'espace. La contrainte du cadre reste et les acteurs ne peuvent pas non plus faire ce qu'ils veulent. La liberté qu'ils ont réside davantage dans la durée de leur performance. Utiliser le terme performance n'est pas anodin. Cette largeur de cadre amène à donner une plus grande place au jeu de ces acteurs et à les faire évoluer comme sur une scène de théâtre, en voyant jusqu'à quel point ils peuvent user une situation. Eduard Grau et Albert Serra essaient d'ailleurs le plus possible de ne pas laisser le cadre trop contraindre le jeu. Ils ne se refusent pas de suivre en panoramique un acteur sortant du cadre. La raison d'exister de ces plans sont leur déroulement, leur manière de durer, de laisser l'action avoir lieu.

Une scène montre Don Quichotte et Sancho attendre dans l'herbe que la nuit tombe, pour décider de se mettre à travailler durant la nuit sur des tâches non identifiées. Cette scène dure quatre minutes au sein du film. L'essentiel de la séquence est de jouer sur le temps, la durée et de ne pas la construire autour d'évènements importants. Ce refus de créer des situations narratives, construites selon une série de différents évènements, se traduit dans le sujet même du film. Albert Serra choisit d'adapter une œuvre littéraire énormément connue, déjà adaptée de nombreuses fois auparavant. Il base son film sur deux figures culturelles imposantes, quasiment historiques, et choisit un format moderne, le DV, pour les filmer. Il décide aussi de

ne montrer aucun des épisodes connus de cette histoire et de se concentrer sur l'errance et la stagnation de ses deux personnages dans les plaines espagnoles. L'essentiel de la séquence est de jouer sur le temps, la durée et de ne pas la construire autour d'évènements importants. Ces personnages, faisant figure de mythes, sont ici des corps vides qui se meuvent sans véritable raison. Ils semblent plus poser devant la caméra, comme des statues, sans être des vecteurs de symboles ou de sens. Dans un entretien pour le périodique *Les Cahiers du cinéma*¹⁶, Albert Serra explique qu'il a cherché une sorte d'épuration dans son film. Bien que le terme reste assez vague, nous pouvons comprendre que le réalisateur entend le terme « simplification ». Cette simplification est présente en premier lieu dans sa narration. La scène est construite en deux parties distinctes. L'une se déroule de jour et est constituée de deux échelles de plans fixes : un plan très large et un plan large. L'autre est plus variée et les échelles de plans sont plus rapprochées. L'action se base sur quasiment rien : les personnages ne font qu'attendre ou accomplir une action indéfinie, comme celle de Sancho durant la partie de nuit, que nous n'arrivons pas à réellement comprendre. Les plans larges de la première partie sont faits avec des focales très longues.



Honor De Cavalleria, Albert Serra, 2007

¹⁶ Burdeau Emmanuel/ Frodon, Jean-Michel, « Quichottesque », entretien avec Albert Serra, Cahiers du cinéma n°621, mars 2007, p.23-24

Cela crée une distance avec ces deux personnages déjà présente dans le motif même de plan large. Le cadre est frontal, face aux personnages, dans une construction dénuée de profondeurs presque bidimensionnelle, à la manière d'une scène de théâtre dont nous parlions précédemment, Sancho et Don Quichotte évoluant sur le même plan. La construction des cadres et des plans est donc très simple. La caméra les suit dans leurs mouvements avec de lents panoramiques. Les personnages qui évoluent devant nous n'ont pas de réelle matière, ni de présence dans le plan. Ils sont des aplats au sein de l'image SD du DV qui ne favorise pas les détails dans les plans larges. La mise au point de la caméra PANASONIC AGDVX100 étant peu précise, cela contribue aussi à cette faible définition qui amène à confondre les personnages avec les décors. L'usage de focales longues réduit considérablement la profondeur de champ qui n'était déjà pas importante et contribue d'autant plus à cet aspect. Dans leur mouvement, les personnages n'évoluent pas dans la profondeur du plan mais sur un axe de gauche à droite et reste dans cette conception bidimensionnelle de l'espace. Cela accentue la volonté de simplification d'Albert Serra.

Elle est encore plus présente dans la scène de nuit avec un éclairage naturel qui ne laisse pas voir grand-chose. Les teintes sont très bleues, peu variées, et les nuances entre elles quasiment inexistantes. Les personnages ne sont plus des figures bidimensionnelles, mais seulement des silhouettes qui se confondent d'autant plus avec le fond extrêmement sombre. La manière de cadrer est très frontale, très minimaliste et cela amène à interroger la représentation que le cinéaste fait de ces figures littéraires. Il choisit de leur donner aucune dimension psychologique, aucune véritable personnalité. Ces personnages sont d'avantage des figures et des corps qui se donnent devant la caméra qui sont présents devant elle. La simplification se fait aussi dans la manière de concevoir le personnage. Il n'est qu'une silhouette dans le lointain : le film ne fait quasiment pas intervenir de gros plans et multiplie les plans larges. La présence physique du personnage est minimisée. Il est désincarné dans le sens où son corps est réduit à un aplat au sein du plan et qu'il n'a pas de personnalité définie. Dans cette scène, les personnages ne se disent rien, ne représentent rien et accomplissent seulement une série d'actions indéfinies sans aucun sens. Albert Serra ne cherche pas à les caractériser en tant que personnages mais d'avantage en tant que formes au sein du plan. Il est réduit aux actions qu'il entreprennent et à leurs mouvements mais n'ont pas d'autres consistances au sein de l'image. L'improvisation est nécessaire dans le sens où elle amène cet aspect inconsistant, en favorisant le mouvement sans but du personnage. Ce recours à l'improvisation, à sa prise en compte dans une temporalité non définie qui peut s'étaler sur une longue durée, met au premier plan le principe

d'enregistrement. L'utilisation de la caméra est simplifiée à un outil d'enregistrement. Ce serait trop réducteur de la réduire à seulement cela, mais cette capacité est celle la plus mise en avant par le film. Le rapport au temps du tournage est direct, les acteurs improvisant au fur et à mesure de l'enregistrement. La souplesse et la facilité d'exécution permet à Albert Serra et ses deux chefs opérateurs de tourner à des moments éphémères comme des couchers de soleil, ou des débuts de soirée, ainsi que sur des longues durées.



Honor de Cavalleria, Albert Serra, 2007

Cela influence la manière de concevoir le temps du récit. Ce dernier ne découle pas d'une préparation à l'avance, d'une véritable écriture préalable au tournage, mais d'un travail en direct. Dans *Honor De Cavalleria*, le cinéaste laisse du temps à l'action pour se dérouler, aux acteurs pour improviser. Un plan se caractérise par sa durée, l'attente et la suspension qu'il crée. La scène entière est construite sur une absence de narration dans le sens où il n'y a pas d'évènements majeurs qui ponctuent la séquence et que le temps de cette dernière n'est pas structuré. En jouant sur l'attente, Albert Serra souhaite faire ressentir le temps, en faire la narration même de son film. Il base donc sa réflexion tout autour de ce concept.

La première partie de la scène introduit une distance entre la caméra et les personnages. Comme nous l'avons dit plus tôt, elle est assez éloignée de ces derniers, comme pour se cacher d'eux à

l'instar d'un documentaire animalier. Comme quand on filme un animal, on attend que quelque chose se passe, qu'un évènement justifie toute cette attente. Albert Serra prend à contrepied cette idée, en refusant de justifier cette attente. Il refuse l'évènement dans cette place primordiale apportée à l'attente. Le temps n'est pas chronologique, ne structure pas une série d'actions mais s'envisage en tant que tel dans un rapport direct au déroulement de ce dernier. Albert Serra ne cherche pas à créer une évolution. Cela est présent dans le montage même de cette première partie de séquence. Deux plans, à différentes échelles, s'enchaînent. Pourtant, ces deux plans sont faits dans le même axe, et se succèdent l'un après l'autre. Cela crée une répétition, une stagnation. Ces plans ne sont pas pour autant immobiles. Ils existent via les mouvements des acteurs, le fait qu'ils ne peuvent pas rester fixes. Au début de la scène, ces derniers semblent poser devant la caméra, adoptant des postures stables, ne bougeant pas d'un poil. Pourtant au fur et à mesure du temps qui s'écoule, ils finissent par abandonner cette stabilité : ils ne peuvent s'empêcher de bouger et d'évoluer dans l'espace, contraignant ainsi la caméra à panoter pour les suivre. Dans la deuxième partie, se déroulant la nuit, nous avons du mal à déterminer ce que sont les formes présentes devant la caméra. Nous parvenons pourtant à distinguer les deux corps des acteurs en silhouette. La caméra est beaucoup plus proche mais les échelles de plans sont très similaires entre elles, à l'instar de la première partie. L'action est pourtant beaucoup moins claire que précédemment. Les silhouettes se fondent dans le décor et l'obscurité de la nuit. Ce ne sont plus les corps et les personnages qui sont intéressants mais leurs actions répétitives. Ainsi, nous distinguons difficilement Sancho, accomplir une tâche inconnue sans que rien ne soit précisé sur cette dernière. La caméra se situe derrière lui, assez proche et ne montre quasiment rien de l'action en elle-même. Ce qui compte est la situation filmée et qui advient devant la caméra. C'est cette situation qui va dicter au cinéaste comment la filmer. Dans les deux parties, le temps et son déroulement prennent la place principale. Ils ne sont pas liés à une narration, ni à une représentation que le cinéaste en fait. Face à la réalité, Albert Serra et son chef opérateur adoptent une posture frontale et direct. Cela ne rend pas le film plus réaliste, ne lui permet pas d'être plus fidèle à la réalité, mais crée un autre rapport à ce qui est raconté. Cela est lié au DV de différente façon. La technique d'enregistrement de ce format amène à faire plus attention au temps d'un plan, à le laisser plus facilement se dérouler. La contrainte du temps étant abolie, les réalisateurs peuvent le laisser se dérouler pratiquant un enregistrement quasiment boulimique de la réalité. Par boulimique, nous entendons des séries de captations longues, sans limites qui ont parfois pour but d'accumuler des prises.

Nous remarquons le même travail sous une autre forme dans le film *Ten* d'Abbas Kiarostami. Au lieu de libérer le temps de l'action, le cinéaste libère celui de la conversation. Dans son dispositif il se base le plus souvent sur un plan fixe unique livrant un champ sur une personne durant une conversation. L'improvisation n'est plus celle du mouvement, même si la comédienne va un peu où elle veut avec sa voiture. Ici, Kiarostami laisse une liberté à la conversation. Il règle certains détails, reste parfois sur la banquette arrière pour guider ses actrices mais les garde dans une logique d'improvisation où la durée de la conversation va dépendre de leur capacité à parler et à rebondir sur certains sujets. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques dans *Terre promise* d'Amos Gitai, où les improvisations entre les actrices et leurs interactions encourage une longue durée d'enregistrement pour pouvoir capter la totalité de ces dernières et choisir postérieurement ce qu'il faut garder. En plus d'un travail sur la durée d'un événement, ces films mettent en évidence la façon dont la technologie DV influence la manière de tourner des réalisateurs. Cette boulimie de l'enregistrement amène à se questionner sur la caméra DV en elle-même. Sa facilité d'utilisation, ses menus faciles d'accès et ses possibilités de réglages automatiques, ainsi que la flexibilité de son environnement, la définissent comme un objet réservé avant tout à l'enregistrement. Elle ne nécessite pas une connaissance précise, ou une spécialisation trop poussée en tout cas dans son fonctionnement technique. Elle pousse celui qui l'utilise à enregistrer car c'est une de seules choses qu'elle propose. Le format DV concentre l'attention sur cette action simple de la caméra qui enregistre le temps se dérouler en direct devant elle. Cela ne va pas dire que ces films sont résumables à seulement cela mais plutôt qu'ils exploitent une capacité technique de manière très approfondie, ce qui les amène à questionner leur rapport au temps d'un événement. Cette simplification de l'action de filmer rejoint le travail des autres réalisateurs de la filmographie. Nous en concluons que le DV soulève comme enjeu, une nouvelle conception de la durée d'un plan et de sa création. Ce dernier est libéré de ses limites de temporalité et n'existe plus en tant que fragment mais en tant que totalité d'un événement. Cela encourage l'enregistrement en série d'une scène et surtout un travail sur la narration et sur la situation filmée en elle-même. Les capacités techniques du DV influencent une manière de concevoir le plan, même dans des films qui peuvent avoir des sujets et des démarches très différentes. Après cela, nous pouvons nous demander si la simplicité de la caméra DV et son rapport au temps extrêmement simplifié amène à questionner la professionnalisation de ceux qui la manient. L'autre catégorie de films analysés laisse la part belle aux cinéastes qui décident de fabriquer leurs films en solitaires. Ils n'ont pas les connaissances techniques d'un chef opérateur mais décide de s'en passer pour pratiquer ces petites caméras. La simplification amenée par les démarches d'Abbas Kiarostami, d'Albert

Serra et d'Amos Gitaï amène donc à cette autre catégorie de films où le travail se fait seul. Le même rapport à la durée continue mais les cinéastes vont plus loin et développe de nouveaux enjeux liés au DV.

b) Pratique solitaire qui s'écarte de la professionnalisation

Les cinéastes Alain Cavalier, Pierre Trividic, Patrick-Mario Bernard et Arnaud Despallières travaillent en solitaire sur leur film. Malgré cela, seul Alain Cavalier pratique réellement tout seul. Arnaud Despallières est beaucoup aidé par Julien Hirsch et les réalisateurs de *Ceci est une pipe*, sont assistés à l'image par Xavier Breillat. La pratique n'est pas totalement solitaire mais ne repose pas sur une hiérarchie basée sur un système professionnel, et est beaucoup plus souple dans la répartition des tâches. La pratique reste changée grâce à l'utilisation du DV. Alain Cavalier tourne *Le Filmeur* et *Irène* seul, dans les lieux de sa vie quotidienne avec une petite caméra DV. Nous pouvons considérer qu'il adopte une posture amateur dans le sens où il pratique de manière quotidienne, qu'il filme ce qui se passe dans sa vie sans avoir forcément un film en tête, comme pour *Le Filmeur* par exemple. Il décide de se passer d'une équipe technique, d'un temps défini du tournage. Ces choix amènent à réfléchir sur leurs raisons et ce qu'elles impliquent comme vision du monde professionnel. Nous remarquons un rejet du monde professionnel de la part de ces cinéastes comme dans le cas de Pedro Costa, expliquant, dans un entretien avec Cyril Neyrat, qu'en filmant avec une équipe, il se sentait comme un étranger au sein du quartier de Fontainhas¹⁷. Le DV devient un moyen de s'éloigner du monde professionnel. Il serait donc intéressant de comprendre les raisons de cet éloignement. En termes logistiques et techniques, une équipe professionnelle prend de la place au sein des milieux où elle filme, est responsable d'un grand nombre de contraintes sur le mouvement, la flexibilité et l'improvisation. Les outils techniques autres que le DV comme les caméras 35 mm, et tout l'appareillage de lumière et de machinerie allant avec, ne permettent pas au réalisateur de bien les connaître. Il est donc certain qu'une pratique solitaire permet de s'émanciper de toutes ses contraintes techniques. Alain Cavalier est celui qui cadre, qui fait l'exposition, qui choisit quand il tourne. Il gagne en autonomie dans cette liberté technique et dans cette liberté d'organisation. Cela implique donc que l'appareillage technique d'un

¹⁷ Neyrat, Cyril, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.36-37 : « Il y avait trop d'artifices, de machines. Evidemment, le quartier aussi résistait. Il y avait un monde extérieur de production, d'étrangers qui me gênait. Je voulais être là, avec les gens mais d'une autre façon. »

tournage professionnel a contraint Alain Cavalier au cours de sa carrière et qu'il a souhaité s'en libérer, tenter quelque chose d'autre. Le DV, après le 8mm et le Hi8 est l'outil amateur qui lui permet cette autonomie. Par amateur, nous entendons un statut où la personne qui filme ne bénéficie pas de connaissance technique particulière, où la pratique du cinéma ne se fait pas dans le contexte d'un métier et d'une production extérieure à nous. Le réalisateur gagne en autonomie là où il perd liberté technique. Malgré cette liberté que nous avons mise en avant, la caméra DV peut aussi être contraignante, par ses réglages automatiques et la pauvreté technique de l'appareil. Le réalisateur accepte de perdre en technique pour gagner en maniabilité et en liberté d'exécution. Il accepte donc de revenir à une pratique simple de la caméra où il n'a pas besoin des connaissances techniques dont il bénéficie. C'est la même chose pour Julien Hirsch qui a aidé énormément Arnaud Despallières pour l'image de *Disneyland, mon vieux pays natal*. Julien Hirsch doit donc s'adapter à une caméra sur laquelle il n'a que peu de contrôle et accepte ce manque de connaissance. En utilisant le DV, les réalisateurs et chefs opérateurs acceptent de se placer dans une posture liée à l'amateurisme. Nous pouvons alors nous demander ce que ce retour à une pratique simple et solitaire leur apporte en plus de les émanciper de moyens de productions trop contraignants. Cela leur permet de laisser place à l'improvisation et l'aléatoire dans la création de leur film. Contraint techniquement par une seule petite caméra, sans réelle limite de temps, ils peuvent se permettre de réécrire le film durant le tournage, de changer de lieux où filmer. Le film évolue durant son tournage et peut changer profondément.

Dans *Irène*, Alain Cavalier filme sa chambre d'hôtel et explique qu'il compte réaliser un film en tournant seulement dans ce type de lieu. Nous constatons ensuite que, ce qui va suivre pendant une bonne trentaine de minutes, sera filmé à partir d'une suite de chambres différentes. Ainsi, un questionnement au cours du film amène à transformer ce dernier en cours de route. Bien sûr, Alain Cavalier ne fera pas tout son film dans une chambre d'hôtel mais pendant un moment ce dernier fonctionne sur ce principe. Une envie soudaine peut prendre corps et se faire selon l'envie du réalisateur. L'expérimentation, l'idée sur le vif peut d'un coup s'incorporer au film changeant en direct son écriture.



Irène, Alain Cavalier, 2009

Nous constatons les mêmes principes dans le film *Le Filmeur* qui ressemble énormément à *Irène* dans sa démarche. Dans une séquence, Alain Cavalier réagit à l'arrivée d'une poule dans sa chambre, décide de la filmer et de lui parler. Il souhaite être toujours en réaction à ce qui arrive dans l'environnement qu'il filme et met en scène cette réaction. En décidant de monter cette séquence il prend en compte l'intervention de l'aléatoire dans son film et le caractère un peu dispersif de ces différentes séquences. Dans les deux films, Alain Cavalier s'attarde sur tout, s'attache pendant une dizaine de minutes à un seul détail et enchaîne sur quelque chose de totalement différent dans la séquence suivante. *Irène* est structuré autour de ces détails, autour d'éléments sur lesquels Alain Cavalier va s'attarder pendant un moment. Chaque élément va être très distinct de l'autre créant une succession de petits événements. Dans *Irène*, le fil rouge est le rapport au deuil de cette actrice perçu par Alain Cavalier mais dans *Le Filmeur*, la structure est beaucoup moins présente. Le film cherche à créer cette dispersion. Il s'étale sur une dizaine d'années, montre plusieurs aspects de la vie d'Alain Cavalier et semble être structuré en tranches de vie du réalisateur. Le film évolue en fonction de la vie d'Alain Cavalier, des événements qui adviennent devant lui. *Irène*, bien que plus structuré, est tout de même

réalisé selon un processus similaire. Le format DV permet à Cavalier d'être mobile, de pouvoir faire exister une envie soudaine de plan directement sans avoir à faire appel à d'autres personnes. L'autonomie que cela lui procure lui permet d'être totalement réactif par rapport à ces envies et à ce qui advient de lui. Cela change complètement la narration du film. L'écriture se fait avec la caméra. Une envie soudaine donne lieu à un plan qui va ensuite lui faire penser à un autre pour structurer une scène. Alain Cavalier met d'ailleurs en scène ses envies. Dans *Irène*, il décide de faire une métaphore de sa naissance avec une pastèque à demie-ouverte contenant un œuf, qui se trouve devant lui. Un élément de la réalité, la pastèque, au départ totalement indépendant de son film, s'y inclue d'un coup car il donne une idée au cinéaste.



Irène, Alain Cavalier, 2009

La réflexion en direct intervient dans le film. Les réflexions de l'auteur adviennent en même temps qu'il filme. Certains plans sont préparés et découlent d'une réflexion antérieure du cinéaste mais beaucoup insèrent la réflexion en leur sein. Alain Cavalier parle de son film, de ses doutes de son processus créatif. L'écriture n'est plus dissociée de l'acte de filmer. Elle est sûrement un minimum présente antérieurement au film, mais est transformée durant les prises et peut évoluer comme bon lui semble. Alain Cavalier développe une narration déconstruite faite de petits détails éparses sans qu'il y ait forcément de liens entre eux. Il assume ce caractère éparpillé permis par le recours à la caméra DV, qui lui donne assez d'autonomie pour se permettre n'importe quelles digressions, quitte à ne pas les garder plus tard au montage. Par cela, il rejoint les intentions des réalisateurs comme Albert Serra ou Abbas Kiarostami cités précédemment. En se mettant dans la posture d'un amateur il ne considère plus l'enregistrement comme quelque chose d'ordonné et de construit. Le plan qu'il va filmer n'a pas forcément de

début et de fin prédéfini. Il ressemble à un plan qu'un amateur peut faire décidant de s'attacher à un évènement en particulier et de ne jamais arrêter de le filmer sans réellement savoir où cela va le mener. En ayant une autonomie de mouvement Alain Cavalier peut se permettre de se mettre dans cette posture. Il nomme d'ailleurs son film *Le filmeur*, comme s'il n'était plus un cinéaste mais un filmeur avant tout. Il se refuse à une professionnalisation de ce qu'il fait. Il se refuse donc d'appliquer un scénario ou un script à l'environnement qu'il filme. L'évolution du film et sa construction se font durant sa création et c'est ce qui le rapproche d'une pratique amateur.

Au-delà de l'autonomie technique et logistique dont il dispose, cela lui permet de se mettre beaucoup plus facilement en scène dans son intimité. Il rejoint cette posture amateur en liant sa pratique à sa vie quotidienne, à son intimité. Il décide de laisser le spectateur y entrer et de le découvrir lui et son entourage. C'est le même cas pour Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard qui décident de se filmer en train de faire l'amour se mettant totalement en scène dans un rapport très intime qui se déroule entre eux. Arnaud Despallières reste plus sobre dans ce lien entre lui-même et ce qu'il filme mais n'hésite pas le temps d'une scène à poser sa caméra sur une montagne russe se filmant en train de subir les différentes secousses de l'attraction. Il concentre tout de même le film sur son expérience à Disneyland au lieu de réellement parler de sa vie quotidienne. Dans tous les cas, le recours au DV aide les cinéastes à renforcer l'intimité qu'ils créent entre eux et la caméra. Elle n'est pas un objet de travail mais un outil qui les accompagne dans leur vie et leur permet mettre en scène des situations et des évènements qui ne pourraient exister de la même façon dans un contexte de tournage traditionnel. Via cette volonté de se démarquer du professionnalisme, de retrouver une pratique amateur où ils peuvent se permettre d'oublier leurs différentes connaissances techniques, les cinéastes mettent en évidence une frustration qu'ils ont. Un contexte de tournage professionnel les empêche de saisir l'intimité qu'il recherche, de prendre en compte cette proximité entre le filmeur et celui qu'il filme. La promiscuité qu'arrive à trouver Cavalier avec sa compagne Françoise Widhoff, au sein même du film qu'il tourne, est ce qu'il cherche quand il choisit le DV. Cette recherche sur l'intimité sera analysée plus en profondeur au cours du mémoire mais permet ici de dégager des enjeux principaux qui vont ensuite permettre de structurer la réflexion. La technologie DV n'est pas la cause première de cela, ni le seul moyen d'y parvenir. Avant le DV, Cavalier a utilisé à par exemple utilisé le Hi8 pour *La rencontre*. Cela s'inscrit seulement dans la continuité technologique des différentes innovations qui contribuent à réduire la taille des caméras afin de les rendre plus maniable et plus accessibles au grand public. Ces différents cinéastes

encouragent donc une manière alternative de faire des films qui met en avant une pratique solitaire, où le cinéaste et sa caméra occupent la première place. Le DV encourage cette utilisation par ses caractéristiques générales qui l'incluent dans une série de découvertes techniques au cours du temps mais aussi via sa caractéristique propre. Le DV amène donc les cinéastes à se questionner sur la séparation que peut créer la technique avec la réalité qu'ils filment. En choisissant cette technologie, pour des films qui mettent en avant leur intimité et qui parlent d'eux-mêmes d'une façon plus directe, ils montrent qu'ils ne se sentent pas à l'aise avec la technologie traditionnelle du 35 mm. Nous pouvons alors nous demander comment une technologie peut mettre mal à l'aise quand il s'agit de l'utiliser pour traiter certains sujets. L'utilisation du DV ne met pas forcément en évidence un rejet du 35 mm et des systèmes de production de film qui en découle, mais plutôt d'un rapport à l'environnement qu'imposent ces derniers. La distance que crée le cinéaste avec les sujets qu'il filme, dans le cas d'un tournage traditionnel, ne convient plus à ces différents réalisateurs. Ils ne tentent pas de l'abolir mais plutôt de lui donner une autre forme. C'est vers cela que se dirigent Pedro Costa et Wang Bing dans leurs démarches documentaires où ils ne décident pas de se mettre eux-mêmes en scène mais plutôt de prendre en compte un milieu et de pouvoir s'y adapter le mieux possible.

c) Inscription dans un milieu antérieur au film

Pedro Costa explique, que c'est durant le tournage de son film *Ossos* (1998), qu'il a découvert le quartier de Fontainhas et qu'il a souhaité y retourner sans équipe de tournage.¹⁸ Il voulait ainsi partir du quartier pour faire un film et non pas venir imposer son équipe, son scénario et sa production à ce lieu. Cette volonté se rapproche de celles d'Alain Cavalier ou Arnaud Despallières et est représentative de ce que le DV peut apporter aux cinéastes quand il cherche à filmer un espace ou un environnement. Pedro Costa est motivé en premier lieu par Fontainhas et ses résidents. L'envie première pour réaliser *Dans la chambre de Vanda* est de pouvoir comprendre ce quartier et d'en rendre compte. En utilisant le DV il met en évidence la relation que peut créer cette technologie entre le cinéaste et l'espace. Nous pouvons déjà constater que les caméras DV ont souvent été utilisées en tant que caméra de repérage. Caroline Champetier, avant de choisir ce format, utilise une caméra Panasonic AGDVX100, pour des repérages pour

¹⁸ Neyrat, Cyril, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.94,

le film *A tout de suite* de Benoît Jacquot¹⁹. Intéressée par la caméra, elle décide ensuite de la garder pour le tournage du film. La caméra DV est au départ considérée comme une caméra de repérage. Légère et maniable elle permet de se rendre facilement dans un lieu, de l'appivoiser et de le comprendre pour un futur tournage. Dans son processus de création du film *Dans la chambre de Vanda*, le premier travail de Pedro Costa est de s'inscrire dans le quartier, d'y vivre, d'y rencontrer les habitants et d'élaborer son film autour. Son processus narratif découle de l'environnement dans lequel il cherche à tourner. Cela n'est pas seulement dû au fait qu'il tourne un documentaire. Nous ne pouvons pas dire qu'il n'y a pas d'éléments fictionnels dans ce film et, même si un documentaire nécessite de s'adapter à un environnement, de prendre davantage en compte la réalité face à nous, il n'abolit pas pourtant une écriture préalable. Dans le cas de *Dans la chambre de Vanda*, l'écriture s'est faite au fur et à mesure de l'inclusion du cinéaste dans le milieu, suivant la façon dont il a été accepté par les habitants ou non.²⁰ Nous constatons donc que l'environnement est un moteur principal dans la création du film. La caméra DV permet de s'inclure de façon suffisante dans l'environnement et d'être discret. L'absence d'une équipe importante et d'une machinerie envahissante contribue à cette discrétion et surtout à réduire la séparation entre les cinéastes et les habitants de l'environnement. Dans ces tournages en DV, les cinéastes cherchent à s'adapter au milieu et à s'y inclure totalement. Le cinéaste devient un membre de l'environnement dans lequel il se trouve et il tourne. Cela introduit donc forcément une souplesse dans l'exécution et le tournage du film. Un tournage en DV se fait donc différemment et le rapport au travail change profondément. Cela nécessite une inscription dans l'environnement qui fait que les cinéastes s'adaptent au rythme de ce dernier. C'est le milieu qui dicte la façon dont va se faire le tournage. Ainsi, l'environnement est primordial dans la conception de beaucoup de ses films.

Le milieu fait intrinsèquement partie du film et est forcément pris en compte dans la création de ce dernier. Les cinéastes et chefs opérateur travaillent en s'adaptant à l'environnement. Ils recréent une organisation, une méthode de travail comme s'ils créent leur propre production. En s'inscrivant dans le quartier de Fontainhas, en y faisant son lieu de travail, Pedro Costa explique qu'il a recrée son propre studio, y instaurant une nouvelle routine, une nouvelle manière de se préparer et d'y travailler. Il n'applique pas le fonctionnement du système de

¹⁹ Champetier, Caroline, « A tout de suite », site de l'AFC, URL : <https://www.afcinema.com/A-tout-de-suite-494.html>, 8 décembre 2004 : « En septembre 2003, nous partons en repérage avec une caméra Panasonic DVX 100. Le train, le Talgo, le ferry, le Maroc, l'avion, la Grèce, les lieux arrivent à nous sans difficulté... »

²⁰ Neyrat, Cyril, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.72 : « Tout commençait par un temps d'observation, je regardais et prenais ce qui m'intéressait. »

production du cinéma qu'il a quitté pour le quartier de Fontainhas mais accepte ce quartier comme un nouveau studio potentiel. Il peut ainsi recréer un studio tel qu'il le veut n'ayant pas à dépendre forcément d'une production extérieure.²¹ Ainsi, les installations lumière sont simples, artisanales faites à l'aide de miroirs et réflecteurs. Pedro Costa a la sensation de reprendre le cinéma à zéro, d'inventer de nouvelles techniques, reproduire le travail qui a lieu dans studio mais à une petite échelle plus proche de lui. L'environnement dans lequel il tourne est plus qu'un décor mais prend totalement part à la création. C'est un milieu qui change le rapport que le cinéaste peut avoir au cinéma. Ainsi, Pedro Costa explique que pour la plupart des habitants de Fontainhas, ce qu'il faisait n'avait aucune importance, aucune incidence²². Le cinéaste fait un film dans un milieu où son travail est purement secondaire et seulement au second plan de la vie des personnes qui participent au film. L'œuvre ne prend pas le pas sur l'environnement, ce dernier reste principal, tout ce qui s'y déroule étant secondaire. Pedro Costa reconsidère donc l'importance de son médium dans la réalité. Ce n'est pas une leçon d'humilité mais plus une nouvelle manière d'être inclus dans l'environnement.

En reconsidérant l'importance du milieu où il tourne, Pedro Costa redonne une place à ce dernier. Il explique lui-même que *Dans la chambre de Vanda* est le film où il a su le mieux résister à ce qui vient de lui.²³ Cela met en évidence la place qu'il a décidé de donner à cet environnement. Sûrement en réaction au tournage d'*Ossos* beaucoup plus traditionnel, il a ici décidé de laisser le milieu lui dicter quoi faire. Il rejoint ainsi Cavalier dans ses tentatives pour ignorer ses expériences professionnelles et recommencer à zéro. Grâce à ce travail de longue haleine qui s'étale sur deux ans, il est possible pour lui de prendre le temps de prendre en compte cet environnement. Ainsi, il peut passer une journée à préparer un seul plan, à le répéter de nombreuses fois et à le perfectionner en fonction des nouvelles choses qui se produisent dans l'environnement. Pedro Costa, dans son entretien avec Cyril Neyrat, insiste sur le terme « travail ». Il prend en compte ce travail dans une logique de durée, d'expérimentation, d'essais, ainsi que de collaboration avec les différents personnages. Il considère donc que c'est un travail

²¹ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.87 : « Mon rêve, même s'il n'y a plus de Fontainhas, mais un autre quartier avec ces mêmes gens, seraient d'avoir un studio. Mais je l'ai déjà en quelque sorte, avec les acteurs, les techniciens. »

²² **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.96 : « Pour ce type, c'est pas un chef d'œuvre qui se crée, c'est juste une machine qui tourne et qui filme sa rue. »

²³ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.86 : « *Vanda* est le film où j'ai le mieux réussi à résister à ce qui vient de moi, à des intentions. »

commun entre l'environnement et lui. Ces deux ans de travail lui permettent de faire de la recherche, d'avoir le temps de comprendre comment peut réagir l'environnement, d'attendre que ce dernier lui offre les situations qu'il faut.²⁴ La primauté est accordée à l'enregistrement : il faut laisser tourner la caméra et prendre ce qu'on veut dans une séquence qui peut durer une heure entière. Pedro Costa qualifie cela par l'expression « tourner pour perdre »²⁵. Le but n'est pas de condenser les prises, d'organiser leur durée et leur nombre par rapport au temps qu'on a et leur importance dans la narration. Il faut accumuler de l'enregistrement et sélectionner plus tard au montage qui est vraiment totalement séparé du moment du tournage.

En effet, le montage est secondaire dans l'approche de Pedro Costa ou même celle de Wang Bing. Dans leurs entretiens, nous constatons que le processus de montage n'était pas organisé ni prévu et que les deux cinéastes ont dû s'en occuper après sans avoir directement les financements.²⁶ Wang Bing a étalé le montage sur une période de plusieurs mois, avec plusieurs machines. Le but principal des deux réalisateurs est d'abord de se lier au milieu, de se donner le temps d'y évoluer et d'en tirer les situations nécessaires à leur film. C'est pourquoi cette boulimie de l'enregistrement est nécessaire dans leur démarche.²⁷ Cela met en évidence le fait que pour Pedro Costa ou Wang Bing, l'environnement peut se suffire en lui-même. Une fois la caméra installée, la lumière faite et la situation mise en place, il ne reste plus qu'à enregistrer, à laisser les événements se dérouler. S'il n'y a pas de situation, il suffit d'attendre qu'une se présente à lui. L'environnement est en lui-même source de cinéma sans réfuter sans mise en scène ou sa présence en tant que cinéaste. Il considère qu'un dispositif simple lui suffit pour tirer parti de la réalité qu'il a face à lui. Il n'a pas besoin d'y ajouter une histoire, d'y ajouter sa personnalité. Il se fait discret dans la petite chambre de Vanda et veut à tout prix laisser

²⁴ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.86 : « Là, tu as beaucoup plus de temps pour que le travail te prenne vraiment, c'est presque comme une force extérieure. Sur *Vanda*, j'ai eu très peu l'impression de filmer, plutôt celle de travailler. »

²³ **Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio**, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014, p.82 : « J'étais perdu. [...] Jusque-là, j'étais à sec, et je ne savais vraiment pas comment m'y prendre pour finir le film. »

²⁴ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.101 : « Il y a aussi la matière qui est énorme : j'ai tourné cent cinquante ou cent quatre-vingts cassettes d'une heure. »

²⁵ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.113 : « C'est ce que je dis souvent : « On tourne souvent pour perdre des choses, pas seulement pour gagner. C'est encore cette idée de routine, comme si, pour la caméra, comme pour une voiture, il fallait juste tourner pour tourner »

l'environnement s'exprimer.²⁸ Ce qui compte est la situation qui a lieu devant lui dans son déroulement, dans son temps direct tel qu'elle a eu lieu devant la caméra. Via ce point de vue unique, caractérisé à chaque fois par le fait qu'un plan constitue une séquence, Pedro Costa met en scène sa présence dans le milieu. Il ne se présente pas comme omniscient, capable de se mettre à pleins d'endroits à la fois et d'additionner les axes et points de vue. En choisissant une place précise, il met en avant les contraintes qu'il subit dans cet espace réduit, il assume d'être lui aussi un personnage au sein de ce film et donc d'être physiquement contraint par l'espace. Sa caméra revêt un caractère physique et matériel que le spectateur ne peut ignorer. En se faisant discret et en cherchant à ne pas trop influencer son milieu, Pedro Costa met aussi en avant sa présence au sein du film et donc son adaptation à l'environnement. Il montre qu'il essaie de faire partie de cette pièce tout autant que Vanda, et donc, qu'il ne souhaite pas venir en tant qu'étranger, en tant que personne de l'extérieur. Son but durant tout le film est de s'intégrer à ce milieu, de prendre ce qu'il lui propose et non de venir y apporter quelque chose. Il explique lui-même qu'il n'est pas là comme un sauveur, qui vient apporter le cinéma à ses gens et les sauver de leurs conditions. Ses personnages savent très bien qu'une fois Pedro Costa parti, leurs vies ne changeront pas, que le cinéma ne va pas les aider financièrement. Le cinéaste est simplement de passage dans leur vie, il ne l'influe pas forcément mais communique et travaille avec eux, et c'est cela sa principale action.

Cette approche, dans des circonstances moindres, est aussi présente dans la démarche de Wang Bing. Ce dernier, en réalisant son film, n'a aucune idée de ce qu'il va devenir, ni de ce qu'il va à faire. Devant sa somme considérable de rushs, il ne prévoit pas comment les monter. Il emprunte la caméra à un ami à lui responsable du matériel dans un studio d'état, sans savoir quand il compte lui rendre. Wang Bing explique dans un entretien avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi, qu'avant de tourner *A l'ouest des rails*, il avait déjà tous ses plans en tête²⁹. Malgré cette préparation, il part tout de même à l'inconnu sans vraiment savoir combien de temps va lui prendre le tournage. Il ne sait pas non plus, en tout cas pour certaines, que les usines vont fermer. Au début du tournage, personne n'en parle, et il ne s'en rend compte qu'au

²⁸ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.86 : « Idéalement, le travail du cinéaste devrait être presque anonyme : se coller contre un bout de nature et ne pas bouger, le recevoir et faire le mieux possible pour le faire passer sans trop d'effets, d'idées et de tentations. »

²⁹ **Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio**, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014, p.62 : « J'avais également une vision de chaque plan considéré séparément, de la signification possible de chacun à l'intérieur du film... »

cours du temps et de ces différentes interactions avec les ouvriers.³⁰ Un tournage sur une longue durée lui est donc nécessaire pour pouvoir saisir ce changement, et être présent une fois que ces usines ne sont plus occupées. Cela est d'autant plus accentué par la volonté de totalité à laquelle se revendique Wang Bing. Le découpage en chapitre structurant les différents éléments de ces zones urbaines et industrielles caractérisent ce besoin de considérer toutes les parties d'un tout. L'environnement est envisagé dans son entier et le découpage en chapitre n'est pas lié à la narration mais à la structure du milieu où il tourne. D'ailleurs, la chronologie du film est forcément liée à celle du tournage, Wang Bing s'adaptant à la temporalité de la réalité qu'il filme. Il prend donc en compte, au sein de ce film, l'évolution de l'usine au cours du temps, l'évolution des ouvriers et de leur mentalité. Toute la structure du film découle de cela. Sa narration provient donc d'une évolution via l'environnement, que le cinéaste a appris à connaître au jour le jour suite à ses rencontres et à ses discussions.

Il explique lui-même qu'au cours du tournage, ayant pris conscience que ces usines allaient bientôt fermer, il a commencé à reconsidérer son action et à la voir comme une possibilité de témoignage de l'existence de ces endroits.³¹ Ainsi, Wang Bing fait évoluer tout son film autour de ces nouveautés arrivées pendant le tournage. Dans tous les cas, le sujet du film est l'environnement que Wang Bing essaie de capter dans ce souci de totalité. C'est ce dernier qui compte avant tout, c'est sa structure qui compose le film et c'est son existence qui nécessite d'être retranscrite. C'est pourquoi toute la création du film et son écriture ne se font pas antérieurement au tournage mais durant ce dernier. Les approches de Wang Bing et de Pedro Costa résonnent donc avec celle des autres cinéastes dans son souci de simplifier leur rapport à l'environnement et à la façon de filmer. La posture amateur à laquelle se réfère Alain Cavalier se retrouve aussi chez ces cinéastes où l'action de filmer prime avant toute chose, sans forcément réfléchir à comment organiser les rushs plus tard. Ce qui va caractériser l'ensemble des films de la filmographie c'est finalement cette posture de filmeur qu'adoptent les réalisateurs. Même s'ils ne sont pas seuls et dépendent de chefs opérateur comme Albert Serra ou Amos Gitai, l'enregistrement en continu devient une donnée fondamentale de leurs films. Chacune de ces catégories de films nous permettent de dégager certains enjeux liés au DV. Ces enjeux affectent la manière de pratiquer le cinéma d'un point de vue logistique économique et

³⁰ **Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio**, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014, p.68 : « En dépit de la fermeture de nombreux ateliers, il était difficile de prendre la mesure exacte du changement en cours.

³¹ **Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio**, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014, p.68 : « La perspective de la fermeture des usines a évidemment changé le sens du film... »

organisationnel, pour tous les films cités. Ils changent aussi la relation que le cinéma entretient avec la réalité et l'enregistrement de cette dernière. Nous avons seulement pu mettre ces enjeux en valeur sans forcément les approfondir et les développer via des analyses de séquence plus poussées. Il s'agira, de structurer notre réflexion autour de ces enjeux. Après les avoir mis en valeur, nommé et défini, nous comptons maintenant les problématiser dans le cadre de la pratique du cinéma et comprendre quel est le changement qu'a pu apporter le DV

3) Problématisation des enjeux et liens avec les caractéristiques propres au DV

a) Remise en question des pratiques de travail

La question de la posture amateur que revêtent la plupart des cinéastes dans les films analysés ne peut être anecdotique ou anodine. Elle remet en perspective toute une technique de travail liée aux tournages professionnels. Ces derniers sont effectués par des personnes dont le cinéma est le métier. Chacun a une spécialisation, une méthode de travail propre. Chaque personne a sa place au sein de la création des films. Bien entendu, ces places peuvent évoluer, les limites entre elles peuvent se brouiller, mais elles restent des métiers, incluses dans un travail précis. Les films qui utilisent la technologie DV remettent en question la pratique du cinéma en tant que métier. Ils ne la rejettent pas, ne la dénigrent pas mais l'ignorent dans le cadre d'un tournage avec ce format particulier. Certains films sont proches d'un contexte de production professionnel comme *Ten*, *Terre promise* et *Honor De Cavalleria*, mais ce n'est pas pour autant qu'ils ne remettent pas certaines de ses composantes en question. Le travail d'improvisation laissé au sujet filmé et la primauté accordée à l'enregistrement les écartent d'une pratique professionnelle. Beaucoup de cinéastes, avant l'arrivée du DV, ont privilégié cette manière de tourner, alors qu'ils se trouvaient dans des conditions de tournage professionnelles. La différence est que, pour les films que nous avons cités, cette pratique est liée à la technologie DV. Le rôle d'une caméra DV, dans son fonctionnement et son utilisation, est d'enregistrer. Elle n'offre pas une grande liberté technique pour travailler l'image comme on le souhaite, n'est pas faite pour être placée sur des éléments de machinerie, permettant de réaliser des séries de mouvements complexes. C'est une caméra qui est faite pour pouvoir enregistrer ce qui arrive devant elle, pour que l'amateur puisse filmer quand il veut ce qui l'intéresse sans se soucier de problèmes techniques qui pourrait advenir. Il peut enregistrer pendant plus d'une heure sans se

soucier de changer de cassettes, déclencher le mode automatique sans avoir à décider comment bien exposer son image, ou encore emmener la caméra où il le souhaite sans contrainte de poids, de maniement ou même du regard que les autres portent sur lui. Une caméra DV permet la discrétion, aide à ne pas être identifié comme un professionnel mais comme un amateur comme les autres.

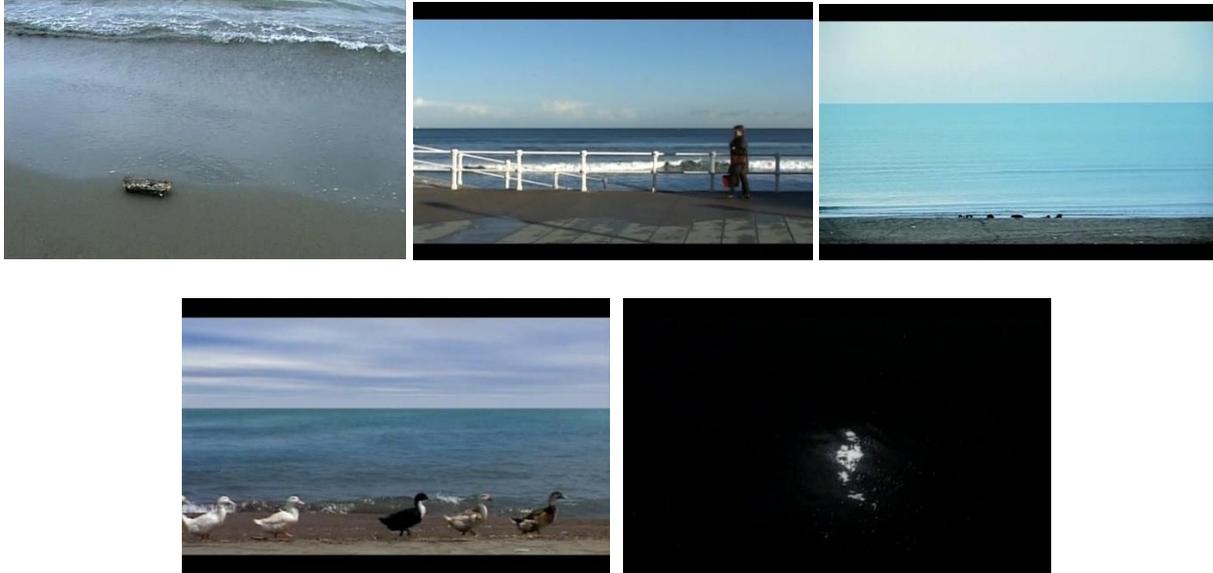
Dans son article sur les petites caméras, publié dans un supplément du périodique *La lettre*, Emmanuelle Demoris explique que les caméras DV aident à gagner en connivence avec les sujets filmés³². Le réalisateur arrive avec un outil familier aux personnes qu'il filme. Ce n'est pas un engin inconnu, déstabilisant et intimidant que peut être une caméra 35 mm ou même une caméra Betacam de télévision. La caméra DV peut donc changer le regard qu'ont les autres sur le réalisateur qui les filme. Emmanuelle Demoris explique que sur le tournage de son film *Mafrouza*, documentaire sur un quartier du Caire, certains protagonistes s'autorisaient même à regarder sur l'écran LCD ce qu'elle faisait, ainsi qu'à lui donner des conseils, ou lui faire des suggestions.³³ L'apparence de cette caméra peut influencer la manière dont les gens la perçoivent ainsi que son maniement.

Si Abbas Kiarostami choisit d'utiliser des caméras DV pour son film *Ten* c'est en partie parce que leur petitesse lui permet de les embarquer facilement dans une voiture mais aussi parce que leur discrétion permet aux acteurs professionnels et non professionnels d'improviser plus facilement. Ils se retrouvent dans un dispositif précis, où, bien qu'ils soient contraints par un cadre et un lieu fixe, ils n'ont pas à se soucier de la caméra. Elle devient un élément propre à la voiture et est totalement liée à elle. L'actrice en conduisant la voiture, dirige aussi la caméra et donc une partie du cadre. Seule la situation que crée les acteurs avec le cinéaste compte, car la caméra ne permet pas davantage. Elle simplifie l'inclusion du cinéaste dans ce qu'il filme et la manière dont il va l'influencer. Bien entendu, cela ne vient pas totalement de la caméra mais aussi de la démarche du cinéaste qui cherche un outil capable de l'aider à faire ce qu'il veut faire. Nous considérons tout de même que la technologie DV peut aussi influencer cette

³² **Demoris, Emmanuelle**, « A propos des petites caméras et du reste », *La Lettre*, supplément n°132, « Remue-ménages », mai 2004, p.3 : « Ce qui se met là en place est plus un rapport de connivence que de confiance. Une adhésion, une identification, plus qu'un accord global et préalable. »

³³ **Demoris, Emmanuelle**, « A propos des petites caméras et du reste », *La Lettre*, supplément n°132, « Remue-ménages », mai 2004, p.3 : « Les gens se fantasment comme étant à votre place. D'où cette demande de partager pleinement et jusque dans le détail les intentions censées être les vôtres. Cela est vrai jusque dans des bidonvilles égyptiens où personne n'a de caméra ; chacun s'y rêve pourtant comme filmant sa propre histoire. »

démarche et l'entraîner vers une certaine radicalité. *Five dedicated to Ozu* (2003) de Abbas Kiarostami sort après le film *Ten*, et pousse encore plus loin l'idée du premier.



Five, Abbas Kiarostami, 2004

Le cinéaste met en place 5 plans fixes qui ne racontent rien de précis et enregistre le déroulement d'une journée sur un bord de mer. Le cinéaste expérimente les possibilités de cet enregistrement sur une longue durée et le film devient la mise à l'épreuve de cette longueur, de cette possibilité d'avoir un plan sans coupe qui s'étale sur une durée non déterminée. Après *A l'ouest des rails*, Wang Bing tourne le film *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2012) qui consiste en quasiment un seul plan fixe sur la dénommée Fengming et à son entretien avec elle. Lui aussi simplifie son dispositif mettant à l'épreuve cette capacité de la caméra. Il recueille ici un long témoignage qui tranche avec l'histoire officielle du pays et met ce témoignage en avant. La capacité d'enregistrement de la caméra lui permet de laisser l'entretien se dérouler et advenir comme Fengming et lui le souhaitent. Dans les deux cas, nous pouvons supposer que les cinéastes exploitent à fond cette possibilité permise par la caméra qu'ils ont découverte dans la réalisation des films précédents. Ils l'envisagent seulement de manière plus radicale. Cela implique que dans cette pratique les deux réalisateurs hiérarchisent leurs ambitions esthétiques. Ils ne donnent pas une grande importance à la création d'une image, à la conception de sa lumière et de sa qualité technique. Cela ne veut pas dire qu'ils ne font pas attention à l'image qu'ils font, mais ce qui compte pour eux est ce qui se passe durant le temps du plan. Un plan

ne se prépare plus avant de le tourner mais se crée durant son tournage. Cela est aussi présent dans des tournages professionnels, fonctionnant de manière plus traditionnelle mais c'est particulièrement lié à l'utilisation du DV. Comme nous avons pu le constater, les films se basent entièrement sur cette possibilité et expérimentent autour d'elle. C'est là que la posture des cinéastes change par rapport à un tournage professionnel. Ces derniers n'organisent plus les plans autour d'une scène particulière avec certains champs à couvrir mais le plan donne lieu à la scène et conduit ensuite à construire cette dernière. Les cinéastes ne savent pas forcément où leurs plans vont. Dans *Ten*, parmi les dix conversations, aucune n'est réellement limitée. Elles sont préparées et, parfois, le cinéaste va sur le siège arrière afin de donner des directives mais, au moment où la caméra enregistre, ce sont les actrices qui choisissent la manière dont va se dérouler la scène. L'idée est de laisser une place importante au déroulement d'une situation. Le temps de celle-ci compte autant dans sa création et son tournage que son temps antérieur de préparation. Au lieu d'un temps de préparation qui met en place tous les éléments du plan afin qu'il puisse avoir lieu au moment où la caméra tourne, le DV permet d'enregistrer et de permettre à ces éléments d'avoir lieu durant le temps direct d'enregistrement.

En décidant de simplifier leurs dispositifs et méthodes de travail, les réalisateurs vont à l'encontre d'une manière professionnelle de faire le cinéma. Ils décident de s'en démarquer et de considérer le DV comme un outil qui peut les y aider. Mais le DV peut aussi les influencer dans ce choix. Etre en présence d'une caméra amateur peut amener à se reconsidérer soi-même en tant que professionnel. C'est ce qui arrive à Pedro Costa qui considère que, s'il veut pouvoir filmer Fontainhas comme il le souhaite, il doit y retourner seul avec sa petite caméra. Il considère qu'une posture professionnelle ne le rend plus assez légitime pour pouvoir pénétrer dans ce quartier. Il met en évidence un échec de ce mode de travail quand il s'agit de se confronter à une certaine réalité. Il ne rejette pas la méthode professionnelle mais la considère inadapté pour ce cas précis. Les changements trop profonds sur la réalité, qu'amène un tournage professionnel, le dérange, ainsi que la manière dont ce tournage prend le pas sur ce qui est filmé. La pratique du cinéma en groupe, par le biais d'une équipe, finit par faire oublier ce qu'on filme et par créer des dispositifs de travail contraignants et envahissants. Elle influencerait une vision biaisée sur la réalité qu'on filme et qui nous échapperait. Le retour à la simplicité d'une pratique amateur permet alors d'abandonner ses méthodes de travail. En laissant de la liberté à la situation devant lui le cinéaste retrouve une certaine forme de contrôle. Les réalisateurs n'oublient pas pour autant leurs expériences professionnelles et les chefs opérateurs travaillant avec eux aussi.

Dans tous les cas, le DV propose, en tant que technologie alternative, une remise en question de la pratique de travail durant le tournage. Avant de transformer l'esthétique du film, elle change la manière de le faire. Les caméras DV sont donc foncièrement différentes des autres par cette frontière confuse entre amateurisme et professionnalisme, entre la façon dont les filmés les voient et les filmeurs les considèrent. Les méthodes de travail entraînées par la suite ne sont pas foncièrement nouvelles : beaucoup étaient déjà présentes avant. Le DV permet seulement de les emmener plus loin. Il instaure un changement dans cette proposition d'enregistrement qui demande à être exploitée. Les méthodes de travaux entraînées se basent donc sur la continuité, l'aléatoire et la simplicité des dispositifs. Tout cela donne une place majeure à l'enregistrement de la réalité. L'usage du DV se confond avec une recherche de distance par rapport à la réalité. Que cela marche ou non, les cinéastes souhaitent réduire cette distance par l'utilisation du DV, simplifier leur rapport à la réalité pour ne pas trop la modifier. Cela peut être une vision utopique au sein d'un art qui repose sur le point de vue. Pourtant, dans leurs méthodes de travail, les réalisateurs expérimentent autour d'un rapport simple à la réalité comme s'il souhaitait lui donner une place primordiale au sein de leur cinéma. Nous nous intéressons donc à la manière dont cela est questionné au sein des films, comment cela peut transformer le statut des cinéastes et surtout si ces derniers n'échouent pas dans cette démarche.

b) DV et distance sur la réalité

Nous avons délimité des enjeux liés aux changements dans les méthodes de travail entraînés par l'utilisation du DV. Ces modifications de la pratique et des manières de concevoir un tournage ont forcément un impact sur le résultat final qui est le film en lui-même. Il est donc important de pouvoir expliquer le lien entre les deux pour analyser correctement les films dont nous parlons. Les cinéastes décident de remettre en question une méthode professionnelle pour faire du cinéma et d'en proposer d'autres liés aux caméras DV. Ils modifient le rapport à leur travail quitte à le remettre en question en tant que travail, comme Alain Cavalier qui se nomme filmeur plutôt que cinéaste. Cette pratique différente introduit une manière différente d'envisager la réalité, ce qui est devant la caméra, antérieurement et postérieurement à elle. La réalité est ce qui n'a pas besoin de la caméra pour exister et ce à quoi la caméra doit s'adapter, tout cela dans le contexte de la méthode de travail que ces réalisateurs proposent. Leurs méthodes diffèrent entre eux, ce qui nous a d'ailleurs permis de catégoriser les films en plusieurs démarches. Pourtant, l'intention principale reste de développer une distance par rapport à la réalité, qui n'est pas présente dans les tournages professionnels, où le DV n'est pas

utilisé. Par « distance », nous n'entendons pas un rapport à la réalité, mais la manière dont le cinéaste va être inclus dans cette dernière. En cherchant à modifier cette distance théorique qui n'est surtout pas physique, le cinéaste cherche à changer sa présence dans l'environnement qu'il filme. Il met en scène cette dernière et assume d'être un filmeur lié à l'environnement qu'il parcourt. Dans *Ten*, Abbas Kiarostami lie la caméra à la voiture, elle est tributaire du mouvement, et de l'évolution de l'espace dans laquelle elle se trouve. Dans *A l'ouest des rails*, Wang Bing est toujours en mouvement, en train de suivre tel ou tel ouvrier et ne se soucie pas de dissimuler les défauts techniques qui affecte sa caméra. Il ne se soucie pas de cacher sa présence sans pour autant lui donner une place primordiale au sein du film. La pratique du DV se définit comme une pratique voyante, présente au sein du film. La distance que souhaitent changer les cinéastes est cette inclusion au sein de l'environnement qu'ils filment. Ils veulent pouvoir y être présent et en faire partie, que ce soit physiquement dans les cas de Pedro Costa, Wang Bing ou Alain Cavalier ou via la caméra comme dans *Ten*. Le cinéaste fait ainsi partie de la réalité qu'il filme et manifeste sa présence dans son film. Pourtant il tente aussi de s'inclure dans la réalité non filmée, dans l'environnement où il se trouve. Les travaux de Pedro Costa et Wang Bing ont aussi lieu en dehors du tournage. Ils doivent se faire connaître des personnes qu'ils filment, gagner leur confiance, tenter de devenir un membre de ce lieu où ils ont décidé de poser la caméra. L'idée n'est pas de s'inscrire totalement dans le lieu : les cinéastes sont conscients qu'ils restent étrangers et qu'une certaine distance reste. Ils assument cette distance ainsi que leur différence avec le milieu qu'il filme. Cette relation de distance se définit donc comme une adaptation à l'environnement et une mise en avant de la présence du cinéaste dans ce dernier.

La réalité est donc à la fois l'environnement filmé dans lequel le cinéaste s'inclut en tant que filmeur, et, ce qui n'est pas filmé, mais avec lequel le cinéaste doit forcément interagir. C'est un environnement, un espace où la caméra évolue en prenant compte des règles du lieu. C'est à travers cela qu'une forte intimité se développe entre la caméra et les filmés. Wang Bing suit les ouvriers jusque dans leurs douches, Alain Cavalier filme sa compagne Françoise Widhoff dévêtue dans des espaces très personnels, Pedro Costa assiste à des scènes où des habitants de Fontainhas prennent des drogues dures comme l'héroïne. Les cinéastes cherchent à pouvoir filmer des choses qu'un contexte de tournage professionnel ne leur aurait pas permis. Leurs images acquièrent un caractère de témoignage. Elles leur permettent de rendre compte d'évènements qui seraient restés hors de portée du cinéma. Wang Bing documente la fermeture d'un immense site industriel historiquement très important en Chine. Le quartier de Fontainhas,

que Pedro Costa filme, tend aussi à disparaître, et Alain Cavalier saisit des petites bribes de sa vie qui sont éphémères. La caméra DV est un moyen de rendre compte d'un certain état de la réalité à un moment donné. Elle le permet par l'autonomie qu'elle donne aux cinéastes en leur permettant de filmer où ils le souhaitent et de pouvoir toujours réagir directement à un événement. Le DV permet de saisir des moments fugaces de manière beaucoup plus facile et d'avoir un rapport direct à la réalité. Le changement qui s'opère est dans le temps du tournage qui se mélange avec celui de l'évènement ou de la situation. Si les réalisateurs décident d'adopter de nouvelles méthodes de fabrication pour leur film et de développer un rapport au réel beaucoup plus intime et adaptatif, ils modifient leur distance à la réalité. Cela questionne donc leur travail de metteur en scène, leur point de vue et surtout la nature de l'image même. Quand nous expliquons que le plan en DV était basé sur le déroulement et la durée, sans réelle limitation de temps, cela voulait dire que l'image avait changé, qu'elle avait acquis d'autres propriétés. L'image est une représentation de la réalité. Une représentation se construit selon un point de vue sur la réalité qui permet de restituer celle-ci sous forme d'images et de sons, dans le cas du cinéma. Elle dépend des caractéristiques de l'image et de la personne qui fait cette image. Nous constatons que nous pouvons remarquer plusieurs nouvelles caractéristiques au sein de l'image DV. C'est donc la représentation que le cinéaste fait de la réalité qui est affectée.

Le DV modifie à la fois la posture du cinéaste face à la réalité mais aussi la manière dont il envisage son enregistrement. Nous considérons donc qu'une technologie affecte les systèmes de représentation. Nous utilisons le terme « système » pour définir une série de méthodes et de postures face à la réalité, qui influe sur la représentation qu'on en fait. Cela veut dire qu'en utilisant le terme « système » nous considérons que nous pouvons distinguer une série de caractéristiques propres à l'image DV et se retrouvant dans plusieurs films. Nous avons établi précédemment l'existence de différentes postures face à la réalité dans des films faits en DV, et tissé quelques liens entre cette technologie et ces postures. Pourtant, nous n'avons pas défini ce qui caractérisait ces systèmes de représentation. Le but de l'analyse des films est de mettre en relation la distance que créent les cinéastes entre eux et la réalité, avec l'utilisation de la technologie DV. Cela peut nous permettre de comprendre quels systèmes de représentation cela entraîne. Les axes d'analyse se concentrent autour d'un rapport direct au réel, une posture amateur du cinéaste face à son métier, et une inscription de ce dernier dans l'environnement qu'il filme. Tous ces facteurs sont des pistes d'analyse en vue de définir la manière dont ils vont affecter la représentation de la réalité dans ces films. La question est donc de savoir si le DV

permet effectivement un rapprochement des cinéastes à la réalité, s'il réduit la distance instaurée par un tournage professionnel, et si cette distance était vraiment si importante antérieurement à l'arrivée de cette nouvelle technologie. Il faut donc définir ces systèmes de représentation via une analyse des films et les vérifier en les confrontant aux différentes démarches des réalisateurs. Tout cela peut nous permettre de comprendre si le DV a une réelle incidence, au-delà de ses caractéristiques techniques et économiques, au sein de l'image même du film. Notre première question est de nous demander si nous pouvons caractériser une image DV, différente en fonction des films, mais regroupant de nombreux points communs permettant de le relier entre eux. La représentation que font les cinéastes de la réalité pourrait nous permettre de définir cette image, de lui assigner une série d'enjeux qui nous aideraient ensuite à comprendre les liens entre cette technologie et ses influences sur les systèmes de représentation.

Partie II :

Caractérisation de l'image DV

1) L'image du temps

a) Primauté de la durée sur l'évènement

L'analyse d'une séquence de *Five* d'Abbas Kiarostami peut nous être utile pour tenter de caractériser une image DV qui se définit par rapport au temps, c'est-à-dire au rapport à la durée. Celui-ci est mis en place entre le réalisateur et son environnement mais aussi entre le spectateur et l'image qu'il voit. Cette scène de *Five* est constituée d'un seul plan large d'un bord de mer où se repose un groupe de chiens. Les chiens bougent peu dans le plan et quasiment rien d'autre ne se passe. Au fur et à mesure de la séquence, la luminosité change jusqu'à ce que l'image devienne totalement blanche. Une musique au violon sur fond blanc conclue la scène. Cette dernière s'inclue dans une série de cinq autres scènes qui composent le film *Five*. Chaque scène prend place sur un bord de mer, consiste en un seul plan fixe sans un seul mouvement exceptée la première ou un léger panoramique a lieu. Ce qui fait l'intérêt de cette scène est la place qu'elle accorde au temps. Elle ne raconte aucun évènement mais se charge de montrer ce bord de mer avec ces chiens. Ce qui la distingue des autres, et conduit à nous intéresser à elle, est ce changement de luminosité qui recouvre l'image de plus en plus, nous amenant à une surexposition totale à la fin. Nous cherchons à comprendre la manière dont cette scène traite sa durée, comment elle simplifie le plus possible l'image, et enfin, la manière dont l'auteur Abbas Kiarostami s'y inclue.



Five, Abbas Kiarostami, 2004

Nous pouvons déjà faire un lien entre la scène et sa durée en considérant qu'elle est un plan-séquence. Le plan est fixe et continu. La seule coupe a lieu à la fin de la scène et permet le

passage à une autre scène. Le plan est donc sans aucune coupe. C'est sa continuité qui est mise en avant et qui va former ses principales caractéristiques. Nous ne savons pas où ce plan nous mène, n'ayant aucun lien apparent avec les deux autres le précédant. Nous savons seulement qu'il doit se situer à peu près au même endroit. Des phénomènes de répétition se créent dans l'image avec le motif des vagues de gauche à droite qui se répètent plusieurs fois et restent le même. Le son des vagues échouant sur les côtes crée aussi des motifs sonores qui reviennent par intervalles. Les chiens sont la plupart du temps assez immobiles, et nous ne pouvons qu'identifier leurs silhouettes sans vraiment pouvoir leur donner une forme tangible. Ils sont davantage des figures au loin que de véritables protagonistes de la scène. Le cinéaste ne semble pas contrôler ce qu'ils font. Ils ne sont pas des personnages ou des acteurs mais des formes qui se meuvent aléatoirement au sein de ce cadre très large et totalement fixe. Au début du plan, le corps d'un des chiens est coupé par le cadre mais Kiarostami n'essaie pas de recadrer pour l'avoir dans le champ et, quand ce dernier s'éloigne des limites du cadre, le cinéaste ne décide pas non plus de le suivre en panotant. Cela crée un contraste avec la première scène du film où Kiarostami filme un bout de bois soumis aux mouvements aléatoires des flots et décide de la suivre en panotant. Ici le cinéaste se concentre sur la fixité de son cadre laissant le temps se dérouler devant la caméra. Aucun événement ne vient structurer ce plan, lui donner plusieurs moments d'évolution. Kiarostami filme le déroulement du temps à un instant précis de la journée et laisse les circonstances aléatoires advenir. Nous remarquons que le changement de luminosité, qui se fait de plus en plus important au cours du plan, n'est sûrement pas dû à la caméra mais à l'environnement extérieur, une éclaircie ayant lieu.

L'environnement évolue donc devant la caméra selon son propre rythme, sans ellipses, sans montage qui viendrait structurer sa temporalité. Le cinéaste a ici un rapport direct au temps de la situation qu'il filme. Ce plan n'est pas illimité dans sa durée : il a bien entendu un début et une fin qui le structurent mais son déroulement est continu sans heurts et ruptures. En tant que plan séquence nous pourrions attendre cela de lui mais la situation qui a lieu n'a non plus aucune structure. Il ne se passe quasiment rien et les temps d'attente et de répétition sont ceux de la durée de la situation dans la réalité. Par le terme direct, nous entendons donc une équivalence entre la durée de la situation dans le plan et celle dans la réalité. Abbas Kiarostami construit la durée de son plan selon ce qui se passe devant la caméra et choisit le plan fixe pour qu'aucun de ses mouvements ne vienne perturber ce déroulement, en décidant de se focaliser sur autre chose. Une situation a lieu devant la caméra et Kiarostami décide de la capter. Nous pouvons tout de même considérer que cette situation ne représente pas grand-chose et que la seule

véritable dynamique du plan, les seules évolutions qu'il connaît, sont les mouvements des vagues et des silhouettes des chiens. Abbas Kiarostami assume de laisser sa caméra se limiter seulement à son action d'enregistrement. Il refuse même de compenser les changements de luminosité avec un changement d'exposition. Cette radicalité témoigne de la place qu'il va accorder au temps dans ce plan.

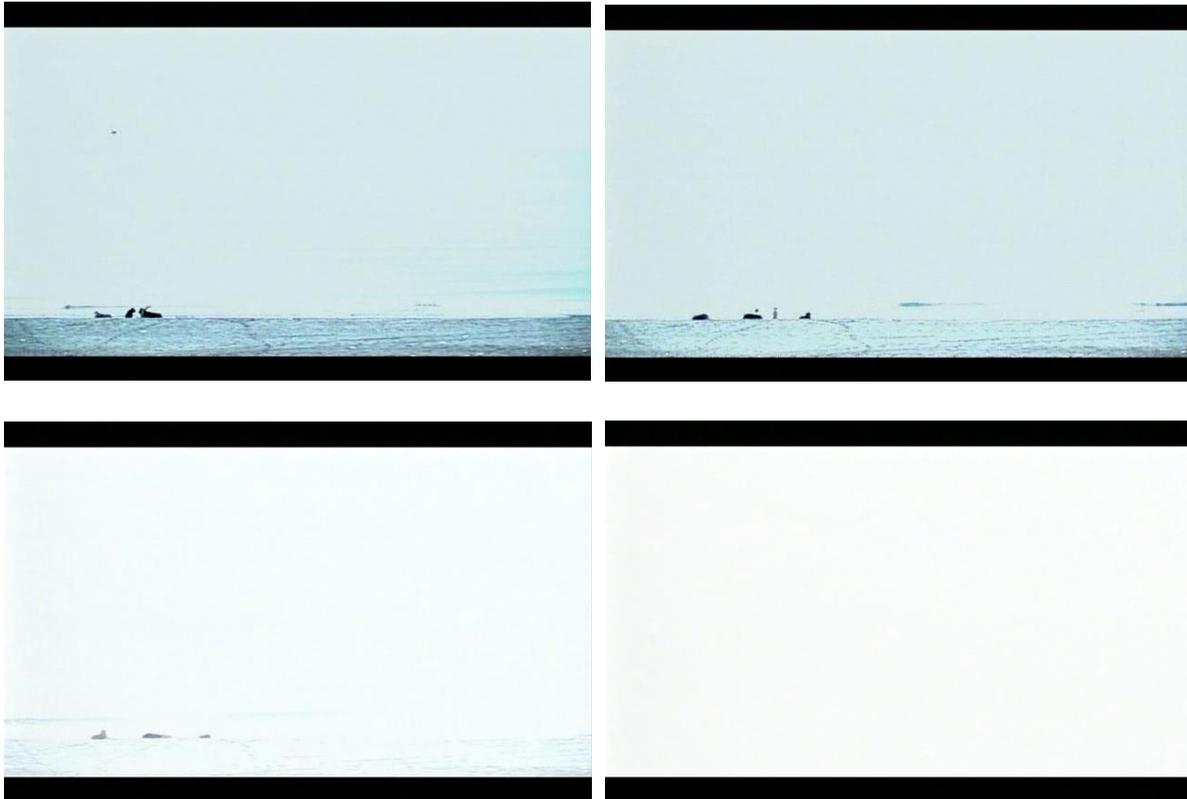
Le véritable sujet de la scène n'est pas ce qu'Abbas Kiarostami filme mais la durée qu'il lui laisse au sein de son œuvre. En refusant de construire sa scène, d'y amener lui-même une évolution, une structure, il lui donne sa durée comme principal intérêt. Nous verrons plus tard que cela n'est bien entendu pas le seul intérêt de la séquence mais c'est celui que nous mettons en valeur ici. Abbas Kiarostami ne cherche pas à représenter la durée qu'il veut transmettre au spectateur. Aucun effet de montage, de dynamique dans le plan ou d'enchaînements d'action dans la séquence n'est mis en place pour structurer sa temporalité. La durée du plan est envisagée comme une expérience. Le spectateur vit la durée de la situation au lieu de la comprendre ou de la reconstruire lui-même. Cela accentue d'ailleurs le rapport direct à cette temporalité. Le cinéaste fait l'expérience de la durée du plan en refusant d'utiliser sa caméra pour autre chose que de s'adapter au temps de la réalité qu'il a devant lui. Cela ne veut pas dire qu'il ne modifie pas la réalité mais plutôt qu'il amène un point de vue sur elle via l'usage du plan fixe, et qu'il compte se concentrer sur la durée de la situation qu'il filme dans ce dispositif radical et précis. Il ne crée donc pas lui-même de narration au sein de la scène. La notion d'expérience est très importante pour comprendre la démarche du cinéaste. Elle met en avant sa manière de ne pas considérer l'image DV comme une représentation avant tout. L'image existe pour une expérience, pour une conformité entre le temps déroulé au moment où la situation a lieu et celui du spectateur qui l'observe. Abbas Kiarostami établit un lien direct entre les deux temporalités et c'est par cela qu'on peut considérer qu'il fournit une expérience de la durée à ce dernier. Malgré l'intermédiaire de l'image et du regard du cinéaste, une relation en direct se met en place entre deux durées. Un lien est établi entre la réalité filmée et celle que vit le spectateur au moment où il regarde le film. L'image DV consiste davantage en l'expérience d'une durée qu'en la représentation de celle-ci. Cela contribue à brouiller la frontière entre l'image DV et ce qu'elle représente. Les systèmes de représentation qui permettent sa création se caractérisent dans ce lien entre la réalité filmée et l'expérience vécue. Les deux se confondent au sein de *Five* et c'est cela qu'Abbas Kiarostami veut expérimenter. Le plan n'existe pas par l'évènement qu'il représente mais par sa durée. Nous pourrions alors nous demander pourquoi le cinéaste décide de filmer précisément cela, si la seule chose qu'il cherche est de s'intéresser

à la durée d'une image. Il pourrait alors choisir n'importe quelle autre chose à filmer tant que l'essentiel est de faire l'expérience d'une durée. Abbas Kiarostami choisit ce bord de plage pour rester dans une cohérence spatiale au sein du film. Tous les plans sont tournés à cet endroit. Il choisit de se focaliser sur une petite partie de la réalité et de l'exploiter de la même manière qu'il choisit un cadre fixe et exploite les possibles qui peuvent y avoir lieu. Il concentre son champ d'action sur un espace précis, comme dans *Ten*, où il décide de rester dans la voiture. Il simplifie sa façon de tourner, son utilisation de l'espace et réduit ainsi ses possibilités d'action.

Cette simplification se traduit d'abord dans la composition du plan. Ce dernier est structuré en deux parties inégales. La mer couvre les deux tiers du cadre tandis que le rivage recouvre seulement le bas. Ces deux espaces sont seulement délimités par la ligne de démarcation entre les vagues et le sable car la profondeur de champ est beaucoup trop faible pour nous permettre de percevoir un semblant de profondeur. La mer et le sable sont quasiment sur le même plan donnant à l'image un aspect bidimensionnel. Nous la voyons seulement sur un seul plan de profondeur. L'aspect bidimensionnel traduit une simplification de l'image dans le sens où elle n'évolue pas dans la profondeur, où tous ses plans sont réunis au même endroit. Au lieu de pouvoir déceler plusieurs strates dans l'image, nous sommes confrontés à une seule qui réduit énormément la complexité de la composition de l'image. Il est aussi impossible d'insérer celle-ci dans un contexte, cet espace pouvant être n'importe où. Le sable et l'eau sont deux étendues planes sans réelles profondeurs, sans reliefs précis. Le seul élément permettant de sortir de cette image bidimensionnelle ainsi que binaire (le cadre est clairement séparé en deux parties distinctes par leur place et leur couleur) sont les silhouettes des chiens qui évoluent de façon aléatoire. Mais ces chiens ne donnent pas non plus de profondeur à l'image et reste des silhouettes elles aussi fortement bidimensionnelles. Abbas Kiarostami décide de construire une image très simple dans le sens où elle est composée de peu d'éléments, que sa structure est réduite à une séparation binaire entre deux espaces et que sa composition n'est pas complexe. Il choisit un environnement assez vide, la mer et la plage, afin de vider son image et d'accentuer l'aspect plat des textures qui composent le plan. L'image qu'il fait ne lui permet pas de construire un espace stratifié sur plusieurs niveaux avec plusieurs composants.

Ce vide présent dans l'image ne lui permet pas de ne mettre en valeur un évènement en particulier, et de mettre en place un plan où rien n'est vraiment supposé se passer. L'attente d'un évènement se crée, et est accentuée par la longueur importante du plan. Elle n'est pas pour autant récompensée. L'image de la plage ne se suffit pas en elle-même pour comprendre le plan. L'augmentation de la luminosité au cours de celui-ci, bien que née d'un contexte aléatoire

favorisé par une éclaircie, est exploitée afin de simplifier l'image. C'est-à-dire, qu'au fur et à mesure du plan, les deux espaces qui le structuraient finissent par devenir des aplats, sans aucune différence entre eux. Ils ne restent plus que les silhouettes noires des chiens semblant flotter au milieu.



Five, Abbas Kiarostami, 2004

Abbas Kiarostami détruit les composants de son image au cours de l'évolution de la scène. L'image ne devient pas abstraite parce que nous savons comment elle était avant. Les formes se simplifient jusqu'à arriver au bout de leur possibilité de simplification. Les silhouettes des chiens finissent par disparaître et il ne reste plus qu'une image blanche. Abbas Kiarostami met en évidence la simplicité de l'image DV. Il exploite ses limitations techniques en termes de profondeur de champ et de dynamique d'exposition pour se demander alors ce qui fait l'intérêt de son image. Il la réduit ainsi à une expérience de la durée, fondée sur une quasi absence de représentation. Abbas Kiarostami filme toujours un rebord de plage mais lui fait perdre son importance au fur et à mesure du plan. Il décide de partir d'un début où tous les éléments sont identifiés, pour les détruire au fur et à mesure et nous amener à nous demander ce qu'il reste. Il

poursuit donc un processus de simplification qui a commencé avec *Ten* et ce dispositif très précis et très limité de poser la caméra dans une voiture et d'enregistrer une conversation. Dans *Five*, il ne donne pas fin à l'image, mais interroge notre manière de ressentir le temps qui passe. L'image DV est ici une image de l'extrême simplification, ce qui est encouragé par sa pauvreté technique. Elle est l'outil de simplification de la réalité qui permet une concentration sur une seule donnée de cette dernière. Ici, c'est le passage du temps qui prime avant tout. Abbas Kiarostami ne filme pas quelque chose qui se passe, bien que de micro-événements ont forcément lieu dans son plan. Il cherche une image sans situation qui n'existe que par son déroulement. Pourtant, cette image provient d'un cinéaste qui a choisi un cadre, un endroit où tourner en se basant forcément sur d'autres critères que la durée. Abbas Kiarostami interroge aussi sa présence en tant que cinéaste dans cette image.

En choisissant de ne pas toucher aux réglages de la caméra, le cinéaste décide de ne pas intervenir sur elle. Cette non intervention se manifeste aussi dans ce refus du cadre en mouvement et l'importance donnée à l'aléatoire. Abbas Kiarostami ne veut pas affecter la réalité qui a lieu devant la caméra. Pourtant il ne peut pas n'avoir aucune incidence sur elle. Il choisit quand même un dispositif très contraignant et très voyant pour le spectateur. Nous entendons par là que nous prenons conscience de la présence de la caméra et d'un cinéaste par le dispositif. Ce dernier est si radical, constitue tant l'essence même de l'image que nous ne pouvons l'ignorer. Le cinéaste, son point de vue, la manière dont il a placé son cadre, sont donc extrêmement présents au sein du plan. En privilégiant une non-intervention, Abbas Kiarostami ne cherche pas à s'effacer devant la réalité. Il affirme plutôt sa présence dans cette dernière. Son dispositif devient le sujet même de la scène. Il met donc en évidence son action de cinéaste et ne cherche pas à dissimuler sa présence. L'image met en avant le fait qu'il est là, derrière la caméra et qu'il décide explicitement de la laisser tourner. Il établit un cadre très rigoureux, laisse les choses se faire en son sein, mais met en évidence la rigueur de ce dispositif et sa radicalité. Le fait de laisser l'éclaircie envahir son image jusqu'à ce qu'elle ne soit plus blanche met en évidence la présence d'une caméra qui est techniquement limitée dans son enregistrement de la réalité. Ces défauts techniques font partie du plan afin de nous détourner de la réalité qui est devant nous pour nous questionner sur le dispositif qui la filme. C'est pour cela qu'une fois que l'écran est blanc, Kiarostami introduit une musique extradiégétique en totale opposition avec ce qu'il avait précédemment filmé. Cette musique a une sonorité techniquement meilleure que les bruits de la plage, sûrement enregistrés avec le micro intégré à la caméra DV. Elle introduit un élément dramatique dans la scène par ses violons, son rythme

lancinant et sa mélodie. Nous sommes arrivés dans un autre environnement, complètement séparé de ce qui se trouvait au début de la scène. Il n'y a plus de réalité devant nous mais seulement l'écran blanc de la salle de cinéma avec une musique introduite par le réalisateur qui est assumée comme un élément rajouté. Abbas Kiarostami nous met en face d'un espace qui est celui où on se trouve au moment de la vision du film. Il recontextualise son image au sein d'une salle de cinéma comme si l'éclaircie avait provoqué un fondu entre deux espaces, celui de la plage et celui de la salle de cinéma. Ainsi, l'image n'est physiquement plus grand-chose. Elle peut se réduire à une projection sur un écran blanc ou à trop de lumière arrivant sur un capteur. Une éclaircie suffit à détruire ses éléments. Dans cette scène de *Five*, Abbas Kiarostami cherche à aller jusqu'au bout de sa démarche et questionner son action dans l'enregistrement de la réalité qu'il fait. Il cherche à faire l'expérience du temps d'une image, à la considérer comme un morceau de temps plutôt qu'une composition picturale significative. L'image est le moyen de faire l'expérience de la durée, ou de s'en rapprocher le plus possible. Le cinéaste est celui qui cadre cette expérience, qui lui donne un contexte et un espace où elle peut avoir lieu. Cette expérience ne fonctionne pas sur l'immersion, car nous sommes conscients que Kiarostami est en train de chercher à la créer. Elle fonctionne davantage sur la mise en avant des caractéristiques de la caméra DV qui amène à questionner l'existence de l'image qu'on voit. L'image de cette séquence existe par sa durée mais ne justifie pas pourquoi elle existe. Elle est le temps du cinéaste qui la filme, du spectateur qui la voit, et de l'éclaircie qui a lieu en plein milieu. Le temps s'y écoule mais n'est pas contraint par une situation. Cela amène donc à se questionner sur ce que représente cette image DV, si elle prend en compte la réalité ou uniquement le dispositif qui a permis son existence.

b) Une durée incluse dans un environnement

La caméra DV permet au cinéaste d'être présent dans un espace, sans forcément que ce dernier ne s'adapte à lui. Pedro Costa décide de ne pas envahir la chambre de Vanda en se mettant seulement dans un coin de cette celle-ci. Wang Bing et Alain Cavalier conserve l'idée d'une caméra très mobile, en partie pour pouvoir laisser les protagonistes circuler et réagir comme ils le veulent à ce qui se passe devant eux. Ainsi, l'image DV est fortement liée à l'espace qu'elle donne à voir. Son ergonomie est faite pour pouvoir s'adapter à n'importe quel lieu et filmer où on le souhaite. Le cinéaste peut donc réagir à son environnement et être intimement lié à ce dernier tant physiquement que théoriquement. C'est-à-dire qu'il peut choisir de lier son image à l'environnement qu'il filme. Le plan de *Five* met en évidence cette possibilité. Pourtant, le

plan en lui-même ne dépend pas de l'environnement, et sa durée est due au réalisateur et aux possibilités d'enregistrement de la caméra. Dans son film *Ten*, Abbas Kiarostami choisit un dispositif simple qui traduit ce lien très important entre la caméra et son environnement. La caméra DV est accrochée au tableau de bord de la voiture et enregistre en continue des séries de conversation entre deux personnages. Le film est constitué d'une série de champ contrechamp fixe. La scène qui nous intéresse est celle où la personnage principale fait monter une prostituée dans sa voiture et où une conversation s'ensuit entre les deux. La particularité de cette scène au sein du film et qu'elle n'est constituée que d'un seul champ, le contrechamp sur la prostituée n'existant pas. La principale raison est qu'Abbas Kiarostami n'a pas souhaité filmer cette personne par pudeur et par respect comme il l'explique dans son entretien avec Patrice Blouin et Charles Tesson pour *Les Cahiers du cinéma*³⁴. La scène propose aussi un autre plan, le premier à nous faire visuellement sortir de l'espace de la voiture en filmant l'extérieur de cette dernière. On peut dire qu'un troisième plan s'ajoute à ces deux plans : le travelling sur la ville de Téhéran. En effet, durant tout le film, le cadre de la fenêtre de la voiture laisse voir la ville en dehors. Nous pouvons considérer que ce cadre de fenêtre est la délimitation d'un plan qui consiste en un travelling sur la ville, dirigée par l'actrice principale qui conduit sa voiture. L'intérêt de la scène est d'analyser ces trois différents plans et de comprendre comment le cinéaste s'adapte à la temporalité du milieu et à l'évolution de ce dernier.

Bien que fixe, le plan sur l'actrice principale est tout de même en mouvement. Nous comprenons que la caméra est sur le tableau de bord, qu'elle est accrochée à un objet mouvant, et nous voyons la ville défiler derrière. Le plan, en soi, n'est pas en mouvement mais il contient une dynamique. Il introduit une idée de mouvement, qui l'inclut dans une durée, un déroulement. Ce plan ne fonctionne pas sur un principe de piétinement ou de répétition comme nous pouvions le constater avec les plans de la séquence de *Honor De Cavalleria* ou le plan de *Five*. Ici, les actions ne se répètent pas, ce motif du mouvement de voiture en continu ne laisse pas la possibilité de la redite. Il n'y a pas de logique de l'attente, mais plus de la continuité, d'un mouvement en avant qui est celui de la voiture. Dans cette séquence de *Ten*, le plan-séquence cherche explicitement à ne montrer qu'une petite partie de l'espace. Il fait exprès de laisser beaucoup d'éléments hors champ.

³⁴ **Blouin, Patrice/ Tesson, Charles**, « *Elimination de l'auteur : entretien avec Abbas Kiarostami* », trad. Toufan Garekani, septembre 2002, p.12-20



Ten, Abbas Kiarostami, 2002

Cela se manifeste en premier lieu dans la conversation où on ne peut pas voir l'autre protagoniste. Le spectateur n'a accès qu'à un champ du champ- contrechamp auquel nous pourrions nous attendre pour ce genre de séquence. C'est un plan qui parcourt d'ailleurs tout le film, basé principalement sur ce champ principal duquel vont découler tous les autres. Tous les plans et toutes les situations sont basés sur ce plan-séquence sur l'actrice principale, sur ce champ restreint sur elle. Les autres plans fonctionnent comme des ajouts, des informations en plus. Ce plan s'inscrit dans la temporalité d'un voyage en voiture à travers la ville. Le plan, et l'actrice qui s'y trouvent, réagissent et évoluent par rapport à ce trajet. La lumière change en fonction des immeubles qui font de l'ombre ou non, le mouvement évolue selon les arrêts dus aux feux rouges ou aux embouteillages. Certaines réactions de l'actrice sont improvisées par rapport à ce qui se passe à l'extérieur. Abbas Kiarostami a créé un dispositif simple, très contraignant, qui oblige à n'avoir qu'un seul plan, qu'un seul axe de prise de vue afin qu'à l'intérieur de cette configuration, l'actrice puisse improviser et s'adapter totalement au cadre et au milieu où elle évolue. Kiarostami choisit de filmer une conversation de la façon la plus simple possible, en laissant juste la conversation se dérouler dans sa durée réelle, sans que des coupes changent son déroulement. La caméra reste discrète dans le sens où sa présence ne prend pas le pas sur la situation, et où elle est incluse au sein du milieu qu'elle filme comme un élément de ce dernier. Ici, elle remplace le tableau de bord. Ce plan met donc en relation le personnage, la caméra et l'espace dans lequel tout cela évolue. La caméra est liée à la voiture, elle est accrochée au tableau de bord. L'actrice principale est assise dans la voiture et son action principale est de diriger cette dernière. Dans tout le film, cette actrice ne sortira jamais de cet

espace, et toutes ces conversations seront construites sur le fait qu'un personnage de l'extérieur vient interagir avec elle en entrant dans la voiture. Toutes les conversations vont donc s'adapter à cet espace de jeu qu'est la voiture et qui est parfaitement représenté dans ce plan. Il met en place la petitesse de cet espace, son caractère foncièrement mouvant et donc évolutif, ainsi que son apparence protectrice, coupée du reste du monde. C'est un plan taille assez serré où on ne voit que l'actrice et la fenêtre, qui laisse voir l'extérieur mais pas assez pour nous sortir de cet espace. La voiture est aussi le lieu où les langues se délient, où les contraintes politique et sociales de l'extérieur ne font que passer à travers la fenêtre. La conversation qui a lieu dans cette séquence, ne peut exister qu'au sein de cet espace refermé et protecteur qui s'oppose au monde extérieur mouvant et toujours fuyant. La caméra adopte donc la physique de l'espace en subissant les heurts que subit la voiture mais s'adapte aussi au temps du discours de l'actrice. Elle est le sujet principal du plan, et n'est pas juste une forme ou une silhouette. Le cinéaste laisse sa caméra tourner pour laisser le temps et la place à sa parole pour évoluer. Le mouvement de la caméra est entraîné par l'espace où elle se trouve et la durée de son enregistrement dépend de jusqu'où l'actrice peut improviser et discuter. Plus que la durée, le cinéaste veut ici faire l'expérience de la discussion. Cette dernière n'est pas structurée par le montage mais évolue en un plan continu et crée son propre rythme. Nous sommes face à la conversation dans sa durée propre tel qu'elle a lieu au moment du tournage. Cela est permis par le fait que la caméra est inscrite dans l'espace de cette conversation. Nous savons qu'elle se trouve sur le tableau de bord, nous sentons sa présence. Elle est discrète dans l'espace mais n'essaie pas de se faire oublier par le spectateur. C'est un outil d'enregistrement incluse dans l'espace et dépendant de ce dernier. Le mouvement omniprésent dans le plan, ne vient donc pas de la caméra mais de son environnement.

Nous pouvons considérer que ce qu'on voit à travers la fenêtre durant tout le plan est comme un second plan, un travelling sur Téhéran. Ce plan naît donc de l'improvisation et de l'aléatoire. Il n'est pas préparé par le réalisateur mais dépend de la conduite de l'actrice principale et de l'environnement urbain et incontrôlable de Téhéran. Il met en évidence l'indépendance de l'environnement et du milieu par rapport au cinéaste. Ce travelling permet de mettre en évidence la réalité extérieure qui s'oppose à la voiture par son caractère totalement ouvert et par la distance crée elle. La caméra est plutôt proche de l'actrice principale, qui est filmée en taille et qui ne s'éloigne jamais. L'extérieur, lui, est toujours à une très longue distance de nous et séparé par l'encadrement de la fenêtre. Le spectateur y est totalement étranger contrairement à sa position face à l'actrice principale où il est davantage dans une posture d'intimité, de

rapprochement. L'extérieur, via cette fenêtre, s'immisce constamment dans cet espace intime qu'est celui de la voiture. Cela se manifeste énormément par les changements d'ambiances lumineuses au cours des plans. Parfois, une trop forte entrée de lumière vient créer une surexposition partielle sur les visages ; ou inversement, un passage dans l'ombre nous empêche de voir les personnages. Ces entrées et changements de lumière au sein de l'espace réduit de la voiture, bien qu'aléatoire et pas forcément prévues, nous montrent le lien concret entre ces deux environnements. La ville de Téhéran s'immisce dans la voiture via les nombreuses lumières de la ville de nuit qui change au fur et à mesure du déroulement du plan. Le plan ne fait pas que prendre place dans l'espace mais il est influencé par lui et évolue en fonction. C'est l'aléatoire qui dicte le mouvement du plan avant le cinéaste lui-même. Le cadre est donc à la fois très contraint et resserré mais en même temps très ouvert et libre. Ces deux plans qui constituent la majeure partie de la séquence sont des plans qui existent par l'espace où ils prennent place. Contrairement à *Five*, ce n'est pas la durée qui compte avant tout mais l'évolution du lieu. C'est ce lieu et son mouvement qui permettent à la conversation d'exister et de durer. En s'inscrivant dans l'espace et en adoptant un dispositif contraignant, le cinéaste cherche à donner une liberté à la conversation. Cette dernière est mouvante, aléatoire basée sur l'improvisation. Abbas Kiarostami la dirige et la prépare, mais, au moment de l'enregistrement, ce sont les actrices qui a contrôlent. Nous pouvons voir que, contrairement à celle-ci, les autres scènes du film laissent le contrechamp exister. Celle-ci se distingue des autres car le sujet de la conversation est beaucoup plus sensible que pour les autres. Les deux femmes parlent de leur rapport au sexe et aux hommes et cherchent à ne pas avoir de tabou dans leurs propos. L'image devient un moyen de mettre en valeur ce caractère libre de leur conversation. Elle laisse cette conversation exister, cadre d'une libération de la parole. L'enregistrement de la parole permet l'existence de cette dernière. Sans ce contexte de tournage dans ce lieu précis, ce genre de conversations ne peut pas avoir lieu. Cela est accentué par ce « travelling » qui met en évidence l'espace extérieur qui est l'espace public où cette conversation peut difficilement exister. Dans un même plan, Abbas Kiarostami met en place deux espaces, l'un sur lequel on s'attarde et auquel on se lie, et l'autre qui ne fait que défiler à l'arrière, le rendant quasiment inconsistant. Abbas Kiarostami met en valeur cette liberté de la parole comme part intégrante de l'espace où les actrices se trouvent. Il lie le milieu à la fois à sa caméra mais aussi à son travail de mise en valeur de la conversation avant tout.

Le troisième plan de la séquence est un des plus intrigants du film. Pour la première fois, le cinéaste décide de filmer un hors champ présent dans le film tout entier. Ce hors champ est

celui de ce qui se trouve derrière la caméra quand elle est présente sur le tableau de bord, c'est-à-dire devant l'actrice principale. Ce hors champ c'est celui de l'environnement extérieur, c'est ce que l'actrice principale ne cesse de regarder quand elle conduit tout en parlant aux gens. C'est un hors-champ qui est constamment refusé au spectateur à part à ce moment précis du film où le cinéaste se décide à nous le montrer. Tout d'abord, cette volonté de ne jamais montrer la prostituée dans toute la séquence, nous amène à nous questionner sur la réalité de cette personne. Nous nous demandons si c'est un personnage joué par une actrice ou si c'est une réelle prostituée qui a pu pousser Abbas Kiarostami à respecter son anonymat. Cela introduit un doute sur le caractère fictionnel du film *Ten*. Ces protagonistes ne sont finalement pas que des actrices au sein du film mais aussi au sein de la réalité dans laquelle a lieu le tournage. Derrière le pare-brise, le cinéaste filme la prostituée de dos, sortie de la voiture, allant voir une autre voiture, possible futur client.



Ten, Abbas Kiarostami, 2002

Le cinéaste reste à l'intérieur de la voiture, de l'espace où tout le film a lieu et garde donc une distance avec la prostituée. Nous pouvons comprendre une volonté du cinéaste de rester pudique et discret face à cette personne dont il souhaite conserver l'anonymat. Nous pouvons tout de même considérer qu'il y a davantage derrière cela. Abbas Kiarostami reste dans une démarche similaire à celle de ses champs sur l'actrice principale, ou il souhaite toujours garder une distance avec l'extérieur. Il conserve cette distance dans ce troisième plan en observant de loin la situation. En plus de cette distance, le cinéaste reste physiquement lié à l'espace du film en choisissant de ne pas sortir de la voiture. La caméra reste totalement fixée à la voiture, elle ne peut sortir de l'espace où elle est incluse durant tout le film. Nous pourrions considérer que ce

lieu est le seul où le cinéaste est légitime dans son action, le seul où il peut mettre en avant via les discussions de ces personnages les problèmes politiques et culturels de son pays. C'est le seul lieu où son action politique est possible, le quitter l'empêcherait de pouvoir filmer son pays. Nous avons pu auparavant expliquer que la maniabilité et la légèreté de la caméra permettait au cinéaste de l'emporter n'importe où, leur donnait une liberté totale de filmer dans n'importe quel environnement. Pourtant, Abbas Kiarostami décide de s'enfermer dans une voiture. Il se cantonne à un seul et unique espace. L'attachement presque obsessionnel à l'espace de la voiture est caractéristique de ce lien entre le format DV et l'environnement où a lieu le tournage. Mais le fait de garder cette distance amène à se questionner sur la réalité de ce que nous voyons. En effet, nous restons dans un film de fiction avec des personnages écrits, même de façon minimal et représentatif de certains aspects de la société iranienne (la religieuse, la prostituée, le petit garçon). Nous sommes dans des structures connues. L'espace de la voiture est aussi un moyen de comprimer l'histoire, de la réduire au strict minimum pour pouvoir y développer les problèmes et thèmes dont le réalisateur veut parler. L'aspect fictionnel du film est contrebalancé par une réalité toujours présente au sein du film, et d'autant plus dans ce troisième plan. Une ambiguïté reste, par rapport à l'identité de cette prostituée. L'inscription du cinéaste dans la réalité qu'il filme est hybride, entre adaptation à un espace et réappropriation de ce dernier par la fiction. En restant lié à l'espace de la voiture, le cinéaste se concentre sur une toute petite portion de ce qu'est l'environnement de la ville de Téhéran. Il compresse toutes les problématiques dans ce petit espace en s'attachant à quelques personnes en particulier.

Nous remarquons via ces trois plans qui structurent la séquence la place primordiale apportée au milieu où la situation se trouve. C'est ce milieu qui dicte le point de vue et la durée du plan. Cela n'est pas forcément nouveau mais est ici intrinsèquement liée à l'image DV. Cette image permet à la durée de la situation d'être libre et dépend de l'aléatoire du lieu. C'est une image qui est liée physiquement à la réalité, dans sa création et dans sa durée. L'image DV se caractérise par rapport au temps car elle dépend de son environnement et donc de la réalité face à elle. Elle se définit donc par la place importante qu'elle accorde au temps dans la façon dont on la fabrique et on la regarde. A travers ces caractéristiques, les images de *Five* ou de *Ten*, sont très similaires à celle d'*A l'ouest des rails* ou *Dans la chambre de Vanda*. Les cinéastes utilisent la capacité d'enregistrement de la caméra, peuvent se permettre de laisser durer une situation. Le plan n'est plus un élément de la scène mais constitue quasiment son entièreté. D'autres films de la filmographie découpent leurs scènes et ne sont pas tous constitués de plan séquence. Ils rejoignent les analyses précédentes par cette importance accordée au temps de la situation filmé,

par cette volonté de laisser la caméra tourner et de sélectionner après ce qui est nécessaire au film. L'image DV est aussi liée à un milieu précis où le film prend place. Les différents dispositifs qu'utilisent les cinéastes sont forcément très présents au sein des films mais ne constituent pas le seul sujet des plans et des scènes. Ces dispositifs permettent de s'inclure dans l'espace, de trouver une autre manière de filmer qui permet de laisser une liberté au temps des situations. Cela crée un dialogue entre le temps et l'espace du plan. L'image existe par le lieu à laquelle elle se rattache, dans une temporalité précise.

Il convient maintenant d'analyser en profondeur comment les dispositifs des cinéastes constituent une remise en question de leur pratique, et influencent ainsi les images. Dans ce rapport direct au temps de la réalité qu'ils filment, ils laissent de côté le temps du tournage, le temps du métier de cinéaste. Le travail de préparation préalable au tournage, la planification des plans et donc l'écriture du film antérieure à l'enregistrement ne sont plus aussi présents. C'est pour cela que nous pouvons considérer que les cinéastes se rapprochent d'une pratique amateur. Ils acquièrent ainsi une autonomie et une nouvelle manière de filmer qui vont influencer les images qu'ils produisent. Nous avons mis en évidence auparavant la recherche d'une posture amateur par les cinéastes. Il s'agit donc de définir comment elle se manifeste et affecte les modes de représentation, si elle n'est pas juste une illusion, et de quelle manière il peut nous aider à définir l'image DV.

2) L'image amateur

a) Une pratique sans connaissance technique

Nous remarquons que la plupart des films de la filmographie sont réalisés par des cinéastes qui n'ont pas de connaissance technique particulière quant au maniement des outils propres au cinéma. Ils n'ont pas la spécialisation d'un chef opérateur ou d'un assistant caméra. Pourtant, ils décident de partir seul avec une caméra et faire le film eux-mêmes. Certains ont une expérience assez importante dans le métier comme Alain Cavalier ou Abbas Kiarostami, d'autres réalisent leurs premiers films comme Wang Bing ou Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard. La DV leur permet donc de pratiquer la caméra sans avoir à posséder d'importantes connaissances techniques. Cela n'est pourtant pas l'unique élément qui rapproche ces cinéastes d'une pratique amateur. Ce qui les caractérise est leur volonté de se détacher des connaissances techniques qu'ils peuvent avoir, de ne pas y prêter attention. Comme nous avons pu le constater

lors de l'analyse d'une scène de *Five* où Kiarostami décide d'ignorer les possibilités techniques de la caméra, les autres cinéastes revendiquent ce même refus. L'utilisation du DV peut donc se comprendre par la simplicité de cette caméra et la possibilité de la manier sans avoir à prendre en compte certains réglages techniques. Les cinéastes considèrent qu'une absence de grandes connaissances techniques peut encourager leur autonomie, voire leur procurer une certaine liberté. Pourtant paradoxalement, ne pas connaître assez bien sa caméra peut limiter les possibilités qu'elle nous offre et donc ce que nous pouvons en faire. Les cinéastes décident expressément d'oublier les expériences techniques qu'ils ont pu avoir et de se mettre dans une position où ils n'ont pas à mettre en jeu ces expériences. En choisissant l'autonomie technique, ces cinéastes se contraignent aussi dans leurs possibilités comme s'ils souhaitaient revenir à un certain état amateur. Une importance trop grande apportée aux facteurs techniques peut les amener à se perdre parmi de nombreux problèmes extérieurs à la réalité qu'ils souhaitent filmer. Ils mettent en évidence le fait que ces facteurs techniques pourraient fausser la vision qu'on a sur la création d'un film. Ceux-ci pourraient donc nuire au film. Ces connaissances techniques peuvent aussi être représentatives d'un système contraignant qui empêcherait de toute façon certains films de se faire. Les raisons de ce refus de se référer à des connaissances techniques sont donc liées à un système de production qu'elles impliquent, comme nous avons pu le voir dans le cinéma chinois avec l'exemple de Wang Bing. Pourtant, nous pouvons considérer que ce refus va au-delà de cela. Nous nous demandons alors ce qui peut justifier dans la création d'une image le choix de ne recourir au strict minimum, quant à la technique qui permet de la réaliser. Cela peut nous permettre de mieux définir ce qu'est l'image DV et donc de développer une autre caractéristique de cette dernière. En adoptant une posture amateur face à la réalité qu'ils filment, les cinéastes changent le rapport qu'ils ont à cette dernière. La remise en question des connaissances techniques influence donc bien plus que seulement la pratique de travail et le contexte de production du film.

Dans une scène très courte du *Filmeur*, Alain Cavalier met en scène la posture qu'il adopte. Il filme frontalement un oreiller posé sur un fauteuil dans une ambiance de fin de journée où l'environnement est assez sombre. Le deuxième plan qui compose la scène est un plan d'une fenêtre où on ne voit que l'extérieur alors que l'intérieur est totalement dans le noir. Une seule phrase du cinéaste vient ponctuer cette scène. Il dit qu'il n'allumera pas la lumière tant qu'il ne fera pas complètement nuit. Alain Cavalier décide donc de ne rien toucher, de ne pas influencer l'environnement qu'il est en train de filmer. Il sait que la scène est sombre et veut la garder telle quelle dans cette volonté de saisir un moment précis du temps. Il cherche à laisser sa caméra

filmer jusqu'à ce qu'il ne voie plus rien. Il veut pousser à bout les capacités de cette dernière sans l'aider avec un éclairage en plus.



Le filmeur, Alain Cavalier, 2005

Bien entendu, son but est aussi de saisir un moment, une lumière particulière qu'on ne voit pas souvent. Dans la vie quotidienne, quand une pièce devient trop sombre, le réflexe est d'allumer la lumière pour y voir mieux. Alain Cavalier se refuse à cela. Il décide de garder cet instant fugace pour le capter. L'inscription de son film dans la vie quotidienne le pousse à aller à l'opposé du déroulement de celle-ci. Il observe son environnement de tous les jours avec son regard de filmeur et ses actions sont commanditées par ce dernier. Sa volonté de ne pas allumer la lumière est donc motivée par cet attachement aux petits moments éphémères de la vie que Alain Cavalier s'acharne à capter durant la majorité du film. Pourtant, ce cas précis diffère des autres car le cinéaste met en évidence sa volonté de ne pas affecter le milieu qu'il filme. Un peu plus tard dans le film, il filme en gros plan le visage de sa compagne Françoise Widhoff et explique qu'il la trouve trop sombre. Pendant la prise de vue, il change l'exposition de la caméra et nous assistons à une ouverture de diaphragme pas du tout dissimulée, très heurtée et peu fluide.



Le filmeur, Alain Cavalier, 2005

Alain Cavalier décide de mettre en scène le réglage qu'il fait, de montrer ses expérimentations via l'image qu'il produit. Il teste quelle exposition lui plaît. Il n'ignore pas les capacités techniques de la caméra et, dans le cadre de ce plan, les utilise. Au lieu d'ignorer les expériences techniques qu'il a pu acquérir, il se place dans une posture où il teste les capacités de la caméra. Il ignore ses connaissances techniques pour les redécouvrir ensuite. Ainsi, il met en scène ses manipulations techniques au sein même du plan.

Le cinéaste ne prépare pas techniquement un plan préalablement à son tournage. Il décide de tourner et affine son plan au cours de l'enregistrement. Il ne cherche pas à cacher son action sur la caméra et met en avant les erreurs qu'il peut faire, les problèmes qu'il peut rencontrer et ses différentes recherches. Sa posture amateur est ici caractérisée par le fait qu'il considère l'image qu'il fait comme jamais totalement aboutie. Il n'a pas de compte à rendre quant à cette dernière. Elle peut très bien ne pas être gardée au montage. Au moment de son tournage, elle n'est pas forcément destinée à être inclus dans un film, elle n'existe pas en vue de s'insérer dans une scène particulière ou d'enchaîner avec une autre image. Alain Cavalier peut donc se permettre de tâtonner au moment direct de l'enregistrement. Il met en évidence la technique de la caméra en décidant de la montrer au spectateur sans la dissimuler. La technique n'est plus un élément à cacher mais prend part au film. L'image lors de son enregistrement n'implique que le cinéaste et la personne qu'il filme. Cela le rapproche d'une pratique amateur où le plan est envisagé sur le moment. Dans tous les cas, cette scène où Cavalier change les réglages au cours du tournage diffère du plan de *Five* d'Abbas Kiarostami. Ce dernier décide de ne pas toucher à la caméra pour aller jusqu'au bout de sa démarche et laisser une place primordiale à

l'environnement qu'il filme au sein de son cadre. Alain Cavalier met en scène de façon beaucoup plus importante sa pratique et sa présence au sein du plan. Sa posture amateur se caractérise bien par un refus des de ses connaissances techniques mais il ne compte pas pour autant ignorer ces facteurs. La caméra reste un outil technique au sein du film que Alain Cavalier assume en tant que tel. Il décide de filmer sa vie quotidienne, de la commenter au moment du tournage, et d'adopter une caméra mobile soumise au mouvement de son corps. Sa présence physique prend donc une part importante dans le film. Son action sur la caméra est donc assez justifiable par le dispositif qu'il choisit. Pourtant dans le plan analysé précédemment, nous constatons que, cette fois-ci, il décide de ne pas du tout influencer l'environnement autour de lui et de se mettre en retrait tout en mettant en avant sa présence en continuant à commenter sur l'image.

Alain Cavalier décide, dans cette scène, de ne pas trop affecter le milieu qu'il filme. Il attend que le temps se passe devant lui, et adopte une certaine radicalité dans sa posture. Il se fixe une règle comme s'il voulait s'empêcher d'accomplir une action. Il décide donc de se fixer une contrainte, de s'empêcher de réagir à un réflexe qu'il pourrait avoir d'allumer la lumière ou de changer l'exposition de la caméra. Il s'oblige à rester dans une certaine posture face à la réalité qu'il filme, à décider qu'il n'a pas à allumer la lumière, à apporter quelque chose au milieu qu'il filme. Le cinéaste cherche à s'empêcher certaines actions, à se contraindre lui-même. Nous considérons que c'est un des aspects de sa recherche d'une posture amateur. En se refusant le recours à une production extérieure, en s'obligeant à tourner quotidiennement, le cinéaste a une relation particulière à lui-même. Il n'a pas de comptes à rendre pendant deux ou trois mois comme un réalisateur de long-métrage qui doit pouvoir finir un film sur un certain délai, et doit le faire avec une équipe à qui il doit expliquer ce qu'il veut. Ici, Cavalier refuse une aide extérieure et les règles qu'ils s'imposent proviennent de lui-même. Alain Cavalier garde une expérience de professionnel. Cela se manifeste d'abord par sa manière de filmer. Nous pouvons observer à plusieurs moments dans le film que le cinéaste n'utilise pas l'écran LCD pour filmer. Il colle son œil au viseur comme pour une caméra 35 mm se mettant dans le contexte d'un cadreur professionnel qui concentre son regard sur l'image. Pourtant, Alain Cavalier décide aussi d'oublier cet héritage professionnel. Les règles qu'ils se donnent sont en partie dues à cela. L'autonomie qu'il a lui permet d'expérimenter, de filmer des moments en tentant différentes approches. Cette volonté de laisser la caméra tourner et saisir un moment est aussi une contrainte qu'il se fixe. Au-delà du fait de simplement ignorer les connaissances techniques qu'il a pu acquérir au cours de sa carrière, il cherche à se mettre dans un nouvel état. C'est-à-

dire qu'il veut changer sa posture face à la réalité, ce qui explique sa volonté d'autonomie et de pratique solitaire du cinéma. Il veut s'obliger à se considérer lui-même comme autre chose qu'un cinéaste, qu'une personne pratiquant un métier en particulier. En tentant de transformer ce statut, il donne une part importante à l'expérimentation. *Le Filmeur* peut être envisagé comme une recherche autour de cette posture que se donne le cinéaste. Celui-ci essaie de devenir un filmeur et de ne plus être un cinéaste. C'est-à-dire qu'il compte lier sa pratique à sa vie de tous les jours et ne plus l'envisager comme un travail, mais comme une sorte de création continue évoluant de façon non linéaire sur la durée qu'il souhaite. Le DV lui permet une autonomie dans cette pratique et c'est une des principales raisons de son choix. Le DV est aussi un moyen pour lui de revenir à une conception de la caméra plus simple. Ce format reste une technologie beaucoup moins riche et complexe que le 35 mm, ne permettant pas autant de possibilités d'actions et de réalisations. Alain Cavalier cherche quasiment à rétrograder sa pratique, à revenir à un état où il est dépouillé des connaissances qu'il s'est forgé. Le DV est un moyen de repartir à zéro.

Alain Cavalier n'a pas attendu cette technologie pour cela car il avait déjà commencé ce genre de pratique avec le Hi8 et le tournage du film *La Rencontre*. Le DV lui permet de continuer cette recherche en étalant de plus en plus ces temps de tournage. Pourtant, à l'arrivée de la HD, le cinéaste n'a pas continué à utiliser le DV et est directement passé à cette nouvelle technologie. Le DV a seulement été un passage pour lui car seule technologie lui permettant ce retour à la simplicité à l'époque. Il est donc compliqué de se contenter de cette nouvelle posture de cinéaste qu'il recherche pour expliquer une caractéristique propre à l'image DV car nous remarquons qu'il retrouve les mêmes avantages dans une technologie postérieure qu'est la HD. Nous pouvons cependant conclure que cette technologie est la seule offrant une telle pauvreté technique dans ces possibilités, en tout cas si nous parlons des modèles destinés aux amateurs. Certains films comme *Dans la chambre de Vanda*, *A l'ouest des rails* ou *Honor De Cavalleria* sont faits avec une PANASONIC DVX100, caméra plus professionnelle et offrant davantage de possibilités. Les petites caméras DV amateurs restent des outils très sommaires techniquement et permettent une radicalité plus prononcée que les nouvelles petites caméras d'aujourd'hui. Nous considérons donc que l'objet de la caméra et ses capacités techniques peuvent influencer la remise en question qu'Alain Cavalier a décidé de se faire à lui-même. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance de l'image DV en considérant sa pauvreté technique ni de ne la réduire qu'à cela. Cette technologie a d'ailleurs étonné de nombreux chefs opérateurs comme Eduard Grau et Julien Hirsch par la qualité technique de l'image durant une projection

35 mm. Il faut relativiser cette pauvreté qui est surtout présente dans la liberté technique que permet la caméra. L'autonomie qu'acquièrent les cinéastes se crée dans cette remise à zéro. En plus de remettre en question leurs connaissances techniques, ils se créent de nouvelles règles et adoptent une série de contraintes techniques.

b) Conception artisanale du travail de l'image

Avant d'analyser cette démarche des cinéastes il faut pouvoir définir ce que nous entendons par le terme artisanal. Il s'agit d'un travail de conception de l'image et des différents éléments qui la composent dépendant uniquement du cinéaste et de l'environnement qui l'entoure. Ce dernier utilise les moyens que le milieu lui procure pour construire son image, sans recourir à des éléments extérieurs comme, par exemple, des projecteurs, propres au cinéma professionnel. Pedro Costa décide de partir dans le quartier de Fontainhas uniquement équipé d'une caméra et d'un micro, et tire parti de son environnement quand il doit travailler la lumière d'une scène. Dans son entretien avec Cyril Neyrat, il explique donc ses différentes méthodes en assumant le fait qu'il ne se contentait pas seulement de la lumière que le milieu lui offrait. Ainsi, dans la chambre de Vanda, il s'est créé une petite installation faite de différents miroirs (trois précisément), en décidant de les manier lui-même et d'expérimenter différentes configurations avec eux.³⁵ Pedro Costa explique qu'il se constituait un petit studio à lui tout seul, sur une petite échelle, en découvrant lui-même la manière dont il pouvait disposer ses miroirs et décider de comment éclairer ses personnages. Il est responsable de l'image de son film et adopte un rôle de chef opérateur. En décidant d'aller à Fontainhas, dépourvu le plus possible de moyens techniques, il s'oblige à tirer parti de l'environnement dans lequel il se trouve, et à interagir avec ce dernier pour constituer son image³⁶.

Dans le film *Dans la chambre de Vanda*, le travail de la lumière est très particulier et systématique. Chaque pièce et chambre, où Pedro Costa pose la caméra, disposent d'une ouverture menant vers l'extérieur. Cela implique qu'il n'y a qu'une seule entrée de lumière dans la pièce, qui constitue la plupart du temps la seule source présente. L'installation de miroirs de

³⁵ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.59 : « Puis j'ai acheté un autre miroir, que j'ai collé sur un bout de bois pour pouvoir le mettre sur un pied comme un micro. J'ai fini par avoir un système de trois pieds – c'est venu plus tard, juste pour certains plans, en hiver par exemple, quand il y avait très peu de lumières »

³⁶ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.58-59 : « Le film vient de là aussi, de ses limites, qui lui convenaient. On trouvait tout en chemin, tout allait bien, le petit artisanat que le quotidien du quartier fournissait pour ainsi dire naturellement. »

Pedro Costa est conçu dans le but de rattraper cette lumière et éclairer les protagonistes. Tout le système de lumière de *Dans la chambre de Vanda* fonctionne sur la réflexion. Pedro Costa met cela en évidence en expliquant qu'il était très impressionné par la façon dont les visages plutôt pâles des protagonistes brillaient dans la pénombre des chambres du quartier de Fontainhas.³⁷ Il explique qu'il avait l'impression que la lumière provenait de ces visages. Il est en effet intéressant de constater que le film a une cohérence esthétique en termes de palettes de couleurs, de textures et de composition qui met en avant cette simplicité technique qu'a adopté Pedro Costa. Ce dernier se contente de ce que lui offre l'environnement, et n'intervient que par petites touches dans la lumière déjà présente. L'intérêt est de simplifier cette dernière, de se contenter de peu et de minimiser une nouvelle fois l'action du cinéaste sur cette donnée du plan.



Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001

³⁷ Neyrat, Cyril, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.59-60 : « C'est-à-dire que la lumière était parfois tellement limite, tellement basse, que le plan était illuminé par la réflexion, sur le visage de Vanda ou de Zita, de ce peu de lumière qui venait de la fenêtre. Comme s'il y avait une énergie lumineuse des gens. »

La technologie DV se caractérise par sa capacité à garder beaucoup d'informations dans les basses lumières, ce qui permet à Pedro Costa de se contenter de cette seule lumière naturelle. La caméra encouragée à cette simplicité, est conçue afin de pouvoir tourner dans des conditions où nous n'avons pas besoin de trop modifier le milieu où on se trouve. Bien entendu, se contenter d'une lumière naturelle reste une volonté de Pedro Costa et n'est pas seulement influencé par l'utilisation du DV. Cela témoigne de sa fidélité à l'espace à qui il compte donner la place la plus importante dans son film. Cela entre aussi en résonance avec sa manière de cadrer ses plans. Chaque lieu, que ce soit la chambre de Vanda, l'habitation des deux toxicomanes ou celle de la famille de Vanda, n'est toujours filmé que sous un seul angle de prise de vue. Pedro Costa choisit un axe qu'il va ensuite garder et s'en écarte seulement pour quelques gros plans. Ces gros plans se différencient énormément des autres car ils sont toujours muets et ne contribuent pas à développer une conversation. Dès qu'une interaction se crée entre plusieurs personnages, Pedro Costa revient au plan large. Il choisit donc de minimiser ses installations en tant que cinéaste, de se mettre à un endroit dans l'espace où il ne gênera pas la vie de ses habitants. La conception de la lumière dans ce film provient de la même volonté de ne pas envahir le milieu où il se trouve. L'image ne doit pas être faite avec du matériel extérieur à ce milieu. Cela remettrait en question son inscription dans ce milieu et le séparerait de ce dernier. L'intervention de Pedro Costa doit être techniquement minimale et beaucoup plus importante quand il s'agit de diriger les protagonistes du film, de leur donner des directives pour qu'ils rejouent des situations vécues. Le travail de l'image change dans le sens où il se fait en coordination avec le milieu et qu'il n'est pas préalable à ce dernier. Il implique aussi dans le cas de certains films une pratique solitaire qui met en question l'intervention d'un chef opérateur.

Pedro Costa, Wang Bing ou Alain Cavalier, en décidant d'être seuls, réunissent les fonctions de réalisateur et de chef opérateur. En utilisant le DV, ils considèrent que la création d'une image avec cet outil doit se faire seul. Cela s'explique par l'autonomie qu'il recherche mais aussi par une volonté d'expérimenter eux-mêmes de leur côté. Dans leur démarche, ces trois cinéastes prennent le temps d'apprivoiser la caméra, de tenter des choses avec elle. Ses expérimentations font partie du film et de son processus de création. Le DV s'inscrit dans une logique d'expérimentations où les cinéastes sont face à des caméras nouvelles qu'ils doivent comprendre et avec lesquelles ils créent leurs propres images. Le caractère artisanal du travail de Pedro Costa met en évidence cette volonté de pratiquer, de sortir de ce statut de cinéaste où

il est le chef d'une équipe. Cette pratique solitaire l'amène à retrouver une relation physique à la caméra, un travail concret de l'image. La conception de ce travail change car il implique directement le cinéaste qui ne peut plus déléguer à quelqu'un de spécialisé. Le réalisateur est confronté directement au travail de la technique.³⁸ Sa pratique est artisanale, dans le sens où il fait tout lui-même, où il ne prend pas appui sur certains outils à part la caméra. Il doit résoudre seul les problèmes auquel il fait face et établir ses propres méthodes de travail, qui découlent de son interaction avec le milieu et non d'une intervention extérieure. Le cinéaste n'est plus un chef d'équipe mais son statut se confond avec celui de technicien. Il se rapproche d'un état amateur car son tournage n'est plus organisé hiérarchiquement. Le réalisateur doit pouvoir tout faire lui-même. Comme un amateur, il ne dispose d'aucun moyen en plus que son milieu lui procure. L'environnement influence la création de l'image et nous constatons une importance accordée à la lumière naturelle dans les films où le cinéaste décide de pratiquer seul.

Nous pouvons donc distinguer une manière de travailler l'image où la lumière naturelle est au centre du plan et de sa composition. L'exemple de *Dans la chambre de Vanda*, nous montre que tous les placements des protagonistes, le jeu des acteurs se construit selon les possibilités que permettent ces entrées de lumière au sein de l'espace. Le DV n'amène pas une nouvelle manière de travailler la lumière naturelle car elle a déjà pu être grandement exploitée auparavant dans le cinéma. Pourtant, son utilisation est liée à celle de ce format. L'utilisation d'une caméra DV implique un travail de la lumière beaucoup plus adaptatif. Cette caméra permet d'être léger, autonome et relativement libre dans ses mouvements. Les cinéastes ne vont pas gâcher l'autonomie qu'ils acquièrent dans le maniement de la caméra en s'imposant du matériel de lumière trop conséquent. Le DV est donc intrinsèquement lié à des tournages légers, qui n'engagent pas trop de moyens matériels et qui encouragent à se contenter de ce qu'on trouve sur les lieux où on tourne. Cela amène donc à se contenter de la lumière naturelle présente et à travailler cette dernière pour créer l'image qu'on souhaite. Dans tous les cas, nous remarquons que l'action engagée sur le travail de la lumière est moindre dans les films faits en DV. Cela veut dire que les cinéastes se permettent de moins influencer sur cette dernière, de lui accorder moins d'importance au sein du plan que pour un tournage plus professionnel. Le travail de la lumière, sans être ignoré, n'est pas le souci principal du cinéaste qui décide de tourner seul. Le travail de cette dernière en est donc considérablement changé. C'est une lumière qui est le plus

³⁸ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.95 : « Je testais aussi la caméra qui était nouvelle : j'essayais des réglages, des lumières très fortes, des sensibilités, pour savoir à quelle heure je pouvais filmer, choisir aussi le type de son, organiser toute la technique. »

souvent antérieure à la mise en place du plan, ce dernier s'adapte à elle. L'action des cinéastes ou des chefs opérateurs qui les aident n'est plus aussi importante. L'intérêt est plus de savoir choisir une ambiance déjà présente, un moment de la journée.

Nous pouvons considérer que la lumière est au second plan non dans sa présence au sein du plan mais dans l'apport que vont faire le cinéaste, son chef opérateur et son acteur à l'image. La lumière qui compose le plan naît de l'environnement extérieur. Les cinéastes perdent un certain contrôle sur elle. Dans *A l'ouest des rails*, nous constatons que Wang Bing s'y confronte durant le déroulement de ces plans. Elle pénètre dans le cadre sous la forme de nombreux flares incontrôlables, changeant énormément au sein des scènes en fonction des différentes ambiances et des moments de la journée, caractérisant ainsi une perte de contrôle du cinéaste sur cette dernière.



A l'ouest des rails, Wang Bing, 2004

C'est une lumière libre qui ne dépend plus du cinéaste. Ce dernier doit davantage la subir dans le sens où il doit s'adapter à elle plutôt que la créer de lui-même. La lumière reste un élément fondamental du travail de l'image mais est beaucoup moins contrôlée par les cinéastes. L'image DV se caractérise par cette lumière mouvante et changeante, liée à l'environnement qui acquiert un caractère aléatoire. Le cinéaste doit mettre en avant des lumières et des sources liées à des environnements quotidiens. Il doit utiliser ces objets comme des projecteurs de cinéma afin de construire sa lumière. Il utilise donc une série d'éléments et d'outils, qu'il détourne de leurs objectifs premiers pour les inclure comme objet de cinéma. L'environnement autour de lui devient un lieu d'expérimentation. Chaque élément peut devenir un outil de cinéma qui va servir à la création de l'image. Il n'y a plus de séparation entre le travail du réalisateur et le milieu dans lequel il est. L'interaction avec la réalité est nécessaire pour permettre cette image DV bien que tout cela se manifeste beaucoup et surtout chez les cinéastes qui pratiquent en solitaire. Dans le cas d'un travail avec un chef opérateur, cette pratique solitaire est remise en question. Cela nous amène à relativiser sur la manière dont le DV change réellement la pratique des professionnels.

c) Un changement à relativiser dans les pratiques

En parlant avec des chefs opérateurs ayant utilisé cette technologie, ce qui ressort est qu'elle n'a pas forcément modifié profondément leurs méthodes de travail. Pour *A tout de suite* de Benoît Jacquot ou *Merde* de Leos Carax, Caroline Champetier n'a pas modifié sa manière de travailler, sa façon de concevoir une image. Dans *A tout de suite*, elle s'équipe d'une boîte à lumières et elle explique que, dans tous les cas, travailler avec la lumière naturelle fait partie de son travail.³⁹ Elle nous amène donc à se questionner quant à la réelle influence du DV. Bien entendu, la caméra DV étant un nouvel outil, elle implique une manière différente de la pratiquer. Pourtant, elle ne modifie pas profondément la manière dont les chefs opérateurs conçoivent leur image. Cela amène à se demander si le caractère amateur de l'image DV est si présent que cela. D'après nos réflexions, il est surtout présent dans la pratique et l'élaboration de l'image mais ne se vérifie pas réellement dans le résultat final. Caroline Champetier a recours à l'étalonnage pour *Terre Promise*, elle s'inclue dans un processus de production et post-

³⁹ **Champetier, Caroline**, « A tout de suite », site de l'AFC, URL : <https://www.afcinema.com/A-tout-de-suite-494.html>, 8 décembre 2004 : « Après c'est l'aventure du film, une valise caméra à roulettes, une valise lumière à roulettes, Emile Dubuisson et moi, équipe image totalement autonome. »

production proche du cinéma professionnel. Les pratiques ne sont donc pas tant modifiées que ça. Nous pouvons alors nous demander si l'analyse de la pratique des cinéastes et chefs opérateurs afin de comprendre les caractéristiques qui font l'image DV est aussi pertinente que cela. Il est vrai qu'elle est liée à des tournages peu chers, légers souvent dans des décors naturels. Elle implique de travailler avec peu de matériel et donc forcément une adaptation. Elle se rapproche ainsi de la pratique du 16 mm et même de certains tournages en 35 mm. Le fait que le format soit en DV ne va pas modifier profondément la posture des chefs opérateurs. Leur raison de l'utilisation de cette technologie est économique et aussi liée à la texture de l'image même. Cette dernière se caractérise par sa faible dynamique mais aussi sa capacité à filmer dans des lumières très basses. Le bruit omniprésent lui donne un aspect particulier, cela la recouvre d'une sorte de voile qui lui donne une matière autre que celle qui est filmée. Au lieu de tirer parti du DV dans leur pratique, les chefs opérateurs tirent parti de ses faiblesses techniques. Pour *Disneyland, mon vieux pays natal*, Julien Hirsch modifie le temps d'exposition des images ce qui crée un effet de saccade durant tout le film. Toutes les situations semblent se dérouler d'une façon étrange. C'est assez saccadé pour que nous voyons cette différence mais pas assez pour que cela devienne trop envahissant et prenne le pas sur ce qui est filmé. Ce changement de temps de pose, combinée avec une exposition qui met en avant la faible dynamique de la caméra DV lui fait exploiter les caractéristiques techniques de cette caméra. Bien qu'il reste dans une posture professionnelle par rapport à l'image qu'il crée, qu'il n'oublie pas son expérience, il expérimente aussi, de la même manière que Pedro Costa ou Alain Cavalier. La pauvreté technique du DV ne l'empêche pas d'exploiter cette dernière, de considérer la caméra comme d'avantage qu'un outil d'enregistrement. Nous comprenons donc que les postures des chefs opérateurs et des cinéastes peuvent être modifiées, mais ce n'est pas systématique. Le DV pousse simplement plus facilement des réalisateurs à tourner seul et cette pratique solitaire influence leur posture amateur.

Quand ils décident de s'associer à un chef opérateur, cette posture peut rester professionnelle mais ce n'est pas non plus une règle immuable. *En avant jeunesse* (2008) et *Cavalo Dinheiro* (2014) sont deux films que Pedro Costa tourne à Fontainhas dans des conditions similaires et en DV suite à *Dans la chambre de Vanda*. Il se fait alors aider du chef opérateur Leonardo Simoes. Pourtant, sa conception de l'image n'en est pas modifiée et ses deux films continuent la recherche esthétique initiée avec le premier. Pedro Costa ne pratique plus en solitaire mais continue les mêmes expérimentations et filme de la même façon. La présence d'un chef opérateur ne va changer la conception de l'image DV qu'il s'était fait. Caroline Champetier

s'adapte bien sûr à l'outil et à l'environnement dans son travail, mais ne remet pas en question sa manière de faire une image. Ce n'est pas l'outil qui va dicter celle-ci, il va simplement l'influencer et la pousser à certaines expérimentations. Les postures de ces chefs opérateurs nous incitent à ne pas considérer que l'image DV est une image amateur. Dans les films analysés, le DV reste un outil pour des professionnels du cinéma qui ont quand même pour but de réaliser un film montrable qui puisse être diffusé dans des modes traditionnels. Il est plus pertinent de considérer que les caractéristiques amateurs de l'image DV sont liées à une posture face à la réalité que se donnent les cinéastes et chefs opérateurs. Le DV est lié dans tous les cas à une simplification des pratiques qui amène à reconsidérer les connaissances que les professionnels ont pu avoir. Il peut amener à modifier ses modes de travail, sa manière d'interagir avec l'environnement et la conception de l'image. La caméra DV peut donc avoir une influence sur l'esthétique et sur la posture des cinéastes. Cette influence reste à relativiser en vue des différentes démarches des chefs opérateurs. Cela nous permet de nous concentrer sur un élément spécifique de cette posture amateur qui est la simplification du rapport à la réalité. Ce que nous avons développé dans cette analyse de la posture que se donne les cinéastes est une volonté de rapprochement à l'environnement où ils filment. Ils créent un lien entre eux et ce dernier, en partie en décidant d'avoir une posture qui les contraint à s'adapter à la réalité. Il convient donc de prendre en compte ce rapport qu'ils développent. En tentant d'affecter le moins possible la réalité, ils affirment une fidélité à cette dernière.

3) L'image de la réalité

a) Inclusion dans la réalité et fidélité à celle-ci

Le fait qu'il y ait un très grand nombre de documentaires dans la filmographie n'est pas anodin. Bien entendu, cela reste une dénomination peu précise impliquant maladroitement qu'un film est ancré dans la réalité qu'il représente. Des films comme *Ten* ou *Dans la chambre de Vanda*, peuvent être considérés comme des documentaires alors qu'ils contiennent beaucoup d'éléments fictionnels. D'autres films comme *Terre promise* ou *Honor De Cavalleria* sont des films de fiction, mais contiennent aussi beaucoup d'éléments documentaires. Il n'est donc pas forcément pertinent de catégoriser les films d'une telle façon, mais il faut mettre en évidence que l'utilisation du DV s'inclue dans un rapport particulier à la réalité. Les cinéastes utilisent les caméras DV en tant qu'outils d'enregistrement, comme s'ils croyaient à une possibilité de

restitution de la réalité via le cinéma. Les démarche de Pedro Costa ou Wang Bing s'inscrivent directement dans cette croyance. Les cinéastes se posent comme témoins de l'existence d'un environnement. Leur but est de le décortiquer et de nous le montrer. Le cinéma est pour eux un moyen de rendre compte de la réalité qu'ils ont face à eux. Nous définissons cela comme une croyance car cette capacité n'est vérifiée dans aucun des films. Ces derniers ne cherchent pas à questionner le caractère trompeur de leur image, la réalité de ce qu'ils voient. Ils nous donnent à voir un espace auquel ils tentent de rester fidèle. L'utilisation du DV est un moyen pour eux de garantir cette fidélité. Si Pedro Costa est frustré par le tournage d'Ossos, c'est parce qu'il a l'impression que ce dernier l'écarte de la réalité. Il ne rend pas honneur au quartier de Fontainhas en venant l'envahir de la sorte avec une équipe de tournage et il a l'impression que la réalité lui échappe.⁴⁰ En retournant à une conception plus simple du tournage, à une autonomie, il souhaite retrouver cette réalité dans son film et pouvoir la transmettre.

Deux scènes de *Dans la chambre de Vanda* sont représentatives de ce rapport à la réalité que Pedro Costa veut développer. Elles prennent place dans la seconde moitié du film et nous montre chacune deux personnes s'injectant de l'héroïne. L'une se passe la nuit et est éclairée par la seule lumière d'une bougie, et l'autre a lieu en plein jour bien que dans un endroit sombre et cloisonné. Le sujet des deux scènes est très marquant par rapport au quartier de Fontainhas. C'est un endroit où la drogue occupe une place très importante chez les habitants. Nous remarquons au cours du film que de nombreuses conversations l'ont comme sujet et nous comprenons au fur et à mesure que si les lieux sont aussi sombres c'est en partie pour se cacher au moment des piqures d'héroïne. Une grande partie de l'esthétique et de la lumière de ce film, sont donc issus de la consommation de drogue des habitants. Pourtant il n'y a que deux scènes, où nous pouvons voir de façon claire et non dissimulée, l'action de se droguer. Ces deux scènes nous le montrent et nous aident à mieux comprendre la position de Pedro Costa dans le film.

⁴⁰ **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.38 : « On imposait un truc énorme à un quartier déjà exploité par tout le monde, qui n'avait pas besoin en plus de l'exploitation du cinéma. »



Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001

Le réalisateur pose un cadre fixe pour chaque scène afin de donner une primauté à la situation. Il poursuit ainsi la logique esthétique de son film en privilégiant un choix de cadre assez large incluant deux protagonistes en son sein. Les deux scènes ont des similitudes dans le son où elles nous montrent deux moments assez fugaces constituant une part importante dans la vie du quartier de Fontainhas. Ce sont des scènes très courtes qui se distinguent des autres dans les conversations qui y ont lieu. Ces dernières se démarquent du reste du film car elles sont très concrètes se focalisant uniquement sur l'action que sont en train d'exercer à chaque fois les deux protagonistes. Ils discutent uniquement de la manière dont il faut se piquer et de comment ils doivent utiliser leur matériel. Dans la première scène, l'un est assis, éclairé par la bougie sur

la table, tandis que l'autre tente de lui insérer une seringue dans le cou. Au début de la scène, nous entendons, hors-champ, un autre protagoniste demander s'il peut les rejoindre et se faire violemment rabrouer. Il arrive rapidement dans la scène pour repartir aussi brusquement. Sa présence nous permet de comprendre que cette scène ne nous montre qu'une action banale parmi tant d'autres au sein du quartier. Elle n'a rien du rituel mais est davantage technique nécessitant un certain maniement et un doigté particulier. Les conversations qui ont lieu se focalisent entièrement sur cela au lieu de nous révéler des éléments de la vie de quartier comme dans les nombreuses conversations qui ont lieu dans la chambre de Vanda. Pedro Costa s'attache expressément à deux événements assez banals, aux actions peu représentatives. Les protagonistes ne réfléchissent pas à leur situation. Ils sont en train d'accomplir une action claire et précise et se concentrent sur cette dernière. En posant sa caméra dans leur lieu de vie, en se plaçant un peu en retrait et en gardant une certaine distance par rapport à eux, Pedro Costa rend compte de l'action qu'ils effectuent. Il décide de documenter ce moment de vie du quartier, d'en constituer une sorte de témoignage. Il décide de rester discret, de ne pas forcer l'évènement. Pour la première scène il se contente de la bougie comme seule source de lumière. Ils ne comptent pas changer la manière dont les protagonistes s'éclairent. Il reste à une certaine distance de ces derniers, ne les gênant pas du tout pendant leurs actions. Pedro Costa utilise la caméra DV pour documenter des moments de vie, pour pouvoir les saisir. Il ne met pas en scène sa présence mais laisse une importance capitale à ce qui advient face à la caméra. Les compositions des images des deux scènes sont aussi très similaires. Les protagonistes sont statiques, très concentrés, ne semblant jamais remarquer le cinéaste. Ce dernier construit des échelles de plan où le cadre est au niveau de la taille. Ils occupent un espace important dans le plan mais assez restreint pour nous laisser voir le milieu dans lequel ils se trouvent. Pedro Costa veut nous donner à voir cette action de se droguer très répandue dans le quartier. Il la filme de façon très simple, et la laisse se dérouler via son choix de nous la montrer que par un seul qui fonctionne comme un plan-séquence. Cette volonté de documenter témoigne de la fidélité qu'il veut garder face à cette situation.

L'utilisation d'une caméra DV lui permet, dans les deux scènes de rester discret, de pouvoir filmer ce genre d'évènements sans les préparer à l'avance et de pouvoir conserver leur durée propre sans souci de longueur d'enregistrement. Son image doit restituer un élément de la réalité et ne doit pas le transformer. Il croit en l'image qu'il fait comme un moyen de restituer un moment fugace. Les deux plans sont aussi montés afin qu'ils commencent au milieu de l'action. Ils s'incluent dans le film entre deux scènes plus longues avec des discussions plus riches et

plus significatives. L'action qui a lieu a commencé avant le début du plan et continue après la fin de ce dernier. Elle n'existe pas pour le plan lui-même mais en dehors de celui-ci. Elle est liée à l'espace et au temps de la réalité et non à celui du film. Bien entendu, nous ne la connaissons que par la restitution qu'en fait Pedro Costa. A nos yeux, elles ne devraient exister que dans le film. Pourtant, en décidant de ne pas en montrer le début ni la fin, Pedro Costa nous fait prendre conscience que cette action est incluse dans un environnement qui dépasse le film même et qu'il nous en montre seulement un fragment. L'image qu'il crée est une image témoin, où l'action qui s'y déroule prime avant tout. La conception du cadre, le choix de la distance et de la discrétion n'existent que pour servir cette intention du cinéaste. Il est témoin d'un lieu, d'un environnement et le cinéma peut lui permettre d'en rendre compte et de le montrer à d'autres.

Ce serait pourtant réducteur de se cantonner à cette analyse, car la démarche de Pedro Costa n'est pas aussi simple. En décidant de filmer une scène de prise de drogues dures, alors que les protagonistes en parlent tout le temps dans son film, Pedro Costa se présente comme révélateur. Il nous montre quelque chose qu'on ne pourrait quasiment jamais voir. Les toxicomanes se cachent pour prendre de l'héroïne. C'est une action qui est tabou et qui ne doit pas être montrée. Pourtant, elle est très présente dans le quartier de Fontainhas et ne peut être ignoré par Pedro Costa. Il doit donc la prendre en compte dans son film et la montrer. S'il ne la montrait pas, il la rendrait tabou et mystérieuse alors que ce n'est pas comme cela que les habitants du quartier la ressentent. Dans la première scène, une personne intervient hors champ demandant aux protagonistes s'il peut venir se droguer chez lui. La drogue est publique, elle fait partie de la vie quotidienne du quartier et est envisagée dans le film comme une action répétitive qui a lieu quotidiennement. Nous pouvons faire un parallèle entre ces deux scènes et les nombreux plans sur Vanda réunissant sa poudre de cocaïne sur son annuaire, accomplissant à chaque fois la même action répétitive pour tracer une ligne. Pedro Costa doit pouvoir filmer cette action, la rendre autant banale et quotidienne dans le film qu'elle est en vrai. C'est pour cela qu'il n'adopte pas une position plus proche des gens qu'ils filment. Les deux seringues plantées dans les bras des protagonistes dans la deuxième scène ne sont pas le sujet du plan : elles sont incluses dans ce dernier, en font partie mais ne prennent pas le pas sur le déroulement de l'action et la conception que le spectateur a de l'espace. En choisissant le plan large pour montrer cette action, Pedro Costa l'inclut dans un environnement et lui fait perdre de son importance au sein du plan. En la révélant aux yeux des spectateurs, il lui enlève son caractère spécial. Ces deux scènes mettent en évidence la manière dont Pedro Costa inclut la caméra dans le lieu. Dans la

composition de son image, sa manière de l'envisager, il souhaite révéler la réalité du quartier de Fontainhas. Au-delà de document de témoignage, ces images s'envisagent comme une restitution de la manière dont fonctionne le quartier de Fontainhas. Pedro Costa cherche à montrer le fonctionnement d'un environnement, en plus de rendre compte d'une action. S'adapter à la réalité est ici primordiale pour lui dans le sens où son image doit pouvoir expliquer cette dernière. Il ne cherche pas à questionner ce qui se passe devant lui, ni à mettre en doute son action et la nature de ces images. L'adaptation que lui permet le DV est donc primordiale dans sa tentative de rendre compte d'un environnement. L'image DV est celle de la réalité. Cela ne veut pas dire qu'elle est objective, ni qu'elle nous montre tout d'un environnement mais qu'elle nous offre une vision de la réalité où le cinéaste ne met pas en jeu sa subjectivité, mais sa capacité à nous faire comprendre un environnement.

Les deux plans fixes qui composent ces deux scènes permettent une vision d'ensemble mais contraignent aussi notre regard. Le cadre reste rigide, Pedro Costa ne s'autorisant aucun mouvement comme dans tous les plans du film. Cette systématisation du plan fixe n'est pas seulement un dispositif mais traduit une vision fragmentée de la réalité où le film prend place. Cela permet au réalisateur d'envisager chaque scène comme un petit moment, un fragment d'un tout plus large. Le plan large n'est pas là pour englober tout un lieu, pour permettre une totalité mais davantage pour inclure les protagonistes dans un espace en particulier. Les alternances de cadres fixes qui structurent le film sont des petits fragments du quartier de Fontainhas que Pedro Costa nous restitue. Nous remarquons dans les deux scènes qu'il place toujours sa caméra à la hauteur de ceux qu'ils filment, se permettant bien sûr quelques plongées ou contre-plongées mais n'accentuant jamais ces dernières. Il assume sa présence en décidant de ne jamais prétendre à la totalité. C'est pour cela qu'il joue souvent de l'indétermination dans ces plans. Dans la première scène la lumière de la bougie ne nous permet pas d'avoir conscience de l'espace où se trouvent les protagonistes ni d'être vraiment sûr de ce qu'ils font. Leurs commentaires sur l'action qu'ils effectuent nous aident davantage à la comprendre plutôt que l'image en tant que tel. A un moment de la scène, celui qui aide le protagoniste à se piquer met sa tête devant la partie du corps où il effectue son action et nous empêche de la voir et de vraiment comprendre ce qu'il fait. Cela s'ajoute au choix du plan large qui nous empêche de nous concentrer sur un élément en particulier et à la définition assez basse du DV. Nous ne pouvons jamais distinguer très précisément ce qui se passe. Pedro Costa assume une impossibilité à rendre compte de tout. Ses plans manquent toujours de quelque chose. Un hors-champ sonore nous indique à quel point le cadre limite notre vision, n'est qu'une petite fenêtre

sur le quartier de Fontainhas. En exploitant l'atmosphère sombre des espaces qu'il filme, Pedro Costa met d'autant plus en avant cette indétermination. Son rapport à la réalité se fait dans la conscience qu'il ne peut pas la saisir entièrement. Il tente d'y rester fidèle à son échelle comme dans toute sa démarche. En choisissant le DV, il choisit la discrétion, l'adaptation à l'environnement, l'acceptation de faire passer l'environnement avant lui-même.

L'image DV est une petite partie de la réalité. Elle existe car elle contraint le regard, car elle ne peut pas montrer une totalité. C'est une image qui fonctionne selon une série de contraintes. Pedro Costa utilise ces contraintes dans sa forme et sa manière de concevoir l'image de son film afin de s'inclure dans un environnement. *Dans la chambre de Vanda* est un film sur un lieu en particulier et son fonctionnement. Il naît de la volonté de Pedro Costa de ne plus se sentir comme un étranger mais de faire de ce quartier un lieu de pratique du cinéma. Tous ces plans fixes, ces séries de fragments du quartier de Fontainhas forment une série d'expériences du cinéaste sur la réalité qu'il a décidé de filmer. Ils témoignent à la fois de sa volonté de rester discret, de mettre en avant ce lieu avant tout mais aussi de son échec de pouvoir totalement s'effacer devant ce dernier. Pedro Costa croit en la capacité du DV à retrouver une forme de fidélité à la réalité, une possibilité de la retranscrire au sein d'un film. Il la modifie bien entendu, mais, via son film, il peut en rendre compte, et offrir au spectateur une série de situations qui peuvent lui donner une idée sur un environnement plus large. Le DV est un outil au service de la réalité proposant une image intimement liée à cette dernière. D'autres cinéastes de la filmographie vont pourtant remettre en question la nature de cette image DV et la mettre en relation avec un questionnement sur sa capacité à représenter la réalité.

b) Doute et malaise sur la réalité

Pedro Costa souhaite nous transmettre son inclusion dans le milieu de Fontainhas, la façon dont il s'y inscrit. Pourtant, cette inscription nécessite du travail, un temps de parole et de discussion et le cinéaste par son rôle même et la distance qu'il crée est toujours une sorte d'étranger. Le DV avantage cette inscription au sein du milieu où les cinéastes filment mais il les amène aussi à le questionner. Dans *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud Despallières est confronté à un environnement auquel il n'arrive pas à s'intégrer et qu'il n'arrive pas à comprendre. Disneyland reste un mystère pour lui au sein du film et il interroge les capacités du DV à lui aider à comprendre la réalité qu'il a face à lui. Une scène est représentative de cette perte de repères du cinéaste. Il décide de faire une attraction de Disneyland, pose la caméra sur une sorte de montagne russe et filme ses réactions. La scène est constituée d'un plan séquence commenté

par une voix-off très narrative d'Arnaud Despallières. Cette voix-off se caractérise par son timbre particulier. Elle a un caractère électronique qui lui enlève son humanité. Arnaud Despallières nous raconte de petites histoires partant dans différentes directions, usant de nombreuses métaphores. C'est une voix-off écrite et préparé mais qui fonctionne comme une série de réflexions.

Arnaud Despallières, durant tout la séquence, est totalement ballotté par l'attraction. La caméra DV est accrochée à cette dernière et subit physiquement les mouvements de celle-ci. Elle est aussi contrainte par les différents endroits où passe ce grand 8 alternant entre environnements très lumineux et d'autres beaucoup plus obscurs, avec seulement quelques petites lueurs venant ponctuer l'image. Le plan-séquence, en soi, est structuré par l'attraction. Il commence au début de l'attraction et finit au moment où cette dernière prend fin. Sinon, la voix-off de Despallières structure le plan, lui donnant plusieurs parties. En premier lieu, le cinéaste parle du voyage dans le temps et le compare avec son expérience à Disneyland ainsi qu'à l'attraction où il est. Il se met en scène comme un individu qui subit le milieu. Comme la caméra, il est lié à l'attraction et subit sa vitesse, sa violence et son mouvement. Il ne contrôle pas ce milieu, ni véritablement son plan. Ce dernier découle de l'attraction qui reste étrangère au cinéaste. Il met en relation une situation de voyage dans le temps totalement fictive, car décrite par Herbert Georges Welles dans son roman *La machine à explorer le temps* (1895), avec sa situation très concrète, qui se présente aux yeux du spectateur, dans sa durée propre. Arnaud Despallières représente via l'image une sensation qu'il éprouve en subissant les affres de cette attraction.





Disneyland, mon vieux pays natal, Arnaud Despallières, 2002

Il compare Disneyland à une autre époque, comme si cet endroit était hors du temps coupé du reste. Le choix de filmer un moment, celui rapide et fugace de l'attraction est donc très important. Arnaud Despallières met en avant la vitesse, le caractère rapide et mouvant de l'attraction. Elle fonctionne comme un petit moment d'adrénaline au milieu du film, un moment de dynamique intense qui est très cloisonné. La métaphore avec le voyage dans le temps nous décrit un cinéaste totalement étranger au milieu qu'il filme. Il perd ses repères et nous est montré dans une situation de faiblesse évidente. Rien ne dit au spectateur que la personne qu'il voit devant lui est Arnaud Despallières. Nous le devinons pourtant via cette voix-off très personnelle et ses différentes références à la situation dans laquelle il se trouve. Cette narration au-dessus de l'image donne une place primordiale au cinéaste dans la scène. Il ne cherche pas à rendre compte de l'attraction mais à l'utiliser comme une métaphore de sa présence à Disneyland.

En parlant de voyage dans le temps, son discours dérive sur l'enfance. Il n'arrive pas à retrouver cet état d'enfant que Disneyland est supposé redonner et s'interroge sur ce dernier. Le voyage dans le temps qu'il a l'impression de vivre n'est pas celui qui va l'emmener vers le monde de l'enfance mais plutôt vers un monde inconnu et déroutant. La comparaison avec le livre de H.G Wells est assez représentative. Le roman raconte l'histoire d'un voyageur du temps qui arrive dans le futur de l'humanité qui semble idyllique aux premiers abords, mais qui renferme des secrets beaucoup plus sombres. Pourtant, Arnaud Despallières ne parle pas de Disneyland comme un futur dystopique mais comme une sorte de passé inconnu. Disneyland est censé le ramener à son enfance, mais le cinéaste ne sait plus en quoi elle consiste. Il n'a aucune joie à participer à cette attraction et nous décelons beaucoup de frayeur et de malaise sur son visage. Le monde de l'enfance devient pour lui une source d'angoisse qu'il ne comprend pas. Toute sa

voix-off est structurée de façon à évoluer de comparaison en comparaison. Après être passé du voyage dans le temps à l'enfance, il fait dériver son discours vers sa perception de la réalité. Son impossibilité à retrouver son état d'enfant le pousse à s'interroger sur l'existence de celui-ci. Arnaud Despallières met en relation l'existence du lieu de Disneyland avec sa capacité ou non à pouvoir s'y inclure, à pouvoir s'y projeter. Il envisage l'environnement où il se trouve uniquement à travers lui-même. Le plan-séquence qui constitue cette scène adopte un cadre volontairement très resserré sur Arnaud Despallières. Il est le seul être vivant au sein du plan, nous ne voyons pas grand-chose autour de lui. Il n'est pas inclus dans un lieu mais au sein du mouvement de l'attraction. C'est son visage qui structure et compose tout le plan. Ce rapport à la réalité qui l'entoure, au doute constant qu'il a sur elle, est donc le sujet principal de ce plan. Contrairement à Pedro Costa, Arnaud Despallières ne parvient pas à se sentir inclus dans le lieu qu'il filme, n'arrive pas à le comprendre. Ce décalage entre lui et cette réalité se manifeste via l'opposition qu'il crée entre sa voix-off et la nature du plan qu'il tourne.

Arnaud Despallières décide de filmer son parcours sur cette attraction d'une manière très simple. Il laisse l'attraction se dérouler devant la caméra. Via ce plan, il rejoint la démarche de Kiarostami avec *Ten*. Il pose la caméra et la laisse enregistrer, devenant lui-même l'acteur de la situation et assumant un manque de contrôle sur l'outil qu'il a devant lui. Dans le plan, l'environnement prend le pas sur le cinéaste dans le sens où ce dernier lui est soumis. Arnaud Despallières fait exprès de se contraindre physiquement, de se mettre mal à l'aise dans une position où il ne peut pas contrôler son image. Cela contraste énormément avec la voix-off de la scène. Alors que le plan nous montre un cinéaste inscrit dans la réalité, contraint par cette dernière, la voix-off déploie des éléments de fiction, fonctionne comme un vecteur de narration au sein de ce plan. Ce que montre le plan en lui-même est une situation simple et concrète, celle du cinéaste qui décide d'expérimenter une attraction de Disneyland. Le questionnement que cela va créer chez Arnaud Despallières est introduit seulement par la voix-off qui est partie intégrante de ce plan. Elle introduit un élément narratif qui vient s'opposer à l'image qu'on voit. Ce qu'on voit est foncièrement ancrée dans la réalité, nous montrant une situation précise dans tout son déroulement, selon un unique point de vue. Le cinéaste met en avant sa distance avec l'attraction, la manière dont il y est inclus. La voix-off introduit un élément narratif en plus qui nous amène à douter sur l'existence de l'image qu'on nous présente. Arnaud Despallières n'appartient pas à Disneyland et ne comprend pas ce lieu qui lui échappe totalement. L'image DV n'est pas un moyen pour lui de rendre compte de cet environnement mais davantage de le mettre en doute, d'être confronté à un certain échec de représentation. Le milieu échappe à la

caméra du cinéaste d'où l'importance de cette voix-off. Elle ne remplace pas l'image, et ne révèle pas plus que cette dernière mais met en évidence une opposition entre l'introspection du cinéaste et cet environnement extérieur à lui. Il ne peut se confronter à Disneyland sans son usage de la voix-off qui lui permet de poser de la fiction sur ce milieu. Il utilise l'environnement comme un vecteur de questionnement sur sa possibilité en tant que cinéaste à comprendre la réalité. Il oppose une image qui ne cherche pas à être symbolique ou représentative mais à montrer fidèlement une situation : le cinéaste expérimentant une attraction du parc Disneyland en temps réel. Il tente ensuite, via la voix-off, d'interpréter cette situation, de la sortir du cadre de l'environnement où elle prend place pour lui donner une signification autre. Arnaud Despallières décide de mettre en avant le caractère très personnel de l'image DV. Bien qu'elle permette de s'inclure dans la réalité et de quasiment s'effacer par rapport à elle, elle a aussi un lien très fort avec le cinéaste qui la crée. Pour Arnaud Despallière, l'image DV est trompeuse.

Il l'utilise dans cette scène comme une image non métaphorique, qui ne transmet pas de sens en particulier, qui n'est pas foncièrement significative. Il rejoint ainsi les questionnements de Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard dans *Ceci est une pipe*. Ces derniers interrogent dans ce film le caractère de l'image pornographique. Pour eux, c'est une image qui se suffit à elle-même. Elle traduit un rapport archaïque à l'image qui est celui de la certitude que la chose est dans son image. L'image pornographique s'affirme comme étant la réalité et ne prend pas en compte le fait qu'elle n'est qu'une représentation de celle-ci. L'image DV appelle à s'interroger sur l'image pornographique car, dans sa simplicité, le retour qu'elle permet à un rapport direct à la réalité, elle questionne sa fonction de représentation. Arnaud Despallières prend en compte cette manière dont on pourrait définir l'image DV mais la remet en question. L'image DV reste une représentation de la réalité pour lui. Il ne la considère pas comme une possibilité de s'inscrire dans la réalité. Dans son film, l'image est toujours douteuse, cache toujours quelque chose. Cela est bien entendu en relation avec le choix d'Arnaud Despallières du milieu où il a décidé de tourner. A Disneyland, tout est représentation. Tous les éléments sont faux, cachent une entreprise derrière un monde faussement héroïque. Ce doute du cinéaste sur ce qu'il filme se traduit dans une autre scène du film, où il s'attache à filmer un comédien portant un masque de Dingo. En filmant cette personne, sa voix-off nous raconte l'histoire d'un employé du parc de Disneyland qui se plaint de ses conditions de travail à son employeur. Il met ainsi en scène le caractère douteux de cet environnement, le fait qu'il ne puisse jamais se fier à ce qu'il voit et ce qu'il filme. Ce malaise ressenti s'exprime dans son incapacité à ne pas pouvoir retourner à son état d'enfant. Disneyland ne lui fait pas l'effet qu'il est censé lui procurer. Il se demande

alors pourquoi quitte à remettre en cause toute la réalité de ce parc d'attraction. Le caractère douteux de l'image DV est donc fortement liée à son milieu. Pedro Costa n'est pas repoussé par Fontainhas, il tente davantage de comprendre le quartier de s'y insérer. Despallières est rebuté par Disneyland. Sa méfiance se caractérise dans cette manière d'opposer image et voix-off et de mettre constamment en jeu sa personne, son omniprésence. Chez Pedro Costa, la réalité est le plus important, nous cherchons à l'appriivoiser, à y rentrer alors que chez Arnaud Despallières il faut davantage se fier au cinéaste. Sa présence nous garantit une deuxième interprétation de l'image qu'on voit. Le rapport à la réalité évolue donc en fonction du milieu où les cinéastes tournent. Cela n'est pas forcément nouveau, mais l'utilisation du DV met cela en évidence. Les deux cinéastes que sont Pedro Costa et Arnaud Despallières peuvent, grâce au DV, s'immerger dans un milieu physiquement grâce aux caractéristiques techniques de la caméra et mentalement via leur autonomie et la liberté d'actions dont ils disposent. C'est pourquoi, l'image DV peut être considérée comme énormément liée au milieu où elle prend place.

c) Primauté de la réalité au sein des systèmes de représentation

Comme toute technologie cinématographique, le DV fonctionne sur une logique de représentation. Ce que nous tentons de comprendre dans ce mémoire et la manière dont, le DV, en tant qu'outil de représentation, peut modifier cette dernière et cela dans de nombreux films aux démarches très différentes. Il ne s'agit pas de généraliser une utilisation du DV à tous ces films mais de savoir si les systèmes de représentation sont modifiés. Nous avons pu distinguer des caractéristiques de l'image DV. Elles ne sont pas intrinsèques à l'image mais dépendent d'une utilisation d'un cinéaste. Pourtant, elles sont liées aux possibilités techniques du DV et à une vision qu'ont les cinéastes sur cette dernière. Dans la posture amateur que ces derniers se donnent, ils lient l'utilisation d'une technologie au regard qu'ils ont sur celle-ci. C'est-à-dire qu'en considérant le DV comme un format non professionnel qui n'a pas la rigueur technique du 35 mm, ils se mettent dans des conditions où ils peuvent justifier de ne pas avoir cette rigueur, de pratiquer d'une façon différente. L'image DV, dans sa définition, va plus loin que ce qu'on voit dans le cadre. Elle met en jeu une pratique de la caméra et un milieu dans lequel elle s'inscrit. Nous avons remarqué qu'il est particulièrement compliqué de développer une analyse de séquence d'un film en DV sans parler de la manière dont elle s'est faite, sans envisager les circonstances autour. L'image DV déborde du cadre et est difficilement caractérisable sans envisager le contexte autour. Cela pourrait être un argument pour justifier

qu'il n'y a pas d'image DV, dans le sens où une partie de ce qui la caractérise n'y est pas intrinsèque. Pourtant, c'est dans cela que nous pouvons constater les changements qu'entraînent le DV. C'est une image de circonstance, qui met en avant cette dernière. L'image DV permet de s'adapter au temps de la réalité, de se lier au déroulement de cette dernière. Elle dépend des circonstances de cette réalité d'où l'importance accordée à l'aléatoire dans la majorité des films analysés. Le fait que l'image DV puisse se caractériser par l'importance qu'elle laisse au temps de la situation et de l'environnement où elle prend place implique que son système de représentation fonctionne en coopération avec la réalité de son tournage. Cela veut dire que l'image DV n'existe qu'en fonction d'un milieu particulier et que, ce qui peut la caractériser et la rendre différente des autres images, est cette liaison avec son milieu. Il s'agit donc de comprendre ce que cette liaison implique dans la définition des systèmes de représentation propres à l'image DV.

Nous pouvons dire que, selon cette définition, la réalité joue un rôle actif dans sa représentation. C'est-à-dire qu'elle amène autant que le cinéaste à la création de l'image DV. La réalité a bien sûr une incidence sur la représentation comme dans toutes les images, mais elle amène ici une force créatrice. Nous considérons donc que le rôle et l'influence de cinéaste sur ce qu'il filme est beaucoup moins présent lorsqu'il décide d'utiliser la technologie DV. Cela se manifeste dans cette volonté d'adaptation à la réalité, à considérer que cette dernière est toujours antérieure à l'image dans le processus de création. La représentation fonctionne comme une adaptation. Cela ne veut pas dire que le cinéaste n'a plus aucune influence et que son approche de la réalité est totalement relative à cette dernière. En utilisant la technologie DV, il doit nécessairement prendre en compte cette adaptation. Le terme « nécessairement » est important à relever car il implique que les cinéastes ont une approche de la réalité qui est obligatoire en fonction de la technologie qu'ils utilisent. En cherchant, en plus des caractéristiques de l'image DV, les raisons des choix d'utilisation de ce format, nous avons mis en évidence que ces choix sont liés à une envie des cinéastes de se rapprocher de la réalité. Ce rapprochement prend plusieurs formes. Il peut à la fois être une volonté de rester discret, de ne pas s'imposer à la réalité qu'on filme, un attachement radical à la temporalité de la situation ou encore une introspection sur soi-même, comme dans le cas de Cavalier qui met en scène son intimité mêlant son travail avec sa vie quotidienne. C'est un rapprochement qui est d'abord physique, permis par la maniabilité, la petitesse et la facilité d'utilisation de la caméra. Cela permet aux cinéastes de pouvoir s'inclure plus facilement dans le lieu qu'ils filment et de se rapprocher d'un environnement qui aurait pu lui être fermé s'il s'y était rendu avec des moyens

techniques plus conséquents. Les caractéristiques physiques de l'outil sont donc importantes quand nous considérons la manière dont le cinéaste va s'inclure avec lui dans l'environnement. Le rapprochement est aussi esthétique dans le sens où la temporalité de la scène et du plan se lie à celle de la réalité, où les placements de caméra et les cadres choisis se font selon une adaptation à l'environnement, en bref où la création de l'image même se fait dans ce souci d'inscription dans la réalité. Le terme « rapprochement » peut donc se définir comme une importance primordiale donnée à l'environnement où on filme. Cette importance fait partie intégrante de la conception de l'image.

Cela ne veut pas forcément dire que la réalité est le sujet de tous ces films ou que ceux-ci sont plus réalistes ou plus fidèles aux environnements qu'ils filment. L'esthétique du film est liée au déroulement de la réalité qui est filmée. Dans leurs systèmes de représentation, les cinéastes en font l'élément principal. Ce qui est intéressant de constater est que ces systèmes sont à la fois établis par le cinéaste et l'environnement où il se trouve. Il met donc en relation les outils cinématographiques qu'il utilise avec la réalité. Ainsi, si une conversation dure aussi longtemps lors du déroulement de la situation, Abbas Kiarostami la filme en un plan séquence et ne change pas sa temporalité. La représentation que fait le cinéaste de la situation fonctionne selon un système lié à ce qu'elle représente. Cela n'est pas forcément nouveau et fait partie du langage cinématographique. Ce qui change avec les modifications qu'entraînent l'utilisation de la DV, c'est que la décision du système de représentation utilisé ne repose pas entièrement sur le réalisateur. La représentation est alors un élément lié à l'aléatoire des situations, à l'environnement, et échappe en partie à l'influence du réalisateur. Ce dernier est toujours derrière la caméra et ne perd jamais totalement le contrôle, mais il inclut des données aléatoires dans son film. Cela questionne la place du cinéaste dans son système de représentation, dans le cas de l'utilisation de la technologie DV. En décidant de donner cette place importante à la réalité, aussi bien dans son aspect aléatoire que dans la manière dont elle peut influencer les situations, les cinéastes redéfinissent leur place au sein de leur film. Cette réalité peut se définir comme une altérité comme, par exemple, dans les cas de Pedro Costa ou Wang Bing mais aussi comme une intimité avec Alain Cavalier ou Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard. En plus de changer l'influence du cinéaste sur son film, le DV peut amener à transformer la place du cinéaste dans son œuvre. Sa présence, sa manière de se mettre en scène ou de s'effacer, de s'assumer comme cinéaste ou de décider de laisser l'aléatoire faire son film, sont des caractéristiques de l'image DV que nous tentons de définir. Après avoir développé la manière dont l'image DV peut changer la représentation de la réalité, nous comptons maintenant

analyser comment elle inclue le cinéaste dans cette représentation aussi bien dans la conception du film que dans son résultat final. En laissant une grande place à la réalité au sein du film, le cinéaste redéfinit son rôle et modifie son système de représentation.

PARTIE III :

Le DV comme outil d'inclusion du cinéaste au sein de sa représentation

1) Cinéaste et intimité

a) Corps et présence

Trois films de la filmographie mettent énormément en scènes les cinéastes dans leur intimité, dans leur vie de tous les jours, celle qui est censée être séparée de leur pratique du cinéma : ce sont *Irène* et *Le Filmeur* d'Alain Cavalier ainsi que *Ceci est une pipe* de Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard. Ces trois cinéastes font partager leur intimité au spectateur aussi bien au niveau de l'utilisation prononcée de leurs voix-off qui font office de réflexion, autant sur le film qu'ils tentent de faire et leurs émotions ; qu'au niveau physique et corporel. Nous sommes proche des sentiments de ces cinéastes, ils s'ouvrent à nous, mais ils se dévoilent aussi physiquement. Alain Cavalier joue énormément avec la représentation de son corps. Il n'hésite pas à se filmer en gros plan après une opération, montrant ainsi ses points de suture et la manière dont son corps a pu être profondément affecté. Le corps devient un élément primordial de son intimité et il le révèle au fur et à mesure du film, comme s'il avait besoin de développer un certain lien avec le spectateur, avant de pouvoir se mettre à nu de cette façon. Dans *Irene*, Alain Cavalier commence le film par un mouvement de caméra : il commence par filmer une fenêtre puis arrive sur son journal intime et finit sur son pied. Dès le début du film, il inscrit le spectateur dans une forte intimité avec lui. Ce rapport au corps parcourt tout le film, Cavalier étant confronté à la mort d'Irène son ancienne épouse, qui est donc absente. Elle n'existe pas physiquement et n'est présente qu'à travers des photos, seulement en deux dimensions. A chaque fois qu'il filme une photo d'Irène ou d'une autre actrice, celle-ci remplit le cadre. Nous n'avons plus de profondeur dans l'image, mais nous sommes confrontés à la platitude de cette image qui ne s'inclut pas un environnement précis.



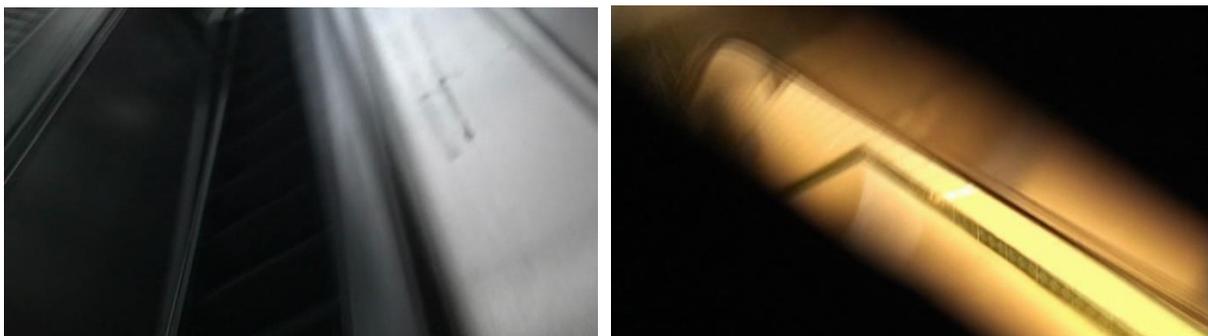


Irène, Alain Cavalier, 2009

Alain Cavalier nous parle d'un sujet très intime : la mort de son ancienne épouse. En confrontant son rapport à son corps et l'absence d'Irène il établit une opposition entre les deux. Le film se construit aussi autour de la figure de la chambre vide. Le cinéaste filme de nombreuses fois des chambres d'hôtel vide où il n'y a pas de présence humaine. La seule que nous pouvons possiblement déceler est celle de Cavalier via sa caméra un peu tremblante, sa manière de constamment parler et le bruit de sa respiration. Dans ces plans, sa présence n'est plus vraiment physique. Il semble hanter ce lieu, comme s'il n'y était pas vraiment. Nous savons pourtant qu'il est présent physiquement, les tremblements de caméra en étant la preuve. Ces plans introduisent un certain malaise dans le sens où ils se situent toujours dans un entre-deux de la représentation. Ils mettent en scène un cinéaste inclus dans sa réalité, qui la filme et y évolue, mais en même temps à demi-absent. A l'inverse de Pedro Costa dont la présence physique ne se fait pas sentir, Alain Cavalier construit son film autour de sa présence dans le cadre ou hors de ce dernier. En décidant de filmer une chambre d'hôtel vide, il décide de ne pas se représenter lui-même mais le fait tout de même via tout ce qui est impliqué dans l'hors-champ. La réalité qu'il filme est hanté dans le sens où aucun corps ne l'habite alors qu'une présence s'y trouve tout de même. Cela renvoie à la figure du fantôme, de l'être mort qui continue à nous hanter bien après son trépas. Le cinéaste ressent la présence d'Irène sans pouvoir le représenter. Son utilisation du DV joue sur cette représentation incomplète. Il partage avec le spectateur une sensation en jouant sur ce qu'il ne peut pas représenter. En refusant de se dévoiler dans ces plans, il lie pourtant l'image qu'on voit, à lui-même, comme s'il faisait partie de son espace mentale. Notre manière d'envisager l'image de Cavalier ne peut se faire sans considérer sa présence, sans prendre en compte la particularité du fait qu'il ne s'y trouve

pas. Le cinéaste s'inclue dans la représentation qu'il fait de la réalité. L'image devient un moyen de questionner sa position dans cette réalité et non de comprendre celle-ci ou de la capter. Le cinéaste est le sujet principal du film. Son intimité est en jeu dans le sens où il partage avec nous, à la fois sa vie quotidienne, et des traumatismes psychologiques. Bien sûr, un cinéaste transmet toujours une part d'intimité avec ses films, mais, dans le cas présent, le rapport n'est pas le même. Au lieu que l'image du film nous renvoie à l'intimité, nous sommes ici directement confrontés à elle. C'est-à-dire que nous avons un rapport direct à cette intimité qui ne passe pas par un processus d'interprétation de l'image, qui ne crée pas de transition entre elle et nous. L'interprétation n'est pas pour autant supprimée et est toujours présente, mais elle se fait en plus du rapport qui se crée entre l'intimité du cinéaste et le spectateur.

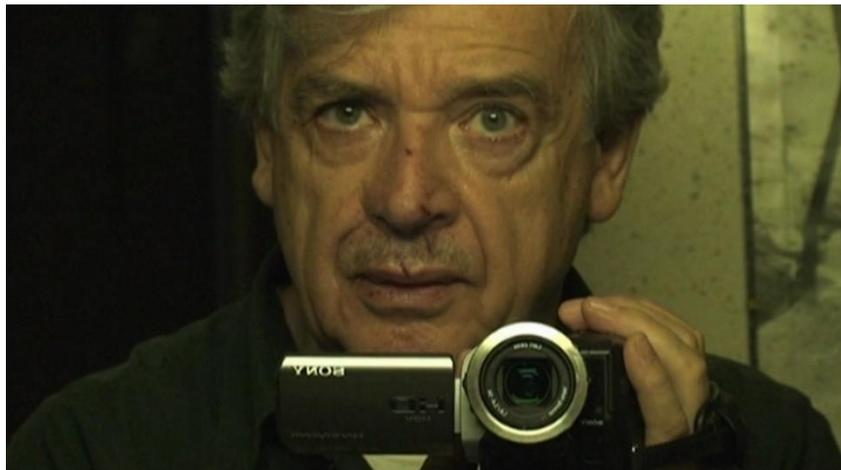
Cela se manifeste au moment où Alain Cavalier décide de se révéler physiquement à la caméra. Nous décidons de nous concentrer sur le film *Irène* qui prend en compte seulement le corps du cinéaste. Dans *Le Filmneur*, le rapport qu'Alain Cavalier adopte à son propre corps est accompagné par la présence de sa compagne à l'image, et une autre forme d'intimité se développe donc. Dans *Irène*, Alain Cavalier décide de se filmer de nombreuses fois. Les moments du film, où cela se remarque le plus, sont ceux en lien avec sa chute dans les escaliers mécaniques du métro. Cela affecte son physique, il en ressort avec des cicatrices et des points de suture. Il décide premièrement d'inclure cette chute dans le film. En effet, il est tombé alors qu'il filmait, et nous pouvons voir les images que cela a donné.



Images de la chute d'Alain Cavalier : *Irène*, Alain Cavalier, 2009

Le cinéaste est physiquement lié à sa caméra qui est partie intégrante de son physique, de son corps au sein du film. Cela se manifeste d'autant plus dans une scène qui a lieu peu après celle de la chute où il se filme dans le miroir, inspectant les blessures qu'il s'est faites. La caméra est

présente dans le champ, elle est constamment liée à la présence du cinéaste : si ce dernier est présent dans l'image, la caméra aussi. Elle est une continuité de son corps et poursuit le travail d'Alain Cavalier, commencé avec *Le Filméur*.



Irène, Alain Cavalier, 2009

Dans une scène de ce film, sa compagne Françoise Widhoff, lui montre quelque chose. Sans s'en rendre compte, Alain Cavalier filme autre chose et, quand il réalise qu'il n'a pas filmé ce que sa compagne lui montrait, il lui dit de lui remontrer en expliquant qu'il n'a pas vu. Pourtant, il a vu ce qu'on lui montrait mais n'a seulement pas pu le filmer avec la caméra. Cette dernière est partie intégrante de son corps, comme une sorte d'œil. Cela traduit aussi le fait que son rapport à la réalité à ce moment-là dépasse les limites du tournage. Sa manière d'appréhender sa vie quotidienne passe alors à travers la caméra et ne peut se défaire d'elle. C'est via sa caméra qu'il peut voir sa vie de tous les jours, et non sans elle. Si nous revenons à la scène d'*Irene*,

nous pouvons remarquer qu'il dit une phrase très représentative de ce rapport entre la caméra et son corps physique inscrit dans sa vie quotidienne : « Je n'ai pas de lunettes mais pour une fois je me vois très bien »⁴¹. En disant cela, il semble assumer qu'il voit dorénavant à travers la caméra, qu'une sorte d'hybridation s'est créée entre eux. Il voit flou, sans ses lunettes, mais l'image que la caméra produit est nette. Cette image produite devient sa manière d'appréhender le réel, et remplace quasiment ses yeux. En disant qu'il se voit très bien, il insinue que l'image procurée par la caméra DV, permet une représentation de lui-même beaucoup plus fidèle et l'aide ainsi à se comprendre. Dans une autre scène, Alain Cavalier se filme de dos, en gros plan sur les aspérités et les défauts de sa peau. Via les différentes remarques qu'il fait, nous finissons par comprendre qu'il voit en direct ce qu'il filme, et donc qu'il semble découvrir des parties de son corps. Nous remarquons donc que deux formes d'intimité se déploient dans ces scènes : l'une entre le cinéaste et le spectateur du film, et l'une confrontant le cinéaste à lui-même. Le corps du cinéaste nous est totalement révélé, il est présent à l'image et, via les mouvements de la caméra, devient ainsi un élément primordial de la réalité filmée.

Quand le corps est montré dans *Irène*, c'est constamment pour mettre en avant la dégradation de celui-ci. Le corps de Cavalier souffre, est exposé aux temps. Quand il décrit son accident dans l'escalier mécanique, il explique qu'il a failli ne plus exister. En confrontant l'image de son corps à cette explication, il met en relation sa présence physique à l'image, avec son existence. Durant tout le film, il nous parle d'Irène et accomplit une série de tentatives pour lui redonner une présence physique au sein de la réalité. A un autre moment du film il remarque la forme d'une couverture sur son lit. Il la compare avec la forme d'un corps allongé, comme si elle représentait la présence du fantôme d'Irène au sein du cadre. A un autre moment du film, il arrange les oreillers de sa chambre d'hôtel afin de représenter une forme simpliste s'assimilant à un corps de femme ayant les jambes écartées. Alain Cavalier essaie constamment de créer une présence physique de ce corps qui n'existe plus, contrairement au sien. L'image est un moyen de représenter un manque mais elle permet aussi de représenter ce qui n'existe plus. C'est en ce sens que les petites sculptures que fait Cavalier constituent une tentative pour lui de redonner forme à un corps disparu. Ce corps manquant questionne Cavalier sur son existence. Il est conscient de son caractère éphémère et cela se traduit dans sa manière quasi boulimique de filmer sa vie quotidienne.

⁴¹ Cavalier, Alain, *Le filmeur*, France, 2005, 1h37m, couleur, sonore, 1/1,77



Irène, Alain Cavalier, 2009

Il tente de saisir tous les moments possibles même s'il décide ensuite de ne pas le monter dans son film. L'image DV lui permet de saisir ces moments de témoignage de leur existence à un moment donné. C'est une image qui lui donne la possibilité de saisir des moments intangibles comme de voir des parties de son corps qui lui étaient jusqu'à alors inaccessibles. Dans *Irène* et *Le Filméur*, le statut de l'image DV va au-delà de la représentation qu'elle permet de la réalité. L'image DV est totalement liée à la personne du cinéaste et témoigne aussi de son existence. L'image est un repère pour Alain Cavalier, une sorte de preuve qui lui permet de se confronter à la réalité. Quand il décide de filmer son dos en commentant les défauts de celui-ci, son corps prend tout le cadre. Il n'y a pas un environnement où ce dernier est inclus, seulement une image de ce corps. C'est ce corps qui devient la réalité du film, sa présence qui nous convainc de l'existence du cinéaste. Ce rapport au corps constitue donc une forme d'intimité. Il rapproche le spectateur du cinéaste qui se confronte à l'existence matérielle de ce

dernier, qui découvre un aspect de celui-ci qu'il ne peut pas voir sans l'intermédiaire de l'image DV. Celle-ci crée un lien entre le spectateur et le cinéaste qui est au-delà de la communication.



Irène, Alain Cavalier, 2009

Nous entendons par cela qu'un lien existe constamment entre un cinéaste et ses spectateurs. C'est par ce lien que le cinéaste utilise les outils cinématographiques afin de communiquer avec le spectateur. Dans le cas de Cavalier, ce lien est plus important dans le sens où il met en jeu un aspect physique. L'image n'est pas qu'une représentation de la réalité mais elle est ce qui permet de s'assurer de l'existence de celle-ci. Elle n'est pas au stade de l'image pornographique dont parle Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard, mais s'en rapproche. Nous entendons par là qu'elle brouille la séparation entre la réalité du film, celle du cinéaste est celle du spectateur. Alain Cavalier ne représente pas son corps mais le montre simplement, le fait exister au sein de son image. L'image devient quasiment la réalité qu'elle filme et les deux s'entremêlent. C'est

dans ce sens que l'intimité se développe entre le spectateur et le cinéaste, l'image DV brouillant une séparation mentale et physique qu'il y avait entre les deux. Nous pouvons tout de même remettre en question ce flou entre plusieurs réalités.

Irène reste une introspection d'Alain Cavalier sur le deuil de son ancienne épouse. Le cinéaste apprend à se connaître lui-même et se filme comme pour simuler une sorte de psychothérapie où il se parle à lui-même. La réalité qu'il filme reste la sienne, et le sujet du film reste centré principalement sur lui. Il n'y a pas de fusion entre lui et le spectateur, une altérité reste entre les deux. L'intimité se développe dans cette démarche du cinéaste de construire le film autour d'un questionnement sur lui-même, de donner autant d'importance à sa présence en tant que cinéaste. L'image qu'il crée n'est pas dénuée de représentation et n'est pas non plus fermée à l'interprétation. Le système de représentation de Cavalier est transformé dans la mesure où il modifie les liens entre le spectateur et l'auteur du film. Un rapprochement s'effectue via l'image DV. Son inscription dans la réalité, la pratique qu'on en fait amène à douter de son statut et à ne plus la considérer comme un outil de représentation. Cette intimité amène encore plus le doute quand elle se développe entre le cinéaste, les relations de celui-ci et le spectateur. Ce dernier ne développe pas seulement un lien avec l'auteur du film mais aussi avec les autres membres de ce film. L'introspection amorcée dans *Irène* ne suffit plus à justifier cette intimité. Elle n'est plus présente pour que le cinéaste se dévoile au spectateur et fasse l'expérience de son existence, mais pour d'autres raisons qu'il convient de définir.

b) Mise en scène de soi-même

La particularité du film *Ceci est une pipe* de Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard est qu'il n'inclue pas un cinéaste en son sein mais deux. La pratique du tournage, l'utilisation de la caméra dans sa vie quotidienne se fait à deux. L'autre particularité du film, par rapport à ceux d'Alain Cavalier, est que les deux cinéastes mettent énormément en scène leur vie quotidienne. Alain Cavalier le fait aussi, mais en se basant sur des situations qui lui arrivent sans forcément qu'il le choisisse, ou en s'attachant à filmer des événements dont il n'est pas l'initiateur. Toutes les situations de *Ceci est une pipe* oscillent entre un aspect aléatoire, d'avantage lié à la vie quotidienne des cinéastes qu'au film même, et un caractère très préparé quasiment joué. Les deux cinéastes sont à la fois eux-mêmes et des acteurs qui jouent un rôle. L'aspect direct que revêt l'image d'Alain Cavalier, sa réactivité par rapport au déroulement de la réalité ne sont pas présents ici. Au lieu de filmer leur vie de tous les jours, Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard l'organisent pour y déployer une fiction. Ils en deviennent les acteurs tout en incluant cette

fiction dans l'environnement de leur vie quotidienne. Ils se rapprochent donc quand même de la démarche d'Alain Cavalier en dévoilant au spectateur une partie de leur intimité. Ils se filment dans des situations mise en scène mais renvoyant à des événements qui pourraient avoir lieu dans un contexte de vie quotidienne. Le film est quand même construit sur un postulat narratif de base : l'un des deux cinéastes découvrent un livre de photo dans une librairie où tous les sexes des modèles ont été découpés. Cela l'amène à vouloir faire un film sur cette découverte. Durant tout le déroulement du long-métrage il va développer une obsession pour la pornographie et la représentation du corps nu. Cela l'amène à une série de situations où il interagit et discute avec le second cinéaste. Cette réflexion sur le corps nu se développe aussi comme une réflexion sur la nudité en général et le caractère démonstratif de celle-ci. Les deux cinéastes mettent en avant leur intimité en particulier dans cette façon de montrer les corps, de se donner à voir au spectateur. Ils tentent de reproduire eux-mêmes les images pornographiques qu'ils analysent.

La première séquence du film est ainsi très représentative. Un plan cadré au niveau du sexe d'un des cinéastes, assez rapproché, montre le déroulement d'une fellation entre les deux protagonistes. C'est un plan séquence qui résonne d'autant plus avec le titre du film *Ceci est une pipe*. Dès le début, Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard nous montrent qu'ils vont questionner le caractère de l'image. En faisant référence au tableau de Magritte, « Ceci n'est pas une pipe », et en le pastichant dans le sens inverse, ils présentent dès la première scène l'idée qu'ils vont développer durant tout le film. « Ceci n'est pas une pipe » fait la distinction entre un objet et sa représentation.



***Ceci est une pipe*, Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic, 2005**



Ceci n'est pas une pipe, René Magritte

Le terme « pipe » renvoie aussi à la fellation et, est une manière pour le peintre de développer encore plus de doutes sur la signification de son tableau ainsi que sur le rapport à la réalité. Il crée un doute sur la réalité avec le terme « pipe » qui peut avoir un double sens et qui peut donc impliquer plusieurs représentations. En décidant d'affirmer le contraire, les deux cinéastes introduisent dès le début l'hypothèse qu'une image peut ne pas être une représentation de la réalité. C'est ce qu'ils vont développer dans tout le film en affinant la réflexion. Nous faisons donc un lien entre cette conception de la représentation et la place que les deux cinéastes donnent à l'intimité. Elle est déjà mise à l'épreuve lors de la première scène où ils décident de faire l'amour de façon non simulée. Les deux réalisateurs se montrent physiquement de la manière la plus dénudée possible au sens physique et théorique. Ils accomplissent un acte qui est normalement vu comme quelque chose de très intime, normalement dissimulé, et qui n'est réservé qu'à un public restreint d'une ou plusieurs personnes. Dès le début du film, les deux cinéastes brisent une frontière entre eux et le spectateur. Ils n'hésiteront pas à se montrer dans ce film, à faire de leur corps des objets d'expérimentation face à la caméra. Cela est représentatif durant la scène où ils font l'amour une nouvelle fois. La séquence commence par un des deux cinéastes qui préparent la caméra et affinent son cadre. Il met en scène son travail de cinéaste. Il rejoint ensuite l'autre, et une nouvelle scène très intime se déroule. Pourtant, cette intimité

reste assez détachée de nous. Elle s'inclue dans un processus d'expérimentation des deux cinéastes. Nous savons que ce qui se déroule devant nous est écrit et mis en scène. Les cinéastes partagent leur intimité avec nous, mais afin de nous diriger vers une réflexion précise sur l'image qu'ils produisent. Leur représentation d'eux-mêmes s'éloigne donc grandement de celle d'Alain Cavalier. Ils ne questionnent pas leur présence au sein de l'image, et ne font pas non plus d'introspection sur eux-mêmes. La représentation de leur intimité s'inclue dans une réflexion sur l'image et sa capacité à renvoyer à la réalité ou non. Tout ce qui est en rapport avec la vie quotidienne des deux cinéastes relève de l'expérimentation, d'un jeu à laquelle ils se livrent. L'obsession du cinéaste pour ce livre d'images est absurde. Ce film fonctionne comme une comédie, enchaînant une série de situations s'articulant autour du fil rouge de la représentation du corps nu et de ses implications. Le sujet du film est fortement détaché de l'intimité des cinéastes. Nous pouvons donc considérer que ce film joue avec les différentes représentations de cette dernière. Alors qu'il nous propose des scènes où les deux cinéastes se révèlent à nous dans des postures et des situations très intimes, que ce soit en train de faire l'amour, ou de regarder la télévision dans leur lit ; cela est sans cesse contrebalancé par la mise en évidence que tout cela est mis en scène. Les deux cinéastes semblent utiliser leur vie de tous les jours comme champ d'expérimentation et une distance se crée automatiquement entre eux et leurs actions. A la manière d'un scientifique, qui observe comment vont réagir ces cobayes, les deux cinéastes s'observent eux-mêmes, deviennent les sujets des expériences qu'ils font. En mettant en scène leur processus créatif, leur difficulté à faire un film traduisant ce qu'ils pensent, ils incluent leur pratique au sein de leur film. Ce dernier est un objet hybride entre pastiche et version humoristique du processus de création chez un cinéaste, et documentaire sur la vie sexuelle de Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard. Le statut du film et la démarche des deux cinéastes sont imprécis. Nous ne savons pas si nous partageons réellement leur intimité où s'ils jouent avec nous. Une distance se crée forcément, ce qui amène à reconsidérer cette intimité qui se présente à nous.

Les deux cinéastes relient ce rapport qu'ils créent à l'intimité avec leur réflexion plus générale sur les fonctions de représentation de l'image. A la fin du film, ils aboutissent à une définition de l'image pornographique. Pour eux, cette dernière brise la frontière entre réalité et fiction et confond l'image avec ce qu'elle représente. C'est cela qui est source d'obsession et fascination de l'un des deux pour cette image. Pourtant, les cinéastes ne créent pas ce type d'images dans leurs films. Ils ne cherchent pas à créer une image pornographique malgré les deux situations où ils font l'amour de façon non simulé. Ils cherchent davantage à témoigner d'une recherche,

d'un processus de création. Le DV leur permet de mettre en scène ce processus dans de nombreux environnements et situations liés à leur vie quotidienne. C'est par ce biais qu'une intimité se développe. Nous savons que cela est mis en scène, que les situations présentées sont préparées et jouées, mais elles renvoient à ce que vivent les cinéastes. L'image DV n'est ici que représentation, elle n'a pas ce caractère primaire de l'image pornographique. Contrairement à Alain Cavalier, les deux cinéastes font un partage très net entre la fiction présente dans leur film et la réalité. Dans *Irene*, le spectateur est inclus dans les recherches d'Alain Cavalier qui établit une communication avec lui, un processus de partage et de dévoilement. Dans *Ceci est une pipe*, les cinéastes communiquent entre eux, évoluent dans un monde clos, et n'incluent pas directement le spectateur à l'intérieur. Alain Cavalier crée un lien avec le spectateur, tente de mélanger son image avec son propre corps et son existence en tant que cinéaste. Pour Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard l'image est double. Elle dévoile une intimité qu'ils vivent entre eux, et est incluse dans le déroulement de leur vie quotidienne. Pourtant, elle est l'outil d'une expérimentation et implique donc d'avoir une certaine distance avec ce qu'elle représente. Nous observons la vie des deux cinéastes sans y être inclus. Ils sont de véritables rats de laboratoire et se mettent en scène de cette façon.

C'est via cette démarche que l'intimité avec le spectateur se développe le plus. Les cinéastes acceptent de devenir des objets d'expérimentation. Le film est un cadre qu'ils se donnent pour se faire subir des expériences à eux-mêmes. Cela est bien entendu mis en scène mais c'est cette mise en scène qui est l'expérience. Il ne s'agit plus de représenter la réalité mais de créer un cadre où les deux cinéastes acceptent de se donner à voir et d'expérimenter une série de situations. Le système de représentation que Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard adopte est une exagération de la distanciation avec le spectateur. Au lieu de se rapprocher de ce dernier, en mettant en scène leur intimité, cela les éloigne et introduit un sentiment de doute sur ce qu'on voit. Cette manière rigoureuse de tester des plans et des situations nous fait prendre conscience qu'ils sont totalement mis en scène. Ils mettent en scène la préparation des plans, adoptent une manière de parler très clair et pédagogique où ils explicitent parfois totalement leurs propos. Les cinéastes deviennent les acteurs, les metteurs en scènes et les sujets de leur représentation. Au lieu de montrer leur vie de tous les jours, de saisir des instants éphémères, ils transforment tout leur quotidien en une sorte de laboratoire d'expérimentations. Leur vie devient un décor pour leur film au lieu d'être un véritable sujet. Le DV redéfinit l'inclusion dans l'intimité de l'autre. Alors qu'Alain Cavalier détruit les frontières entre son travail, sa vie de tous les jours et la réalité du film, Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard se transforme en sujets

d'expérimentation. Bien qu'ils ne communiquent pas directement avec le spectateur, ce dernier devient le témoin de cette expérimentation. Il n'est pas seulement quelqu'un à qui on donne à voir une fiction mais celui qui assiste à ce dévoilement des cinéastes. L'image DV crée un lien entre le spectateur et le cinéaste, un partage dans le cas de Cavalier ou une complicité dans le cas de *Ceci est une pipe*. La présence du cinéaste est intrinsèque à l'image de son film. Au-delà de la posture d'auteur, de créateur du film, il acquiert celle d'acteur, de composant de l'image. Il n'a plus un statut qui le positionne au-dessus du film, comme architecte de ce dernier mais en fait partie. Il n'y appartient pas seulement comme acteur des situations mais comme moteur de ce dernier, comme élément principal du système de représentation de l'environnement qu'il filme. Les trois cinéastes brisent une distance à l'aide de l'image DV et modifient leur statut. Nous pouvons constater cela dans les deux films analysés où les cinéastes ne mettent en jeu qu'eux-mêmes la plupart du temps. Pourtant, ce rapport à l'intimité se développe et se complexifie au moment où les cinéastes décident d'inclure d'autres personnes dans le processus. Ce qui est en jeu en est donc modifié et pousse encore plus loin cette attention accordée à l'intimité.

c) Interaction avec l'autre

Les démarches de Pedro Costa et Wang Bing, bien que mettant en avant une discrétion du réalisateur, nous confrontent tout de même à une forme d'intimité. Dans le titre même du film *Dans la chambre de Vanda*, il y a la promesse d'une relation particulière qui se crée. La chambre est le lieu de l'intimité, l'endroit où on peut se cacher des autres et qui nous appartient. En pénétrant dans cette chambre Pedro Costa pénètre dans l'intimité de Vanda. Durant le tournage, il lui est arrivé d'y dormir ou d'y rester pendant des jours entiers.⁴² En plus de se fixer à un lieu, de s'inclure profondément dans un environnement, le cinéaste s'attache à l'intimité d'une personne. La première scène du film explicite ce rapport à la chambre et son importance dans la structure du long métrage. Un plan fixe assez large nous présente Vanda et sa sœur sur le lit en train de fumer. Elles écoutent une musique à la radio et sont positionnés de part et d'autre du lit. La scène met du temps à commencer. Au début rien ne se passe à part les crises de toux de Vanda et deux ou trois discussions entre elle et sa sœur.

⁴² **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Capricci, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008, p.91 : « Il fallait qu'il n'y ait pas de différence entre le temps du tournage et celui de la vie. »



Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001

Ces dernières ne dévoilent pas grand-chose du quartier ou du contexte où le plan a lieu. Nous sommes seulement dans un espace très exigüe. Bien que le plan soit assez large, l'usage de la courte focale couplé avec un cadrage en légère plongée, écrase l'espace et déforme légèrement ce dernier. Le lit et les deux femmes sont concentrés en un seul plan, les lignes déformés accentuant l'effet. Le plan est totalement fixe et les protagonistes aussi. La majeure partie de l'action qu'elles effectuent consistent à fumer et à préparer de la cocaïne. Nous sommes dans un moment de flottement, un instant de la vie quotidienne ou pas grand ne se passe. Les deux femmes passent un moment entre elle assez passif sans que rien que ne vienne ponctuer l'action. La lumière est très faibles semblant se concentrer sur les deux personnages et laissant le reste du décor dans l'ombre. Nous parvenons à distinguer le lit et donc à conclure que les deux femmes se trouvent dans une chambre, dans un endroit isolé où elles se retirent pour pouvoir fumer en paix. Le fait que le film commence par une interaction entre deux personnages n'est pas non plus anodin. La chambre de Vanda est le lieu où Pedro Costa peut interagir avec elle et pénétrer dans son intimité mais il est aussi le lieu où transitent d'autres personnes et où les conversations ont lieu. C'est un lieu intime mais qui amène aussi le passage. L'intimité que

développe Pedro Costa se fait par rapport à un environnement à des protagonistes autre que lui. Le DV lui permet d'avoir accès à l'intimité de Vanda. Cela se manifeste aussi dans la manière dont les corps sont montrés dans cette scène. Le cadre large incite à inclure ces corps dans un lieu, mais aussi à en saisir la totalité. Ainsi, nous pouvons voir que les deux femmes sont dans des positions de faiblesse. Vanda passe son temps à tousser tandis que sa sœur est, le plus clair du temps, allongée sur le lit. Ce sont des corps passifs et peu mouvants. Dès que la sœur s'allonge, son corps disparaît à moitié dans l'ombre comme si elle fusionnait avec le décor. Les deux femmes acceptent d'être vu dans des postures qui met en avant une faiblesse de leur part. Elles se droguent en cachette mais le cinéaste les filme et participe à ce moment. Pedro Costa s'inscrit dans un moment de leur vie qui ne raconte pas grand-chose fonctionnant sur l'attente et la passivité. Il rentre dans leur intimité dans le sens où elles le laissent voir et capter ce moment.

C'est ce rapport au lieu et aux personnages qui s'y trouvent qui parcourt tout le film du cinéaste portugais. Si Pedro Costa peut se permettre de rentrer dans leur intimité, c'est parce qu'il vient les voir là où ils se trouvent, qu'il s'adapte à leur milieu. En plus de témoigner d'un lieu, le cinéaste développe une démarche pour apprendre à connaître ses gens à se rapprocher de ces derniers aussi bien durant le tournage qu'à l'extérieur de celui-ci. Il arrive ainsi à pouvoir filmer Vanda et sa sœur prenant des drogues dites « dures », à faire en sorte que la présence de la caméra ne les empêche pas de vivre. Le quartier de Fontainhas s'ouvre à Pedro Costa à travers cette première séquence. Cela témoigne aussi de sa démarche. Il commence son parcours par un lieu resserré, un petit microcosme pour pouvoir ensuite élargir son sujet. Le point de départ reste cette figure de la chambre. Elle est très importante car elle revient ensuite. Quand Pedro Costa filme d'autres habitants du quartier, il le fait aussi dans la chambre de ceux-ci. Les différentes chambres se multiplient au cours du film, devenant chacune le lieu de l'intimité d'une personne. C'est à travers ces lieux que les protagonistes peuvent s'exprimer comme ils le souhaitent et déployer les différentes narrations du film qui se font souvent via les discussions et les petites histoires du quartier qui sont racontés. La chambre est aussi le lieu où on peut se droguer en toute tranquillité. Cette pratique est souvent solitaire, liée à une personne et à son espace mental. Pedro Costa acquiert alors le droit d'être témoin de cette prise de drogue, d'être là au moment de celle-ci. En plus du lieu, l'intimité est liée aux actions qui se déroulent. Une relation entre le cinéaste et les personnes qu'ils filment se développent devant le spectateur. Au lieu qu'il y ait une conversation entre eux, un échange, les protagonistes ne n'adressent la parole que très rarement au cinéaste. Cela témoigne d'un fort rapprochement entre les deux. Le fait

qu'ils ne semblent pas s'intéresser par le cinéaste, qu'ils le laissent évoluer dans leur intimité place Pedro Costa dans une position particulière. Il n'est pas là pour travailler mais fait partie du lieu comme s'il était une sorte de meuble. Cette analyse peut être tout de même contrebalancée par la méthode de Pedro Costa. En effet, ce dernier a tendance à refaire souvent les mêmes scènes. La première séquence, bien qu'elle ait l'air de capter un moment éphémère, presque spontané pourrait tout aussi bien être la dixième répétition d'une situation préparée par le cinéaste. Nous ne savons pas exactement si cette scène est spontanée ou non mais le doute subsiste et nous savons que Pedro Costa met en scène les protagonistes, qu'il leur donne des indications. Pourtant, cela ne contredit sa volonté de capter l'essence d'un environnement. Le cinéaste prépare les séquences en fonction de ce qu'il a pu apercevoir, en fonction de ce que le lieu lui a donné à voir. La préparation des scènes implique une intimité encore plus forte avec les protagonistes. Au-delà du stade où ces derniers l'acceptent chez eux, où il peut les filmer dans différents états, même les moins valorisants ; ils finissent par accepter de faire le film avec lui. Pedro Costa ne fait pas que les filmer mais les fait participer à son processus de compréhension du quartier. Il filme ainsi Vanda et sa sœur dans une situation qui, même si elle est préparée et retravaillée, est issue de leur vie quotidienne, de la manière dont elles appréhendent leur environnement. Les séquences du film découlent de cette intimité que Pedro Costa a réussi à créer avec les habitants du quartier de Fontainhas. Son système de représentation implique cette relation particulière à l'intimité des personnages antérieurement au tournage. Le film dépasse le seul cadre de l'image qu'on voit. Nous nous rendons compte dans cette première scène, du lien que Pedro Costa a pu créer avec les deux femmes, de la communication et du rapprochement qui s'établit. C'est ce lien qui nous amène à repenser à ce que le cinéaste représente via son image.

Dans *Le filmeur*, Alain Cavalier développe aussi ce rapport avec l'autre, en particulier avec sa compagne Françoise Widhoff ainsi que sa mère. Cette relation est pourtant différente de Pedro Costa car ce sont des personnes qu'Alain Cavalier connaît déjà depuis un certain temps et qu'il le considère comme un proche avant de l'envisager en tant que cinéaste. Alain Cavalier, ne cherche pas à se rapprocher de ces deux personnes mais de les inclure dans l'intimité qu'il dévoile au spectateur. Cela pousse la radicalité de son approche encore plus loin qu'avec le film *Irene*. Il n'est plus le seul à mettre son intimité en jeu mais implique celles d'autres personnes. L'usage du DV dépasse le cadre du cinéma et interroge sur jusqu'où peut aller le cinéaste dans ce dévoilement de lui-même. Ainsi, dans *Le Filmeur*, une scène amène à se questionner sur cela. Alain Cavalier enchaîne une série de gros plans sur sa mère malade, en train de dormir.



Le filmeur, Alain Cavalier, 2005

Cette dernière ne sait pas qu'elle est filmée et Alain Cavalier ponctue ses plans par sa voix qui nous raconte certains de ses états d'âme. Cette scène introduit un certain malaise car nous ne sommes pas certains que sa mère accepte d'être filmée, d'être inclus dans ce film de cette façon. Cela se traduit d'autant plus par son réveil à la fin de la scène qui pousse le réalisateur à couper avant que l'on n'entende ce qu'elle dit. Alain Cavalier essaie de capter un moment où l'autre face à lui ne sait pas qu'il est filmé. Cela peut poser un problème au niveau éthique. Nous pouvons penser que le cinéaste vole l'image de quelqu'un, qu'il ne respecte pas l'intimité de ce dernier. Comme Pedro Costa, il filme la vieille dame dans un moment de faiblesse dans un état peu valorisant. Mais ce qui change est qu'Alain Cavalier ne prends pas l'intimité de l'autre en compte. En effet, le seul prisme à travers lequel il voit sa mère est lui-même. Cela est accentué par l'omniprésence de sa voix-off qui commente son rapport à sa mère. Cette voix-off fonctionne comme une sorte de confession, de séries de vérités qu'il n'oserait pas dire si sa mère était réveillée. Ce moment est important justement parce que sa mère ne sait pas ce qu'il filme. Il exploite la manière qu'il a de s'immiscer dans l'intimité de sa mère. Cela peut peut-être être dérangentant mais reste très cohérent dans le système de représentation du film. Alain Cavalier partage avec nous un moment très particulier et très spécial. Ce qui compte est son

rapport à la réalité et son inclusion dans cette situation. L'autre ne doit être envisagé qu'à travers lui. Ici, l'intimité de l'autre est prise en compte dans la scène seulement à travers le fait qu'Alain Cavalier s'y immisce sans autorisation. Nous partageons avec lui un moment de forte intimité dans le sens où il se dévoile dans une position quasiment voyeuriste à laquelle il peut prendre plaisir. Il nous fait partager un moment un peu honteux sur lui-même. Nous avons accès à lui à la fois dans sa relation avec lui-même mais aussi avec les autres. Nous pouvons considérer que ce voyeurisme est discutable mais il montre la radicalité d'un cinéaste qui ne se censure pas dans son dévoilement au spectateur. L'autre n'existe que par sa relation avec Alain Cavalier. Les nombreuses coupes dans la scène tranchent avec le reste du film qui privilégie des plans dont le déroulement est en rapport avec celui de la réalité. Ici, Cavalier déconstruit le temps de la scène, le structurant pour sa voix-off, gardant ainsi les phrases qu'il considère comme les plus importantes. Il met aussi en scène la manière dont il s'empare de ce moment pour le filmer et le mettre en scène. Au fur et à mesure des coupes, nous nous rendons compte que la luminosité a changé. Alain Cavalier l'explique en disant qu'il a allumé la lumière afin de mieux voir sa mère. La situation lui appartient et n'existe qu'à travers lui. Ce qui compte est le partage de son intimité à lui avec les spectateurs même si cela implique la présence d'un autre. Son système de représentation est donc totalement axé autour de lui-même et de sa présence physique dans l'image.

Il se positionne alors dans une posture hybride où il oscille entre un contrôle total de la représentation de la réalité dans son film mais aussi une volonté de la laisser se dérouler, de saisir des moments aléatoires comme une sorte de témoignage de ces derniers. Cette contradiction au sein de ces deux films témoigne de la position que prend l'auteur dans son film en DV. La question du contrôle qu'il a sur son œuvre reste primordiale dans l'analyse de cette dernière. Ce rapport à l'intimité place la présence du cinéaste comme élément fondamental de l'image DV mais développe aussi un paradoxe entre cette place importante de l'auteur et la distance qu'il veut garder par rapport à son contrôle sur l'œuvre.

2) Entre contrôle et aléatoire

a) Influence de l'acteur

Nous avons pu remarquer que l'environnement est tellement pris en compte dans le travail impliqué par l'utilisation du DV, qu'il peut parfois être le moteur du film et influencer son

déroulement. Cela implique qu'une place est accordée à l'aléatoire dans ces films, c'est-à-dire aux éléments que le cinéaste ne peut pas contrôler. Dans cet accueil de l'aléatoire, l'acteur prend une place particulière. Il est vrai que certains films de la filmographie ne font pas intervenir des acteurs, bien que cela puisse porter à confusion chez Pedro Costa, mais nous devons tout de même prendre en compte ceux qui en ont. Ainsi, trois films en DV font intervenir des acteurs : *Terre promise* d'Amos Gitai, *Ten* d'Abbas Kiarostami et *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra. La composante principale du travail de l'aléatoire chez l'acteur est donc sa capacité d'improvisation. Cela va être un élément récurrent de l'usage du DV. Le cinéaste laisse le contrôle à l'acteur. Ce dernier s'inclue dans l'environnement tout autant que lui, et peut devenir parfois le créateur d'une situation et être donc l'auteur de la scène. Cela se manifeste dans une scène de *Terre promise* très représentative de cette primauté de l'acteur dans la création de la scène. Elle met en scène une sorte de vente aux enchères humaines qui a lieu en Israël. De jeunes femmes migrantes venues des pays de l'est sont mises en vente. La scène se déroule la nuit et implique de nombreux personnages dans une frénésie de la vente aux enchères. Cette scène est totalement improvisée. Caroline Champetier porte la caméra à la main, et doit filmer ce qui se déroule devant elle, en suivant les acteurs sans réellement savoir ce qu'ils comptent faire. Le cinéaste se met donc ici en retrait laissant le chef opérateur et les acteurs construire la scène. L'aléatoire provient des autres et non plus de l'environnement bien que celui-ci ait une incidence sur la manière de jouer des acteurs. La scène est structurée en une série de plan séquence où Caroline Champetier suit l'action selon les improvisations des acteurs. Ces plans sont ensuite montés et structurés entre eux par le montage. Nous remarquons que les plan-séquences ont sûrement dû être tournés afin que chacun se concentre sur un personnage en particulier. Le mouvement de la scène est tout de même structuré par un personnage en particulier qui est celui de la marchande alpaguant les acheteurs et créant toute la dynamique de la séquence. L'image est structurée par ce personnage qui dicte par ses mouvements où le cadre doit aller.

Bien entendu, le travail de la séquence a dû se faire dans une coopération entre cette actrice et la directrice de la photographie. La scène se distingue premièrement par une importance accordée au mouvement : autant celui de la caméra que des acteurs. Elle se différencie aussi par son aspect très saccadé qui questionne le contrôle qu'ont les acteurs, le cinéaste ayant une forte influence sur le déroulement de la scène dans sa pratique du montage. Enfin, cette séquence peut s'envisager en relation avec les démarches très différentes d'Abbas Kiarostami

et d'Albert Serra, et ainsi préciser la manière dont les acteurs peuvent participer et s'inclure dans les systèmes de représentation des cinéastes.

La scène commence par un mouvement significatif, celui d'un homme qui oblige les femmes à sortir du van dans lequel elles se trouvent. Une opposition se crée directement entre deux camps : ceux qui vendent les femmes et les femmes elles-mêmes. Ces dernières restent statiques, elles sont forcées au mouvement par les autres. Au début de la séquence, la caméra suit l'homme qui les fait sortir de force. C'est son mouvement qui dicte ce qui va être filmé, la caméra suivant chacun de ses gestes. Le mouvement est une violence imposée aux actrices. Elle les oblige à sortir d'une espace confinée où elles sont entre elles pour être confrontés à l'extérieur, à un milieu sombre et hostile où des lampes de poche sont braquées sur elles.



Terre Promise, Amos Gitai, 2005

Le cadre s'attache donc, au début de la scène, à suivre le personnage de l'homme vidant le van en faisant sortir une fille après l'autre. La scène se construit selon le même principe de répétition. Les femmes sont présentées une par une aux potentiels acheteurs tout cela étant coordonné par le personnage de la marchande. Celle-ci succombe aussi à cette répétitivité en répétant les mêmes mots, les mêmes nombres pour caractériser les prix. Les plans alternent entre les figures mouvantes des marchands, et les femmes qui sont obligées de rester statique

et de dévoiler des parties de leurs corps. Le mouvement, qui était une oppression au début de la scène, est ici une libération à laquelle ces femmes n'ont pas accès. A la fin de la scène l'une tentera de se révolter mais sera retenu par deux hommes. Cette opposition entre mouvement et immobilité structure les rapports de force de la scène et les mouvements de caméra. Alors que les personnes mouvantes sont cadrées en gros plans sur leurs visages ou leurs mains, la caméra parcourt tout le corps de actrices, statiques. Par son mouvement elle s'affilie à celui des acheteurs et acquiert un caractère voyeuriste. Caroline Champetier fait partie de cette foule d'acheteurs. Sa caméra est libre et peut aller où bon lui semble. Elle est pourtant déterminée par les mouvements de la marchande et la manière dont celle-ci va structurer la vente.



Terre promise, Amos Gitai, 2005

Le caractère mouvant de la caméra fonctionne comme une adaptation au mouvement général des comédiens. Pourtant la directrice prend aussi des initiatives impliquant ainsi un certain contrôle de sa part. Deux mouvements se créent alors : celui des comédiens et celui de la caméra. Bien qu'au début cette dernière s'attachait à correspondre aux gestes des comédiens elle gagne vite en indépendance et parcourt le corps des actrices comme bon lui semble. Elle met ainsi en valeur les principales motivations des acheteurs qui considèrent ces femmes comme des objets leur enlevant totalement leur humanité. Elle témoigne aussi d'une forte

présence de la directrice de la photographie. Alors qu'on pourrait aisément le croire au début de la séquence, le mouvement de la caméra ne s'adapte pas tant que cela à l'environnement où a lieu la scène. La caméra acquiert une volonté propre qui l'amène à être la source même de son mouvement. Celui-ci ne s'oppose pas à celui des comédiens mais complète ce dernier. A cela s'ajoute un troisième mouvement, celui de l'éclairage. Les femmes sont éclairées par une lampe de poche qui parcourt violemment leurs visages et leurs corps. La lumière de cette lampe est légèrement surexposée contribuant à accentuer la violence de celle-ci. Elle s'introduit sur les corps des actrices comme un élément étranger qui vient contraster avec l'atmosphère lumineuse générale de la scène. Cette série de mouvements entraîne la scène vers une constante indétermination et un caractère heurté, dû au montage, qui vient remettre en cause la véritable influence des actrices et de la directrice de la photographie sur l'œuvre.

Amos Gitai choisit de déstructurer totalement la scène. Par le montage, il alterne les points de vue, crée des micro-ellipses et hachurent totalement la scène. Amos Gitai ne cherche pas à s'adapter à une continuité mais recrée la scène à travers son montage. Il la structure en une série de « morceaux » d'improvisations qui lui plaisent qui construisent la scène comme une succession de motifs répétitifs. Un plan montre la marchande négocier le prix d'une femme. Il est suivi d'un autre qui nous permet de voir la femme réduite à un seul produit et enfin un plan large présente la marchande, au milieu des acheteurs, qui conclue la vente. La scène ne se résume pas à ça de nombreux plans viennent désamorcer cette structure. Amos Gitai choisit des moments de flottement au niveau du cadre. A certains moments, le cinéaste choisit de garder seulement un moment de transition dans le mouvement de la caméra, quand Caroline Champetier passe d'un personnage à un autre, ou quand un acteur vient boucher son champ de vision. Cela contribue à désamorcer l'aspect systématique que peuvent avoir ces répétitions. Le réalisateur sélectionne reconstruit la scène lui-même. Cela amène à se questionner sur la place de l'aléatoire dans ce processus. Au tournage, il laisse la caméra tourner, la situation se dérouler. Les acteurs ont une liberté dans leur jeu, favorisée par l'improvisation qu'on leur demande.

Pourtant, Amos Gitai ne construit pas la scène autour de la performance des acteurs. Il cherche davantage à créer de la confusion de l'indétermination. Il base la dynamique de sa scène sur un mouvement et des transitions constantes. Ce qui compte est l'énergie de cette dernière. Sa volonté de garder des moments de flottement au cadre met en évidence des images qui ne sont pas finies, qui sont seulement des instants de transition au sein d'un plan, et qui ne constituent pas le plan même. La séquence met en relation différents petits événements issus d'un déroulement plus complet. Le but est de tourner en continu pour une grosse quantité, sur une

longue durée et de sélectionner à posteriori. Le cinéaste reste dans une logique d'enregistrement liée à l'image DV mais change le rapport à l'acteur. Dans la conception du plan et son tournage, ce dernier dicte le mouvement, construit la scène par ses improvisations. Au montage, le cinéaste prend en compte cette énorme quantité d'informations, sélectionne et déconstruit la performance continue de l'acteur. Celui-ci a donc un rôle de moteur de l'image, il est source du mouvement mais cela est contrebalancé par le montage ou Amos Gitai reprend totalement le contrôle. Sa pratique du DV est donc très différente de celles d'Abbas Kiarostami ou Pedro Costa. Ces derniers laissent aussi leurs acteurs improviser et construisent leurs scènes autour d'eux. Pourtant, ils s'attachent à rester fidèle au déroulement d'un événement au cours de la scène. Abbas Kiarostami laisse la caméra tourner pour saisir une conversation dans sa totalité, pour se lier à la temporalité de celle-ci. Albert Serra met en avant des moments d'attente et de stagnation. La durée du plan, son déroulement correspond à la performance de l'acteur, s'adapte à ce dernier. Le montage les amène bien sûr à reconstruire un peu les scènes qu'ils tournent, mais ils ne déconstruisent pas autant le jeu de l'acteur. Kiarostami n'a le choix qu'entre deux plans, le champ et le contre-champ et Albert Serra choisit souvent un seul plan pour filmer un événement. Ils s'éloignent totalement de la multiplicité des points de vue d'Amos Gitai. Ce dernier souhaite perdre le spectateur, le confronter à une multitude d'informations. Amos Gitai se concentre plus sur la création d'un effet, d'une expérience qu'il cherche à faire ressentir à un spectateur. Nous pouvons considérer que dans la phase secondaire de montage l'acteur est laissé au second plan et qu'il n'a plus cette place de créateur qu'il a au moment du tournage. Dans le cas d'Amos Gitai, ceci est flagrant et amène à se questionner sur le réel changement qu'a apporté son utilisation du DV dans son rapport à l'acteur.

La participation de l'acteur à l'élaboration du film a lieu dans n'importe quel film, qu'il soit en DV ou non. Ce qui change est plutôt son contrôle sur la situation qui est filmée. Dans *Ten*, les situations se résument à des conversations au sein des voitures dont le déroulement correspond aux improvisations des acteurs. Abbas Kiarostami les dirige, bien entendu, et choisit les sujets des conversations, mais le moment même du déroulement de ces dernières dépend des actrices. Cela se manifeste à la fois dans la liberté de parole qui est permise entre elles, et la manière dont Kiarostami monte le film. Il décide de faire évoluer sa structure autour de ces différentes conversations, en numérotant chacune et en utilisant leur nombre comme titre de film. L'improvisation des actrices a une place centrale dans le film à travers la manière dont Abbas Kiarostami décide de les filmer. Il privilégie un plan fixe pour chacune, avec lequel il filme la conversation en continu. Il se refuse un possible contrôle au montage, excepté dans les

possibilités d'alternance entre les deux plans qu'il se laisse. Il décide, comme Amos Gitai d'enregistrer énormément, de filmer sur de longues durées en continu, mais en fait le dispositif principal de son film. Dans le cas d'Amos Gitai c'est d'avantage une méthode de travail qui lui permet de laisser les acteurs jouer en relative liberté mais où il peut quand même reprendre le contrôle postérieurement. La démarche d'Abbas Kiarostami est de se refuser un contrôle de l'image, comme une sorte de contrainte qu'il s'est imposé à lui-même. Le cas du film d'Amos Gitai met donc en valeur une liberté laissée aux acteurs, une importance qui leur est accordée dans la dynamique de la scène mais ne met pas en évidence la façon dont l'utilisation du DV peut remettre en question la place du cinéaste au sein de son œuvre. L'aléatoire n'est pas un élément primordial de *Terre promise*. L'usage du DV dans ce film participe à une liberté des méthodes de travail et à la capacité à enregistrer beaucoup de situations, permettant ainsi une diversité assez importante au moment du montage. Comprendre cet aspect de *Terre promise* nous aide à relativiser la manière dont l'auteur peut s'effacer via le DV. En favorisant l'expérimentation et l'improvisation, cette technologie ne modifie pas automatiquement le contrôle qu'a l'auteur sur son œuvre. Il faut aller plus loin que cela pour comprendre le moment où l'usage du DV peut vraiment remettre en question cela. Cela aboutit sur des méthodes très radicales dont le meilleur représentant dans la filmographie est Abbas Kiarostami.

b) *L'aléatoire total et ses limites*

Avec *Ten*, Abbas Kiarostami change la place des acteurs au sein d'un film. Il décide que ce sont ces derniers qui font les scènes. Il se contraint lui-même à un plan par personnage, chacun fait dans des situations et des configurations semblables. La caméra est toujours située sur le tableau de bord, même pour un plan plus différent qui est celui de la prostituée racolant des clients. Kiarostami développe un dispositif très précis auquel il va se contraindre. Il contraint aussi, en partie ses acteurs, en choisissant un cadre précis où les mettre, en les faisant seulement interagir dans des situations assises où leurs gestes ne sont pas totalement libres. Il ne laisse pas tant de liberté que ça aux actrices dans le sens où elles sont contraintes physiquement et que le dispositif filmique reste très précis. En faisant cela, Kiarostami établit un cadre très concret où l'improvisation peut avoir lieu. Les conversations des actrices sont les vectrices de cette improvisation. Le metteur en scène les laisse se dérouler et joue sur l'importance du plan unique comme moyen de laisser cette improvisation évoluer. Quand le moteur est lancé, il ne contrôle plus ce qui se passe et ce sont les actrices qui créent la scène. Le dispositif lui permet de se retirer et de laisser les actrices prendre le relais. Elle se retrouve dans une situation similaire à

lui. Elles sont contraintes par une série de données mais aussi libres dans leurs conversations. La place qu'occupent les acteurs est changée. Ces derniers dirigent bien plus la scène. Cela se manifeste aussi dans *Honor De Cavalleria* d'Albert Serra, où les nombreux moments d'attente et de stagnation des personnages dépendent uniquement de l'improvisation qu'en font les acteurs. Si le cinéaste tourne le plan, c'est pour permettre aux acteurs de jouer sur une durée qu'ils choisissent.

Dans une moindre mesure c'est aussi le cas de Pedro Costa dans son film *Dans la chambre de Vanda*. Il crée un dispositif contraignant, donne quelques directions et laisse les habitants du quartier interagir devant la caméra. Les conversations qu'ils ont entre eux, les petites anecdotes, leur manière de s'exprimer et de communiquer, proviennent uniquement d'eux. Cela s'inscrit dans les démarches de ces trois cinéastes qui comptent s'inclure dans un environnement précis, de s'adapter à ce dernier. Les acteurs deviennent les éléments primordiaux de la scène, dans le sens où ils sont le point de départ de son déroulement. Cela se manifeste aussi dans la volonté de ces cinéastes de ne pas choisir des acteurs professionnels mais plutôt des personnes en lien avec les sujets qu'ils filment. Abbas Kiarostami choisira une vraie religieuse pour une des scènes de *Ten* et Albert Serra des habitants de la région. Avoir des acteurs non professionnels c'est décider de ne pas soumettre trop d'éléments d'étrangers à l'environnement où on filme. C'est encore un moyen de s'inclure plus facilement. Le cinéaste donne peu de directives, contrôle modérément l'acteur. Ce dernier par l'improvisation qu'on lui permet peut proposer des choses. Mais au-delà de ça, il ne se limite pas seulement à un rôle d'acteur. Il est aussi le prisme à travers lequel nous pouvons comprendre l'environnement que le cinéaste filme. Ce qu'il dit ne vient pas d'une intention du cinéaste mais davantage du milieu auquel il est confronté et de sa réaction à ce dernier. *Ten* en est très représentatif dans le sens où toutes les conversations du film sont basées sur des débats et des oppositions. Chaque personnage a une conception bien à lui du milieu, qui ne vient pas forcément de la façon dont le cinéaste l'a décidé. L'autre est envisagé comme un élément de point de départ du film, et non comme un outil qui sert des intentions préalables à la réalisation de celui-ci. Le DV est une technologie qui participe à cette démarche dans la faculté d'adaptation. La place du cinéaste est donc modifiée dans le sens où l'œuvre ne découle pas de lui. Elle se crée dans un dialogue constant entre lui et son milieu, ce qui peut bien arriver dans d'autres films, mais surtout dans une manière de considérer que l'environnement a une primauté sur lui. Abbas Kiarostami va développer cette démarche radical avec le film *Five* et mettre en valeur ses limites.

La première scène du film est un plan séquence d'un bord de plage. Le cadre est beaucoup plus resserré que dans les plans qui vont suivre, c'est la seule fois où nous sommes aussi proches de la mer. Le plan se compose de deux parties : la mer dans la partie haute du cadre et le mouvement de va et vient des petites vagues qui s'écrasent sur la côte, un bout de bois au départ éloigné de l'eau qui finit par être rattrapé et emporté. La situation qui définit ce plan long d'une dizaine de minutes est la manière dont ce bout de bois est ballotté ou non. Abbas Kiarostami abandonne l'acteur pour ce film, il filme juste un espace, un environnement et exploite les situations qu'il peut y tirer. Il rend son dispositif encore plus radical. Il décide de filmer à un seul endroit, de privilégier les plans fixes et de les exploiter sur le maximum de la durée d'enregistrement que lui permet la caméra. Cette contrainte de durée le pousse à laisser l'environnement réagir devant lui, à se poser dans une posture d'observateur où la scène dépend d'un point de vue, d'une seule temporalité.



Five, Abbas Kiarostami, 2004

Le principal élément qui va dynamiser cette dernière est le bout de bois qui va être emporté par les petites vagues jusqu'à finalement disparaître du cadre, laissant sa place à un autre bout de bois pour enfin revenir un peu plus tard. Nous pouvons douter et nous demander si bout de bois n'a pas été posé par le cinéaste à cet endroit précis. Cela ne change pas sa position au sein de la scène. Même s'il a mis ce bout de bois afin que ce dernier soit emporté par l'eau, il a seulement

créé des conditions préalables au déroulement de la situation. Il pose les bases de cette dernière, ce qui en découle ne dépend plus de lui. Ainsi nous faisons l'expérience du temps qui se déroule avant que le bout de bois finisse par être emporté et nous observons la manière dont il se comporte. L'action de la séquence se résume à cette situation extrêmement simple. Ici, le caractère continu du plan-séquence est primordial dans l'importance accordée à l'aléatoire de la scène. Abbas Kiarostami doit filmer en continu pour laisser ce bout de bois se mouvoir et pour que la situation existe. Il ne décide pas de couper et de reprendre le plan plus tard. Au montage, il décide uniquement du début et de la fin de la séquence mais pas de la structure et de la durée que va prendre la situation.

En décidant de limiter son dispositif à un plan-séquence, il refuse le contrôle de la durée du plan, de son déroulement et des événements qui s'y trouvent. Le plan-séquence ne sert pas à s'immerger dans un événement, à rester fidèle à ce dernier mais davantage à empêcher le cinéaste d'intervenir. Cela entre en cohérence avec le plan des chiens analysé plutôt. Le cinéaste n'a plus d'incidence physique sur la réalité qu'il filme. Pourtant, nous remarquons qu'au moment où le bout de bois est entraîné par l'eau, le cinéaste décide de le suivre avec la caméra, seul moment du film où celle-ci est mouvante. Nous constatons alors qu'Abbas Kiarostami ne respecte pas tout le temps son dispositif. Cela peut nous faire penser à la scène de *Ten*, où il filme, pour la seule fois du film, l'extérieur de la voiture. Cela implique donc une présence physique du cinéaste au sein de son plan, présence qu'il s'est pourtant refusé. Pourtant, cette présence ne vient pas remettre en question sa démarche qui est de laisser une place primordiale à l'aléatoire. En décidant de suivre le bout de bois, il considère que le mouvement de ce dernier constitue l'événement du plan et il s'attache à le filmer dans son entier. Les autres plans du film ne mettent pas en place des situations aussi mouvantes et se concentrent sur des éléments stagnants comme les chiens pour la quatrième scène ou trop nombreux pour se focaliser sur l'un d'entre eux et le suivre, comme pour la deuxième scène avec les gens qui passent et la troisième scène avec la foule de canard. Dans ce plan, le bout de bois est le sujet, est l'événement à envisager dans son entière continuité : il est donc nécessaire pour le cinéaste de le suivre. Il décide donc de faire une entorse à son dispositif pour réagir à l'aléatoire, pour laisser ce dernier exister dans le plan. Nous comprenons donc qu'il est prêt à abandonner les contraintes qu'il s'est fixé si cela lui permet de mettre une situation en avant. Cela révèle l'importance qu'il accorde à l'aléatoire de l'environnement où il tourne, qui devient le principal sujet de son film.

La représentation de l'évènement est définie et structurée par l'évènement lui-même au point qu'un dispositif mis en place par un cinéaste peut être désamorcé. Le contrôle du cinéaste sur son système de représentation s'en voit amoindri. Abbas Kiarostami cherche à concevoir des plans où l'environnement devient le principal sujet, où le plan existe pour ce dernier. Cette démarche radicale qu'il adopte est comme une expérimentation visant à voir jusqu'où le cinéaste peut aller dans sa perte d'influence. Il tente aussi de changer son système de représentation en limitant son action à de l'enregistrement selon un seul point de vue. Son image existe par l'aléatoire qui s'y met en place. C'est une image dictée par cela, dont la conception découle de cette place que veut lui accorder le cinéaste. Le cinéaste a un rapport à la réalité où il se contraint lui-même. Le recours à un dispositif est donc très important, il conditionne le système de représentation du cinéaste. En contraignant sa liberté, ce dernier met en évidence la liberté de l'environnement autour. Il semble donc impliciter que l'environnement est contraint par la présence du cinéaste. Le but d'Abbas Kiarostami est de tenter de développer un système de représentation où la place du cinéaste est secondaire et au service de la réalité qu'il filme. Malgré sa radicalité, ce système reste inabouti. Abbas Kiarostami est conscient de cela et c'est ce qu'il questionne à travers son film. L'usage du DV lui permet de tenter, de produire une œuvre fonctionnant sur une expérimentation. Cette manière de considérer la réalité, de tenter de s'effacer par rapport à elle est aussi un moyen de s'affirmer d'autant plus.

Dans le film *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa met en place un dispositif précis, mais les situations que cela lui permet de filmer et sa mise en scène de cette dernière prennent le pas sur ce dernier. Ce qui compte est ce que ce dispositif lui permet dans son inclusion dans le quartier de Fontainhas et sa volonté de laisser les habitants s'exprimer. Pedro Costa ne cherche pas à effacer sa présence mais à proposer un système de représentation simple et rigide capable de saisir des moments de réalité. C'est pour cela qu'interagir avec les habitants du quartier de la même manière que s'il travaillait avec des acteurs ne le dérange pas. Ce qui compte est de mettre en scène une situation, qui se déroule de manière continue, et est liée à l'environnement où il filme. Abbas Kiarostami n'a pas de réel attachement au lieu où il est dans sa démarche. Laisser durer des plans de dix minutes où presque aucune interaction en se passe et où beaucoup de répétitions ont lieu amène à se questionner sur ce dispositif même. Abbas Kiarostami prend en compte l'influence de l'aléatoire dans sa représentation mais met aussi en scène celle-ci. Les cinéastes ne peuvent pas disparaître totalement devant l'aléatoire de la réalité. Leurs tentatives se manifestent de manière très radicale et poussée chez Abbas Kiarostami mais de façon plus discrète chez les autres. L'usage du DV les amène à prendre conscience de cet environnement

en face d'eux. En changeant leur méthode de travail et donc leur inclusion dans leur réalité, en remettant en question leur influence sur leurs œuvres et donc leurs présences en tant qu'auteurs, leur utilisation du DV met constamment en scène l'auteur du film. Finalement, ce dernier au lieu de s'effacer, s'affirme encore plus au sein de son œuvre. C'est dans ce sens que le système de représentation est modifié. L'image DV s'envisage comme une représentation de la place de l'auteur dans son environnement. C'est pourquoi nous décidons d'analyser ce qu'implique cette présence. Bien que le cinéaste soit aussi présent dans son œuvre, le DV lui permet de mettre en place une relation avec l'environnement qu'il filme. Cela crée une contradiction inhérente à l'image DV qu'il convient de comprendre.

c) Présence incertaine

Si nous décidons de reprendre notre analyse de *Le filmeur* d'Alain Cavalier, nous sommes conscients que la place du cinéaste est ici très prononcée. Nous avons pu expliquer que son rapport à l'intimité fonctionne autour de sa personne et de son ressenti. Ce qu'il se permet de nous montrer de l'autre découle du fait qu'il tente de mélanger sa vie quotidienne et son film. Il construit son rapport à l'autre dans ce film de la même façon qu'il le construit dans la réalité. Cette manière de mélanger ces deux postures est importante pour comprendre la duplicité de son système de représentation. Il est à la fois le sujet principal du film mais il passe le plus clair de son temps à interagir avec d'autres personnes ou à parler de ses autres personnes. L'image DV met en scène une présence ambiguë de l'auteur. En choisissant de filmer sa vie quotidienne, Alain Cavalier tente de filmer la réalité qu'il vit tous les jours. En plus de mettre en avant sa personne et sa présence au sein du film, il tente de capter des moments, de saisir cette réalité qu'il ne trouve pas dans ses films antérieurs. Nous remarquons qu'une de ses premières tentatives d'inclure sa vie quotidienne dans la pratique du cinéma est le film *La rencontre*. Ce dernier se base sur un rapport à l'autre, sa relation avec Françoise Widhoff. Même si Alain Cavalier considère ce qu'il filme comme des expériences personnelles qu'il partage avec le spectateur, même s'il met totalement en avant sa personne via sa voix-off omniprésente, il laisse aussi parler l'autre et il s'attache à le filmer. De la même manière, Pedro Costa, en décidant de se faire discret, de ne pas s'inclure physiquement ou oralement dans le film, met en valeur les habitants du quartier de Fontainhas. Ce rapport à l'autre définit donc la manière dont le cinéaste envisage sa présence. L'importance accordée à l'aléatoire dans les films en DV est une manière pour le cinéaste de s'effacer au sein du son film, comme pour laisser une place plus importante à l'autre. Pourtant, les cinéastes ont conscience de l'impossibilité de s'effacer totalement.

L'image DV implique un cinéaste, elle témoigne d'un rapport entre le cinéaste et l'autre. Nous pouvons donc considérer que les démarches où les cinéastes cherchent à rester discret, à mettre leur présence le moins en jeu possible comme, par exemple, dans *A l'ouest des rails* ou *Dans la chambre de Vanda*, ne peuvent être le seul aspect de l'image DV. Tout d'abord, la présence du cinéaste est assurée par son implication dans la situation qu'il filme. Dans le cas de Pedro Costa, celui-ci considère chaque situation comme une scène à faire répéter, à faire jouer entre deux habitants du quartier. Cette situation naît d'une improvisation, de l'environnement dans lequel il filme, mais Pedro Costa se la réapproprie avec ses acteurs non professionnels. Wang Bing, lui, s'implique dans le mouvement constant de sa caméra. Il bouge avec ses protagonistes, s'adapte à leur mouvement. Il est inclus dans une dynamique de l'environnement qu'il filme. Les personnes qu'il filme s'adresse énormément à lui. Son environnement se base sur de la circulation, sur différents grands espaces et sur une interconnexion entre eux. Il se doit de pouvoir être mobile, d'être lui-même un acteur de cette dynamique. La présence des deux cinéastes se manifestent donc dans leur manière de travailler et leur pratique. Pourtant, cette adaptation, cette importance qu'il donne au déroulement des situations, implique forcément au sein même de l'image un rapport à l'autre. Ce dernier est profondément différent du cinéaste, appartient à un environnement qui n'a rien à voir avec lui. Le cinéaste pénètre dans l'intimité d'un autre et tente de le comprendre. Dans ce rapport à ce dernier, nous ne pouvons ignorer le cinéaste qui le regarde.

Le dispositif que développe Pedro Costa est une manière de se contraindre comme le fait aussi Abbas Kiarostami. Cette contrainte est très visible et définit l'esthétique du film. Si nous résonnons comme cela, tous les films impliquent la présence d'un cinéaste en leur sein, ne serait-ce que par l'angle de prise de vue qui est choisi. Le DV introduit une contrainte forcée par ses faibles capacités techniques et par une simplification des procédés. C'est pour cela que le cinéaste revient à une posture amateur, à une simplification de sa pratique. La contrainte est aussi amenée par cette capacité que permet le DV de s'introduire dans l'environnement de l'autre. Via tout ce que nous avons pu développer précédemment, nous comprenons cependant que ces contraintes naissent aussi des cinéastes eux-mêmes. Par cela, ils mettent en avant leur démarche et leur pratique au sein de leur film. Des cinéastes comme Pedro Costa, Wang Bing ou Alain Cavalier incluent leur présence dans le film. Ce qui définit la présence du cinéaste au sein de son film c'est sa capacité à inclure son dispositif, non comme une forme esthétique pour son film, mais comme un témoignage de son rapport à l'autre, comme une manière de s'inclure dans cet environnement auquel il n'appartient pas. L'utilisation du DV change les systèmes de

représentation dans ce rapport à l'autre. Le terme « autre » comprend autant l'environnement où va évoluer le cinéaste mais aussi les membres de cet environnement. La représentation de l'autre est donc une donnée fondamentale pour comprendre le changement que la pratique du DV a entraîné dans les systèmes de représentation. Il s'agit donc d'analyser les liens entre cette technologie et l'interaction du cinéaste avec l'autre.

3) Redéfinition des systèmes de représentation

a) Image DV comme représentation de l'interaction

L'interaction que cherche le réalisateur avec les protagonistes qu'il filme est un sujet primordial dans la majorité des films de la filmographie. Certains films se basent sur cette recherche d'interaction comme *Dans la chambre de Vanda* ou *A l'ouest des rails*, d'autres témoignent d'une difficulté d'interaction comme *Disneyland, mon vieux pays natal*, et d'autres mettent en scène les dispositifs de celle-ci comme *Ten* ou *Honor De Cavalleria*. Les démarches de Wang Bing et de Pedro Costa développent une volonté de s'inscrire dans un milieu, de le comprendre et de pouvoir communiquer avec les gens. Ces films se basent sur la compréhension de l'autre. Celui-ci appartient à un milieu totalement différent du cinéaste et un travail d'interaction est nécessaire. Quand nous parlons d'interaction, nous la définissons comme une manière d'appréhender l'autre que ce soit par le dialogue ou la simple présence du cinéaste dans l'environnement de celui-ci. Cette interaction se base sur une place accordée à l'autre au sein du film et des séquences, une manière de le considérer qui témoigne de l'attachement que les cinéastes portent à sa représentation.

Wang Bing évolue dans les usines et les habitations des ouvriers tandis que Pedro Costa évolue dans le quartier de Fontainhas. L'autre est un élément fondateur des deux films. Alors que Pedro Costa s'attache aux conversations et aux moments de vie des habitants, Wang Bing structure tous ses mouvements autour des corps de ces ouvriers. Il s'agit donc de comprendre si ce rapport à l'autre naît juste de la forme documentaire que souhaite adopter Pedro Costa et Wang Bing, de cette volonté de témoigner d'un lieu qui pourrait ne plus exister ou, qu'à cela, s'ajoute un lien plus fort avec l'utilisation du DV. Comme nous avons pu le voir, la technologie favorise l'adaptation, aide aux rapprochements de l'autre. Les caractéristiques de l'image DV sont énormément liées à ce qu'elle représente. Elle témoigne d'un rapprochement à la réalité, d'une fidélité apportée à cette dernière. Même dans le cadre d'une fiction comme *Ten* ou *Honor Della*

Cavalleria, cette importance accordée à la réalité est présente. L'image DV brouille la frontière entre ce qui est représenté et sa représentation. En ayant ce caractère adaptatif à la temporalité de la situation dans la réalité, à son déroulement et à son inclusion dans un environnement précis, elle tend à rester totalement fidèle à celle-ci. Cela ne veut pas dire que l'image DV rend réel ce qu'elle représente ou qu'elle gagne en réalité. Pedro Costa, Arnaud Desplandière ou Alain Cavalier ne cherche pas à retranscrire la réalité tel qu'elle est ou à donner une impression de réalité plus forte à leur film. Pourtant, nous pouvons remarquer un souci la fidélité à cette dernière. Ce souci s'explique par ce rapport à l'autre. Ce que filme tous ces cinéastes est un autre, appartenant à un environnement donné. Dans le cas de Pedro Costa ou Arnaud Desplandières, cet environnement leur est étranger alors que dans celui d'Alain Cavalier il fait partie intégrante de la vie quotidienne. L'autre est celui qui appartient à cet environnement, qui y vit et y évolue. Le système de représentation, qui donne cette importance, à la réalité est une réaction par rapport à cet autre et implique donc la représentation de ce dernier. Cette représentation de l'autre se fait en incluant la présence d'un cinéaste qui lui est confronté. C'est donc une réelle interaction qui est mise en jeu au sein de l'image DV. La frontière qu'elle brouille est celle qui sépare le filmeur du filmé. L'autre est à la fois un élément étranger que le filmeur essaie de comprendre et un élément proche de lui, duquel il réussit à se rapprocher via la caméra DV. L'image DV provient d'une relation qui se crée et qui se manifeste formellement par la représentation de la réalité qu'elle entraîne. Ce qui distingue l'utilisation du DV peut se manifester dans la mise en scène de cette interaction au sein même des systèmes de représentation des films.

L'image DV représente un cinéaste en interaction avec un ou plusieurs autres. Inclure la pratique de l'image DV dans l'analyse de cette dernière est donc primordiale pour pouvoir définir les systèmes de représentation qu'elle entraîne. En brouillant les frontières entre le filmeur et le filmé, elle brouille aussi celles entre la conception du film et le résultat final. Les démarches et les dispositifs des cinéastes font partie du film. Ils fonctionnent comme des méthodes d'interaction, la forme même des films découlant de cela. L'importance des dispositifs mis en place doit être pris en compte car ils forment les points de départ de cette interaction. C'est pour cela que celle-ci peut être reliée à la technologie DV. L'interaction entre le cinéaste et le sujet qu'il filme n'est pas propre au DV. Nous savons qu'elle peut être présente dans de nombreux films, que la mise en scène d'un dispositif n'est pas exclusive à la technologie DV. Ce que nous mettons en avant est que malgré les approches extrêmement différentes analysées dans les films de la filmographie, ce soin apporté à l'interaction se retrouve dans

chacun. Cela ne prouve pas forcément que c'est dû au DV mais à la lueur des différentes analyses que nous avons pu faire, celle-ci mettant en valeur les caractéristiques d'une image DV. Nous pouvons premièrement prendre en compte ses possibilités techniques qui amènent une liberté d'exécution et d'adaptation à n'importe quel milieu. En favorisant un retour à une posture amateur, où ce qui compte est la simplicité du dispositif technique et la possibilité de tourner rapidement à n'importe quel moment, elle met en jeu la position des cinéastes face à la réalité qu'ils filment. Leur inclusion dans cette dernière évolue autant dans le film qu'à l'extérieur du tournage, créant un rapport double. Le cinéaste reste un professionnel avec un bagage culturel et artistique derrière lui mais il est confronté à une technologie l'encourageant à oublier ses connaissances, à se confronter avec une pratique et une logique de fonctionnement liée à un milieu amateur.

Nous remarquons donc que la plupart des cinéastes des films de la filmographie ne vont pas aller à l'encontre de cette logique en décidant par exemple de l'utiliser dans un même contexte que la caméra 35 mm, mais décident plutôt de l'exploiter. La technologie même des caméras DV et leur fonctionnement changent donc l'interaction des cinéastes avec l'environnement qu'il filme. Bien entendu, ces derniers ne deviennent pas totalement amateurs et gardent une certaine connaissance de leurs métiers. C'est justement ce caractère double de leur posture qui définit leur interaction. Dans une posture à la fois d'amateur et de cinéaste professionnel, dans leur pratique, leur vie de tous les jours se mélange au moment du tournage. L'interaction avec le sujet filmé ne se limite pas à un rapport de travail. Le cinéaste est physiquement lié à l'environnement qu'il filme, par la façon dont il y vit, la manière dont il adapte son dispositif esthétique à ce dernier. Son interaction avec le filmé n'est pas une projection de lui-même sur ce dernier, et acquiert quelque chose de beaucoup moins personnel. Le rapport à l'autre développé par l'utilisation du DV le prend beaucoup plus en compte au sein de l'œuvre. Le système de représentation des cinéastes évolue dans ce sens. La représentation de l'autre fonctionne sur une prise en compte du rapport du cinéaste à ce dernier.

Cela se remarque aussi dans l'image DV elle-même. Au-delà des pratiques des cinéastes, les formes de l'interaction se situent dans la manière dont ils conçoivent les plans. Cela est assez voyant pour les cas d'Abbas Kiarostami ou Pedro Costa, à travers leurs dispositifs très simples visant à donner un cadre à la réalité pour la laisser ensuite se dérouler devant eux. Dans les cas d'œuvres beaucoup plus fictionnelles comme *Honor De Cavalleria*, cela est moins voyant. Albert Serra n'interagit pas avec un milieu antérieur à son action sur lui. Il adapte une œuvre de fiction et la plupart des situations sont créés par lui. Il diffère ainsi d'Abbas Kiarostami qui

crée aussi les situations mais laissent les actrices les enrichir et les déployer via l'usage de la parole. Albert Serra rejoint cette démarche dans cette importance accordée à l'acteur. Ce dernier doit improviser, faire tenir une situation. Les caractéristiques des situations diffèrent dans le sens où elles fonctionnent sur des principes d'attente, de répétition où la narration est très faible dans le sens où elle est peu présente. Albert Serra laisse l'improvisation se déployer et laisse les situations s'étirer dans le temps. Il accorde donc une importance à l'improvisation, elle est un élément fondamental de son image. Le déroulement de cette dernière dépend de la liberté qu'il laisse aux acteurs. Albert Serra témoigne de sa présence dans cette manière de concevoir les scènes. Les représentations de celle-ci fonctionnent sur un principe similaire de fidélité à leur déroulement. Une attention portée à la réalité est toujours présente, et, bien qu'elle soit moindre par rapport à d'autres films de la filmographie, elle témoigne d'un rapport particulier du cinéaste. Albert Serra conçoit sa représentation comme une interaction où il considère ce que la situation en tant que tel a à lui proposer. Il s'agit encore une fois de questionner son influence en tant qu'auteur et de se rendre compte qu'il contribue de lui-même à la minimiser. Minimiser sa présence c'est donc favoriser l'interaction, la prise en compte de l'autre. Cela ne veut pas dire qu'Albert Serra s'efface par rapport à cet autre. Sa position en tant que cinéaste nous empêche de ne pas tenir compte de sa présence. Le système de représentation du cinéaste se définit dans cet équilibre entre l'importance de l'autre et la présence du cinéaste au sein de son environnement.

Wang Bing développe ce rapport à l'autre dans le film *Fengming, chronique d'une femme chinoise*. Ce film se structure autour d'un long entretien avec une vieille femme chinoise nommée Hè Fenfming qui raconte sa vie depuis l'avènement de la république populaire de Chine. Le film repose quasiment uniquement sur cet entretien, est construit en quelques plans fixes assez larges et frontaux sur Fengming assise nous narrant son histoire. Ce qui compte est le déploiement de la parole de la vieille femme, le recueillement de son témoignage. Ce film est très représentatif de cette caractéristique des systèmes de représentation entraînés par le DV. L'image existe par le témoignage de la vieille femme, c'est elle qui apporte son histoire au cinéaste et sa narration. Ce dernier s'inclue dans le film dans sa manière de choisir de rester discret, de se lier à cette parole dans sa forme de la même manière qu'Abbas Kiarostami ou Pedro Costa. Le choix du plan fixe fait un écho à leurs démarches. Il est à la fois une manière de laisser une liberté au filmé mais est aussi un moyen de restreindre, de contraindre. Wang Bing ne laisse pas son film uniquement reposer sur les témoignages de Wang Bing. En se fixant cette contrainte, le cinéaste développe une forme esthétique qui met en évidence cette manière

de considérer l'autre. La contrainte du plan fixe l'oblige à s'adapter au discours de la vieille femme, à être fidèle au déroulement de sa parole, et à privilégier l'enregistrement. Il ne cherche pas à imposer son rythme à cette parole à la structurer mais laisse la vieille femme la diriger à sa façon. Cette manière de considérer le discours de la vieille femme est très représentatif de l'influence du DV sur le système de représentation de ce dernier. Nous avons mis en avant le lien entre le DV et l'interaction avec l'autre. Le système de représentation change dans l'inclusion qu'il fait de l'autre et la manière dont l'auteur interagit avec lui pour aboutir à la création d'une œuvre. Le système de représentation dépend donc tout autant du filmeur que du filmé, mélangeant les deux dans l'image qu'il nous est donné de voir. Nous nous demandons alors si ce système que nous considérons propre au DV l'est réellement. Nous avons établi une série d'arguments pour le justifier mais il serait intéressant de les confronter à certains films qui s'en rapprochent grandement et non réalisés en DV comme *La rencontre* d'Alain Cavalier.

b) Limites des influences du DV

La Rencontre, bien que restant une œuvre à part et différente, regroupe les mêmes caractéristiques que des films comme *Le filmeur* et *Irene* en tout cas autour des systèmes de représentation. L'auteur développe une véritable interaction avec l'autre où il mêle sa vie filmée et sa vie vécue et met en place une relation particulière à son intimité qu'il partage au spectateur. Ce film met en évidence la difficulté de réunir de façon exclusive une technologie et des systèmes de représentation. Les caractéristiques que nous avons décrit durant tout le mémoire nous permettent d'établir des liens, des fonctionnements qui se retrouvent dans plusieurs films faits en DV et qui mettent en valeur une manière particulière de représenter la réalité. Des dispositifs, des rapports à la réalité fondent des systèmes de représentation qui se concentrent sur une interaction entre le filmeur et le filmé, interaction présente au sein de l'œuvre finie. Nous n'avons pourtant pas réussi à affirmer totalement que ces systèmes de représentation sont exclusifs à la technologie DV. Les caractéristiques de ce format influencent fortement la mise en place de ce système de représentation mais ce dernier pourrait tout de même être présent dans le cadre d'autres technologies cinématographiques. C'est ce que nous remarquons dans le cas de *La rencontre* d'Alain Cavalier. Ce film n'est pas réalisé en DV mais en Hi-8, format un peu plus conséquent physiquement et de moins bonne qualité en termes techniques. Il se caractérise comme le DV par une facilité d'utilisation, de maniabilité et une légèreté qui permet aussi de filmer n'importe où. Techniquement, cette technologie est donc extrêmement similaire au DV. Ce qui fait qu'elle s'en distingue est sa capacité d'enregistrement et la qualité technique

de son image. Cela peut expliquer qu'elle n'ait pas attiré autant de professionnel. Nous pouvons alors nous demander si le DV a changé les systèmes de représentation dans son utilisation plus importante que les technologies précédentes. Ce qui a pu le distinguer des autres à cette époque est sa popularisation importante. Elle est restée une technologie alternative dans l'industrie cinématographique mais s'est tout de même répandue plus facilement que d'autres parmi les professionnels. Le changement qu'elle a pu apporter au sein des systèmes de représentation ne serait donc pas exclusif à cette dernière parce que lié à ces caractéristiques propres mais surtout parce que, grâce au contexte historique, elle a pu plus facilement se répandre et donc être utilisée par une grande quantité de cinéastes. Nous avons vu précédemment que le développement de la technologie DV n'était qu'une continuité d'une longue évolution des techniques se basant sur la miniaturisation des caméras. Le DV serait comme l'aboutissement de ces technologies avant que le cinéma ne passe au numérique. Elle caractérise aussi une véritable transition, étant le vecteur des premiers débats sur l'arrivée du numérique au sein du cinéma professionnel. Sa particularité est donc qu'elle concentre les problématiques et enjeux liés à ces recherches techniques qui s'étalent sur toute l'histoire du cinéma. Nous pouvons alors nous demander si ces recherches techniques sont liées à des recherches esthétiques propre au DV et aux technologies similaires dans l'esprit qui l'ont précédé.

Les enjeux développés précédemment, et liés principalement à cette interaction entre le cinéaste et la figure de l'autre, seraient donc la continuité d'une recherche esthétique sur plusieurs années. En prenant compte de la diversité des réalisateurs et des nombreux changements ayant eu lieu dans l'histoire du cinéma, nous ne pouvons pas accepter cette hypothèse qui est trop simpliste. Le DV s'inscrit bien dans une continuité technologique mais les systèmes de représentation liés à ce format dépendent bien de lui dans le contexte où il s'est popularisé. Si nous pouvons constater que ces systèmes de représentation peuvent être présents au sein d'autres technologies, ils n'ont pas ce lien intrinsèque qui les relie aux spécificités techniques du DV. Nous avons établi l'hypothèse que le technologie DV, dans ses caractéristiques propres, implique certains systèmes de représentation. Nous nous sommes efforcés de choisir justement des films faits en DV où nous pouvions développer un usage du DV en forte relation avec les spécificités de ce format. De nombreux autres films ont été faits et n'exploitent pas ce format de cette façon. Ils n'ont pas été pris en compte dans l'analyse car nous considérons qu'ils ne nous permettent pas de développer des spécificités propres au DV. Savoir si ces systèmes de représentation peuvent être présent autre part, l'utilisation d'autres technologies ne remet pas en cause leurs liens avec le format DV. L'intérêt de cette analyse est de développer un lien entre

une technologie et une forme esthétique. Saisir les spécificités du DV nous a permis de définir un système de représentation qui y est lié. Ces systèmes peuvent se retrouver sous d'autres formes, dans l'utilisation d'autres technologies. Nous pouvons cependant affirmer qu'ils ne seront pas totalement pareils que ceux que nous avons défini. Nous pouvons considérer que *La Rencontre*, malgré de petites différences, met en jeu les systèmes de représentation lié au DV. L'antériorité du Hi8 sur le DV le place comme une sorte de précurseur de cette utilisation qu'il n'a pas pu développer, étant vite abandonné pour cette nouvelle technologie. La prise en compte de cette continuité et de cette non-exclusivité de la technologie DV nous amène à relativiser le terme d'image DV. Cette dernière existe mais doit s'envisager au sein d'une continuité et d'un contexte. Nous avons ici pris en compte les aspects antérieurs à l'image DV pour mieux la définir mais il s'agit maintenant de prendre en compte ce qui se passe ensuite et ce qui conduit aujourd'hui à l'obsolescence de cette technologie.

Nous avons aussi pu remarquer que certains cinéastes décident d'abandonner la technologie DV pour se tourner vers la HD. Ainsi, Alain Cavalier continue les mêmes pratiques cinématographiques mais en tournant d'abord avec des formats HDV, aussi sur cassettes mais en haute définition, puis avec des formats d'enregistrement sur carte mémoire.⁴³ Wang Bing se tournera aussi vers la HD.⁴⁴ Ces changements de technologie ne changent pas pour autant les pratiques des deux cinéastes, ces derniers se concentrant toujours sur l'utilisation de petites caméras, leur permettant de s'intégrer dans certains environnements et de développer leurs systèmes de représentation. En abandonnant le DV, ils n'abandonnent pas pour autant les démarches qu'ils se sont fixés. Les petites caméras HD poursuivent les formes esthétiques du DV comme une sorte d'héritage de ce format. Cela met en avant les caractéristiques propres au DV liés à son utilisation, son maniement et sa simplicité. Pourtant d'autres cinéastes continuent à développer les mêmes systèmes de représentation tout en continuant d'utiliser la technologie DV. Pedro Costa réalise *En avant jeunesse* en 2006 et *Cavalo Dinheiro* en 2014. Wang Bing, malgré son abandon de la technologie DV, présente à Cannes en 2018 le film *Les âmes mortes* fait partiellement en DV. Alors que la pratique du DV a pu être une simple incursion dans une nouvelle technologie comme pour Arnaud Despallières qui ne réalisera que *Disneyland, mon vieux pays natal* en DV ou Albert Serra avec *Honor De Cavalleria*, elle est donc une technologie de prédilection pour Pedro Costa. Elle perd ainsi son caractère obsolète bien que son utilisation

⁴³ Nous pouvons citer des films comme *Pater* sorti en 2011 ou *Le paradis* sorti en 2014

⁴⁴ Nous pouvons citer son unique fiction : *Le fossé* sorti en 2012, ou bien son documentaire : *Les trois sœurs de Yunnan* sorti en 2014

reste considérablement réduite aujourd'hui. Le fait que Pedro Costa continue à la pratiquer met en valeur des caractéristiques qu'il ne retrouve plus dans les technologies qui l'ont suivi.

Pedro Costa tourne ces deux films dans des contextes similaires à *Dans la chambre Vanda*. Il est toujours à Fontainhas, se concentre sur ses habitants, oscille entre une interaction avec les habitants liée à l'improvisation et à des situations jouées et préparées. Pedro Costa conserve la caméra DV, car elle est liée à son approche d'un environnement en particulier. Elle est la caméra affiliée au quartier de Fontainhas. Elle s'inclue dans une démarche qui s'étale sur plus de dix années. Elle est liée à un véritable travail de fond de Pedro Costa qui parcourt un environnement en profondeur et s'attache à ses habitants. La technologie DV, dans le cas de Pedro Costa, est liée à un milieu, à un espace où une série de film a lieu. Le choix de conserver le DV correspond à une inscription dans un lieu précis comme si son rapport à ce lieu ne pouvait pas être séparé de l'outil avec lequel il développe ce rapport. Alors que d'autres cinéastes se tournent vers d'autres technologies, Pedro Costa continue à prendre en compte l'image DV dans son œuvre. Ce choix doit être pris en compte pour considérer les changements opérés par le DV dans les systèmes de représentation. Une autre caractéristique de l'image DV doit pousser Pedro Costa à conserver cette technologie pour ses films postérieurs.

c) *La caméra DV comme outil d'interaction*

Dans son choix, Pedro Costa crée un lien très profond entre l'utilisation de sa caméra et un milieu physique. Il contribue encore à briser une frontière entre la réalité et sa représentation. La caméra n'est plus un simple outil de prise de vue mais un élément qui fait partie de l'environnement. Bien que la technologie DV soit obsolète aujourd'hui, Pedro Costa continue à l'utiliser. Alors que d'autres cinéastes retrouvent des éléments du DV, avec des avantages en plus dans les petites caméras HD ; Pedro Costa décide de rester sur une technologie ancrée dans un contexte historique. Il met ainsi en évidence une caractéristique essentielle de l'image DV, son inclusion dans un temps précis. Le lien du DV à l'environnement traduit un rapport au temps. Les trois films de Pedro Costa tournés à Fontainhas s'incluent dans un processus commun entre eux, qui les lient par le temps. Ils témoignent chacun des moments du quartier de Fontainhas. La technologie DV s'inscrit dans une continuité de recherche au sein de la réalité. Nous remarquons la même méthode de travail en prenant en compte le travail d'Alain Cavalier sur sa vie quotidienne avec *Le Filmeur* qu'il filme quasiment sur une période de dix ans. Le retour de Wang Bing au DV avec *Les âmes mortes* s'explique en partie par le synopsis même du film. Wang Bing reprend une logique d'entretien à la manière de *Fengming*,

chronique d'une femme chinoise. Ses entretiens ont lieu depuis très longtemps. Ce film s'est fait sur la durée et le début de sa conception a commencé au moment où Wang Bing utilisait encore une caméra DV. Cela explique à la fois ce retour du DV dans un film de notre époque, mais surtout sa capacité à s'inscrire dans le temps, à faire partie d'une conception étalée du film.

La caméra DV est une caméra d'accompagnement, qui dépasse du cadre du travail en termes professionnels. Elle inscrit la conception du film dans un temps étalé et quasiment libéré. Nous utilisons le terme « libéré » qui peut sembler un peu exagéré pour mettre en valeur la manière dont l'utilisation du DV élargit son temps d'utilisation. Il a autant les caractéristiques d'un outil cinématographique que d'un objet d'utilisation quotidienne qui fait partie de la vie des cinéastes. Le système de représentation de Pedro Costa repose sur une habitude et une continuité. L'utilisation d'une caméra DV est aujourd'hui obsolète et tous ses avantages et qualités se retrouvent dans les nouvelles petites caméras. Ce qui peut pousser certains cinéastes à l'utiliser aujourd'hui se repose donc forcément sur un lien qu'ils ont à son image. Par sa basse définition, sa faible dynamique, elle propose une image qui simplifie la réalité dans sa manière d'enregistrer la lumière. Les détails se mêlent entre eux dû au trop petit nombre des pixels et les lumières trop hautes forment rapidement des aplats blancs sans profondeur. Cette simplicité se traduit donc dans l'image mais aussi dans toute la pratique que cela a entraîné pour les cinéastes. Elle est mise en évidence dans un rapport simplifié au cinéma. Ce dernier peut avoir lieu n'importe où, sur n'importe quelle durée, et surgir à tout moment dans la vie quotidienne.

Le DV simplifie le rapport à la caméra et donc aux systèmes de représentation qui en découlent. Si Pedro Costa décide de le garder pour ses trois films, c'est en partie pour simplifier son inscription dans le quartier, ne pas modifier cette dernière. Cette simplification de la représentation se manifeste dans ce lien qui est fait entre le milieu et la caméra qui le filme. Les deux sont interdépendants et ne peuvent être envisagés l'un sans l'autre, en tout cas dans la démarche du cinéaste portugais. Les autres cinéastes ont quant à eux abandonné cette technologie et nous remarquons qu'ils ont décidé de filmer d'autres environnements. Cela ne permet pas de prouver que c'est l'unique raison pour laquelle ils ont abandonné le DV. Nous ne pouvons pourtant ignorer cette simplification amenée par l'image DV, simplification qui se traduit par cette séparation floue entre la représentation et le représenté. Ce format ne contribue pas à mélanger ces derniers, à nous perdre entre la réalité et sa représentation. La frontière reste présente et nous sommes conscients d'être en face d'une représentation de la réalité. L'image DV contribue seulement à rapprocher les deux à travers les systèmes de représentation qu'elle

entraîne. Ces derniers se basent sur une conception de la technologie comme un membre à part entière du milieu. La caméra est incluse dans l'environnement, elle est un élément de la réalité filmée. Nous avons conscience de sa présence quand nous sommes faces aux différents films, car, bien qu'elles puissent chercher à se faire discrète, elle ne se cache jamais, est un membre à part entière de ce qu'elle représente. L'image DV renvoie à une simplicité de la représentation par cette conscience de la présence d'un objet, élément fondamental qui permet de définir la technologie DV. Elle n'aurait pas d'existence propre sans cela. C'est pour cela qu'avec l'arrivée d'autres petites caméras, le DV devient obsolète. Pourtant, cette manière de considérer l'objet caméra comme inclus dans la réalité, est entraîné et influencé par l'utilisation de ce format. Il s'inclue dans une certaine continuité technologique et reprend des systèmes de représentation déjà existants, mais se caractérise par la radicalité qu'il entraîne. Nous pouvons donc le différencier des autres technologies. Le fait que les réalisateurs l'ont abandonné veut dire qu'une autre technologie l'a remplacé permettant de poursuivre les mêmes recherches esthétiques.

Des cinéastes décident d'approfondir ces systèmes de représentation, comme Pedro Costa, Alain Cavalier ou Wang Bing, mais d'autres se concentrent sur d'autres parties de leur travail comme Albert Serra, Abbas Kiarostami ou Arnaud Desplières. L'image DV se conçoit dans un moment d'utilisation liée à un environnement et à une époque. Son obsolescence, aujourd'hui, est caractéristique des systèmes de représentation qu'elle influence. Le rapport à la réalité se fonde sur une inclusion de la caméra dans un environnement et un temps donné. Les systèmes de représentation développés par les cinéastes prennent en considération cette inclusion et c'est elle qui amène à la création d'une image DV. Ce format est donc lié à un temps, à une période précise. C'est une technologie de transition qui est un premier pas vers la popularisation du numérique, mais aussi vers l'inclusion de la pratique du cinéma dans des contextes nouveaux. Un retour à cette dernière, à notre époque, est possible mais mettrait en évidence le fait que cette technologie est liée à une période précise. En expliquant tout cela, nous pouvons donner l'impression de donner une place trop importante à l'outil technologique, alors qu'un spectateur ne prend pas forcément cela en compte quand il regarde le film.

Les systèmes de représentation desquelles découle l'image DV ne mettent pas en jeu la technologie même mais son inscription dans la réalité et sa présence. Le spectateur n'a donc pas conscience d'une technologie incluse dans le milieu qui est représenté mais se rend compte d'une présence, d'un filmeur qui interagit avec le représenté. Le système de représentation change, car cela implique l'inclusion du cinéaste au sein de la représentation. L'image n'est

plus seulement représentation, mais transporte l'expérience de l'interaction entre le filmeur et le filmé. Le cinéaste ne se représente pas lui-même en train de filmer mais met en scène sa présence, l'inclue au sein de son film. L'image DV est donc à la fois incluse dans une période précise, mais déborde de cette dernière en influençant les démarches suivantes. Bien que son impact économique reste relatif et que son utilisation, même lors de la période analysée où elle a été la plus utilisée, reste ancrée dans des démarches alternatives, nous pouvons considérer qu'elle a amené un véritable changement dans le rapport des cinéastes à la réalité.

Ce changement ne vient pas de nulle part : il est dépendant d'autres éléments que la seule technologie DV, mais est tout de même permis par cette dernière. La caméra DV n'est plus un simple outil pour les cinéastes, un moyen pour mettre en place ce qu'ils veulent filmer. Cette analyse du DV peut nous aider à mettre en valeur des caractéristiques de la technologie qui ne la définissent pas comme simple outil au service des cinéastes. L'interaction des cinéastes à ce format DV aboutit aux films qu'ils vont faire et la conception de ces derniers n'est jamais antérieure à l'utilisation de la caméra. Les systèmes de représentation qui en découlent dépendent d'une conception de la caméra DV comme un élément d'interaction face à la réalité et pas seulement comme un outil de représentation. En modifiant le rapport du cinéaste à la réalité, le DV modifie son rapport à la technologie qu'il manipule. Bien entendu, le cinéaste reste maître de ce qu'il fait, conserve une manière de filmer qui lui est particulière et des thématiques qui lui sont chères. Cela explique d'ailleurs les grandes différences présentes au sein de tous les films analysés. Les films faits en DV par certains cinéastes, qui ont ensuite délaissés cette technologie, ne sont pas des parenthèses dans leur œuvre mais s'inscrivent dans des recherches que ces derniers ont ensuite continuées.

Dans tous les cas, notre analyse a pu mettre en évidence une redéfinition de l'outil technique au sein de la représentation. C'est par cela que nous pouvons considérer qu'un changement s'est produit dans les systèmes de représentation. Ces systèmes mettent autant en jeu la pratique des cinéastes, leur manière de concevoir l'image et leur rapport à la réalité qu'il filme. Nous avons analysé des caractéristiques liées au DV dans tous ces domaines afin de pouvoir les réunir sous une définition commune des systèmes de représentation propres à cette technologie. Bien que nous nous sommes rendu compte que les changements de ces systèmes s'incluent dans des démarches technologiques et artistiques antérieurs à l'arrivée du DV, et qu'ils dépendent aussi de la personnalité des cinéastes ; nous avons pu distinguer des éléments nous permettant de mettre en valeur une influence de la technologie dessus. Ils se définissent par la manière dont les cinéastes décident de se mettre en scène, et de s'inclure au sein de la représentation qu'ils

font de la réalité. Ils établissent une liaison profonde entre eux-mêmes et ce qu'ils filment. Ce lien, permis par la caméra DV grâce à toutes les caractéristiques que nous avons pu définir au cours du mémoire, donne une nouvelle place à la réalité au sein de la représentation. Le cinéaste garde à la fois le statut d'auteur mais devient aussi membre de cette réalité filmée. Les systèmes de représentation changent dans le sens où le lien entre l'outil technique est celui qui l'utilise est modifié.

La caméra n'est plus un simple outil de représentation, mais un outil d'inclusion qui ne peut s'envisager sans prendre en compte le milieu où elle évolue. Le DV se distingue des autres technologies par cette capacité à mettre en avant la réalité. L'outil technique dépasse ce statut dans l'utilisation qu'on en fait. Les systèmes de représentation liés au DV reposent sur cette pratique à la fois professionnelle et amateur, cette image qui oscille entre représentation et simple captation, ainsi qu'un filmeur qui est à la fois présent et distant de son sujet. Ils reposent sur une ambiguïté de l'image qui a toujours été présente mais qui l'est d'autant plus avec la technologie DV. Ce lien fort entre la réalité et son image est l'élément premier de ces nouveaux systèmes de représentation. Le DV ne permet pas d'être plus réaliste ou plus fidèle à la réalité : il amène seulement à questionner cette séparation et à la mettre à l'épreuve. C'est pour cela que nous pouvons considérer que l'image DV n'est pas une représentation de la réalité mais plutôt l'expérimentation d'un cinéaste au sein d'un environnement. C'est une expérimentation car elle ne se construit pas selon des systèmes de représentation prédéfinis. Elle n'existe pas comme moyen de donner à voir la réalité mais plutôt comme outil d'interaction pour le cinéaste. C'est pourquoi il est impossible de définir un unique système de représentation. Nous pouvons seulement définir une posture qui change face à la réalité sans pouvoir la caractériser par un système. Cela ne veut pas dire que chaque posture dépend du film et du cinéaste. Comme nous avons pu le constater, des caractéristiques se rejoignent et permettent de mettre ces films en commun. La réelle influence du DV sur les systèmes de représentation repose sur la redéfinition de la caméra comme outil d'interaction avant d'être un outil de représentation. Toutes les caractéristiques que nous avons développé dans ce mémoire nous amène à redéfinir cet outil de cette façon et à mettre en avant l'aspect hybride de l'image DV où ce qu'elle contient met autant en jeu la réalité filmée que la personne qui interagit avec celle-ci.

CONCLUSION

L'utilisation de la technologie DV fut brève mais permit à beaucoup film de se faire et d'exister. Ce fut une technologie alternative réservé à une production précise. Elle permit à des projets importants de voir le jour avec la fresque de neuf heures d'*A l'ouest des rails* ou la plupart des films du dogme 95. Son existence a permis l'élaboration de films qui n'auraient sûrement pas pu voir le jour sans elle. Elle se distingue par sa courte période d'utilisation et son obsolescence rapide qui a amené à vite l'oublier. Pourtant, si nous la prenons en compte uniquement dans l'histoire des technologies cinématographiques, nous ne pouvons nier son importance. Elle permit une transition pour le passage du 35 mm au tout numérique et a encouragea fortement les débuts du montage informatique. Historiquement, elle a son importance et son impact sur le cinéma.

Avec ce mémoire nous nous sommes intéressés à un autre aspect de cette technologie, à son influence directe sur la conception des films. Nous n'avons pas cherché à analyser la technologie en elle-même mais à la mettre en relation avec des films et la pratique des cinéastes en conditions de tournage. Nous nous sommes efforcés de relier l'utilisation de cette technologie à des contextes particuliers et de comprendre les changements qu'elle avait entraîné dans ces conditions. Nous avons mis en avant le rapport entre l'utilisation du DV et la place laissée au temps, à l'aléatoire et à l'environnement au sein des films. L'image DV s'est caractérisée comme un cadre laissant une grande place au milieu pour s'exprimer et se dérouler. Nous avons pu mettre en évidence l'importance de cette technologie dans une démarche où les cinéastes souhaitent s'adapter à la réalité s'inclure dans cette dernière à travers leurs films. L'usage d'une caméra leur permet aussi de se mettre en scène eux-mêmes, de s'impliquer énormément dans leurs films et de développer un lien très profond avec le spectateur. Ce que nous avons pu retenir de tout cela est que l'image DV permet de minimiser une séparation forcément présente entre le filmeur et le filmé, le cinéaste et l'environnement où il évolue. Cette séparation se réduit de plus en plus avec les différentes démarches des cinéastes qui se rejoignent dans leur recherche d'une interaction, que ce soit avec les sujets filmés ou le spectateur.

Tout cela évolue en rapport à une posture face à la réalité redéfinie par l'usage du DV et par cette volonté d'inclusion et d'adaptation à l'environnement. Cela est facilité par la caméra et ses propriétés techniques mais aussi par le changement d'état qu'elle entraîne chez les cinéastes.

L'image DV devient une représentation autre de la réalité. Elle acquiert une ambiguïté qui contribue à brouiller cette séparation mentionnée précédemment. Elle n'est plus seulement représentation mais constitue une véritable interaction. Cela se retrouve dans la pratique et les démarches des cinéastes et donc de leurs systèmes de représentation. Ces derniers sont modifiés dans le sens où la technologie DV ne constitue plus seulement un outil pour les cinéastes. Comme nous avons pu le voir certaines démarches sont directement influencées par ce que propose le format DV sans que cela ne vienne préalablement des cinéastes ou des chefs opérateurs. L'antériorité laissée à l'environnement et aux protagonistes de ce dernier dans les décisions créatives met aussi en avant ce relatif retrait des cinéastes dans leur posture face à la réalité. Le DV encourage ce retrait et influence les systèmes de représentation par ce biais. Au sein du système de représentation, le réalisateur n'est pas le seul face à la réalité, cette dernière ne dépend pas uniquement de son point de vue. Que ce soit en se faisant le plus possible discret afin de s'intégrer le mieux possible à l'environnement, ou en mettant en jeu son intimité, il inclut toujours un autre au sein de son système de représentation.

Les systèmes de représentation liés à l'utilisation de la technologie DV sont donc extrêmement liés à cette nécessité de l'interaction, de la prise en compte que le cinéaste n'est plus le seul maître de son image. Paradoxalement, un format permettant d'encourager l'autonomie des cinéastes ainsi qu'une pratique solitaire, amènent ceux-ci à prendre davantage en compte l'autre au sein de leur film. Cette interaction influence aussi les systèmes de représentation dans la temporalité dans laquelle elle a lieu. Elle a seulement un lien avec la temporalité de l'environnement où elle a lieu et peut donc s'étaler, dépasser les cadres du film et du tournage, voire se faire sur plusieurs films comme dans le cas de Pedro Costa.

Nous l'avons déjà dit l'image DV n'est plus seulement une représentation de la réalité. Nous l'avons caractérisé comme une interaction. Cette dernière ne se fait pas seulement dans les relations du cinéaste aux personnes qu'il filme ou dans la manière dont il se dévoile au spectateur, mais au sein de l'image elle-même. L'image constitue directement une interaction. Elle n'est pas seulement un outil ou un intermédiaire mais constitue une expérience. Cela est amené par cette ambiguïté qu'elle amène par rapport à la réalité. Elle garde une part de représentation dans sa façon de nous montrer celle-ci, mais conserve un rapport direct. Elle évolue en fonction de la réalité représentée, s'adapte à elle, ce qui crée un doute pour le spectateur. Elle nous rapproche de la réalité sans pourtant la remplacer. En plus d'apporter un changement dans les systèmes de représentation l'image DV nous implique différemment en tant que spectateur. Les situations sont filmées comme des événements dont on doit faire

l'expérience, ce qui encourage un rapport direct à l'image sans l'intermédiaire de l'interprétation ou de la recherche de la signification. Sans la renier, ni la supprimer, les cinéastes questionnent la représentation via l'utilisation du DV. Ce nouveau rapport que cette technologie leur permet d'avoir à la réalité, caractérisé par une forme de rapprochement, les amène à mettre en scène ce rapprochement, cette manière de pouvoir faire partie d'un environnement même dans un contexte de tournage donc de travail. L'usage du format DV soulève des pistes de réflexion sur la représentation et la présence des cinéastes au sein de leur film. Elle les encourage à se mettre en scène, à s'inclure dans leurs œuvres et à ainsi se rapprocher du spectateur. Cela modifie profondément la pratique du cinéma, en tout cas dans ce contexte précis, où nous nous concentrons sur un corpus filmique réduit. La réflexion peut donc s'élargir en tentant de considérer les héritages de ce changement.

La technologie DV est aujourd'hui obsolète. Elle est supplantée sur de nombreux points. Dans sa maniabilité et sa petitesse, les petites caméras Gopro, appareils photographiques ou smartphones la remplacent. Ce rapport à l'intimité développé par des cinéastes comme Alain Cavalier se filmant durant leur vie quotidienne, nous amène à reconsidérer le DV à l'aune de la multiplication des objets audiovisuels sur internet. Ce n'est pas le DV qui contribua à populariser la pratique des appareils de prise de vue pour le plus grand nombre mais elle posa une première pierre à l'édifice dans cette mise en avant de la miniaturisation et de la technologie numérique. Approuver ou réfuter son influence sur la pratique actuelle des images pourrait remplir un mémoire entier. Nous la mettons seulement en évidence pour envisager le possible impact que ce format a pu avoir. De nombreuses caractéristiques de la pratique des caméras DV se retrouve aujourd'hui en présence d'autres technologies et nous envisage à penser à une certaine hérédité. Cette influence reste à relativiser mais est quand même présente et nous ne pouvons l'ignorer. Nous avons aussi expressément ignoré d'autres films faits en DV à une époque où cette technologie pouvait s'envisager aussi comme obsolète comme *Inland Empire* (2006) de David Lynch ou *Mafrouza* (2011) d'Emmanuelle Demoris. Cette année nous avons pu aussi constater l'émergence de deux projets faits en DV dans le milieu étudiant avec *Vacances d'hiver* de Youssef Michraf étudiant à la Fémis et *Au mont* de Félix Dutilloy-Liégeois⁴⁵. Cela reste des petites productions peu reconnues mais peut amener à se questionner sur les enjeux d'un retour d'une technologie obsolète comme le DV à notre époque. Cela peut

⁴⁵ Ces films ont été réalisés cette année mais ne sont pas encore finis. Ils n'ont pas forcément un impact sur l'industrie du cinéma dû à leur faible visibilité et à leur inachèvement mais témoigne d'un intérêt pour cette technologie obsolète, qui n'est pas à minimiser.

amener à se questionner sur l'obsolescence de cette technologie et ce que son retour impliquerait dans au sein du cinéma actuel et de la conception qu'on se fait d'une image.

Filmographie

Films analysés

- **Bernard, Patrick-Mario/ Trividic, Pierre**, *Ceci est une pipe*, France, 2005, 56 minutes, couleur, sonore, 1/1,77
Brillat, Xavier, directeur de la photographie
Sobelman, Patrick, producteur
Année de tournage : 2001

- **Cavalier, Alain**, *Le filmeur*, France, 2005, 1h37m, couleur, sonore, 1/1,37
Seydoux, Michel/ Vonier, Fabienne, producteurs

- **Cavalier, Alain**, *Irène*, France, 2009, 1h23m, couleur, sonore, 1/1,77
Burah, Rémi/ Seydoux, Michel/ Vonier, Fabienne, producteurs

- **Costa, Pedro**, *No quarto da Vanda (Dans la chambre de Vanda)*, Portugal, Allemagne, Suisse, 2001, 2h59m, couleur, sonore, 1/1,37
Baumgartner, Karl/ Pfäffli Andres/ Villa-Lobos Francesco, producteurs
Auvray Dominique/ Saramago Patricia, monteuses
Dates de tournage : 1999 – 2000

- **Despallières, Arnaud**, *Disneyland, mon vieux pays natal*, France, 2002, 46 minutes, couleur, sonore, 1/1,37
Hirsch, Julien, directeur de la photographie (non crédité)
Lalou, Serge, producteur

- **Gitai, Amos**, *Promised Land, (Terre promise)*, France, Israël, 2005, 1h28m, couleur, sonore, 1/1,85
Champetier, Caroline, directrice de la photographie
Année de tournage : 2004

- **Kiarostami, Abbas**, *Dah, (Ten)*, Iran, France, 2002, 1h34m, couleur, sonore, 1/1,37

- **Kiarostami, Abbas**, *Five dedicated to Ozu*, Iran, Japon, France, 2004, 1h14m , couleur, sonore, 1/ 1,66
Année de tournage : 2003

- **Serra, Albert**, *Honor De Cavalleria*, Espagne, 2006, 1h44m, couleur, sonore, 1/1,85
Farnarier, Christophe/ Grau, Eduard : directeurs de la photographie
Année de tournage : 2005

- **Wang, Bing**, *Tiexi Qu, (A l'ouest des rails)*, Chine, Pays-Bas, 2004, 9h1m, couleur, sonore, 1/1,37
Dates de tournage : 2000- 2002

Films mentionnés

- **Arnold, Pascal/ Barr, Jean-Marc**, *Being Light*, France, 2001, 1h36m, couleur, sonore
- **Arnold, Pascal/ Barr, Jean-Marc**, *Too much flesh*, France, 2001, 1h50m, couleur, sonore
- **Barr, Jean-Marc**, *Lovers*, France, 1999, 1h40m, couleur, sonore
- **Boyle, Danny**, *28 Days Later... (28 jours plus tard)*, 2003, 1h53m, couleur, sonore, DV et 35 mm
- **Cavalier, Alain**, *La rencontre*, France, 1996, 1h15m, couleur, sonore, Hi8
- **Costa, Pedro**, *Cavalo Dinheiro*, Portugal, 2014, 1h43m, couleur, sonore
- **Costa, Pedro**, *Juventude Em Marcha (En avant jeunesse !)*, Portugal, 2008, 2h36m, couleur, sonore

- **Demoris Emmanuelle**, *Mafrouza – Oh la nuit !*, France, 2011, 2h20m, couleur, sonore
- **Desplechin, Arnaud**, *Léo, en jouant « Dans la compagnie des hommes »*, France, 2004, 2h01m, couleur, sonore
- **Dupeyron, François**, *Inguélézy*, France, 2004, 1h37m, couleur sonore
- **Hartley, Hal**, *The book of life*, France, USA, 1999, 1h03m, couleur, sonore
- **Jacquot, Benoît**, *A tout de suite*, France, 2004, 1h35m, couleur, sonore
- **Jacquot, Benoît**, *L'intouchable*, France, 2006, 1h22m, couleur, sonore, DV et 16 mm
- **Jia Zhang-Ke**, *Gong Gong Chang Suo (In Public)*, Chine, 2001, couleur, sonore
- **Jia Zhang-Ke**, *Ren Xia Yao (Plaisirs inconnus)*, Chine, Corée du sud, Japon, France, 2002, couleur, sonore
- **Korine, Harmony**, *Julien Donkey-Boy*, USA, 2000, 1h34m, couleur, sonore
- **Kragh-Jacobsen Soren**, *Mifune sidste sang (Mifune)*, Danemark, Suède, 1999, 1h39m, couleur, sonore
- **Lucas, Georges**, *Star wars: Episode II – Attack of the clones (Star Wars : Episode II – L'attaque des clones)*, USA, 2002, 2h22m, couleur, sonore, HDCAM
- **Lynch, David**, *Inland Empire*, France, Pologne, USA, 2007, 3h, couleur, sonore, DVCAM et HDCAM
- **Py, Olivier**, *Les yeux fermés*, France, 2000, 1h20m, couleur, sonore
- **Simon, Claude**, *La chambre des magiciennes*, France, 2000, 1h20m, couleur, sonore
- **Sinapi, Jean-Pierre**, *Nationale 7*, France, 2000, 1h30m, couleur, sonore
- **Varda, Agnès**, *Les glaneurs et la glaneuse*, France, 2000, 1h22m, couleur, sonore
- **Vinterberg, Thomas**, *Festen*, Danemark, Suède, 1998, 1h45m, couleur, sonore
- **Von Trier, Lars**, *Idioterne (Les idiots)*, Danemark, Espagne, Suède, France, Pays-bas, Italie, 1998, 1h57m, couleur, sonore
- **Wang, Bing**, *He Fengming (Fengming, chronique d'une femme chinoise)*, Hong Kong, France, Chine, 2012, 3h06m, couleur, sonore
- **Wang, Bing**, *Dead Souls (Les âmes mortes)*, France, Suisse, 2018, 8h15m, couleur, sonore, DV et HD

Bibliographie

Ouvrages et entretiens

- **Bazin, André**, « *Ontologie de l'image photographique* », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Edition du Cerf, 1981
- **Bazin André**, « *Montage interdit* », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Edition du Cerf, 1981
- **Beau, Franck/ Dubois, Philippe/Leblanc Gérard** (sous la dir. de), *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Ina, 1998
- **Bellaïche, Philippe**, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013
- **Benjamin Walter**, « *L'auteur comme producteur* », in *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p.122-144
- **Bergala, Alain**, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma-Sceren-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2004
- **Burdeau Emmanuel/ Renzi Eugenio**, *Alors, la chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Cinéma », 2014
- **Collectif**, *Numériques et cinéma : actes 2 : colloque sur les nouvelles technologies*, Dujarric, coll. L'industrie du rêve, 2001
- **Mouëllic, Gilles**, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté cinéma, 2011
- **Neyrat, Cyril**, (sous la dir. de), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Nantes, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2008
- **Frodon, Jean-Michel**, *Numériques et cinéma : actes 3/ Colloque sur les nouvelles technologies*, Paris, Dujarric, coll. L'industrie du rêve, 2003
- **Jeannelle, Jean-Louis**, « *Alain Cavalier, le filmeur, la caméra et le spectateur* », in *Pour une histoire de l'intime et ses variations*, **Coudreuse, Anne/ Simonet-Tenant Françoise** (sous la dir. de), Paris, 2010, p.175-191
- **Prédal, René**, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2008

- **Prédal René**, *Le jeune cinéma français*, Paris, Armand Colin, coll. Armand Colin Cinéma, 2005
- **Puiseux, Hélène**, « *Cinématographie d'un bouleversement, A l'ouest des rails, Wang Bing, 2003* », in *Wang Bing, un cinéaste en chine aujourd'hui*, **Renard, Caroline** (sous la dir. de), Publications de l'université de Provence, coll. Arts, 2014, p. 93-107
- **Quintana, Angel**, *Virtuel ? : à l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, trad. Esther Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, 2008
- **Ragel, Philippe**, (sous la dir. de) *Abbas Kiarostami : le cinéma à l'épreuve du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2008

Articles de périodiques

- **Blouin, Patrice/ Tesson, Charles**, « Elimination de l'auteur : entretien avec Abbas Kiarostami », trad. Toufan Garekani, *Cahiers du cinéma n°571*, septembre 2002, p.12-20
- **Blouin, Patrice**, « Sur la route », *Cahiers du cinéma n°571*, septembre 2002, p.22-23
- **Bouquet, Stéphane**, « Est-ce encore du cinéma », *Cahiers du cinéma – Hors-série n°25 « Aux frontières du cinéma »*, avril 2000, p.20-21
- **Burdeau Emmanuel**, « C'est Don Quichotte qui vous appelle », *Cahiers du cinéma, n°621*, mars 2007, p.20-23
- **Burdeau Emmanuel/ Frodon, Jean-Michel**, « Quichottesque », entretien avec Albert Serra, *Cahiers du cinéma n°621*, mars 2007, p.23-24
- **Burdeau Emmanuel**, « Une ruine pour quoi faire », *Cahiers du cinéma n°622*, avril 2007
- **Châtelet, Claire**, « Dogme 95 : un mouvement ambigu », *1895 n°48*, février 2006, p.46-73
- **Delorme Stéphane**, « Une femme mariée », *Cahiers du cinéma n°620*, février 2007, p.10-13
- **Demoris, Emmanuelle**, « A propos des petites caméras et du reste », *La Lettre*, supplément n°132, « Remue-méninges », mai 2004, p1-18
- **Giavarini, Laurence**, « Encore l'expérience, toujours, l'expérience », *Trafic n° 45*, mars 2003, p.14-20
- **Lequeret, Elisabeth**, « Petites caméras sur grand écran », *Cahiers du cinéma n°544*, mars 2000, p.43-49
- **Reynaud, Bérénice**, « Le cinéma de la Chine continentale : Les multiples voix du cinéma chinois », *24 images n°155*, décembre 2011- janvier 2012, p.12-24

Sources internet

- **Chambord, Geoffroy**, « Albert Serra, souverain », *Débordements*, URL : <http://www.debordements.fr/Albert-Serra-souverain>, 18 décembre 2015
- **Champetier, Caroline**, « A tout de suite », site de l'AFC, URL : <https://www.afcinema.com/A-tout-de-suite-494.html>, 8 décembre 2004
- **Chevigny, Pierre-Philippe**, « Five et la monstration à tempo moderne d'Abbas Kiarostami », *Hors Champ*, URL : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article481>, 14 février 2012
- **Guarneri, Michel**, « Pedro Costa, documentaire, réalisme et vie dans les marges », *Débordements*, URL : <http://debordements.fr/Pedro-Costa>, 7 septembre 2015

Table des illustrations

Caméra Panasonic AGDVX100	10
Ten, Abbas Kiarostami, 2002	15
Honor De Cavalleria, Albert Serra, 2007	18
Honor De Cavalleria, Albert Serra, 2007	20
Honor de Cavalleria, Albert Serra, 2007	22
Irène, Alain Cavalier, 2009	27
Irène, Alain Cavalier, 2009	28
Five, Abbas Kiarostami, 2004	38
Five, Abbas Kiarostami, 2004	45
Five, Abbas Kiarostami, 2004	49
Ten, Abbas Kiarostami, 2002	53
Ten, Abbas Kiarostami, 2002	56
Le filmeur, Alain Cavalier, 2005	60
Le filmeur, Alain Cavalier, 2005	61
Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001	65
A l'ouest des rails, Wang Bing, 2004	68
Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001	73
Disneyland, mon vieux pays natal, Arnaud Despallières, 2002	79
Irène, Alain Cavalier, 2009	88
Images de la chute d'Alain Cavalier : Irène, Alain Cavalier, 2009	89
Irène, Alain Cavalier, 2009	90
Irène, Alain Cavalier, 2009	92
Irène, Alain Cavalier, 2009	93
Ceci est une pipe, Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic, 2005	95
Ceci n'est pas une pipe, René Magritte	96
Dans la chambre de Vanda, Pedro Costa, 2001	100
Le filmeur, Alain Cavalier, 2005	103
Terre Promise, Amos Gitai, 2005	106
Terre promise, Amos Gitai, 2005	107
Five, Abbas Kiarostami, 2004	112

ANNEXES

Précisions techniques sur le format DV

Dans cette annexe nous comptons reprendre notre description de la technologie DV en précisant de nombreux aspects de cette dernière. La technologie DV a été introduite suite à la création du format d'enregistrement Digital Video, DV étant ses initiales. En 1993, les sociétés Matsuhita, Phillips, Sony et Thomson annoncent qu'ils adoptent un cahier des charges communs pour développer le premier format d'enregistrement numérique pour le grand public. Ils sont rejoints par une cinquantaine d'autres entreprises. C'est une alliance industrielle historique dans le monde de l'électronique. Le but est de définir les nouveaux standards et les nouvelles normes des magnétoscopes grands public. La DV est donc le premier standard de vidéo grand public à vocation commune et universelle. En effet, auparavant, les standards vidéos différaient selon les sociétés avec le Hi8 pour Sony par exemple, ou la S-VHS pour JVC. La DV est donc une invention destinée au départ au monde amateur. Ce format permet d'enregistrer des vidéos sur des cassettes, avec une compression sans énormément de pertes pour chaque image. Il permet aussi d'avoir un signal numérique, permettant de transférer les vidéos sur un ordinateur, par exemple, et donc, de faire un plus grand nombre de copies. Etant un format numérique, la DV supporte les copies directes sans aucune dégradation, ce qui est une première dans le domaine du grand public. Ce transfert permet aussi à ce dernier de pouvoir traiter et manipuler ces vidéos sans avoir à passer par des configurations trop compliquées et trop lourdes. Le DV traite une norme de définition standard, abrégée SD, en 720x576 (nombre de pixels par images) et échantillonne le signal vidéo en 4.1.1 dans les systèmes PAL et SECAM, c'est-à-dire à 625 lignes et à 50 images par secondes. Pour les systèmes NTSC à 525 lignes et à 25 images par seconde, la résolution de l'image est de 720x480 et la structure d'échantillonnage en 4.2.0. Dans les deux cas l'image peut être de ratio 4/3 ou 16/9. Il faut garder en tête que le DV ne caractérise pas un type de caméra, ni une technologie de capteurs mais un format d'enregistrement. L'utilisation du terme « caméra DV » est plus simple et plus rapide mais peut porter à confusion sachant que c'est l'enregistrement et la compression qu'on peut qualifier de DV et non la

caméra en elle-même. Ainsi suivant les caméras la taille des capteurs ainsi que leurs nombres changent. Une caméra DV professionnelle, c'est-à-dire utilisée dans un milieu broadcast, est équipée de trois capteurs CCD dits 2/3'' chacun associé à une couleur R, V et B. Pourtant, les petites caméras portables destinées au monde amateur, sont équipées d'un unique capteur CCD, de taille 1/4'' ou moins. La séparation des couleurs se fait alors au niveau de chaque pixel par des filtres déposés directement sur le capteur. En s'intéressant à la technologie DV, on prend donc en compte plusieurs types de structures de caméra, l'essentiel étant d'être face à un nouveau format d'enregistrement à vocation universelle, et entièrement numérique dans son traitement. Il faut donc se focaliser sur les méthodes d'enregistrement et de compression de ce format afin de comprendre sa spécificité par rapport aux formats antérieurs et comprendre pourquoi il est dirigé vers le grand public.

Tout d'abord il convient de définir ce qu'est un signal vidéo et ce qui le rend analogique ou numérique. C'est un signal électrique normalisé transportant à travers sa tension toutes les nuances de luminosité et de couleur d'une image. Le signal vidéo qui nous intéresse pour la technologie DV est un signal en composantes. Les signaux primaires de couleurs RVB sont recomposés linéairement conduisant ainsi à un signal de luminance noté Y et deux signaux de chrominance notés Dr et Db. Ce signal est né avec le premier lancement d'un format d'enregistrement en composante qui est le Betacam de Sony. Cela reste un signal analogique, c'est-à-dire un signal qui, généré par un capteur sensible à un phénomène physique, retranscrit les variations de ce phénomène en variations de tension et d'amplitude. Son principal problème est d'être très fragile. Son enregistrement, son traitement ou sa transmission lui font subir différents types de dégradation. La qualité des copies s'affaiblit donc très vite avec le nombre de générations. Contrairement au signal analogique, le signal numérique n'a pas de nature physique. Il se présente sous la forme d'un message composé d'une suite de symboles. Le passage d'un symbole à un autre s'effectue par une transition brutale, ce signal est donc discontinu. Il est basé sur un langage binaire c'est-à-dire qu'il est composé d'une suite de 0 et de 1, traduisant respectivement un niveau bas et un niveau haut du signal électrique. Le signal numérique se prête parfaitement aux copies cumulatives sans affecter l'intégrité de l'information. Pourtant, les phases de capture d'un phénomène physique restent analogiques. Pour créer un signal vidéo numérique, il faut donc convertir le signal vidéo analogique à la source. Cette conversion se fait en trois parties : l'échantillonnage, la quantification et le codage. L'échantillonnage consiste à ce que l'amplitude et la tension du signal analogique sont prélevées ponctuellement à des instants réguliers. Ces échantillons de tension récoltés décrivent

la forme du signal. La quantification consiste à associer à un nombre binaire à chaque échantillon. Le nombre binaire associé est celui considéré comme le plus proche, et peut parfois être source d'approximation. Enfin le codage consiste à mettre en forme ce flux de données en vue d'un stockage ou d'une transmission

Dans une caméra DV, tout est traité en numérique depuis la capture d'images jusqu'à l'enregistrement des signaux sur la cassette. Un algorithme de compression est utilisé, visant à réduire la quantité d'informations en affectant la qualité du signal. Il faut donc diminuer le nombre de bits ou d'octets utilisés pour représenter une image et donc réduire le débit binaire (nombre d'alternances des « 0 » et des « 1 ») nécessaire pour la transmettre. On exprime cette compression en termes de ratio ; 1 :1 étant un ratio sans compression. Cette compression est nécessaire pour le stockage (en tout cas à l'époque de l'apparition de la technologie DV). Les dispositifs de stockage n'étaient pas assez importants à cette époque, en particulier dans le domaine grand public. C'est donc la compression qui permet de faire cela, selon plusieurs méthodes plus ou moins efficaces. Tout d'abord, l'élément primordial que prend en compte la compression numérique est la constatation de la redondance au sein des images. En effet certaines informations se répètent dans de nombreuses images et sont pratiquement les mêmes. On peut les catégoriser en deux groupes : les redondances spatiales (lorsque les informations se répètent dans des zones de l'image proches les unes des autres), les redondances temporelles (lorsque des informations se ressemblent ou se répètent dans le temps, même si leur position dans l'image a changé). La compression consiste donc à identifier ces redondances et à les éliminer, c'est-à-dire à diminuer le nombre d'informations traitées. Il existe des méthodes de compression avec perte d'informations qui choisissent judicieusement les types d'informations qui seront perdues ou dégradées. Elle se base sur les particularités de l'œil humain pour savoir jusqu'où elle peut dégrader sans que ce ne soit vraiment visible à l'œil nu. La compression sans perte ne prend en compte que des redondances et conserve donc une meilleure qualité, mais elle est limitée ne pouvant pas compresser plus loin que cela.

Le standard de compression pour la technologie DV est le Motion Jpeg, une extension du Jpeg qui permet de traiter des suites d'images. Il reprend le système de compression du Jpeg en considérant la vidéo comme une succession d'images fixes. La technique de compression est basée sur la DCT (Discrete Cosinus Transform). Elle consiste en la transformation d'une représentation spatiale d'un bloc de pixels, c'est-à-dire les positions horizontales, verticales et l'amplitude, en une représentation différente sous forme mathématique. Cette nouvelle représentation permet d'être plus compact et de traiter moins d'informations. C'est n'est donc

pas une analyse spatiale mais une analyse fréquentielle. C'est pourquoi ce n'est pas une compression en tant que tel mais plutôt une représentation de l'image sous une forme qui se prête mieux à la compression. La compression de la technologie DV ne prend en compte que les redondances spatiales. Sur des ratios de compression faible (entre 1 :1 et 5 :1), on ne distingue quasiment pas la compression. Le ratio de compression de la DV est de 5 :1. Cela permet d'obtenir une bonne qualité technique d'image dès la première génération de cette dernière, ce qui est parfait pour un usage grand public où l'essentiel est d'utiliser directement les images qu'on filme. La compression d'une image vidéo dépend aussi des techniques d'échantillonnage. On peut réduire le nombre d'échantillons et considérer qu'un échantillon pourra être utilisé pour plusieurs pixels. La qualité d'enregistrement et de compression va donc dépendre de la quantité des échantillons et de la vitesse d'échantillonnage. Pour la DV, la luminance Y est échantillonnée à 13,5 MHz. Cela veut dire, qu'en une seconde, le signal de luminance est divisé en 13,5 million d'échantillons pour une fréquence vidéo horizontale de 25 x 625 lignes ce qui donne 15 625 lignes par secondes. 25 est la fréquence d'images par secondes en PAL (norme de fréquence d'enregistrement vidéo européenne), 625 est le nombre de lignes en laquelle est divisée l'image. On divise ce nombre de lignes par la fréquence d'échantillonnage et on obtient environ 1100 bits d'informations par ligne. Il faut environ 2 bits pour faire un point. La définition horizontale d'une image DV est donc de 500 points par lignes ce qui est supérieur à la VHS (250 points/lignes). De plus, en PAL, les deux signaux de chrominance R-Y et B-Y sont échantillonnés à la moitié de la fréquence de la luminance Y c'est-à-dire à 6,75 MHz. En NTSC (norme de fréquence d'enregistrement vidéo américaine), ils sont échantillonnés au quart de fréquence de celle-ci c'est-à-dire à 3,375 MHz. En DV, tous les éléments vidéo sont quantifiés sur 8 bits soit 256 niveaux, ce qui veut dire qu'on peut restituer 256 valeurs de gris en luminance et 256 valeurs par couleurs en chrominance. Sans compression, le débit numérique est de 162 Mbits/seconde et donc trop important, d'où la nécessité d'une compression.

Avec la compression DV on arrive finalement à un débit de 25 Mbits/seconde, un format d'enregistrement léger, fonctionnant sur un système de compression supposément sans pertes et permettant une meilleure qualité d'image. Par contre, l'association de deux circuits codecs DV fonctionnant en parallèle permet de travailler sur un signal 4.2.2 et d'obtenir un débit de 50Mb/s pour la production plus professionnelle. Quatre codecs DV peuvent se partager la compression d'un signal à haute définition et produire dans les mêmes conditions un flux à 100 Mb/s. La DV est donc aussi la base d'un format plus récent comme le DVCPRO HD. Il faut

donc comprendre qu'en 1996, cette technologie DV représente ce qui se fait de mieux au niveau technique dans la vidéo grand public. Une quantité importante de personnes, amateurs et professionnels, ont alors accès à une qualité d'image qui n'était pas envisageable auparavant. Cela élève donc le niveau technique de la vidéo amateur et amène les professionnels à s'interroger à cette nouvelle technologie très ergonomique et pratique. On peut dire que cette supériorité technique sur les formats antérieurs est une des raisons de la popularité de cette nouvelle technologie, bien que dans tous les cas on reste dans une qualité toujours inférieure au 35 mm.

Il convient donc maintenant de s'intéresser au support d'enregistrement du format DV qui se présente sous la forme d'une cassette d'abord DV, mini-DV, et ensuite DVCAM développé par Sony pour le monde professionnel, et DVCPRO développé par Panasonic. L'enregistrement DV se fait à la fois sur bande magnétique et de façon non-linéaire dans ses dérivés professionnels, le DVCAM et le DVCPRO25. L'enregistrements sur bande magnétique consiste à stocker l'information sur un ruban magnétique sous forme de zones d'aimantation distinctes. L'information est écrite en modifiant la polarisation de minuscules particules magnétiques déposées sur le support et lue en mesurant cette polarisation. Le signal enregistré est alors numérique avec deux états. Il permet de distinguer deux niveaux d'aimantation de matériau magnétique. La bande est composée d'une double couche de métal évaporé (cobalt pur), recouvert d'un revêtement protecteur. L'enregistrement est hélicoïdal comme dans la majorité des systèmes d'enregistrements analogiques. La bande magnétique défile lentement à environ 18 mm/secondes devant un tambour incliné de quelques degrés tournant à 9000 tours/minutes. Ce tambour porte deux têtes d'enregistrement/lecture ce qui lui permet d'enregistrer deux pistes parallèles par tour. La DV fait appel au processus de segmentation comme tous les formats vidéo numériques. Cela consiste à découper une image en plusieurs segments et à enregistrer chaque segment sur une piste de la bande DV. Une image est découpée en 10 segments dans les formats NTSC et en 12 segments dans les formats PAL ou SECAM. Dans les deux cas, les 300 pistes sont inscrites en une seconde. Chaque piste hélicoïdale est divisée en quatre secteurs contenant les données pilote de suivi de piste ITI (Insert and Tracking Information), l'audio, la vidéo et le subcode. Les données ITI consistent en des métadonnées donnant des informations sur l'enregistrement. Le secteur vidéo assure, en plus de l'enregistrement du signal vidéo numérique, celui des données auxiliaires. Elles se classent en deux catégories : données standards ou données auxiliaires. Les données standards constituent l'ensemble des métadonnées sur la date, l'heure ou le numéro de canal d'enregistrement. Les

données optionnelles constituent les informations relatives au réglage de la caméra. Finalement, le secteur subcode enregistre trois séries d'informations : le time code, l'index ID (indexant les séquences vidéo) et le PP-ID. La DV se distingue aussi par sa phénoménale compacité. Sa densité d'enregistrement est de 0,45 Mbit/mm² soit 30 fois plus qu'en Betacam SP et 2 fois plus qu'en Hi8. Il s'agit de la densité d'enregistrement la plus élevée jamais obtenue sur une bande magnétique. Cela permet donc une miniaturisation importante qui ne pouvait pas être présente auparavant.

Deux tailles de cassettes sont disponibles au départ, celles de taille S (66 x 48 mm) offrant des durées maximales de 60 minutes et faites pour les caméscopes ; celles de taille L (125 x 78 mm) offrant des durées de 270 minutes et faites pour les magnétoscopes. Pour le grand public et le monde professionnel, cela implique de nombreuses possibilités d'enregistrement en continu et une grande liberté sur le support. Un mode « Long Play » est souvent disponible sur les caméras DV offrant des durées d'enregistrement de 90 minutes mais affectant la qualité du signal. Les cassettes de taille S sont le plus communément appelées mini-DV. Le DVCAM développé en 1996, est une déclinaison du DV et destiné au marché professionnel et broadcast. Le format DV se professionnalise et se propage aux milieux télévisés. Il utilise la même bande, la même compression, et la même structure d'enregistrement que le DV. La seule distinction est une diminution de la densité d'informations sur la bande. Le DVCAM est aussi plus robuste que le DV et mieux adapté aux travaux du montage. La compatibilité DV/DVCAM est totale dans les deux sens sur la plupart des produits, en enregistrement comme en lecture. Sur une caméra estampillée DVCAM on peut donc filmer avec des cassettes DV. Sony a tout de même développé une famille de cassette DVCAM. Leurs durées d'enregistrement sont inférieures et ne dépassent pas 40 minutes. En 1995, Panasonic propose le DVCPRO25 ou D7. La compatibilité reste mais on note plus de changements avec le format DV. Des modifications ont été apporté sur la structure d'échantillonnage et la densité d'enregistrement. Le DVCPRO25 travaille donc uniquement en 4.1.1. La vitesse de défilement de la bande a été augmenté de 80% par rapport au DV ainsi que la largeur des pistes. La diminution de la densité d'enregistrement qui en découle confère une meilleure fiabilité d'exploitation. La cassette a sa taille propre noté M, entre la taille S et la taille L, avec une durée d'enregistrement de 63 minutes. En 1997, Panasonic développe ce format en proposant le DVCOPRO50 qui permet d'élargir le format DV à une production, une post-production et une diffusion haut de gamme. L'échantillonnage du signal se fait désormais en 4.2.2. Le taux de compression a été réduit de 5 :1 à 3,3 : 1 améliorant la qualité de l'image et les possibilités d'exploitation en post-production. Le débit

vidéo est dorénavant de 50 Mb/s. Le DVCPRO50 est donc plus robuste, et offre des performances supérieures. On remarque donc que, très vite après son apparition, le format DV s'est propagé au milieu professionnel et a connu plusieurs dérivés. Nous nous intéressons à tous ces dérivés dans le mémoire bien que la majorité des films de la filmographie ait été tourné en DV et mini-DV.

Avec la technologie DV, un enregistrement de son direct est aussi rendu possible. A l'enregistrement, l'utilisateur peut disposer de deux voies stéréo 12 bits/ 32 kHz. Le son, en postproduction peut aussi être démarqué de l'image et donc permettre de le manipuler indépendamment. Cela permet donc un contrôle plus important sur la post-production de ce qu'on filme et peut amener des amateurs à pratiquer le montage sur les images qu'ils ont fait.

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

AJNABI

Partie Pratique de Mémoire

Spécialité cinéma

Promotion 2015-2018

Soutenance juin 2018

Idriss BLAISE

Cette PPM fait partie du mémoire de recherche intitulé : *Le format DV : influence de l'outil technologique sur les systèmes de représentation*

Directeur de mémoire : **David Faroult**

Coordination des mémoires et présidence du jury : **Giusy Pisano**

Sommaire

CV	1
Note d'intention	2
Synopsis	5
Liste matériel	6
Plan de travail du tournage	9
Plan de travail de la postproduction	10
Liste technique et artistique	11
Etude économique	12
Synthèse des résultats	13

Idriss Blaise

30 mars 1995
244 rue du faubourg Saint-Antoine
blaisidriss@gmail.com
0676781201



FORMATION

2015 - 2018 ENS Louis-Lumière – Master Cinéma

2013 – 2015 Lycée Paul Valéry, Paris 12^{ème} - Classe préparatoire Hypokhâgne puis Khâgne option cinéma

2012 – 2013 Lycée Hélène Boucher, Paris 20^{ème} – Bac L spécialité Histoire des Arts - mention Très Bien

PROJETS SCOLAIRES

Juin -Juillet 2017 Chef opérateur sur le film « La cavale de Vera Moon et Max Bofelson » de Julien Charpier
Chef électricien sur le film « Ta robe cintrée » d'Adèle Outin

Mars 2017 Chef opérateur, réalisateur, assistant caméra, cadreur, électricien sur une série de 8 court-métrages muets de trois minutes au sein de l'école ENS Louis-Lumière – Saint Denis

Octobre 2016 Chef opérateur sur le court-métrage « La mort d'Aurore » de Julien Charpier

Mai 2016 Co-réalisateur et co-chef opérateur avec Julien Charpier sur le film documentaire « On s'entend plus »

Mars 2016 Assistant caméra, réalisateur, chef opérateur, cadreur, électricien sur une série de 8 court-métrages de trois minutes au sein de l'école ENS Louis Lumière – Saint Denis

PROJETS EXTRA-SCOLAIRES

Août 2017 Stage de 1 mois en tant qu'électricien sur le film « Coincoin et les Z'inhumains » de Bruno Dumont

Mai 2017 Chef électricien sur un clip du groupe Cayme réalisé par Léo Michallet

Novembre 2016 Chef électricien et électricien sur le court métrage « Nuit Noire » de Sacha Braumann

Juillet- Août 2016 Stage de 1 mois et demi à la boîte de location « Maluna Lighting »

Octobre 2015 Chef opérateur sur le court-métrage « La nuit tous les chats sont gris » de Martin Jauvat
Chef opérateur sur le court-métrage « Oublie pas la nuit » de Rodrigue Fondevielle

COMPETENCES ET LANGUES ETRANGERES

***Français :** Langue maternelle ***Allemand :** Intermédiaire ***Anglais :** Avancé

***Bonne notions des logiciels :** photoshop, after effects CS6, final cut 7 et 10, avid media composer, adobe premiere, Da Vinci Resolve

***Connaissance et utilisation de matériel caméra :** sony F3, PMW100, PMW400, Alexa Studio et Standard, C100, C300, PHANTOM, Sony FS7, Alpha 7S, Canon 5D

NOTE D'INTENTION

Histoire et problématiques

Le sujet de mon mémoire est axé sur les systèmes de représentation et de production au cinéma, influencés et modifiés par l'utilisation de la technologie DV. Le but de ma PPM est donc d'être lié à cet axe de recherche et de réflexion. Mon envie première est d'exploiter les capacités et les avantages de l'utilisation d'une caméra DV dans le tournage d'un film. C'est un outil qui appelle à une autre manière de travailler, parfois plus souple et plus économique. Je souhaite donc me diriger vers une forme de film entre documentaire et fiction, avec un scénario rédigé mais qui accueille l'improvisation et l'aléatoire. Ainsi, je serai dans une certaine liberté de production qui me permettra de mettre en pratique les caractéristiques de l'image DV que j'ai pu expliquer et développer dans mon mémoire. Je souhaite donc tourner un court-métrage, et non des essais techniques car mon mémoire traite de l'utilisation de l'image DV dans la création d'un objet filmique.

L'histoire est celle d'un personnage, seulement identifiable par ce qu'il voit. Je l'appelle « le filmeur » dans le scénario, car il passe son temps à filmer. Son interaction avec les autres personnages se fait seulement par l'intermédiaire de cette caméra qu'il porte. Le filmeur est un personnage inadapté, que personne ne comprend vraiment, et qui va toujours garder une distance par rapport aux autres. Il se retrouve dans un monde qu'il ne comprend pas et dans lequel il est une sorte d'intrus ou de monstre. Ce personnage est donc représentatif d'un rapport du cinéaste à la réalité, des changements qu'il crée en s'inscrivant dans celle-ci et en se montrant aux gens. Il contient les paradoxes de la caméra DV qui permet d'être plus discret, met plus en confiance les personnes, s'apparente à quelque chose de quotidien, mais aussi qui reste un outil de cinéma, un outil de distanciation et de représentation du réel. Je ne compte pas faire une métaphore des réflexions soulevées dans mon mémoire, mais davantage de me créer des conditions où je pourrai les mettre en pratique. Je jouerai donc ce filmeur. Je compte aussi garder une forme fictionnelle, avec un scénario précis et un nombre de scènes limités. Je compte mêler les formes documentaires et fictionnelles en m'appuyant sur cette base scénaristique. C'est pourquoi j'ai ajouté deux autres personnages formant un couple. Ils permettent de creuser une relation plus profonde qui se crée entre le filmeur et les personnes qu'il filme. Ces deux personnages sont les seuls à l'accepter, à discuter avec lui et à ne pas être

trop gêné par son envie boulimique de filmer. Le film se concentre donc petit à petit sur les relations de ce filmeur au couple. Il rentre dans leur intimité, vit chez eux, les suit partout. Ce filmeur va finalement n'exister qu'à travers eux, essayer de devenir aussi un membre du couple comme s'il ne pouvait exister qu'à travers leur vie.

L'idée principale et primordiale du film et cette relation de distance/rapprochement du filmeur au monde qui l'entoure et en particulier à ces deux personnages. Tout sera basé sur les réactions des gens à ce filmeur muet et étrange. Les scènes avec le couple sont donc scénarisées, mais les dialogues viendront d'un travail d'improvisation autour d'un sujet prédéfini. Je comptais faire jouer ce couple par des amis à moi qui sont ensemble dans la vraie vie et me baser sur leur vie quotidienne. Je veux donc garder un aspect documentaire, une présence de l'aléatoire qui m'obligera à m'adapter aux situations. Ce travail de confrontation et de relations entre la caméra et les personnages est donc ma priorité dans cette PPM.

Pour cela, je ne compte pas humaniser ce filmeur via sa manière de filmer. Je compte construire le film sur une série de plans fixes, permettant aux situations d'y avoir lieu. Le filmeur est présent dans un environnement et observe ce qui se passe. Je pourrai ainsi laisser une place importante à la situation qui va se produire et à aspect improvisé. Le plan fixe assez large est aussi une manière de traduire la distance de la caméra par rapport aux sujets qu'elle filme. Ces plans fixes à la manière de *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa vont donner lieu à une série de situations, pouvant s'étirer en longueur, et dépendantes du travail d'improvisation. Ce travail sur le plan fixe est aussi une contrainte que je me fixe par rapport à l'utilisation du DV. Je me place dans un contexte contraignant, avec une technologie techniquement pauvre pour simplifier mon rapport à la réalité et expérimenter des choses en lien avec le sujet de mon mémoire.

Le filmeur en suivant la route du couple semble aussi suivre la route de ses origines jusqu'à cette maison de campagne. Il évolue entre différents espaces où il essaie de trouver sa place. Son côté très obsessionnel, a quelque chose d'absurde et je compte exploiter cet aspect. Le filmeur est un personnage gênant qui vient bouleverser les habitudes des personnes auxquelles il est confronté. Ce rapprochement qu'il recherche rapprochement peut poser de nombreuses questions quant à l'intervention du cinéaste en tant qu'auteur. C'est cela que je veux questionner : savoir jusqu'où on peut aller dans l'intimité, jusqu'où cette impression d'appartenir au même environnement peut finalement être illusoire. Dans cette envie obsessionnelle de constamment

filmer, de vivre les situations, de coller à leur temporalité, d'essayer de se sentir inclus dans un environnement auquel on n'appartient pas, on peut trouver quelque chose d'absurde et d'illusoire. Je compte, à travers ce film, questionner les Via des situations exagérées et absurdes et via la création de ce personnage de filmeur un peu fantastique et irréel, je compte développer ces thématiques. Le but de l'image de ma PPM est d'être minimaliste, de compter sur peu de projecteurs, de jouer et s'adapter le plus possible avec l'environnement dans lequel je me trouve. Cela entraînera de nouvelles manières de travailler le cadre et l'éclairage, déjà observées dans mon mémoire, mais qui pourront se manifester plus clairement dans un contexte de mise en pratique. Cela permettra aussi d'exploiter pleinement le potentiel de la caméra DV en dehors d'un contexte professionnel. Je compte donc exercer les rôles de réalisateur, chef opérateur et cadreur afin de manipuler totalement cette caméra et son image. Ces trois rôles sont importants dans le cadre de mon mémoire étant tenu dans beaucoup de films en DV par le seul réalisateur.

Logistique et matériels

Je compte donc tourner dans des décors extérieurs avec un minimum de deux acteurs. J'aurai besoin de 6 jours de tournage, quatre à Paris et deux à la campagne, de préférence la première semaine des vacances de pâques. Je compte tourner dans ma maison de campagne qui se trouve à deux heures de Paris dans Le Loir-et-Cher. Je voudrai emprunter la caméra mini-DV Panasonic AG-DVX100 de l'école et aussi du matériel d'éclairage. Pour la post-production je souhaiterai 10 jours de montage et une demi-journée d'ingest ainsi qu'un jour d'étalonnage sachant que la pratique de la DV ne permet pas d'aller très loin dans ce domaine. Je compte utiliser les stations de montage et d'étalonnage de l'école. J'aimerais pouvoir faire une ou deux journées de tests avec ces deux caméras. Pour ce qui est de l'équipe du film, je compte travailler avec un chef électro uniquement. La volonté de cette PPM est donc de travailler dans des conditions légères avec une petite équipe, en décors naturels. Il faut se mettre dans un contexte de production assez pauvre souvent lié à l'utilisation de la DV sans faire exactement comme les films de ma filmographie. Le but n'est pas de mimer ce que d'autres réalisateurs ont fait ou de se mettre dans des conditions similaires à ces derniers. Il faut plutôt se placer dans des conditions de travail où l'usage de la DV sera intéressant dans la particularité et l'alternative qu'il propose par rapport à un contexte de tournage plus professionnel.

Synopsis

Un personnage non identifié, seulement défini par ce qu'il voit, semble se réveiller à Munich. Ne comprenant pas ce qu'il y fait, il se lance dans un voyage vers Paris pour essayer de comprendre ses origines.

A Paris, errant dans différents endroits il finit par remarquer un couple dans le parc de Bercy. Il décide de les suivre et devient complètement obsédé par eux. Ces derniers le remarquent mais préfèrent l'ignorer. Il finit par se rendre chez eux et frapper à leur porte.

Georges et Caroline (les deux membres du couple) finissent par accepter, un peu contre leur gré, d'héberger le filmeur. Ce dernier reste chez eux pendant un certain temps et assiste à leurs discussions, disputes et autre événement constituant leur vie d'étudiant.

Georges et Caroline essaient de le faire parler, de comprendre d'où il vient et sont de plus intrigués par ce personnage. Ils finissent par se faire à l'idée de sa présence et à l'inclure de plus en plus dans leur vie.

Un jour, suite à la demande de Georges quant à ces origines, le filmeur l'emmène dans une maison de campagne qu'il semble avoir habité il y a longtemps. Georges demande à Caro de les rejoindre pour passer le week-end et ils explorent les environs.

Ils visitent une chapelle abandonnée, se promène dans les champs, jouent aux jeux-vidéo puis se retrouvent enfin dans une forêt. Le filmeur décide d'arrêter sa route aussi et semble disparaître à travers les arbres laissant le couple le chercher.

Liste matériel

CAMERA
1x Panasonic AGDVX100 + batteries + chargeurs
1x trépied léger manfrotto
1 x spotmètre
1x cellule
1 x verre de contraste

Le matériel caméra est réduit au strict minimum car le but de la PPM est de se munir seulement d'une caméra DV dans des conditions de tournages légères. Il faut pouvoir réagir à n'importe quel évènement et être très mobile. L'usage d'un moniteur ou d'un oscilloscope est un facteur technique en plus qui implique des contraintes de mouvements et empêche cette mobilité. Le but est de pouvoir travailler l'image d'une façon très direct avec la seule aide du spotmètre et de la cellule pour faire son exposition. Toutes les cassettes mini-dv proviennent de mes réserves personnelles ainsi que de stocks de l'école qui ne sont plus utilisés.

LUMIERE
1 x SL1 + 2 batteries Bebob
1x 500W + lampe de rechange
2x Mandarines 800 W + lampes de rechange
1 x litepanel 30 x 30 + batteries (si disponibles)
5 x prolongateurs 16A
1 x touret 16A
3 x triplettes
2 x depron
2 x bras magique
4 x pieds de 1000
1x pied baby 1000
1x pied tortue + 1 spigot 16mm
5 x rotules

2x grands drapeaux
4x clamps
4x pinces stanley
1x petit et 1x grand déport drapeau
2 x moyens polys

Le matériel lumière est aussi réduit au minimum. Cela s'explique d'abord par le fait qu'à part moi, seul un autre étudiant de cinéma travaille avec moi sur le tournage. Nous n'avons pas le temps ni les moyens d'installations trop conséquentes. Cela va aussi à l'encontre de mon approche de la lumière dans ce film. Je souhaite m'adapter à la lumière naturelle d'un environnement en particulier et ne pas transformer l'ambiance lumineuse de ce dernier. C'est pour cela que les surfaces de réflexion sont très importantes dans cette liste. Peu de matériel lumière permet aussi de ne pas alourdir un tournage qui se veut léger et mobile.

MACHINERIE ET CONSOMMABLES
4x gueuzes
Gélatines ND3 - ND6 - ND9
Gélatines diffusin 216 - 250
Gélatines CTO ¼ - ½ - Full
Gélatines CTB ¼ - ½ - Full
Gélatine Terry Red taille SL1
Gélatine Deep Blue taille SL1
Permacel 50 mm
Gaffer 50 mm noir
Cinéfoil
Rain protection
Pinces à linge

L'absence de mouvement au sein du film encourage encore une liste aussi réduite. Le matériel choisi consiste donc à assurer seulement le minimum pour pouvoir travailler avec le matériel lumière dans de bonnes conditions.

Plan de travail du tournage

Prise du matériel : vendredi 6 avril

Rendu du matériel : lundi 16 avril

Durée totale du tournage : lundi 9 au dimanche 15 avril

Tournage à Munich : Avant le 25 février

Tournage à Paris : lundi 9 au jeudi 12 avril

Tournage à la campagne à Briou, 41370, dans le Loire-et-cher (2h de Paris) : du 13 au 15 avril

LUNDI 9 JANVIER	Scènes 5 et 6
MARDI 10 JANVIER	Scènes 7, 8, 4
MERCREDI 11 JANVIER	Scènes 1, 2, 3, 11
JEUDI 12 JANVIER	Scènes 9 et 10
 VENDREDI 13 JANVIER	Scène 14 (compter le temps de trajet jusqu'à la campagne)
SAMEDI 14 JANVIER	Scène 17, 15, 16
DIMANCHE 15 JANVIER	Scène 13 (compter le temps de trajet de retour)

Plan de travail de la postproduction

Montage image : 24 mai au 2 juin

Montage et mixage son : 4 au 12 juin

Etalonnage : 13 juin

Masterisation : 14 juin

Liste technique et artistique

NOM	POSTE	E-MAIL	TELEPHONE
Idriss Blaise	Réalisateur, chef opérateur, cadreur	blaisidriss@gmail.com	0676781201
Marc Leyval	Electricien et machiniste, ingénieur son	marc.leyval@gmail.com	0642428491

Georges Pillegand	Acteur	georgespillegand@gmail.com	0629680713
Caroline Gibert	Actrice	Caroline.tice@gmail.com	0637887975

Etude économique

ESTIMATION DU BUDGET

Tout le matériel sera emprunté à l'école. Il ne doit y avoir aucune dépense pour le matériel mais seulement pour le défraiement et les transports. Le transport se fera avec la voiture de ma famille. Pour l'instant seul l'acteur a le permis mais je compte intégrer dans mon équipe une autre personne qui a le permis.

Il faudra donc prendre en compte les dépenses en essence aux alentours d'une trentaine d'euros. Deux membres de l'équipe devront prendre le train pour venir à la campagne ; le ticket est généralement aux alentours de quinze euros. Il faudra aussi assurer un défraiement complet pour les trois jours à la campagne ce qui équivaut à une centaine d'euros en nourriture. Le défraiement à Paris ne se fera pas car les horaires seront aménagés, toutes les journées n'étant pas du 9h-18h.

En fonction de ce dont dispose l'école, il faudra aussi envisager l'achat de cassettes mini-dv ce qui équivaudra à une dépense de 50 euros maximum.

On peut donc estimer que le budget de ma PPM sera aux alentours de 240 euros.

BILAN BUDGET FINAL

	Autres	Péage	Nourriture
Jour 1	0	0	15
Jour 2	0	0	10
Jour 3	Carte SD : 11,66	0	15
Jour 4	0	0	10
Jour 5	0	13,50	52,33
Jour 6	0	0	0
Jour 7	0	13,50	0
Total	11,66	27	102,33

Total dépenses cumulées : 140, 99 euros

L'équipe étant très réduite et les déplacements très simples le prix du défraiement s'est donc vu très amoindri. Mon recours à seulement du matériel de l'école sans louer d'autres choses à l'extérieur m'a aussi permis de réduire mon budget à du simple défraiement. Les cassettes mini-dv étant aussi empruntées à l'école le budget s'en est vu amoindri.

Synthèse des résultats

N'ayant pas encore fini le montage de ma PPM je ne peux pas encore en donner une synthèse complète. Je peux me baser sur ce que j'ai vu pour l'instant, mon expérience de tournage, et mon évolution dans ma réflexion au cours de la rédaction de mon mémoire.

Je me rends premièrement compte que cette PPM fait partie de ma réflexion et n'est qu'une étape de cette dernière. Dans le délai imparti pour sa conception je n'avais pas encore fini ma réflexion sur mon mémoire et ma PPM est une étape de travail. Elle n'est donc pas l'aboutissement du travail effectué avec mon mémoire mais constitue davantage une recherche et une expérimentation. C'est pour cela que je n'ai pas souhaité l'inclure dans le texte même de mon mémoire. Elle reste bien entendu en lien avec ce dernier. Elle prend en compte des éléments de ma réflexion sur la pratique de la caméra DV et son influence. Elle se distingue par une radicalité dans la forme entraînée par ce choix systématique de plans fixes qui la lie à certains éléments développés dans mes analyses de film. Je tiens donc à préciser que j'envisage cet PPM comme une expérimentation filmique sur certaines notions que j'ai pu déployer dans le mémoire. Elle ne propose pas une réponse à ma réflexion mais prend en compte certaines voies entraînés par cette dernière et les travaille de manière radicale.

J'ai souhaité développer le film autour du rapport à l'autre créé par ce personnage de filmeur. Le but était de mettre en place des situations simples reposant sur une discussion ou une action précise. Avec les acteurs, nous partions de cette situation pour ensuite improviser sur cette dernière et la pousser jusque dans ces derniers retranchements. J'ai donc beaucoup travaillé avec la capacité d'improvisation de mes acteurs. Ce fut assez nouveau pour moi qui n'ai jamais eu une formation sur la direction d'acteurs. Mon rôle a donc consisté à très peu m'immiscer dans leurs jeux et à multiplier les prises en leur conseillant plusieurs variantes. J'ai donc établi des plans fixes fait pour durer et se déployer sans contrainte de temps. Les débuts et les fins des plans n'étaient jamais vraiment précisés, s'adaptant toujours à la volonté des acteurs. J'ai donc tenté de dégager dans ce film un travail sur la durée des plans et sur l'adaptation à ce que je filmais. Cela s'est aussi manifesté dans ma manière de concevoir l'image. Je n'ai donc travaillé qu'avec des plans fixe, un pour chaque scène, m'obligeant ainsi à définir un seul point de vue pour une situation. Cela m'a permis de mettre en relation ce travail sur la durée avec un souci de cohésion avec le lieu dans lequel je me trouvais. C'est-à-dire que je plaçais toujours ma caméra en fonction de l'environnement, et à un endroit où le spectateur pourrait toujours sentir

ma présence. J'ai conçu mes plans fixes dans une volonté de mettre constamment en évidence, par le cadrage et l'angle de vue, le fait qu'un filmeur se situe derrière la caméra. J'ai donc expérimenté le rapport entre l'image et la présence de celui qui l'a fait. Cela rejoint les axes d'analyse de mon mémoire et je serais sûrement allé plus loin si j'avais été à un stade plus avancé de ma réflexion. Ce film m'a aidé à mettre en pratique des notions que j'avais développé comme l'inclusion du cinéaste au sein du milieu où il filme ainsi que l'apportance accordé à l'aléatoire. Pour cela, j'ai dû changer ma manière de pratiquer la caméra et perdre quelques préjugés que j'avais.

Ayant surtout bénéficié d'une formation de technicien, il était compliqué pour moi d'endosser le rôle d'un réalisateur qui devait en plus diriger l'improvisation de ses acteurs. Le travail avec une technologie très contraignante, dans le sens où elle m'empêchait de faire l'image comme je le voulais et qu'elle ne me donnait pas assez d'outils techniques pour concevoir un plan, m'a aidé à avoir une autre perception de cette dernière. Au fur et à mesure du tournage, j'ai utilisé de moins en moins de sources autres que celles de la lumière naturelle et me suis finalement contenté de cette dernière. Le DV ne me permettant pas beaucoup d'expérimentations lumineuses, je me suis contenté de ce que l'environnement m'offrait. Cela m'a permis de travailler l'image, non en vue de créer quelque chose qui me convenait esthétiquement mais plutôt quelque chose convenant à l'environnement même et à la situation qui y avait lieu. Dans ma pratique, j'ai retrouvé certaines bases fondamentales de la conception d'une image que j'avais pu oublier au cours de ma formation. L'usage du DV m'a permis de me laver un peu le cerveau dans le sens où j'ai pu mettre de nombreux préjugés de côté. En termes de pratique, cette PPM m'a permis de me mettre dans des conditions très similaires à celles des cinéastes que j'ai analysé comme Pedro Costa ou Alain Cavalier. J'ai réussi à mettre de côté certaines connaissances techniques que j'avais. Au-delà de la résonance avec la réflexion de mon mémoire, cette expérience de tournage m'a apporté beaucoup pour le poste de chef opérateur que je souhaite exercer. Elle amène à travailler avec vraiment peu d'éléments, à tout concevoir soi-même. C'est très fatigant mais aussi passionnant dans le sens où nous sommes totalement confrontés au milieu. L'environnement dans lequel on filme et on évolue devient un véritable terrain d'expérimentation. J'ai aussi été impressionné par ce rapport au temps que nous avons réussi à développer avec l'équipe. Chaque scène se résumait à un seul plan et nous tournions maximum trois scènes par jour. Nous avons donc beaucoup de temps pour installer le plan et travailler avec les acteurs. Cette possibilité de prendre son temps était très agréable et a permis d'envisager différemment le travail de l'image. Le but n'était pas ici de respecter des délais ou

de d'être efficace mais avant tout de laisser une situation avoir lieu et de lui donner le temps d'évoluer, de prendre différents embranchements et de donner lieu à un très grand nombre de prises différentes.

Ce qui a changé dans la pratique est aussi que, Marc Leyval et moi avions dû faire le son tous seuls en même temps que l'image. Nous devons assumer tous les rôles techniques et cette expérience pouvait être assez fatigante. J'ai pu comprendre la quantité de travail nécessaire pour pouvoir travailler seul. Cela m'a amené à penser que l'autonomie que les cinéastes acquéraient dans leur pratique solitaire était aussi très contraignante et n'était pas forcément une libération pour eux. J'ai tout de même ressenti cette liberté dans ce contrôle total de son temps de travail, cette possibilité de pouvoir prendre son temps dans la conception d'une image et de ne pas avoir une pression trop importante sur les épaules. J'ai pu comprendre la manière dont une pratique pouvait être redéfinie avec un contexte adapté et j'ai pu user de cette liberté dans mon travail avec la caméra et les acteurs. Cette expérience a été assez enrichissante et je pense avoir pu mettre en place, grâce à ce film, une réflexion sur ce tournage. Durant mon travail j'étais comme ce filmeur et je pense que le film peut raconter beaucoup de cette expérience. Il peut rendre compte du travail du cinéaste avec le format DV, et procurer une expérience de ce dernier. Bien que je ne souhaitasse pas faire du film une métaphore sur mes réflexions au sein du mémoire, je pense qu'une partie en est quand même une et que je n'ai pas pu échapper à cela. Ce que je regrette est sûrement cet aspect trop systématique du film qui peut le rendre un peu froid et le résumer à un simple exercice de mimétisme des démarches des réalisateurs que j'ai analysé. Je ne pense pas avoir réussi à complètement développer une forme personnelle. Paradoxalement, bien que j'ai aimé cette pratique, je suis encore un peu frustré du travail de l'image, en particulier dans les scènes de nuit où je pense que j'aurai pu exploiter différemment les capacités de la caméra DV dans les basses lumières. Bien que cette frustration reste, je pense avoir réussi à remplir une bonne partie des objectifs que je m'étais fixé et surtout avoir pu expérimenter comme je le souhaitais.

Cette PPM peut s'envisager comme une confrontation de mes réflexions à la réalité de la pratique. Malheureusement, les conditions dans lesquelles j'étais n'ont pas pu me permettre de déployer certains aspects de la pratique du DV. Ainsi l'obligatoire court temps du tournage ne m'a pas permis de vraiment creuser cette intimité avec les acteurs, cette interaction avec eux et mon inscription dans leur vie quotidienne. Je n'ai pas réussi à me rapprocher tant que cela de leur intimité, dû à un temps trop réduit et aussi une certaine réticence de leur part. La part fictionnelle du film devait être trop importante, pour qu'il sente impliqué autrement qu'à travers

leurs personnages. Je pense donc que je n'ai pas réussi à réellement redéfinir mon rapport à la réalité et à mélanger celle du tournage et celle de la vie quotidienne. Une certaine distance restait que je n'ai pas réussi à dépasser. Je pense que mon projet de PPM aurait été plus pertinent sur une plus longue durée de réalisation et que c'était peut-être assez ambitieux de penser qu'il aurait pu totalement aboutir dans ces conditions. Je pense quand même avoir réussi à mettre en place certains enjeux au sein de ma PPM. J'ai réussi à conserver un lien entre elle et le mémoire et elle m'a apporté une série de remise en question sur ma réflexion. En me confrontant à la pratique, elle m'a amené à repenser un peu mon mémoire, au lieu de le vérifier ou d'en être l'aboutissement. Je la considère donc comme une expérience qui m'a amené à pratiquer autrement et à concevoir l'image différemment. Elle m'a aussi encouragé dans une plus grande prise en compte de l'environnement au sein du film et m'a aidé à relativiser sur la place de la technique au sein de la création d'un film. Je n'ai pas réussi à transformer totalement la caméra en outil d'interaction mais je suis content d'avoir essayé et le fruit de ces essais ait pu donner des images intéressantes mettant en avant un travail sur la durée des plans. Je suis donc satisfait de cette expérience sans considérer qu'elle apporte forcément quelque chose de nouveau à ma réflexion. Elle s'inclue davantage dans une évolution ma conception de la technologie DV et une volonté d'expérimenter moi-même les différentes démarches des cinéastes que j'ai pu analyser. Je suis content d'avoir eu la chance d'expérimenter pendant ma formation, sachant que cela sera beaucoup plus compliqué plus tard.

Je tiens, en conclusion, à remercier toute l'équipe pour son aide et sa capacité à accepter toutes ses expérimentations que je lui ai infligées.