

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

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020
Soutenance de juin 2020

Le journal filmé, de l'intime à l'avatar
Simulation et stimulation de vie : la pratique de l'autofilmage.

Manon SABATIER

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique de mémoire intitulée :
Le même geste, encore, pour les éloigner les remords.

Directeur de mémoire interne : Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

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

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020
Soutenance de juin 2020

Le journal filmé, de l'intime à l'avatar Simulation et stimulation de vie : la pratique de l'autofilmage.

Manon SABATIER

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique de mémoire intitulée :
Le même geste, encore, pour les éloigner les remords.

Directeur de mémoire interne : Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Avant de commencer, je tiens à remercier Michel Marx, Giusy Pisano, Arthur Chrisp, Alain Sabatier, Marie-Martine Alcon, Vincent Dieutre, Nick Chrisp, Sophie Signorelli, John Lvoff, Mark Johnson, Simon Gouffault, Doriane Berantelli, Adrien Stauch et mes chats.

Résumé

En tant que pratique régulière, continue et personnelle, le journal filmé témoigne d'une expérience intime qui se distingue toutefois de l'autobiographie. Développé grâce à des avancées techniques telles que l'invention de la vidéo, il manifeste un geste artistique singulier, en marge du circuit cinématographique traditionnel, qui relève plus de la collection que de la production. Le cinéaste y fouille son quotidien et dresse un portrait de soi à travers lui, avec parfois l'objectif de guérir ainsi les angoisses qu'il expose. La caméra, portée d'un jour à l'autre, légère mais lourde de souvenirs, devient dès lors un outil d'interaction sociale et sentimentale, une partenaire de vie jusque dans la mort. En s'attachant à l'individu qui le tient, le journal filmé participe alors activement à sa construction identitaire : plus qu'une description, il montre une évolution.

Mots-clés : journal filmé ; autobiographie ; autoportrait ; autofilmage ; intimité ; personnel ; avatar ; thérapie ; mort.

Abstract

As a regular, ongoing and personal practice, the film diary reflects an intimate experience that stands apart from autobiography. Developed thanks to technical advances such as the invention of video, it manifests a singular artistic gesture, on the fringe of the traditional film circuit, which is more a matter of collection than production. The filmmaker delves into his daily life and draws a portrait of himself through it, sometimes in an attempt to heal the anxieties he exposes. The camera, carried from day to day, light but heavily charged with memories, becomes a tool for social and sentimental interaction, a partner in life until death. By attaching itself to the individual who holds it, the filmed diary then actively participates in its building of identity: more than a description, it shows an evolution.

Keywords : film diary ; autobiography ; self-portrait ; self-filming ; intimacy ; personal ; avatar ; therapy ; death.

Table des matières

INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1 : ÉTAT DES LIEUX, ÉTAT DE SANTÉ DU JOURNAL FILMÉ	16
PORTRAIT DES JOURNAUX FILMÉS	17
<i>Histoire d'une interaction</i>	18
<i>Rencontre audiovisuelle</i>	21
<i>Voix intime</i>	24
<i>L'écran et l'écriture</i>	28
<i>Le temps du journal</i>	32
ROLES ET MÉMOIRE DU JOURNAL FILMÉ	33
<i>Auscultation de soi</i>	34
<i>Généalogies</i>	37
<i>Exploration de l'invisible</i>	40
<i>Obsessions du quotidien</i>	43
CHAPITRE 2 : AUTOFILMAGE ET AUTOTHÉRAPIE	47
L'ACCOMPAGNEMENT	48
<i>Cicatrisation</i>	52
<i>Sur la route</i>	55
<i>Luttes</i>	59
LE TESTAMENT.....	61
<i>Compte à rebours</i>	62
<i>La mort à l'écran</i>	64
<i>D'un état l'autre</i>	68
ÉPILOGUE : LE MÊME GESTE, ENCORE, POUR ÉLOIGNER LES REMORDS ...	72
FILMOGRAPHIE	79
BIBLIOGRAPHIE	81
DOSSIER DE PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE.....	84

INTRODUCTION

Les pages qui suivent tenteront d'aborder la pratique du journal filmé et plus précisément celle de l'auto-filmage via les notions d'intime et d'avatar ou, figurativement parlant, du dedans et de sa représentation dans le dehors.

L'histoire derrière ce choix de sujet se tisse autour de divers éléments d'ordre personnel. Le premier, et sans doute le plus constitutif de cette affaire, relève de ma propre expérience quotidienne en la matière. Je filme beaucoup, dans le sens où j'enregistre des fragments sur un support audiovisuel que je décide ensuite, souvent bien plus tard, de monter ou de garder tel quel, à la manière d'une collection. Cette habitude m'a au départ été transmise par mon père, journaliste et fervent adepte de films de famille. Se loge alors dans cette hérédité un premier mobile à cette enquête. Par l'analyse d'une forme cinématographique autobiographique, le journal filmé, ce mémoire sera aussi le lieu d'une auto-analyse, non pas strictement dans sa définition psychanalytique mais dans sa forme introspective, réflexive. Les recherches menées auront pour but d'aiguiller ma pratique personnelle. Sera joint à ce travail écrit mon propre journal filmé, réalisé en parallèle : ces deux productions s'influenceront réciproquement.

Le terme journal filmé en appelle un autre, propre au domaine de la littérature, qui va nous permettre de définir plus précisément l'objet de ce mémoire. Il s'agit du journal intime, un genre littéraire qui interroge les spécialistes puisqu'il est aussi une pratique privée, non destinée à la publication. L'adjectif « intime » sème alors le trouble lorsqu'un pareil ouvrage se trouve diffusé. Peut-on toujours parler de journal intime ? Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, auteurs de la première anthologie sur ce genre¹, optent pour la qualification de journal personnel afin d'éviter la confusion. Dans le cadre de

¹ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2005

cette étude sur le journal filmé, et bien que nous traiterons de films diffusés, le caractère intime sera néanmoins évoqué, voire invoqué. Il sera à prendre non pas au sens de secret mais d'enfoui, d'enterré. De plus, plutôt que de préciser à chaque fois « journal filmé personnel », nous nous en tiendrons à l'expression « journal filmé », en ce qu'il est l'appellation d'un genre cinématographique développé dans les années 1960 et propulsé par l'apparition de la vidéo, nouveau médium venu prolonger l'écriture intime : « Si la caméra vidéo avait existé à cette époque, j'aurais filmé, filmé, filmé ! Et rien écrit ! J'ai donc écrit ce que je ne pouvais pas filmer. »² Ces mots d'Alain Cavalier manifestent les chocs intimes et artistiques survenus avec la démocratisation des caméras vidéo, mais n'oublions pas que la pellicule était aussi devenue plus accessible et qu'en s'ouvrant aux amateurs, son développement a participé à celui du journal filmé.

La spécificité du journal filmé, comme son nom l'indique, réside dans sa forme audiovisuelle : il est une écriture dans une autre langue, une langue cinématographique qui se baserait sur l'enregistrement d'images et de sons. Dans leur ouvrage, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert caractérisent le journal personnel comme une « série de traces datées »³, définition qui n'exclut pas le journal filmé. Cette appellation pointe trois spécificités de cette pratique : la régularité, la conservation, la chronologie. Nous tâcherons d'y revenir au fil de ce mémoire, ces composantes s'agencant bien entendu singulièrement selon les films. Par cette définition, l'enjeu est surtout de distinguer ce genre cinématographique des autres, non pas pour dresser d'éternelles frontières mais pour le reconnaître et lui permettre d'exister.

La notion d'autobiographie au cinéma sème par exemple le désordre dans notre tentative de définition. Un film autobiographique désigne une œuvre inspirée par la vie de l'auteur, ou si l'on s'attache à l'étymologie du terme, une écriture sur sa propre vie : en ce sens, le journal filmé y trouve sa place mais un film autobiographique n'est pas

² Entretien de Jean-Louis Jeannelle, « *Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur* », Itinéraires, 2009, 175-191.

³ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2005.

nécessairement un journal filmé. Il peut prendre des formes fictives, déléguer des actes personnels à des acteurs et des actrices, remettre en scène le passé, là où le journal filmé se concentre sur l'enregistrement d'une vie au jour le jour. Encore une fois, un parallèle avec la littérature s'impose pour mieux démêler les deux genres. Il y a dans l'autobiographie une idée de récit rétrospectif, lorsque s'impose dans le journal intime une écriture introspective sur le vif. Dans le cas du journal filmé, et ce même si le montage peut intervenir comme une prise de recul, la matière disponible reste une matière brute, accumulée, dont l'accolement sert essentiellement la diffusion. Dans ce mémoire, nous tâcherons d'approfondir les problématiques de conception d'un journal filmé en naviguant à travers ses déclinaisons mais ne réduirons pas notre corpus aux tournés-montés, bien que cette forme apparaisse plus semblable au journal intime qu'une autre. La présence ou l'absence d'une post-production ne sera pas à considérer comme un élément discriminant pour cette étude, justement car celle-ci s'axera sur la pratique plutôt que le rendu, et sur l'impression d'immédiateté plutôt que l'immédiateté elle-même. Il s'agira d'aborder le journal filmé en tant qu'expérience, déjà car ces recherches visent à la réalisation d'un film, mais aussi parce que cette activité implique un suivi personnel dans le temps.

Considérons les journaux filmés comme des *tentatives de se décrire*. Ces termes, je les emprunte au film éponyme de Boris Lehman⁴ car ils évoquent justement un mouvement vers soi, le trajet d'une sensation vers sa représentation, et un mouvement vers l'autre : se décrire pour mieux se présenter, pour mieux s'inscrire dans une réalité. Dans décrire il y a aussi l'idée d'un déplacement physique, corporel. Décrire c'est tracer, exécuter un geste ; se décrire c'est laisser sa trace, dessiner les contours de soi. Tout cela reste une tentative, une expérience dans le temps qui n'aboutit pas forcément à un résultat, une expérience parfois vaine⁵. Aussi, parce qu'il lance les pistes que je souhaite aborder au

⁴ LEHMAN Boris, *Tentatives de se décrire*, France, 165min, Vidéo, 2005.

⁵ « Je peux tout montrer / l'intérieur de mes armoires / mon linge sale, mes objets intimes/ je n'arriverai jamais à me dévoiler / à montrer l'intérieur de moi (...) / rien ne sort de tout ça / vaines tentatives de se décrire » LEHMAN Boris, *Tentatives de se décrire*, Herent, Exhibitions International, Collection Yellow Now, 2006, p.26.

fil de ce mémoire, je nous propose d'examiner le synopsis de *Tentatives de se décrire* de Boris Lehman. Sous la forme de trois courts versets, il parle du soi et du je sans manquer de les lier par la trajectoire de l'un vers l'autre. La manœuvre s'avère douloureuse, se décrire c'est accepter aussi qu'on est un peu en train de mourir.

Faire le tour de soi
inlassablement
impossible évidemment
mais que faire d'autre

Je reviens sur moi-même
comme dans un rêve nostalgique
filmer chaque fois ce qui n'est déjà plus
ce qui est mort en moi
le passé déjà
et l'ombre de moi-même

Je filme encore
pour dire que je filme
non tant ce que j'ai oublié de filmer
mais ce qui n'était pas encore

L'autofilmage prend là l'allure d'un acte de résistance au temps. Une action contre et avec soi-même qui relève ici plus d'une habitude que d'un bouleversement (« mais que faire d'autre »). Quelque chose qui aide à passer le temps mais qui paradoxalement le matérialise. La conclusion paraît cynique au premier abord mais adopte une tendre lucidité : il ne s'agit plus tant des choses filmées que du geste derrière ce filmage ; il s'agit de filmer et considérer le virtuel, ce qui n'est pas encore.

Je souhaite à ce stade avancer l'hypothèse qu'un journal filmé relève d'une expérience thérapeutique fatidique. Thérapeutique car elle se construit dans la durée, une durée qui additionne les instants et se place sur la même courbe de temporalité que notre propre vie. Une sorte de suivi psychologique en somme, sans accompagnateur mais avec enregistreur. De la même manière que certaines personnes s'adonnent à l'écriture journalière et versent sur papier sensations et pensées, d'autres captent et ainsi sélectionnent des instants clés. L'aspect curatif de cet acte autobiographique est

d'ailleurs largement mis en avant par les diaristes eux-mêmes. Mais outre les discours d'intention, n'y a-t-il pas dans la répétition compulsive d'un acte (celui de filmer) un exutoire ? Peut-on considérer l'autofilmage comme une autothérapie ? N'est-ce pas une expérience vouée à l'échec dans le sens où l'on se heurtera toujours à une représentation de soi et non à soi-même ?

Dans l'autofilmage il y a l'idée, très simple, de se filmer soi-même. Une caméra-miroir, retournée en mode selfie, braquée sur soi, avec un petit écran qui nous reflète – du moins est-ce le cas d'une majorité de caméscopes et de téléphones portables -. Le corps se pose là, fidèle réflexion de soi, authentique dans son monde, mais ce n'est pas la réalité vécue. Outre la dimension illusoire d'une image, se filmer soi-même ne signifie pas filmer son propre corps, parce qu'on ne se sent pas forcément soi dans son corps biologique. J'appellerai donc autofilmage tout processus de représentation de soi, abstraite ou figurative, qui mène à la création d'un avatar, c'est-à-dire une incarnation matérielle ou numérique.

Dans la démarche du journal filmé, le corps du filmeur ou de la filmeuse peut ne pas apparaître : nous partirons du postulat qu'il n'est alors pas nécessaire de physiquement s'exhiber pour se filmer, se décrire. À partir de là, une seule grande question guidera notre réflexion : qu'est-ce que se filmer ? L'exploration des journaux filmés existants, en plus de fournir un état des lieux et un état de santé du genre (où en est le journal filmé aujourd'hui ?), permettra de saisir l'étendue des possibles en matière d'expression de soi et d'auto-filmage. L'auscultation de ces divers journaux fera dériver notre étude sur les impressions et effets d'une telle expérience, considérant alors le journal filmé non pas dans son résultat objectif final mais dans sa création ou sa réception. L'acte de se filmer a-t-il une dimension thérapeutique ? N'y a-t-il pas dans l'urgence de s'écrire le poids d'une mort incertaine ? Nous nous pencherons sur les limites du journal filmé (qu'elles soient d'ordre personnel ou matériel) pour ensuite tenter de les repousser via le recours à l'avatar numérique. Comment se filmer sans se voir ? Si le reflet dans le miroir peut être bénéfique, il reste à la surface de notre peau et il n'est pas forcément

en adéquation avec l'image intérieure de soi. Ce que nous appelons « moi », en plus d'être inconstant, prend parfois les traits d'un autre, étrangeté réconfortante que Samuel Fuller nomme le troisième visage dans son autobiographie : « Ne trouvant pas de nom accrocheur en psychologie pour mon moi privé, j'ai trouvé "le troisième visage". Ce n'était pas juste pour moi un concept, mais la geisha captivante, intime et séductrice de mon cerveau. J'accueillais volontiers la solitude parce que je n'étais pas vraiment seul. Peut-être n'étais-je qu'un vieux schnock, mais j'avais encore beaucoup de rêves et de désirs qui se bouscuaient en moi. Mon troisième visage me revigorait toujours. »⁶ Partant du principe que tout le monde possède trois visages, comme trois niveaux de réalité (cela rappelle la théorie platonicienne selon laquelle il existerait trois espèces de lit : l'idée du lit, l'objet du lit, l'apparence du lit⁷), le troisième serait le vrai, le secret, l'invisible⁸. Quitte à montrer une image de soi, pourquoi ne pas la créer avec des outils numériques ? En lien avec ma pratique personnelle, nous verrons comment l'intégration d'un avatar numérique (très utilisé dans le domaine du jeu vidéo) dans un journal filmé peut aider à se décrire.

⁶ FULLER Samuel, *Un troisième visage* (A third face), trad. Hélène Zylberait, Allia, 682p, 2011, p.580.

⁷ PLATON, *La République*, Livre X, trad. Georges Leroux, Flammarion, Collection GF, 2016.

⁸ « Nous avons tous trois visages. Le Premier est celui avec lequel vous êtes né, celui que l'on voit dans le miroir chaque matin, un peu de maman dans vos yeux bleus, les joues roses et les lèvres minces de papa, ou peut-être, comme moi, une mâchoire de travers héritée d'un ancêtre que seul un faux généalogiste pourrait identifier. Votre second visage est celui que vous développez grâce à votre personnalité, votre inventivité et votre sensibilité, celui que les gens identifient comme étant "vous", riant aux blagues, abattu quand les choses vont mal, grisé par la passion et le succès, froid quand la confusion et la peur s'installent, charmant quand la séduction fait partie de votre plan de bataille. Puis, il y a votre troisième visage. Personne ne peut le voir. Il se dérobera toujours au miroir, restera invisible aux yeux de vos parents, de vos amants ou de vos amis. C'est le vrai visage que personne ne connaît, sauf vous. C'est votre *vrai* vous. Toujours dans le secret de vos peurs les plus profondes, de vos espoirs et de vos désirs, votre troisième visage ne peut pas mentir et vous ne pouvez pas lui mentir. Je l'appelle la maîtresse de mon esprit, le gardien de mes utopies secrètes, de mes déceptions les plus amères et de mes visions les plus nobles. » FULLER Samuel, *Un troisième visage* (A third face), op. cit., p.579.

Le samedi 5 octobre 2019, j'assistai avec des amis Vincent Dieutre lors de la Nuit blanche de Paris au Point Éphémère. Le cinéaste y diffusait plus de quatre heures de rushes accumulés au fil du temps, quotidiennement. La projection s'accompagnait d'une installation scénique et sonore : nous avons placé une minuscule cabine ornementée d'une fenêtre et dans laquelle attendait un microphone. Vincent Dieutre se postait à l'intérieur, le regard vissé sur le mur de projection de la salle obscure (une salle de cinéma improvisée au dernier étage du bar – il fallait emprunter un petit escalier de métal pour y accéder) et commentait en direct les images qui défilaient alors. Sur la page de l'événement, le diariste retrace l'origine de cette performance intitulée Facebook films : « De 2007 à 2017, j'ai posté régulièrement sur ma page Facebook de petits plans numériques de 20 secondes tournés avec mon téléphone du moment. Sur le conseil d'une amie curatrice, j'ai pris soin dès 2010 de copier le plus souvent possible ces mini-films sur disque dur. Cherchant récemment des images de mes « nuits debout » à la République, je me suis rendu compte de l'énorme matériau filmique que j'avais pu amasser durant ces dix ans et l'idée de m'y replonger a commencé de me trotter dans la tête. Car, au-delà de la simple accumulation d'images et de souvenirs, c'est tout un rapport au monde, à la technologie, au territoire, à la dite actualité qui s'énumère là, en vignettes minuscules. Dérushage donc, avec ou sans trous de mémoire, devant vous... ». S'ajoutait à la projection et au commentaire en direct une nouvelle captation, celle que nous opérions à l'aide de plusieurs caméras, filmant tour à tour le cinéaste et son micro, le public et ses réactions ou nous-mêmes en plein filmage.

À cette période, je savais déjà que mes recherches porteraient sur l'acte autobiographique au cinéma. Je savais aussi que mon projet pratique consisterait vaguement en un journal filmé. Cette rencontre avec Vincent Dieutre a confirmé ce désir, orientant mes lectures vers la pratique du journal, vers la pratique du quotidien, de l'instantané. L'enjeu de cette performance pour le cinéaste était de découvrir en même temps que les autres ses rushes passés et de se souvenir, parfois avec l'aide d'amis dissimulés dans l'ombre du public. Une mémoire individuelle qui, quelques fois, devenait collective par l'acte même de se remémorer en pleine lumière. Cet événement,

sur lequel nous reviendrons au fil de ce mémoire, a posé les interrogations à l'origine de cette recherche. Parce que son procédé scénique met en scène l'acte d'enregistrer (tenir une caméra), de dérusher (regarder, commenter ses images), d'être enregistré (se filmer, se faire filmer), et ce sans séparation temporelle ni spatiale (le commentaire a lieu en direct tout autant que la captation), cette performance interroge la nature du journal filmé, de sa pratique à son export, en passant par le montage.

Quelques semaines plus tard, au détour d'une conversation, ma mère évoquait le journal intime tenu par mon père lorsqu'il venait de la rencontrer. Suite à l'acquisition de ce carnet et après cette expérience auprès de Vincent Dieutre, je décidai de dédier ce mémoire à la pratique du journal filmé, genre cinématographique peu connu, entre autobiographie et documentaire.

Le chapitre État des lieux, état de santé du journal filmé se propose d'analyser les différentes formes que revêtent ce type de films ainsi que ses effets. Il s'agira également de remonter le temps afin de mieux comprendre les enjeux de ce genre cinématographique aujourd'hui.

CHAPITRE 1 : ÉTAT DES LIEUX, ÉTAT DE SANTÉ DU JOURNAL FILMÉ

Portrait des journaux filmés

Dans la terminologie même de journal filmé il y a la notion fondamentale du temps, non qu'il soit une pratique ininterrompue mais plutôt parce qu'il relève d'une activité régulière, intermittente et spontanée. Plus tôt, nous avons déjà pointé trois particularités du journal personnel en tant que série de traces datées : régularité, conservation et chronologie. La différence avec le journal écrit se situe alors dans l'action, plus précisément le geste : si la rédaction implique un état solitaire, souvent a posteriori (le soir par exemple, instant propice au bilan), la captation peut intervenir à tout moment sans déconnexion du sujet filmeur avec son monde. Au contraire, c'est justement l'interaction du filmeur avec ce qu'il filme qui nous intéresse dans cette pratique, puisqu'elle signe le caractère personnel de l'œuvre en intégrant un regard individuel et spécifique. Un regard particulier mais également une attitude, une manière de se mouvoir, une voix, un accent.

À travers une série d'exemples, nous observerons comment se profile cette interaction, et plus généralement comment des techniques audiovisuelles peuvent se mettre au service d'un journal intime. Nous aborderons le journal filmé comme une « technique de soi »⁹, le rapportant à la notion de souci de soi développée par Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité*¹⁰. Lors d'un séminaire retranscrit dans *Dits et écrits*, l'auteur partage son intérêt pour la sphère intime, la pratique de soi dans laquelle importe « l'interaction qui s'opère entre soi et les autres »¹¹, rappelant les mouvements féministes des années 1970 qui refusaient la dichotomie entre vie publique et vie privée.

⁹ « La pratique de l'autobiographie peut être perçue comme une "technique de soi" par laquelle le sujet peut "se corriger", s'améliorer, comprendre qui il est mais aussi intensifier ses relations sociales. » GOURSAT Juliette, *Mises en jeu, Autobiographie et film documentaire*, Presses Universitaires de Provence, Arts, Série Hors champ, Aix-en-Provence, 282p, 2016, p.15.

¹⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité III, Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1984.

¹¹ « Je m'intéresse de plus en plus à l'interaction qui s'opère entre soi et les autres, et aux techniques de domination individuelle, au mode d'action qu'un individu exerce sur lui-même à travers les techniques de soi. » FOUCAULT Michel, « Les techniques de soi », *Dits et écrits Tome II, 1976-1988*, Gallimard, Paris, 2001, p.1604.

Histoire d'une interaction

Dans *Mises en jeu, Autobiographie et film documentaire*, Juliette Goursat note que « le mouvement féministe contribue à l'apparition du documentaire autobiographique aux Etats-Unis » et que « certains cinéastes entreprirent, sous son impulsion, d'éviter les personnalités importantes, les scoops, les sujets prétendument nobles et se mirent à filmer leur intimité. »¹² Le personnel devient politique et le journal filmé semble tout à fait s'inscrire dans ce contexte contestataire puisqu'il se développe véritablement à cette période, grâce à la démocratisation des moyens de production. La caméra vidéo a été investie par de nombreuses vidéastes, en ce qu'elle représentait à cette époque une possibilité d'expression dans un environnement oppressif, une nouvelle langue qu'elles se sont appropriées dès son essor. On peut penser par exemple aux *Insoumuses*, avec Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et Ioana Wieder, ou à Pipilotti Rist et Gina Pane, qui se sont emparées de ce médium avec l'envie de parler du monde et de leur condition de femme tout en parlant d'elles, d'individualités, d'intimités ; tout en montrant leur corps et en faisant entendre leur voix (la caméra vidéo permettant d'enregistrer simultanément images et sons). Si l'on peut parler de soi sans se filmer mais en filmant les autres, le contraire est tout aussi valable. On peut parler du monde et des autres en se filmant, en utilisant son corps et sa vie comme porteurs des marques du monde, comme vecteurs d'un message politique. Les propos de Gina Pane, artiste performeuse française, sur son action filmée *Autoportrait(s)* rendent compte de cette démarche, dans la lignée du « Je est un autre »¹³ : « Je voulais que ce soit clair que mon autoportrait est le portrait des autres en général. Les éléments de mon expression sont universaux, ils ne sont pas autobiographiques. "Je suis les autres". »¹⁴ Et l'autre est dans le je, dans le corps, il le traverse et laisse derrière lui des marques de son passage.

¹² GOURSAT Juliette, *Mises en jeu, Autobiographie et film documentaire, op. cit.*, p.32

¹³ RIMBAUD Arthur, « Lettre du voyant, à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

¹⁴ STEPHANO Effie, Entretien avec Gina Pane, « Performance of concern », *Art and artists*, vol. 8, n° 1, avril 1973, p.26

Les autres, et plus généralement le monde extérieur, sont même à l'origine des documents autobiographiques en ce qu'ils les stimulent et en sont, souvent, les destinataires. La porosité entre films de famille et journal filmé en témoigne. Bousculés eux-aussi par l'avènement de la vidéo et la démocratisation de la pellicule, ils tendent à capturer ce qu'il se passe dans un environnement proche et investi émotionnellement. Comment les distinguer alors du journal filmé, d'autant quand Jonas Mekas, figure emblématique du genre, consacre une grande partie de son œuvre à sa famille ? Le cinéaste déclare lui-même dans un entretien qu'il n'y a « pas grand chose » qui sépare son travail d'un film de famille, que « les films de famille sont des journaux intimes, des notes écrites par des individus », ce qui est « en soi une forme d'expression »¹⁵.

La nuance se trouve alors peut-être dans l'intention, la méthode et la portée. Jonas Mekas précise qu'un film de famille est « une forme moins consciente, moins organisée, moins formellement structurée »¹⁶, aussi parce qu'il ne vise pas à être diffusé à large échelle. Roger Odin, professeur en sciences de l'information et de la communication, interroge dans *Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémiopragmatique*¹⁷, l'essor de la diffusion des films de famille dans la sphère publique, et la valeur documentaire qui leur est attribuée. Il pointe leur « singularité étonnante » qui est que « la réalisation d'un film ne constitue pas l'objectif premier du tournage d'un film de famille ». Il advient en effet que les rushes s'égarer, se dégradent dans la poussière sans n'être jamais développés parfois. D'autres fois ils sont juste oubliés, rangés dans un coin de cave, bien loin des écrans. Il y a peut-être dans le journal filmé une importance accordée au document, à sa conservation et son agencement, qui est inhérente au terme journal, avec toute la connotation informative qu'il possède. Il y a aussi sans doute une part d'obsession dans cette pratique, due à la récurrence du geste,

¹⁵ CODERRE Charles-André et LI-GOYETTE Mathieu, « Entretien avec Jonas Mekas », *Panorama-cinéma*, 2013.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ TOUSIGNANT Nathalie, (sous la dir. de), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, Collection Travaux et recherches, 2004.

d'un motif. « Un besoin urgent de faire voir et de partager » comme le décrit Jonas Mekas, ce qui emmène aussi à une certaine structure, qu'elle soit chronologique (à la manière d'un journal écrit) ou sensitive (à la manière d'un classeur où l'on viendrait intercaler des éléments au milieu d'autres car ils nous semblent aller bien ensemble, du moins à un instant donné).

Le développement des technologies audiovisuelles a finalement permis de mettre sur le même plan caméra et stylo, bien que le prix diffère grandement ; nombreux et nombreuses sont les cinéastes qui abordent la caméra comme une extension de leur main. Jonas Mekas la considère comme sa plume, sa machine à écrire. Alain Cavalier parle de sa caméra vidéo comme d'un réconfort après la lourde machinerie du cinéma classique : « J'ai tourné mon premier film avec une caméra qui faisait un bruit de machine à coudre. Mes films suivants avec une caméra énorme, blindée, pour ne pas entendre le bruit de sa mécanique. Aujourd'hui, comme un prolongement de mon cerveau, dans ma main, au chaud, je tiens une caméra fraternelle. Voilà toute l'histoire de ma vie et mon bonheur de la terminer en filmant librement à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. Je rejoins mes amis peintres, écrivains, musiciens. Je fais partie d'un mouvement précis dans l'histoire du cinéma : filmer à la première personne. »¹⁸

¹⁸ ROBLES Amanda, « Le Journal ouvert, Entretien avec Alain Cavalier », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018.

Rencontre audiovisuelle

*La Rencontre*¹⁹ d'Alain Cavalier constituera notre porte d'entrée dans l'étude des journaux filmés. À travers l'analyse de ce premier cas, nous distinguerons divers éléments propres à cette pratique.

Terminé et diffusé en 1996, ce film est la conséquence d'une accumulation d'images captées par le cinéaste lors de sa rencontre avec Françoise Widhoff. Une rencontre qui prend son temps, à travers laquelle naît et grandit un amour. Un film sur et pour l'autre surtout, car pour le cinéaste « filmer, c'est envoyer un désir vers une personne qui le renvoie, transformé, à la caméra »²⁰. Décider de faire un film sur un tel sujet pose la question du tournage. S'il s'agit bien de capter des instants de la vie commune, ce dernier tend à s'éterniser, puisqu'à un fragment de vie s'en rajoute un autre. La durée d'un journal est indéfinie, malléable, à la différence des films poursuivant un mode de production plus classique avec des dates de tournage déterminées. Quand est-ce qu'on s'arrête de filmer ? « Françoise a accepté ce regard en essayant de rester elle-même. Nous avons le temps... Et puis, un jour, j'ai senti que Françoise se déroba. Elle m'a dit qu'elle avait soudain la sensation qu'à partir du moment où notre vie était filmée, elle ne nous appartenait plus. Là, j'ai su qu'il fallait que je conduise le film vers sa conclusion. Surtout que nous faisons ensemble le montage du film de notre vie au fur et à mesure que nous la vivons. »²¹ Qui dit régularité du geste dit aussi lassitude ; une forme de routine qui aurait pris place dans l'acte de filmer autant que dans l'acte de vivre. À la genèse du projet de film, de simples rushes, captés sur le vif, sans intention fixe mais avec l'envie d'en faire quelque chose, de construire ensemble. Un début de relation. Filmer comme on tombe amoureux, avec une obsession douce. Le film s'érige autour de

¹⁹ CAVALIER Alain, *La Rencontre*, France/Liban, 1996, Hi 8, 75min.

²⁰ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

²¹ Ibid.

détails, de fragments du corps amoureux, de petites choses de la vie. Il commence par un plan sur une daurade ramenée du marché par Françoise. De l'intérêt pour l'objet ramené chez soi par l'autre naît la tendresse des images et des voix. Une voix qui s'adresse directement à l'être aimé, comme si le « tu » imprégnait chaque objet, une voix murmurée aussi, souvent, comme si la proximité était de mise et qu'il ne fallait pas trop hausser la voix de peur d'irriter l'autre. Et donc, quelquefois, une voix inaudible, seulement entendue de l'autre, une voix exclusive dont le spectateur n'écoute plus les mots mais ressent la tendresse.

Le film s'articule autour d'un concept simple : la description. Alain Cavalier fait succéder devant l'objectif de sa caméra toutes sortes d'objets, qu'ils soient collectés, offerts ou achetés, et en produit un portrait minutieux, aidé par l'usage de très gros plans. Cette attention apportée aux détails traverse toute la durée du film et le cinéaste la revendique par ailleurs explicitement lors d'une visite au musée. Un tableau intitulé *Barque sur la grève* de Braque l'obsède : pourquoi avoir peint ici, près du navire, une étrange forme géométrique ? Pourtant à ce stade, et malgré le point de vue subjectif de la caméra, ce n'est pas la forme géométrique qui nous fascine mais le reflet que fabrique le tableau. Le curieux de la toile se fond dans le curieux de la scène : protégée sous une plaque de plexiglass, la peinture renvoie l'image d'Alain Cavalier (Figure 1). C'est la seule fois qu'il apparaît et, tandis qu'il nous partage l'objet de sa fascination, nous le regardons plutôt regarder. « Je me suis vu. J'ai failli couper. Heureusement, je ne l'ai pas fait. Comme ça, je signe le film ; c'est moi qui tiens la caméra. »²² Cet heureux accident nous ramène dans le regard, dans ce qu'il a de spécifique ; en ne cachant pas la présence de l'œil, en ne niant pas son individualité et donc sa différence, on ouvre peut-être un peu plus la porte à l'autre. Ce n'est pas ni une caméra subjective dans laquelle le spectateur se fondrait, comme si l'enjeu était de fusionner filmeur et spectateur, ni un procédé audiovisuel visant l'interactivité comme dans les media immersifs, mais bien un œil subjectif avec lequel nous entrons en interaction, en face-à-face.

²² JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.



Figure 1. La Rencontre, Alain Cavalier

Le point de vue se démultiplie. Alain Cavalier s'avance et nous voyons à la fois son corps filmant et l'objet filmé s'agrandir dans le cadre. Le recadrage est corporel : le cinéaste choisit de s'avancer et non d'appuyer sur un bouton pour zoomer, car cela permet également de se faire disparaître soi au profit de l'œuvre filmée (à la fin du plan, l'étrange figure peinte emplit tout le cadre). Dans la description, dans le portrait de soi ou des autres, il y a le mouvement d'aller vers quelque chose, d'avancer comme de reculer. Quand Alain Cavalier filme les objets de sa vie, la caméra est souvent fixe et c'est par sa main qu'il les emmène dans la zone de netteté (Figure 2).

Le filmage dans *La Rencontre* s'opère comme une concentration, une mise au point des objets qui cristallisent la réunion de deux êtres. L'on peut toutefois élargir cette notion de concentration à la pratique du journal filmé. Au-delà d'une incarnation concrète avec ces rayons lumineux qui se concentrent en un seul plan de netteté, la concentration signifie simplement l'attention portée à quelque chose et encouragée par un état introspectif. Une pratique presque méditative finalement, puisqu'elle permet de faire le point et qu'elle détend. Au visionnage de *La Rencontre*, on est d'ailleurs surpris de l'effet relaxant que procure un tel film. Le temps qu'il prend, le temps qu'on ne perçoit pas mais qu'on ressent, la manière de filmer, la manière de ne pas arriver à filmer, tout participe à la création d'un espace filmique et intime et cela parce que les deux se fondent inévitablement entre eux, du moins pour Alain Cavalier. Aussi tout n'est pas parfait, tout n'est pas net, tout n'est pas bien exposé, mais il y a là tentative de se décrire et c'est cet élan-là qui nous intéresse.



Figure 2. *La Rencontre*, Alain Cavalier

Voix intime

Particularité que l'on retrouve dans beaucoup de journaux filmés, dans *La Rencontre*, l'image et le son se trouvent reliés par le même enregistreur (les deux sont stockés sur une même cassette, ici Hi-8). Les voix d'Alain Cavalier et de Françoise sont directes et spontanées : elles réagissent à ce qui se filme. Le temps du plan est le temps de la phrase, le temps du silence, le temps de l'amour. Parfois il semble même que le plan visuel n'est qu'un prétexte à capter une discussion, puisque l'enregistreur sonore est fusionné à la caméra, de la même manière que l'oreille et l'œil reçoivent en même temps. Le filmage peut alors prendre l'aspect d'une parole et cette analogie fait correspondre le journal filmé au journal écrit. Filmer c'est aussi parler, et parfois les deux sont nécessaires simultanément. Vers la moitié du film, l'amant se retrouve éloigné de sa partenaire et il veut alors capter le bleu d'un vitrail pour le lui montrer à son retour (Figure 3). Il se retrouve confronté à un problème qu'il lui explique à la fois visuellement et verbalement : la caméra n'arrive pas à obtenir à la fois la couleur et le visage à la bonne exposition. Ce doit être l'un ou l'autre et la voix comme la main expriment la déception. Aussi, parce qu'il s'adresse directement à une personne, qu'il filme pour elle, *La Rencontre* emprunte beaucoup aux correspondances filmées, sauf que la réponse est comprise dans le film. Il n'y a pas à attendre : Françoise n'est jamais loin, elle guide l'action ; ce n'est pas « Cher journal » mais « Chère Françoise ».

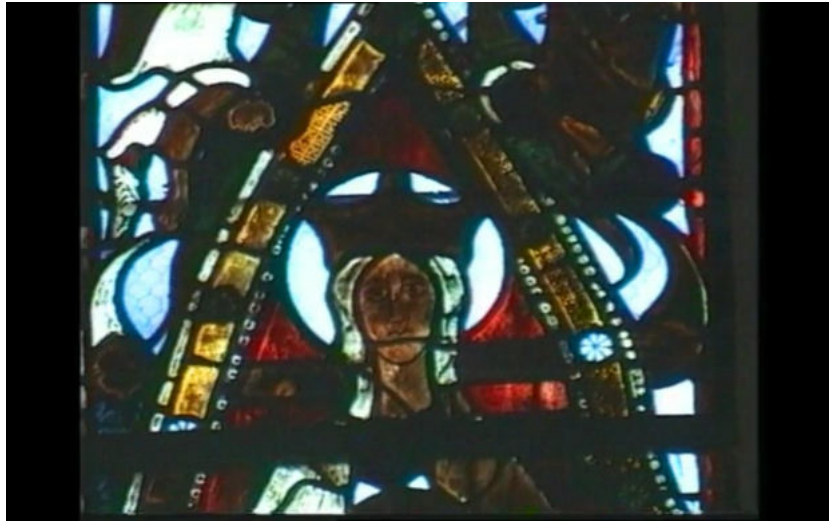


Figure 3 La Rencontre, Alain Cavalier

L'adresse à quelqu'un, qu'il soit réel ou non, spectateur ou acteur, se retrouve dans beaucoup de journaux en ce qu'elle motive la poursuite du texte. J'emploie ici le mot texte volontairement, le prenant au sens de production signifiante comme l'avancé Christian Metz (« Le signifiant est une image, le signifié est ce-que-représente-l'image »)²³, afin de creuser le parallèle entre le journal écrit et filmé. Lorsqu'Alain Cavalier exprime qu'il aurait filmé au lieu d'écrire si la caméra vidéo avait été inventée plus tôt, c'est bien qu'il la considère comme une prolongation du stylo et qu'elle comble chez lui les mêmes attentes. Il ne s'agirait alors que d'une histoire de goût. La parole n'est pas l'apanage de l'écriture. Le texte est central dans les journaux filmés, et il prend diverses formes, la plus commune étant la voix, la parole orale.

Dans *Five Years Diary*²⁴, un journal filmé s'étendant sur une quinzaine d'années (1981-1997), Anne Charlotte Robertson démultiplie la parole. À la voix directe s'ajoute une deuxième voix enregistrée lors du montage puis une troisième, in situ, qui commente le film en direct lors des projections publiques. Le texte se lie intimement au timbre de la voix, aux intonations et accents, ce qui le rend d'autant plus personnel car unique.

²³ METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Édition Klincksieck, Collection Esthétique, 2013, p.68.

²⁴ ROBERTSON Anne Charlotte, *Five Years Diary*, Super 8, 1981-1997, Harvard Film Archive.

Néanmoins, d'autres méthodes existent et si l'usage de la voix et du *je* prédomine, il n'est pas une condition nécessaire du journal filmé. Déjà l'enchaînement des images suffit à la création d'une phrase, en témoigne la figure du rébus. Exiger la voix en toute situation serait cruel lorsque certaines d'entre elles laissent sans voix. Le passage au *je* dans la voix implique un saut, surtout dans une société où l'on apprend d'abord à manier les pronoms impersonnels comme témoigne à ce propos Alain Cavalier : « *J'ai passé sept ans en pensionnat. On mène une vie collective. Impossible de planquer un carnet. On est dans la compétition, la rigolade, l'amitié, dans l'impossibilité terrible de la solitude. J'ai été élevé dans le récit objectif à la troisième personne : "il entra, il lui déclara son amour..." avant d'arriver au "je" cinématographique.* »²⁵ Aussi l'adresse aide-t-elle le *je* du journal puisqu'elle permet un *tu*.

Et s'il n'y en a pas, il est toujours possible d'en inventer un comme l'a fait Anne Charlotte Robertson dans *Five Years Diary* en dédiant son journal à un amour imaginaire, un spectateur futur à qui le visionnage provoquerait un coup de foudre : « Everything would have significance later on for my true love, who would synchronize his film, his diary, with my film »²⁶.

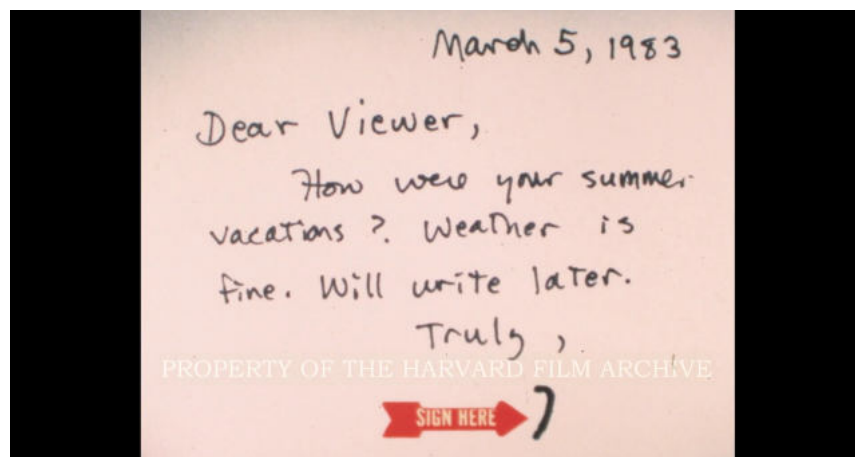


Figure 4. *Five Years Diary*, Anne Charlotte Robertson.

²⁵ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

²⁶ « Tout prendra sens plus tard grâce à mon amour véritable, qui synchronisera son film, son journal, avec le mien. » ROBERTSON Anne Charlotte, *Five Years Diary, A Breakdown & After the Hospital*, Bobine 23, 1982.

Comme les voix, l'artiste multiplie aussi les formes d'adresses puisqu'interviennent, de temps en temps, des notes écrites dédiées au spectateur (Figure 4). En utilisant l'expression « Dear Viewer » (Cher Spectateur), elle rappelle le lien de son œuvre filmique avec la pratique du journal intime. L'interrogation présente dans le texte pousse également la personne qui visionne le film à se questionner sur sa propre vie, ce qui confère à ce journal filmé un aspect réflexif : en tant que pratique de soi, il vise aussi un soi plus général. L'écran reflète une intimité qui, comme un miroir, en renvoie une autre. La comparaison avec le miroir n'est pas anodine, elle est récurrente lorsque l'on traite de l'autobiographie et du journal filmé. Le fantasme de parvenir à fusionner la caméra et le miroir est même explicitement admis par Anne Charlotte Robertson : « Everything the mirror has seen should go into this tape right here. » (Tout ce que le miroir a vu devrait aller dans cette cassette, juste là.)

Dans la pratique de l'autoportrait et du portrait, l'intention d'authenticité est souvent si centrale qu'une correspondance avec le motif du reflet en découle : le capteur, l'écran, la toile évoquent la figure du miroir, de la représentation fidèle. On pense alors, dans le domaine de la littérature, au portrait qui viendrait soit puiser l'énergie vitale (*Le Portrait Ovale* d'Edgar Allan Poe²⁷) soit l'insuffler (*Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde²⁸).

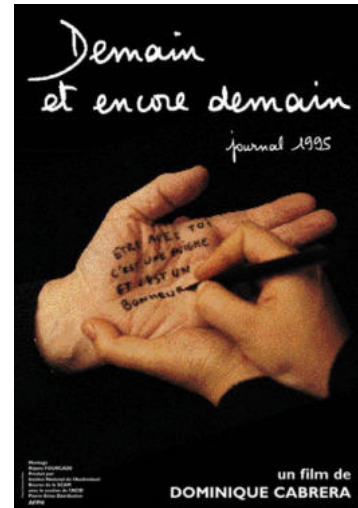
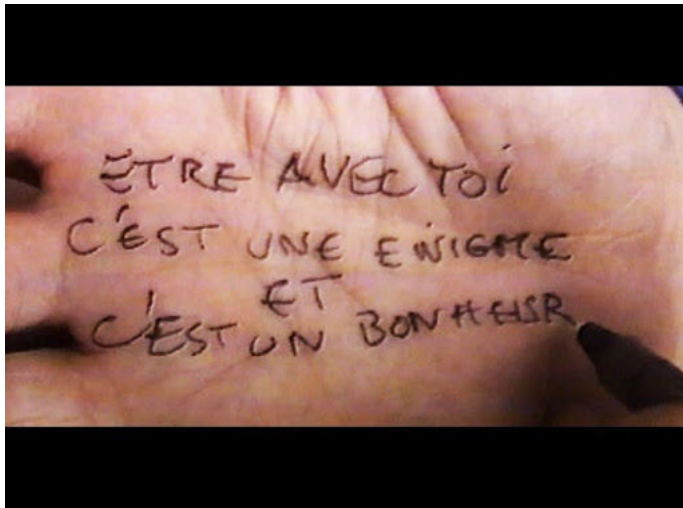
²⁷ « En vérité, c'est la *Vie* elle-même ! » ALLAN POE Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, préface Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, Collection Folio Classique, 2006, p.277.

²⁸ « Ah ! si cela pouvait changer ; si c'était moi qui toujours devais rester jeune, et si cette peinture pouvait vieillir !... » WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Richard Crevier, Paris, Flammarion, Collection GF, p.71.

L'écran et l'écriture

Lorsqu'Anne Charlotte Robertson s'adresse au spectateur, elle choisit de filmer son écriture. Cela nous permet d'aborder une nouvelle manière d'inclure du texte dans un journal filmé. Plusieurs possibilités : enregistrer avec la caméra une écriture manuscrite ou dactylographiée, intégrer des titres sur les images ou utiliser des intertitres entre deux plans (un carton). Dans *La Rencontre*, Alain Cavalier filme un message manuscrit laissé par Françoise sur un petit carnet et qui lui est destiné. Le plan dure le temps nécessaire à la lecture ; c'est un plan silencieux en apparence mais dans lequel les mots écrits font naître en nous une voix mentale (en ce sens il est silencieux mais pas muet). Dominique Cabrera, dans un journal intitulé *Demain et encore demain*²⁹, filme une phrase écrite sur la peau de sa main (Figure 5a). Le photogramme de cette peau prise comme papier, réceptacle des pensées personnelles, a même inspiré l'affiche du film (Figure 5b). Dans celle-ci, la phrase conservée à l'identique (« Être avec toi c'est une énigme et un bonheur ») est cette fois en cours d'écriture. La main apparaît. Le geste ainsi rajouté remet en scène l'action et souligne la pratique du filmage, plus particulièrement de l'auto-filmage (l'écriture de soi, sur soi). Le sous-titre « journal 1995 » reconnaît aussi d'emblée le genre du film et son synopsis l'explique encore plus clairement. "*De janvier à septembre 1995, j'ai voulu filmer ma vie en HI 8. Cette année-là, j'ai aimé un homme et j'ai filmé ma mère. Comme beaucoup d'autres, je me suis demandée pour qui il fallait voter et dans quel collège je devais envoyer mon fils ; c'était la même question, celle de notre devenir collectif et du libéralisme triomphant. J'ai aussi filmé le soleil sur le plancher, la dépression, les fleurs et les vacances. Je voulais surtout saisir le temps qui passe et nous transforme, j'aurais pu appeler le film : "Devenir". En le faisant, chemin faisant, j'ai repris goût à la vie. J'avais fait un film sur le manque et il me semble que c'est un film sur le bonheur d'une femme banale mais cinéaste, cinq ans avant l'an 2000.*"

²⁹ CABRERA Dominique, *Demain et encore demain*, France, 1997, Vidéo, 79min.



Figures 5a et 5b. Dominique Cabrera, *Demain et encore demain*

À travers les différentes occurrences, au sein des journaux filmés, de l'écriture manuscrite, on peut cerner une envie de proximité avec le spectateur ou la spectatrice. La singularité d'une phrase écrite à la main et mise à l'écran apparaît comme une signature. On pourrait tout à fait y lire aussi une promesse : promesse d'authenticité, de fidélité. En donnant son écriture on prend aussi le risque de s'exposer et d'exhiber ses failles. Dans *Demain et encore demain*, un pacte s'effectue dès l'aperçu de l'affiche. C'est un pacte de confiance, déjà par l'image véhiculée (des mains qui tracent des mots sur une autre peau), et ensuite par la notification de l'autobiographie (écriture manuscrite, présence du terme journal, usage du toi et donc du je). Cela rappelle la notion de pacte autobiographique développée par Philippe Lejeune et qu'il décrit comme l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, un aspect de sa vie)³⁰. Ce contrat établi ne nécessite pas forcément l'écriture manuscrite typique du journal écrit, il peut aussi être imprimé sur l'image. C'est le cas de *Walden* de Jonas Mekas, sur lequel nous reviendrons au cours de ce mémoire, au début duquel une phrase dactylographiée impressionnée sur la pellicule précise qu'il s'agit du premier journal d'une longue série (Figure 7).

³⁰ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1975.

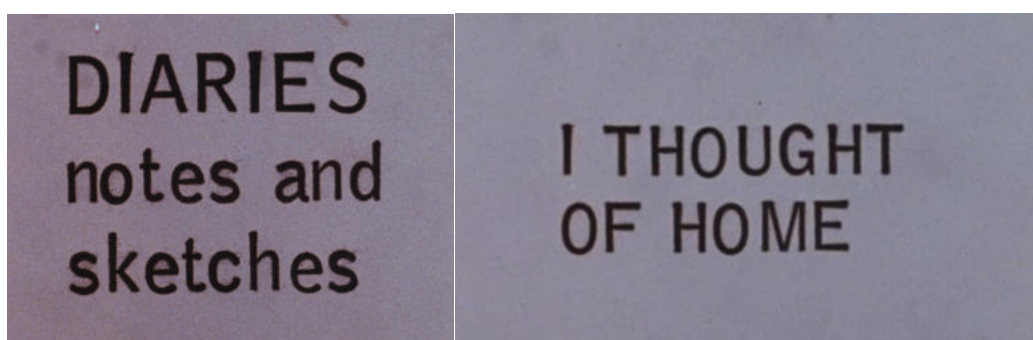


Figure 6 et 7. Jonas Mekas, *Walden*

Pour l'étude du texte à l'écran, Jonas Mekas tombe à pic puisque ses films regorgent d'intertitres. La plupart du temps, ils viennent ça-et-là compléter l'action, rajoutant quelquefois une information (géographique, temporelle, sociale...) ou une pensée (Figure 7). Il est peu étonnant que ce cinéaste incarne une figure phare du journal filmé puisqu'il le popularise en scellant son lien avec le journal écrit. L'usage du titre floute la frontière entre les mediums, même s'il rappelle l'époque du cinéma muet et en ce sens demeure une méthode historiquement très cinématographique.

Dans le cas du journal filmé, il convient de préciser que les titres détiennent aussi une fonction d'agencement, de classification, de la même manière que les journaux personnels arborent des dates et des carnets différents selon les périodes. Un parallèle s'impose entre le journal (l'objet) et la bobine, « reel » en anglais (ou la cassette, ou la carte – mais nous utiliserons le terme bobine car il reste très employé aujourd'hui). Les deux sont des supports de stockage à capacité variable. Le nombre de pages du carnet varie au même titre que le nombre de minutes possibles dans une bobine. On peut là parler littéralement de poids du temps, d'autant que ces supports s'abîment avec celui-ci. La fin d'une bobine signe la fin d'une période et je pense à *Ce répondeur ne prend pas de messages*³¹, le premier film autobiographique d'Alain Cavalier qui se termine sur une pellicule qui se désagrège. Le deuil imprègne jusqu'à la matérialité même du film.

³¹ CAVALIER Alain, *Ce répondeur ne prend pas de messages*, France, 1978 16mm, 77min.

C'est le cas également dans *Irène*³², mais la douleur se fixe sur un autre type de bobine, le carnet. Alain Cavalier y filme ses journaux intimes et tout particulièrement celui qu'il tenait lorsqu'il vivait avec sa partenaire Irène Tunc, décédée depuis. L'obsession du journal passé, l'obsession de le filmer tout en créant par-là un nouveau journal (il s'agit peut-être de tourner une page), se ressent formellement par l'occurrence de plans le mettant en scène. La bande-annonce s'ouvre par ailleurs sur ce petit objet marqué d'une date, 1971 (Figure 8). Soit un an avant le décès d'Irène.



Figure 8. Alain Cavalier, *Irène*

L'objet rappelle le passé et le réincarne presque, il n'y a pas ou peu de distinction entre son physique et son contenu. Se cristallise en lui, en sa page de garde, toute la charge affective des pensées et des mots partagés. Il est lourd de souvenirs et dans ce contexte de deuil ressemblerait presque à une petite bible ou du moins, à une relique. Aussi comprenons-nous le cinéaste lorsqu'il filme sa main tentant de brûler le carnet. La main filmée n'est plus la même que celle qui, des années plus tôt, écrivait les mots à l'intérieur. Il y a l'espoir qu'en créant un trou dans le livre s'opère un trou de mémoire ; l'inverse se produit pourtant. Ce geste n'est qu'une petite action contradictoire parmi tant d'autres lorsqu'un individu se retrouve démuné. S'il tente de le brûler, il le parcourt à nouveau l'instant d'après et le journal joue alors son rôle : il ressuscite. À la question

³² CAVALIER Alain, *Irène*, France, 2009, Vidéo, 82min.

de savoir s'il relisait ou non ses journaux, Alain Cavalier répond : « Grâce à eux le passé redevient présent. Je suis heureux d'avoir noté. ». Et s'il les avait classés ? « Oui, classés. Perdus. Brûlés, oui. Peur de disparaître brusquement, de laisser des traces secrètes de personnes proches, c'est idiot, je regrette. »³³

Le temps du journal

Dans le remords s'exprime une nouvelle temporalité, postérieure, qui mène alors à un deuxième texte, plus contemporain. C'est le cas par exemple lorsqu'Anne Charlotte Robertson rajoute des voix off pour commenter ses rushes lors du montage. Il ne s'agit pas, je crois, de modifier le résultat comme si le temps passé amenait à plus de vérité. Les traces captées brutes restent telles quelles, s'y apposent seulement de nouvelles impressions spontanées vécues au fil du visionnage. Deux journaux qui se croiseraient finalement, mais autant ne parler que de celui qui reste et qui résulte de la fusion de différentes temporalités. Car dans la pratique du journal filmé, le temps du tournage s'étire et le présent, même s'il est la cible principale de la caméra, ne reste jamais. Aussi, l'ajout d'un nouveau texte ne sera pas traité ici comme une prise de recul mais comme un entretien, une tentative d'actualisation, de description continue, ininterrompue jusqu'à l'export, voire ininterrompue tout court si l'on considère les projections commentées en présence des cinéastes. Le début d'un journal amorce un suivi de soi et de la matière captée qui peut s'étendre bien au-delà des frontières du film. Je pense à ce titre à l'œuvre monumentale du cinéaste belge Boris Lehman, composée en grande partie de journaux filmés, qu'il accompagne jusque dans la diffusion en n'organisant que des projections privées en sa présence. Ainsi s'assure-t-il de pouvoir aiguiller le visionnage avec ses propos, de pouvoir revenir sur un élément, de pouvoir changer d'avis.

³³ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », *op.cit.*, 2009.

Au début de ce mémoire, j'évoquais la performance de Vincent Dieutre lors de la Nuit Blanche et qui reposait sur ce principe de commentaire : un texte improvisé qui agit comme une méthode de fouille archéologique au sein d'un magma de souvenirs. Un texte qui laisse parfois des silences, qui met en exergue les trous de mémoire et qui pointe ainsi l'importance de la captation. La matière accumulée sur des années et qui défile sous les yeux du filmeur agit comme une stimulation, tant au sens littéral que figuré. Les traces mouvantes parviennent à l'œil et provoquent un stimulus optique qui lui-même interroge la mémoire. Dans *Jaurès*³⁴, un de ses films les plus célèbres, Vincent Dieutre utilise le même principe qu'il contrôle néanmoins avec une deuxième étape de montage. Dans un premier temps, il filme le quotidien qu'il partage avec son partenaire Simon. Par la suite, après un montage de ces rushes, il s'enferme dans une salle de mixage en compagnie de son amie Eva Truffaut et, armé d'un microphone, il vient écrire avec sa voix une nouvelle couche de pensées. Ce nouveau discours amoureux est filmé de sorte que le processus d'enregistrement de voix-off est lui-même partie intégrante du journal en ce qu'il montre la joie et la peine d'une telle entreprise, la difficulté de parler.

Rôles et mémoire du journal filmé

Qu'est-ce qu'on stocke et pourquoi ? En d'autres termes quels rôles filmons-nous et quels rôles donnons-nous à ce filmage ? En basculant entre les différentes définitions du terme rôle, on observe qu'il est historiquement un rouleau sur lequel on inscrivait les actes, un personnage au théâtre ou une fonction. Aussi cette partie sera-t-elle l'occasion d'étudier les effets d'un journal filmé, à la fois sur soi et sur les autres, par le prisme des thèmes qui s'y évoquent, des actions qui s'y déroulent. Nous avons vu plus tôt que cette pratique arborait des singularités formelles : un rapport au temps plus souple (durée

³⁴ DIEUTRE Vincent, *Jaurès*, 2012, France, DV, 82min.

indéfinie, souvent longue) mais capital (régularité du filmage, intérêt pour la datation), un regard personnel (utilisation du je, caméra subjective, adresse), un égard au récit de soi et donc au texte (dit, écrit ou filmé). Sans jamais cesser de questionner ses formes, les paragraphes suivants s'attacheront à déceler les thématiques récurrentes du journal filmé tout en interrogeant ses fonctions et ses pouvoirs, même accidentels.

J'ai le sentiment que derrière tout acte de captation, il s'agit toujours de ne pas oublier. Dans le geste simple de coupler son regard il y a comme une recherche de sécurité, de double. Souvent une phrase revient sur les plateaux de tournage : « On la double ». La matière est là, ça s'est passé, ça a été, mais il faut le refaire, au cas où. Peut-être cela fonctionne-t-il relativement de la même manière dans la vie quotidienne (qu'elle soit spectaculaire ou non). Une chose se passe, on la regarde se passer, on y participe, mais pour être sûr on la filme. Au cas où. Pour être sûr qu'on ne la rêvait pas, pour la voir de plus proche, la revoir, pour la montrer, la comparer, pour être cru... Tant de petites raisons qui s'articulent toutes autour d'une peur, celle d'oublier. Et parfois simultanément la peur de ne pas oublier, comme dans le deuil, avec à la fois l'envie de se remémorer et de laisser derrière soi un événement traumatique. Dans le cadre de la fiction, la remise en scène d'un épisode personnel, joué par d'autres acteurs, peut en ce sens aider. Ce n'est pas ce que fait Alain Cavalier dans *Irène* mais il admet y avoir pensé : lors de plans montrant des photographies de Sophie Marceau il explique avoir souhaité qu'elle incarne Irène dans un film. Le film n'existera jamais mais à sa place demeure celui-ci.

Auscultation de soi

Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda confesse son intention en ces mots : « C'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire : je suis une bête que je ne connais pas. »³⁵ Cette phrase évoque sa démarche autobiographique en réaction au vieillissement de son corps, à son étrangeté

³⁵ VARDA Agnès, *Les Glaneurs et la glaneuse*, France, 2000, 35mm, 82min.

nouvelle. Elle semble justement appropriée pour décrire les intentions de cinéastes cités précédemment comme Anne Charlotte Robertson ou Dominique Cabrera. Par l'exploration de son corps, de son monde ou du monde en général, l'auto filmage poursuit le désir d'une construction (ou reconstruction) identitaire.

Sadie Benning, vidéaste et plasticienne américaine, a débuté son travail artistique avec la pratique du journal filmé. Son père lui offre une caméra Fisher Price (un jouet pour enfants) qui enregistre en noir et blanc et c'est ainsi qu'elle commence à filmer son adolescence. Dans ses vidéos, de durée relativement courtes, elle parcourt son corps, le traque de très près comme pour venir le fouiller, le gratter. Par la voix et l'usage de nombreux textes filmés elle confie aussi son homosexualité dans un contexte social extrêmement violent à cet égard. Sa proximité avec l'objectif ainsi retourné vers elle en vient à créer des images quasi-abstraites. La peau frôlerait presque le capteur si elle le pouvait. Dans *If every girl had a diary*³⁶, outre le titre qui revendique explicitement le rapport au journal intime, la jeune femme reste enfermée à l'intérieur de sa chambre, accompagnée de son chat, et parle librement comme elle se confierait à un carnet. Le court-métrage commence simplement par une caméra qui s'allume et qu'elle retourne vers elle. Quelques secondes passent puis elle brise le silence une première fois : « I was born here » (Je suis née ici) marque l'importance pour l'origine et l'importance par la même occasion de la destination car, quand bien même celle-ci semble verrouillée, elle lance le moteur. Envie de s'échapper mais impuissance de sortir/de s'en sortir. Le format et la résolution de la vidéo appuient cette impression, la petite caméra fabriquant de petites images, comme de petites fenêtres parfois mouvantes dans lesquels frémissent de gros pixels (Figure 9). L'accent est mis sur les yeux et cette spécificité se retrouve dans les différentes vidéos réalisées par Sadie Benning. Exploration de soi mais exploration de son regard par la même occasion, avec de nombreux regards caméra qui permettent à la fois de viser une personne et de se viser soi-même. Nous avons précédemment eu l'occasion de traiter du rapprochement entre capteur et miroir dans

³⁶ BENNING Sadie, *If Every Girl Had a Diary*, Etats-Unis, 1990, Video/Pixelvision, 8min.

les journaux filmés autobiographiques : on peut ici observer une illustration de cette comparaison. Se filmer au lieu de se scruter dans le miroir apparaît être une bonne solution lorsque soutenir son regard est trop difficile à une période emplies de complexes comme la puberté (« Don't look at me like that »³⁷, se dit-elle dans *If Every Girl Had a Diary*). Se filmer pour ne pas se dissocier dans la réalité mais pour se dédoubler via la caméra, dans cet espace filmique cathartique où tout est permis. Là, comme dans un journal, la parole se libère sans filtre et prend l'aspect d'une énumération parfois. Dans *Living Inside*, tandis qu'elle reste chez elle car ses camarades d'école la rejettent à cause de son homosexualité, Sadie Benning liste toutes les choses qu'il se passe dans sa famille. Cet état des lieux de chez elle est ponctué quelquefois par des prises de conscience douloureuses (« I should be at school »). Des jump cuts opérés sur ses yeux ordonnent la succession des phrases. On ne sort pas, ou peu, de son champ de vision ; la caméra reste braquée sur son œil.



Figure 9. Sadie Benning, *If Every Girl Had a Diary*

³⁷ « Ne me regarde pas comme ça », BENNING Sadie, *If Every Girl Had a Diary*, 1990.

Généalogies

Le questionnement des origines traverse un grand nombre de journaux filmés par l'omniprésence de la famille. Elle est là pour être remise en cause en pleine adolescence, lors du passage à l'âge adulte, ou là pour être pleurée lors du passage de l'autre côté. Et puis elle nous ressemble - du moins est-ce souvent le cas - et la similarité des corps rappelle l'attachement. Dans *Bec d'oiseau en plexiglass*³⁸, un court-métrage de trois minutes qu'il a réalisé en 2006, Alain Cavalier filme sa main et regrette sa mère sur le point de mourir : « *C'est elle qui m'a fabriqué cette main qui tient la caméra... c'est elle. Elle va quitter la terre, ma main va rester... un peu... et après...* ». Et après que faire ? Continuer d'enquêter sur sa généalogie, continuer d'emprunter le chemin vers la connaissance des figures paternelles et maternelles en espérant ainsi se rencontrer un peu plus ?

Un court-métrage intitulé *Photo jaunie*³⁹ et réalisé par Fanie Pelletier poursuit en tout cas cette trajectoire et c'est un beau et mélancolique voyage dont elle livre le compte-rendu. Décédé lorsqu'elle avait douze ans, son père (et le père de son père) réapparaît à l'écran, tant par les mots qu'il écrivait secrètement que par les films de famille. Cas particulier pour notre étude car ce n'est pas à proprement parler son journal filmé mais celui de son père qu'elle réalise pour lui et qu'elle croise avec d'autres documents. Elle ne cherche néanmoins jamais à s'effacer du processus, convoquant son propre journal intime de l'époque, et c'est cette porosité entre les journaux intimes des différents membres d'une famille qui nous intéresse. Fanie Pelletier met en mouvement les textes et photographies comme dans un banc-titre, rajoutant numériquement un recadrage ou un travelling. On traverse ainsi un champ de souvenirs agités, ressuscités. À un moment, le cadre défile le long d'une page de journal d'enfant. Fanie prie pour que son père aille mieux : « Prenez bien soin de mon père. À bas le cancer. ». Le film réunit deux écritures, celle d'un mort et d'une vivante (Figure 10).

³⁸ CAVALIER Alain, *Bec d'oiseau en Plexiglas*, France, 2006, 3min.

³⁹ PELLETIER Fanie, *Photo jaunie*, Canada (Québec), 2016, 31min.

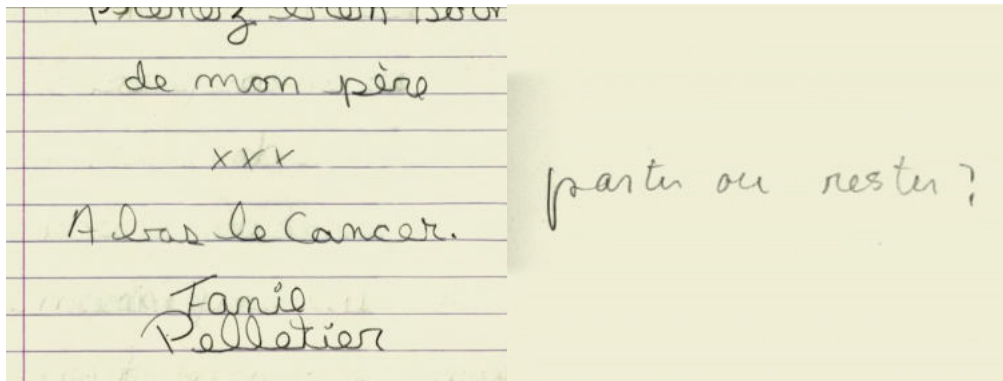


Figure 10. Fanie Pelletier, *Photo jaunie*

La réunion de famille peut prendre l'aspect d'une réunion de paroles et d'écritures différentes. Dans *Photo Jaunie* les mots manuscrits du père et de la fille se rejoignent par le biais du montage ; le lien est évident puisque le support est le même (une feuille de journal). La généalogie a empreint le medium d'expression. Dans *News from home*⁴⁰ de Chantal Akerman, les paroles filmiques et écrites se superposent. L'artiste lit en voix off des lettres envoyées par sa mère tandis qu'elle enregistre visuellement des lieux de New-York. Le son diffuse les mots de la mère et l'image ceux de la fille. Le film est un lieu de retrouvailles comme l'est plus tard l'espace filmé dans *No Home Movie*⁴¹, le dernier long-métrage de la cinéaste.

Qu'ils incarnent le rôle central d'un journal filmé ou non, les membres d'une famille apparaissent naturellement à l'écran ou à travers les haut-parleurs puisqu'ils constituent très généralement l'entourage proche des vidéastes. *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*⁴² de Jonas Mekas, que l'on pourrait traduire par « *Alors que j'avais de brefs éclairs de beauté m'apparaisaient de temps en temps* », est un exemple typique de journal filmé où la famille du cinéaste apparaît au même titre qu'un autre événement : comme un éclair, comme un coup de foudre

⁴⁰ AKERMAN Chantal, *News from home*, France/Belgique, 1977, 16mm, 85min.

⁴¹ AKERMAN Chantal, *No home Movie*, France/Belgique, 2015, 112min.

⁴² MEKAS Jonas, *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Etats-Unis, 2000, 16mm, 288min.

envers une situation, une image. Les enfants y sont extrêmement présents, comme une évidence : étant là, ils apparaissent forcément. Le synopsis va dans le même sens et il est assez significatif de la démarche du journal filmé pour que l'on prenne le temps de l'aborder dans son intégralité.

Jonas Mekas s'y exprime en ces termes : « *Mes journaux filmés de 1970 à 1999. Cela couvre mon mariage, la naissance de mes enfants, on les voit grandir. Des images de la vie quotidienne, des fragments de bonheur et de beauté. Les voyages en France, Italie, Espagne et Autriche. Les saisons, comme elles passent à New York, la vie à la maison, la nature. Rien d'extraordinaire, rien de spécial, des choses que nous vivons tous au cours de notre vie. Il y a beaucoup d'intertitres qui reflètent mes pensées de l'époque. La bande sonore est constituée de musiques et de sons enregistrés pendant la même période que les images, avec des improvisations d'Auguste Varkalis au piano. Quelquefois, je parle dans mon micro pendant que je suis en train de monter, au présent, avec le temps qui a passé. Ce film est aussi mon poème d'amour dédié à New York, ses étés, ses hivers, ses rues, ses parcs. »*

L'observation est centrale. La captation participe à l'élaboration d'une généalogie pour les futurs membres de la famille et à la création de documents potentiels. Il y a cette idée de couvrir les événements, en prendre acte en les filmant, bref de faire un état des lieux de son monde. En choisissant cette voie, le cinéaste se décrit par son regard sur les autres (« on les voit grandir »). Il n'est pas question d'objectivité pour autant. Ce sont certains éléments qui viennent le stimuler et le toucher à tel point qu'il en vient à le filmer : « *Dans mon cas, c'est plus une obsession avec une situation en particulier, un moment où je ressens une intensité poétique me traverser l'esprit et le corps. Je suis beaucoup plus sélectif. Plus conscient. Je ne pense pas à mon journal intime, je pense à ce qui m'obsède, à ce qui m'attire, à ce dont je veux capturer l'essence.* »⁴³ D'une durée de presque cinq heures, ce film prend l'allure d'un voyage dans le temps, d'un rembobinage, et ce pour le cinéaste également. Comme il l'indique dans son synopsis, il

⁴³ CODERRE Charles-André et LI-GOYETTE Mathieu, « Entrevue avec Jonas Mekas », op.cit., 2013.

se laisse aller à de nouveaux commentaires audio lors du montage, se confrontant aux images en elles-mêmes plus qu'aux souvenirs (même s'il s'y confronte aussi, de fait). Certains passages rendent compte d'une extrême poésie lorsque le rythme de cette nouvelle voix se calque sur le rythme des images, des images qui ont la particularité d'être compulsives, fulgurantes, en un sens très vivantes. Cela s'enchaîne vite, d'un mouvement brusque, d'un zoom, on passe sur un visage pour finalement tout aussi rapidement se retrouver sur un autre. Le rapport au temps qu'entretient Jonas Mekas dans sa pratique est différent de celui d'Alain Cavalier. Les deux cinéastes prennent le temps mais tandis que pour le premier il se dilate via la durée du film, pour le second il s'étire dans le plan lui-même, dans les silences laissés entre les mots, en bref dans la lenteur plutôt que dans la longueur. Il s'agit aussi pour Jonas Mekas de couvrir une longue période temporelle en un seul objet filmique (presque vingt ans). C'est aussi le cas dans une moindre mesure pour Alain Cavalier dans *Le Filmeur*, l'un de ses journaux les plus célèbres, qui retrace dix années de sa vie.

Exploration de l'invisible

Lorsqu'on aborde le thème de la famille l'on peut aussi s'étendre aux animaux de compagnie, toujours présents eux aussi, vadrouillant de pièce en pièce, se faufilant ça et là. Éternels témoins des scènes quotidiennes d'un foyer, j'en viendrais même à comparer leurs petits yeux à de petits objectifs fish-eye (à grand angle). À dire vrai cette image ne me semble pas si absurde. Je me souviens d'une nuit de somnambulisme où, enfant, je m'étais levée vers l'armoire de ma chambre et j'étais restée là, complètement perdue. J'avais appelé ma mère à l'aide et je lui avais dit, toujours endormie : « Maman, il y a deux yeux dans le placard. » Elle m'avait réveillée et nous avons quand même vérifié. Blotti entre mes vêtements le chat des voisins nous regardait, l'air ahuri. Si je raconte cette anecdote c'est qu'elle ne cesse de me revenir en tête lorsque j'essaie de penser ma pratique du filmage. Deux petites billes qui brillent dans la nuit et qui voient dans le noir... J'avoue ressentir un poil de jalousie à leur égard.

Par la suite je me suis plusieurs fois filmée en train de dormir - mon caméscope de l'époque disposait d'un mode infra-rouge qui teintait tout en vert – mais le fantasme de filmer l'invisible et l'inconscient me poursuit toujours. Aussi dans les récurrences de plans d'animaux au sein des journaux filmés, je vois parfois une tentative d'autoportrait, ou au moins, une tentative d'imitation. J'ai du moins le sentiment que c'est le cas dans *Fuses*⁴⁴ de Carole Schneemann, un court-métrage expérimental qui montre la vie sexuelle qu'elle et son partenaire partagent et dont voici le synopsis : « *A silent film of collaged and painted sequences of lovemaking between Schneemann and her then partner, composer James Tenney; observed by the cat, Kitch.* »⁴⁵ L'auto-filmage se déroule ici avec l'aide d'un témoin, le chat qui, tapi dans l'ombre, porte un regard curieux sur la scène (Figure 11). Bien sûr le véritable point de vue reste celui de Carole Schneemann, celui qu'une femme décida de porter sur ses relations sexuelles et sur l'objet de son désir. Mais la juxtaposition du chat à son regard justifie peut-être aussi une envie d'exploration nocturne. Comme le félin scrute dans le noir, Carole Schneemann fouille dans le secret, le privé, d'autant que la représentation d'un désir féminin à cette époque (1965) est loin d'être populaire.

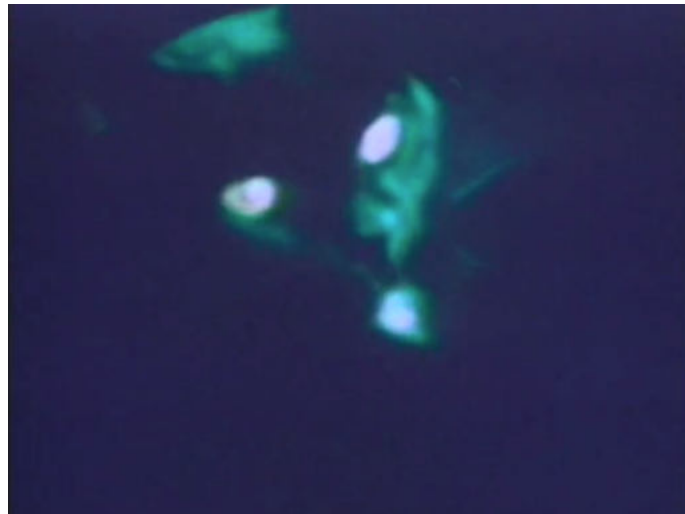


Figure 11. Les yeux de Kitch dans *Fuses* de Carole Schneemann

⁴⁴ SCHNEEMANN Carole, *Fuses*, Etats-Unis, 1967, 16mm, Couleur, Muet, 23min.

⁴⁵ Traduction : « Un film silencieux composé de collages et de peintures dépeignant Schneemann et son partenaire, le compositeur James Tenney, en train de faire l'amour ; observés par le chat, Kitch. »

Se décrire ce n'est donc pas seulement s'attaquer à son corps, à sa famille, à son environnement : c'est aussi parfois briser le tabou de la sexualité, inviter littéralement la caméra dans son intimité, entrer dans l'anatomie d'un rapport.

Dans *Después de la revolución*⁴⁶, Vincent Dieutre relate son voyage à Buenos Aires et les relations sexuelles qu'il y entretient avec un homme. On bascule du rythme effréné de la ville au rythme effréné de leur amour physique. La géographie est vécue via le prisme de leur microcosme. Une chambre comme un centre-ville de leurs rapports ritualisés. C'est aussi l'occasion d'insister sur l'exploration continue du corps, par de nouvelles pratiques sexuelles, par le fait de le filmer, ou les deux comme il le fait : « est venue l'idée de confronter l'intime (le sexe pur en l'occurrence) à cette géographie de l'exploration. La Maison et le Monde, toujours... Hugo (que je connaissais de Francfort) trouvait l'idée intéressante en tant qu'artiste et la pudeur s'est envolée : nous voulions trouver un moyen de nous confronter à la pornographie tout en échappant au voyeurisme marchand et nous avons pensé faire l'amour « caméra au poing » pour rendre l'énergie et la chorégraphie du sexe plutôt que de miser sur le risque clinique du plan fixe. »⁴⁷

Filmer le corps de l'autre en action avec le sien, en pénétration avec le sien via un point de vue subjectif, s'approche fortement de l'idée rimbaldienne évoquée plus tôt (« Je est un autre »). C'est souvent le cas dans une relation où l'autre vient occuper l'esprit et parfois combler le corps ; dans une relation où l'autre devient notre territoire : « Entre la chambre et le monde, il y a un intermédiaire : l'être aimé est la médiation entre les sphères. »⁴⁸

⁴⁶ DIEUTRE Vincent, *Después de la revolución*, Buenos Aires/France, 2007, Vidéo, 55min.

⁴⁷ Entretien avec Vincent Dieutre, MERLHIOT Christian, « À propos de Después de la revolución », Pointligneplan [En ligne]

⁴⁸ Entretien avec Vincent Dieutre, SAUVAGE Barnabé, « Vincent Dieutre », Débordements [En ligne], publié le 27 août 2018.

Obsessions du quotidien

Cela nous emmène à discuter d'une autre thématique commune au sein des journaux filmés : l'occupation de son propre corps. J'entends par là les modifications corporelles, les rituels. Alain Cavalier se filme frontalement pour la première fois dans *Le Filmeur* tandis qu'il est blessé au visage ; Boris Lehman dans *Homme Portant* retrace toutes les fois où son corps s'est retrouvé à porter des objets, lourds ou légers. Le film sert à voir l'évolution, que ce soit la cicatrisation de l'épiderme au fil des jours ou le poids du corps au fil du temps. Boris Lehman poursuit le même objectif dans *Histoire de mes cheveux*, un film qui déroule le fil de sa vie à travers la transformation de ses cheveux, du noir au blanc. Mais c'est sur une autre action quotidienne et anodine que notre attention va plutôt se porter : l'absorption de nourriture. Curieusement, on s'aperçoit que de nombreux et nombreuses vidéastes s'enregistrent en train de manger.

C'est le cas de Sadie Benning dans *If Every Girl Had a Diary*, où elle se confesse à mesure qu'elle avale des aliments, mais c'est aussi le cas d'une quantité phénoménale d'individus sur Internet. Cette pratique se nomme le « social eating », ou « mukbang » selon son origine sud-coréenne ; il s'agit de se filmer en direct en train de prendre son repas tout en discutant de divers sujets d'ordre personnel ou plus général (Figure 12). Popularisé par des plateformes de streaming telles que Twitch, le caractère instantané du social eating le rapproche d'une sorte de journal filmé interactif, en temps réel et avec une possibilité de discussion avec les internautes. Précisons qu'outre des scènes de repas, les plateformes de vidéo en ligne regorgent de séquences d'auto-filmage et qu'elles constituent même l'essence des réseaux sociaux aujourd'hui par la pratique du selfie et des stories⁴⁹.

⁴⁹ Sur Instagram, une story est un contenu photo ou vidéo que l'on publie et qui disparaît automatiquement au bout de 24h.



Figure 12. Park Seo-Yeon, star du mukbang, surnommée "La Diva"

L'engouement pour un geste aussi simple qu'avaler de la nourriture ne révèle-t-il pas une envie de socialisation et par là une peur de la solitude ? Ce sont peut-être justement la simplicité et la banalité des actions qui attirent en ce qu'elles tissent des liens entre les individus. On mange, on boit, on dort, on travaille... Toutes les scènes de la vie quotidienne ont droit à leur représentation répétée sur Internet, que ce soit sur des vlogs généraux (version vidéo du blog écrit) ou des vidéos spécialisées comme les « morning routines » (vidéos relatant la routine matinale d'une personne), les « clean with me » (vidéos où l'on suit une personne en train de nettoyer), les « study with me » (où l'on suit une personne en train de travailler), ou tout équivalent dans un autre domaine. C'est néanmoins sur la nourriture que notre intérêt va se poser dans le cadre de cette étude puisqu'il y a dans l'ingestion d'aliments une relation directe avec le corps et ses transformations. Et de ce phénomène banal découle une série de complexes généralement insufflée par une société discriminatoire en matière de beauté.

Dans *Five Year Diary*, Anne Charlotte explicite son objectif de départ, celui de mincir en parallèle de l'auto-filmage : « *When I began the diary, I bought five rolls of film. I thought I'd film myself, one scene every day, moving around my apartment. And I would go on a strict diet. I knew of a photographer in New York who had simply taken a still of herself nude every day while she was on a diet. I wanted to do that, but at first, I wanted to be*

clothed, I wore a leotard. Every day I'd do one more scene. »⁵⁰ Le temps du tournage correspondrait ici au temps du changement physique. La pellicule défilerait à mesure que les kilos disparaîtraient comme si la caméra pouvait absorber ce que l'on considère superflu. Bien que la mission ne soit pas remplie, la cinéaste dérivant de sa trajectoire initiale, l'obsession pour la nourriture s'ancre toujours dans la matière même des rushes, emplissant bien souvent le cadre (Figure 13).



Figure 13. *Five Year Diary*, Anne Charlotte Robertson

Boris Monneau écrit, dans l'un des rares articles à propos de la réalisatrice, que « pour se défaire de la pesanteur, il faut faire des images qui n'ont pas de poids, presque intangibles. Mais la boulimie persiste et le rapport au cinéma est peut-être du même ordre, elles partagent le même espace : les nombreuses bobines non développées sont conservées au frigo. »⁵¹ Existe-t-il vraiment dans l'acte compulsif de filmer une forme de boulimie, de trouble obsessionnel du comportement ? Lier deux éléments si différents paraît simpliste voire problématique. Quand bien même la maladie détiendrait une influence sur la manière de filmer, de traiter un sujet, mettre sur le même plan la souffrance et la création peut mener à des dérives. La principale d'entre elles serait de considérer que pour créer, il faut souffrir, et que des chefs-d'œuvre valent bien quelques

⁵⁰ « Quand j'ai commencé le journal, j'ai acheté cinq bobines de pellicule. Je pensais que je me filmerais moi-même, une fois par jour, évoluant dans mon appartement. Et je suivrais un régime très strict. Je connaissais une photographe à New-York qui avait simplement pris une photo d'elle nue chaque jour alors qu'elle était au régime. J'ai voulu faire ça, mais au début, j'ai préféré être habillée, j'ai porté un collant. Chaque jour je ferais une scène de plus. » ROBERTSON Anne Charlotte, *Five Year Diary*, « A Breakdown & After the Hospital », Bobine 23, 1982.

⁵¹ MONNEAU Boris, « *Five Year Diary de Anne Charlotte Robertson* », *À bras le corps*, [En ligne], publié le 14/02/2017.

sacrifices. Or s'il y a douleur, il y a tentative de s'en extraire, ou de l'explorer, et le filmage en fait partie. C'est justement parce qu'elle aborde l'auto-filmage comme une expérience thérapeutique, donc qu'elle vise une guérison, qu'Anne Charlotte Robertson a pu livrer cette fresque magistrale de plus d'une trentaine d'œuvres. Il s'agit surtout de filmer avant de ne plus pouvoir le faire.

Le journal filmé peut-il devenir le réceptacle d'angoisses personnelles afin de les guérir ? Dans la suite de cette étude, cette pratique sera abordée en tant qu'expérience thérapeutique mais aussi fatidique ; nous tenterons d'analyser comment l'auto-filmage peut, en étant une « *manière de vivre avant d'être une manière d'écrire* »⁵² (termes empruntés à Philippe Lejeune qui définit ainsi le journal personnel), accompagner la vie d'un individu, et cela parfois jusque vers sa mort.

⁵² LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en procès*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 1997, p. 63.

CHAPITRE 2 : AUTOFILMAGE ET AUTOTHÉRAPIE

L'accompagnement

Dans la pratique du journal filmé la caméra n'est jamais bien loin ; elle rôde autour de nous ou plutôt nous rôdons autour d'elle tels des insectes attirés par la lumière ; on la garde près de soi et on l'entretient, on prend garde à la charger lorsque sa batterie se vide, on nettoie la poussière de son optique ou bien on y laisse des tâches telle une énième trace. Elle se range dans un sac car souvent son petit format le permet, et peut même se blottir dans une grande poche comme un trousseau de clefs. Et puis parfois, on l'oublie.

Quand est venu l'été j'ai peu à peu laissé ma veste et avec elle mon caméscope qui l'occupait. Je m'en voulais de l'oublier mais je savais aussi que sans le manteau, je n'avais pas le réflexe de prendre un sac pour lui. Ce qui était pratique avec la veste, c'est que la caméra était toujours littéralement à portée de main (j'ai l'habitude d'avoir mon poing gauche dans ma poche). Ainsi, d'une certaine manière je la protégeais d'une chute, et d'une autre je me rassurais. Elle était un accessoire tout sauf accessoire. Je me rends compte que j'en parle au passé alors qu'elle est toujours bien présente, actuellement posée sur un fauteuil, derrière moi.

Si je m'attarde sur le port de cet objet c'est, je crois, parce que sa légèreté en fait un véritable compagnon de vie. Sans aller jusqu'à considérer le poids-plume comme un critère nécessaire du journal filmé (même si sa correspondance avec le stylo en sortirait grandie), on peut tout de même assumer qu'il en soulage la pratique. La charge qu'impose une caméra lourde dissuade de la placer dans une valise et donc d'en faire un partenaire de voyage. Le choix de l'outil est essentiel pour les diaristes. Lorsqu'on écoute Alain Cavalier parler de ce qu'il considère être son « instrument », on prend conscience de la valeur affective qui peut s'apposer dans un tel objet et donc de l'appui qu'il représente pour soi. « *Mon problème a toujours été le temps entre mon émotion et le moment où je filme. Avant, il fallait que je trouve une caméra, que je trouve un*

opérateur, que j'aie chez Kodak, que je trouve de l'argent, que j'écrive un scénario, que je trouve des comédiens, etc, etc... Aujourd'hui il m'arrive quelque chose et immédiatement je peux l'enregistrer, son et image. [...] C'est une caméra que j'ai toujours dans ma poche. Je filme tous les jours, comme les peintres peignent et les écrivains écrivent. »⁵³ Et tandis qu'il dit cela sa main reste posée sur le petit caméscope DV ; avant cela il a d'abord pris le temps de montrer ses mécanismes, de sortir la cassette, de décrire son armature argentée d'un geste tendre (Figure 14).



Figure 14. Alain Cavalier et son « instrument », entretien vidéo avec Telerama

Il y a de la douceur dans les rapports qu'entretiennent les filmeurs avec leur outil. Une douceur qui ne s'exprime pas nécessairement physiquement puisque la caméra peut tout à fait être malmenée, volontairement ou non. Dans *Irène* d'Alain Cavalier, il lui arrive un instant de chuter en même temps que son porteur. En pleine montée d'escalator, le cinéaste filme le tunnel de lumière de la sortie de métro et tombe malencontreusement, emportant avec lui sa caméra. C'est dans la considération et la confiance en l'objet que réside peut-être cette tendresse quasi maniaque. La caméra en tant que fidèle partenaire de vie aide-t-elle à surmonter cette dernière ? D'un autre côté, au visionnage d'*Irène*, l'on est tenté d'accuser la caméra de la chute puisqu'elle réduit le champ de vision (pour Alain Cavalier du moins, puisqu'il travaille à l'ocilleton et augmente ainsi le danger).

⁵³ COUSTON Jérémie, *Dans l'intimité d'Alain Cavalier*, 2009, Reportage, 10min.

« Je filmais des montées d'escalator vers la lumière. C'était ma manie du moment. Je suis dans le métro, j'ai envie de pisser, je m'arrête sur ma ligne au métro *Pompe*. Je prends l'escalator, l'œil à la caméra. Je tombe à la renverse. Trou noir. Je tiens la caméra qui continue à tourner... »⁵⁴ Si la caméra permet d'assouvir une envie soudaine, celle d'enregistrer une arrivée de lumière presque mystique, elle a la particularité inhumaine de ne pas s'arrêter. On l'actionne et elle continuera d'enregistrer jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'on l'interrompe ou jusqu'à ce qu'elle s'éteigne. On pourrait aller jusqu'à dire qu'elle n'est pas empathique (ce qui est objectivement le cas puisqu'elle est une machine) car elle ne ressent pas de douleur par mimétisme, elle ne s'arrête pas de tourner par compassion. Et donc elle en vient quelquefois à enregistrer toute seule de terribles images, des images qui frôlent la mort, des images accidentelles (Figure 15).



Figure 15. Alain Cavalier, *Irène*. Photogrammes de la chute.

Ce que j'entends par là, c'est qu'aborder le journal filmé comme une expérience strictement thérapeutique parce qu'il nous accompagnerait au jour le jour est peut-être illusoire car l'on omettrait ainsi l'irruption du danger, donc de la mort, dans la pratique du filmage. Cela reviendrait à considérer que la captation isole d'un tel sort, que l'écran est un bouclier qui nous met à distance voire même nous cache. On peut constater par l'exemple d'*Irène* que cela ne nous met en aucun cas à l'abri, bien au contraire, et que l'interaction caractéristique du diariste avec son monde peut aller jusqu'à une prise de risque volontaire. Emporté par l'élan, l'envie d'enregistrer, on en oublie la pesanteur,

⁵⁴ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

les limites. On en oublie le monde derrière nous. À cet égard le photographe Bernard Blossu explique qu'il faut savoir « se retourner, si possible sans tomber dans l'eau », que « le hasard, ce n'est pas forcément ce qui est devant soi mais aussi ce qui est derrière »⁵⁵.

Je voudrais à ce stade relater une expérience personnelle récente, advenue lors du tournage d'une web-série sur le théâtre à l'extérieur de l'école. Au moment de filmer les noces de Catharina et Petruccio, une scène de *La Mégère apprivoisée* de William Shakespeare, la mise en scène ne fonctionnait pas : cela manquait de fougue, de rythme. La décision d'un départ en moto des époux fut alors prise en un éclair et nous lançons presque aussitôt l'action. Mon rôle étant de cadrer sur ce tournage, j'étais donc derrière la caméra, beaucoup plus lourde et contraignante que mon caméscope journalier, et je filmais la scène. Là, les deux comédiens ont enfourché la moto et sont partis à toute vitesse dans le jardin ; je les ai suivis sans réfléchir, en essayant de ne pas les perdre du cadre. Ils ont fait le tour d'un arbre et se sont redirigés vers la caméra, fonçant vers elle en riant. À cet instant je les avais toujours à l'œil ou plutôt à l'écran, seulement cet instant ne dura pas ; je les ai vus disparaître du champ par le bas sans comprendre et j'ai baissé le cadre et alors j'ai vu, je les ai vus à terre avec la moto qui tournait encore. Pas de blessure grave, c'était l'essentiel : on a désinfecté et pansé les plaies aussitôt et suite à une longue pause nous avons repris le tournage. Beaucoup de peur en revanche, et pour ma part, un sentiment étrange qui ne me quittait pas et qui revient cogner parfois. Je crois que ça ressemble à du vertige, une suspension du ventre et de l'œil : j'étais bloquée derrière cette caméra qui tournait toujours.

On évoque souvent le viseur comme une protection, une distanciation : personnellement je l'ai ressenti à la fois comme une œillère et une loupe, à la fois comme une déconnexion et une focalisation. Et tandis qu'après la chute, quelques personnes se sont précipitées vers le moniteur pour regarder le rush, je suis partie un moment, incapable de revoir.

⁵⁵ « Bernard Blossu – Couleurs Fresson », CORDEMY Yannick, Reportage, Librairie Altazart

Filmer éclaire peut-être des vies mais n'éclipse pas le danger. Déjà parce qu'un accident peut interrompre n'importe quel journal filmé, mais aussi parce que la menace de la mort s'immisce plus ou moins directement dans beaucoup d'entre eux. Elle peut même être à leur origine et leur conception prend alors l'allure d'une cicatrisation ou d'une lutte.

Cicatrisation

Le deuil hante de nombreux journaux filmés, dont *Ce répondeur ne prend pas de messages* d'Alain Cavalier, évoqué plus haut pour sa pellicule qui se désagrège. En 1978, le cinéaste recouvre son corps de bandelettes et demande à deux opérateurs (image et son) de le filmer en train de repeindre son appartement en noir. Cette requête fait suite à un rêve, survenu quelques jours auparavant, mais surtout à un cauchemar, la mort de sa femme Irène Tunc six ans plus tôt : « J'étais encore dans le deuil d'Irène, morte dans un accident d'automobile. J'étais en conflit avec l'argent du cinéma qui exigeait des scénarios prévisibles et la présence d'acteurs connus et trop vus. Donc, je choisis de tourner un film qui ne coûte que 20 000 francs, pas un sou de plus, tourné en sept jours. Pas de montage. C'est ce qu'on nomme du « tourné-monté ». Un torrent mental sans logique apparente. »⁵⁶ En l'état, et selon nos définitions, ce film ne relève pas du journal filmé car il s'articule autour d'une équipe technique et d'une performance. Nous l'abordons tout de même car il présente certaines caractéristiques qui l'en rapprochent fortement, comme le tourné-monté ou, dans certaines scènes, une caméra subjective avec la voix directe d'Alain Cavalier. C'est aussi en réflexion avec son œuvre future que nous étudions ce film : sa réalisation, vivement stimulée par le deuil d'Irène, a mené le cinéaste vers la pratique du journal filmé, du *je* cinématographique.

Dans le livret qui accompagne le DVD de ce film, une mention le décrit comme étant le plus long fondu au noir au monde. C'est l'histoire d'un homme empli d'idées noires qui

⁵⁶ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

vient les coucher sur papier-peint. C'est aussi un accolement de bobines chronologiques dont le cinéaste a effacé les coutures tout en laissant la première et la dernière, l'ouverture et la fermeture. On entre en effet dans le film avec l'amorce d'une pellicule, pour ensuite repartir en même temps qu'elle. Ce n'est pourtant plus la même, d'autres ont circulé depuis. Dans l'illusion artificielle d'une unique bobine, d'une seule unité de temps, se niche peut-être un sentiment d'inéluctable. La pellicule comme une mèche qui se déroule et qu'on poursuit, pour enfin se consumer sous nos yeux et amener le noir final. La séquence finale se développe d'ailleurs autour d'un feu : à ce stade du film, Alain Cavalier s'est entièrement plongé dans le noir de son appartement ; ne reste qu'un feu que la caméra ne laisse même pas s'éteindre puisque la pellicule abandonne avant (Figure 16). Est-ce une volonté de ne pas, justement, aller jusqu'au noir total ? De ne pas laisser le feu le consumer entièrement ? Par cet objet filmique, mi-journal, mi-performance, Alain Cavalier représente certes le passage du blanc au noir mais tente peut-être ainsi de chasser l'obscurité en la plaçant ailleurs, sur un écran.

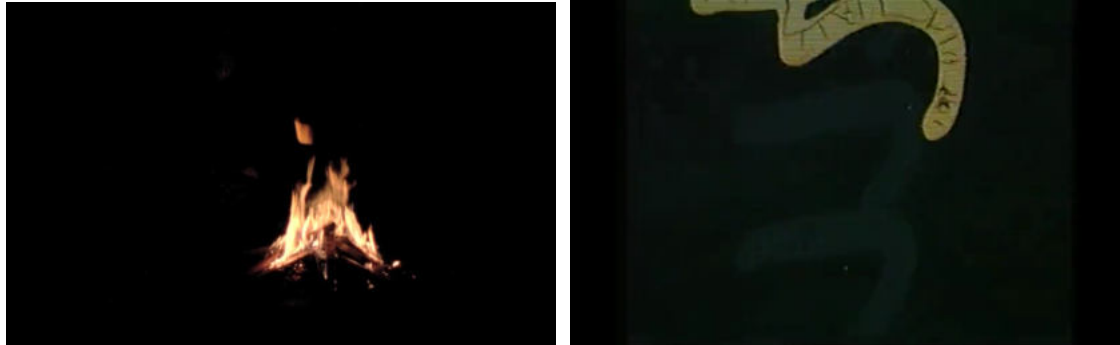


Figure 16. Alain Cavalier, *Ce répondeur ne prend pas de messages*

J'envisagerais alors cet écran comme un miroir inversé puisqu'il montre un homme en train de s'éteindre lorsque sa démarche est celle de renaître : « *Parfois le sol se dérobe sous vos pieds et pour ne pas tomber, ou pour contourner la faille qui s'est ouverte, vous êtes obligé d'inventer quelque chose. Là, j'étais obligé de survivre à travers le cinéma et de me faire un électrochoc. Ce n'était pas destiné à la publication, c'était un film que je*

me destinais à moi-même. »⁵⁷ Faire un film pour faire un pas. Pour effectuer un mouvement, quel qu'il soit. Ici il s'agit de se recentrer sur soi, de réduire le cadre de son existence via un geste de la main, celui de peindre. Tout au long du film les murs blancs se noircissent sous l'action du cinéaste ; en un sens, ils deviennent les murs de son esprit, de sa prison mentale ; il va jusqu'à recouvrir la lumière en peignant les reflets, en peignant les fenêtres (Figure 17).



Figure 17. Alain Cavalier, *Ce répondeur ne prend pas de messages*

En 1978, Alain Cavalier choisit donc de se mettre en scène afin d'extérioriser les douleurs, de fusionner son monde, son environnement, avec son état d'esprit. Il y a une tentative de représentation intime via la performance, via le déguisement aussi. Impossibilité d'être, donc impossibilité de se montrer. En un sens cela entre clairement dans de l'auto-filmage, même si c'est un autre qui tient la caméra. La caméra n'est pas encore soudée au corps du cinéaste, c'est plutôt le pinceau qui l'est à cet instant-là, car cet outil a un effet immédiatement matériel sur le monde. Il le transforme sous nos yeux, il le rend noir si l'on veut voir du noir. Trente ans plus tard, en 2008, le deuil est toujours là mais la méthode a changé. Alain Cavalier réalise *Irène*, un film qui se revendique cette fois du journal filmé et où la caméra a complètement remplacé le pinceau. Entre cette première tentative d'autoportrait et le journal filmé, que s'est-il passé ? « Je savais que j'avais ouvert une porte. Mais c'était une porte qui n'était pas liée à la salle. C'était lié à moi, à l'exercice solitaire de filmer sans but de communiquer

⁵⁷ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », *Itinéraires*, 2009-4 | 2009, 175-191.

avec des spectateurs. Je ne pouvais pas continuer toute ma vie à faire ça... »⁵⁸ En développant d'abord sa nouvelle pratique dans l'ombre, le cinéaste s'est ouvert au monde ; il est parti sur la route, il a filmé ses trajets. Avec la caméra le changement se vit peut-être mieux ; avec elle un pont se dessine entre l'avant et l'après. La caméra accompagne le mouvement : elle est un point de repère dans un paysage inconnu.

Sur la route

Jonas Mekas a entamé sa pratique du journal dans l'errance et la fuite. Il commence avec les mots, en 1944, retraçant dans un carnet le récit de ses déplacements, de sa Lituanie natale à un camp de travail nazi duquel il s'échappe avec son frère pour finalement atterrir aux Etats-Unis en 1949. Publié en 1991 sous le titre *Je n'avais nulle part où aller*, ce journal couvre dix années de sa vie, dix années de mouvement originellement forcé et donc parfois chaotique. Il s'adresse ainsi au lecteur : « Je vous invite à lire tout cela comme des fragments de la vie d'un homme. Ou comme la lettre d'un exilé qui se languit de son pays »⁵⁹. Arrivé à New-York, la caméra vient compléter le stylo et se joint à la découverte d'un nouveau territoire. L'exploration se teinte de nostalgie ; le fantôme du pays natal, la contrainte du départ, l'étrangéité des autres et de soi rendent l'enracinement difficile. Dans l'essai *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Patrice Rollet étudie le premier journal filmé du diariste, intitulé *Walden* en référence à l'œuvre d'Henri David Thoreau, et décrit ainsi sa pratique : « Il existe pour Jonas Mekas un rapport essentiel entre l'expérience de l'exil et celle du cinéma. La barrière de la langue, les bouffées de solitude, le rejet insidieux par le pays d'adoption, condamnent l'étranger à la surface des êtres et des choses »⁶⁰. La caméra, en captant les apparences, en opérant physiquement une barrière, un masque, peut exposer voire

⁵⁸ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

⁵⁹ MEKAS Jonas, *Je n'avais nulle part où aller*, trad. Jean-Luc Mengus, Gallimard, Collection Trafic, P.O.L, 2004, p.139.

⁶⁰ ROLLET Patrice, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2013, p.24

creuser la distance entre soi et le reste du monde. Elle est quelque part étrangère elle-aussi, étrangère à ce corps porteur qui apprend à la manier avec le temps. Ensemble, en apprenant à se connaître main dans la main, le cinéaste et sa caméra vont rencontrer un nouveau monde.

Rodolphe Olcèze, dans un article intitulé *L'art contre la machine #12. Jonas Mekas et sa Bolex*, définit la caméra du cinéaste comme un outil « convivial », notion théorisée par Ivan Illich⁶¹. Il développe à ce propos : « La Bolex devient un outil convivial dès lors qu'elle permet effectivement et efficacement, c'est-à-dire en produisant des effets, d'inscrire et de manifester une liberté dans une société. Là encore, il ne serait pas excessif de dire que *Walden*, et au-delà tout le cinéma de Jonas Mekas, est l'image de cette liberté en acte, engagée dans des relations qu'elle instaure ou rend possibles en cherchant à en produire l'empreinte. »⁶² En appliquant le concept de convivialité au cinéma, partant du principe qu'il peut basculer de la convivialité (vivre et créer ensemble) à la productivité (exécuter séparément, dans une logique industrielle), l'auteur questionne la fonction sociale de l'outil. « *L'homme se comprend intrinsèquement dans sa relation aux autres et au milieu, et par l'outil qui lui permet d'atteindre les premiers en agissant sur le second.* »⁶³

Aborder son instrument comme un moyen de s'intégrer pourrait être une solution à l'imperméabilité des groupes. À New-York, Jonas Mekas se retrouve face à une foule d'inconnus et entame son journal filmé. La caméra aide à la construction d'un nouvel habitat et à son occupation. Comme Ana Mendieta qui s'intègre physiquement aux paysages avec la série *Earth-body* (Figure 18), Jonas Mekas enregistre la nature qui l'entoure en collectant ses arbres, ses eaux, ses fleurs (Figure 19). Ainsi la douleur de l'exil tend à s'atténuer doucement.

⁶¹ ILLICH Ivan, *La convivialité*, Points, Collection Essais, 2014

⁶² OLCÈZE Rodolphe, « L'art contre la machine #12. Jonas Mekas et la Bolex ». À bras le corps [En ligne], publié le 13/03/2019.

⁶³ Ibid.

Le journal filmé revêt ainsi une fonction curative : en accompagnant le cheminement physique, il devient un compagnon de voyage. Il projette un interlocuteur potentiel et futur dans le présent : on y parle aux autres et à soi-même dans toutes les déclinaisons temporelles possibles. Le passé, présent et futur cohabitent, si bien que réagir en filmant, c'est aussi réagir à l'évanescence du monde. Dans l'acte d'enregistrer l'actuel et le vivant, il y a la conscience que l'on enregistre également du passé et du mort. Car on capture pour revoir, donc notre condition future de spectateur nostalgique (ou pas) est comprise dans le geste ; regarder c'est re-garder. En d'autres termes, en filmant du réel, on filme aussi du virtuel, c'est-à-dire qu'on enregistre de multiples images potentielles, dont celle qui stimule notre action : l'image visionnée.

Aussi se retrouve-t-on à filmer des visages dont on sait amèrement qu'ils vont disparaître un jour, que ce soit à cause d'un décès ou simplement à la fin d'un voyage. Et ainsi continue-t-on d'autant plus à le faire... En prenant garde, tout de même, à ne pas provoquer la disparition tant redoutée à force de filmage.



Figure 18 et 19. Ana Mendieta, *Earth Body* // Jonas Mekas, *Walden*

Quelquefois le journal filmé signe la raison du voyage. C'est le cas dans *No sex last night* de Sophie Calle et Greg Shepard, le journal filmé d'un road-trip entre deux amants dont l'artiste française raconte ainsi la genèse dans le synopsis : « J'ai rencontré Greg dans un bar à New-York en décembre 1989. Il a proposé de me loger. Il m'a donné son adresse, tendu ses clés, puis il a disparu. J'ai passé la nuit seule dans son lit. Plus tard, je l'ai appelé de Paris pour le remercier, il a proposé de me rejoindre et m'a donné rendez-vous le 20 janvier 1990, aéroport d'Orly, neuf heures. Il n'est pas venu. Le 10 janvier 1991, à dix heures, le téléphone a sonné : "C'est Greg Shephard, je suis à Orly, j'ai un an de retard. Voulez-vous me voir ?" Cet homme savait comment me parler. Il rêvait de faire du cinéma. Je rêvais de traverser l'Amérique avec lui. Pour l'inciter à me suivre, j'avais proposé que nous réalisions durant le voyage un film sur notre vie de couple. Il avait accepté et, le 3 janvier 1992, nous quittons New-York dans sa cadillac en direction de la Californie. »⁶⁴ L'aventure s'articule autour d'une performance audiovisuelle : chacun possèdera sa caméra et c'est par le regard de l'un qu'on observe l'autre. Le montage opère de nombreux champs-contrechamps, confrontant ainsi très simplement deux individualités qui se font face. La caméra prend l'allure d'un outil de séduction pour Sophie Calle qui admet dans son synopsis avoir proposé cette réalisation pour stimuler un départ. Pour stimuler l'amour, aussi, puisque c'est là tout l'enjeu : elle traverse l'Amérique avec cet homme dans l'espoir qu'il se mette à l'aimer (comme on se mettrait à filmer). La caméra est un prétexte, elle lui permet de regarder ce partenaire, de le scruter. Dans le champ-contre champ choisi en guise d'exemple (Figure 20), une différence majeure éloigne les deux protagonistes. Leur positionnement révèle dans un cas l'envie de se montrer, d'être regardée, et dans l'autre la volonté de rester caché, immobile. Même chez Greg Shepard, la caméra apparaît comme un prétexte : elle le masque, elle l'isole. Sous couvert de rigueur technique sans doute (la caméra reste bien fixe, collée à son œil, stable), il peut ainsi s'extirper d'une discussion de couple que, de toute évidence, il ne souhaite pas.

⁶⁴ Sophie Calle, en collaboration avec Greg Shepard, *No Sex Last Night* (Double Blind), États-Unis, 1992, Vidéo, 76min.



Figure 20. Sophie Calle et Greg Shepard, No sex last night

La peur de perdre l'autre, de le voir partir, finit par achever tristement la prophétie : l'histoire lancée par cette double écriture se termine par une séparation. Néanmoins le film porte plus sur les non-dits et les faux-espoirs que sur la tragédie d'un amour impossible. Si le projet de base s'ancrait dans le désir de filmer une intimité partagée, le résultat, qui n'en est pas moins intime, met plutôt en lumière la distance qui s'opère entre deux êtres et la distance, aussi, que la caméra met en relief.

Luttes

Pourquoi continuer de filmer quand ça ne va pas ? Quand la caméra qu'on sentait salvatrice ne fonctionne plus, ne suffit plus ? Sans doute parce que s'interrompre de filmer, d'autant plus lorsque c'est devenu une habitude de vie, reviendrait à abandonner tout espoir. La maladie traverse le long journal filmé d'Anne Charlotte Robertson, déjà parce qu'il est impossible de nier son existence quotidienne, mais aussi parce qu'elle stimule le filmage. Filmer devient une manière de lutter.

Atteinte de trouble bipolaire, la jeune femme relate à plusieurs reprises ses visites médicales et ses séjours en hôpital psychiatrique. La forme que revêt son journal tend également à incarner sa neuroatypie via le motif du dédoublement sonore ; en ce sens l'état de santé impacte l'état du film. Son journal peut s'interpréter comme une allégorie de la maladie. Il fait corps avec elle, convoque les manifestations physiques pour les intégrer dans le processus cinématographique : deux voix coexistent et dialoguent entre elles. Elles appartiennent à la même personne mais se recouvrent et se recourent dans

un bourdonnement quasi-schizophrénique. Dans la bobine 23 de son journal, nommée *A Breakdown & After the Mental Hospital* (Une Rupture & Après la clinique psychiatrique), elle documente l'une de ses crises en y plaçant notamment un enregistrement audio d'une consultation psychiatrique. Le récit de cet épisode survient avec une irruption d'écrans blancs et rouges (Figure 21). Cette alternance d'aplats, en plus d'évoquer symboliquement la Croix rouge, emblème des services médicaux en temps de guerre, focalise l'attention sur les mots d'une femme malade, sur une parole souvent rejetée.

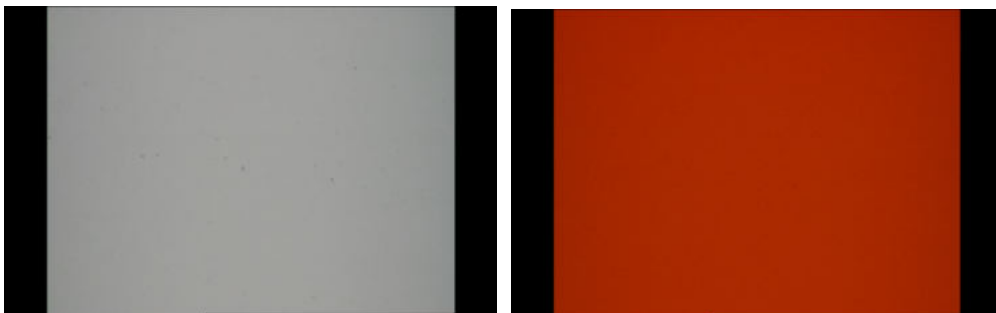


Figure 21. Anne Charlotte Robertson, *Five Year Diary*, Bobine 23

Ce choix esthétique rappelle un autre film, *Blue* de Derek Jarman. Frappé par le sida, diagnostiqué en 1986, le cinéaste perd progressivement la vue et un filtre bleu vient s'interposer entre lui et le monde. Il décide alors en 1993 de réaliser *Blue*, sa dernière œuvre : un monochrome bleu accompagné de lectures de son journal intime et de ses poèmes. C'est l'occasion pour lui de décortiquer son quotidien en dressant le portrait de sa maladie (description des traitements, examens, impact sociétal) tout en interrogeant la symbolique de la couleur bleue dans notre société.

Anne Charlotte Robertson développe sa pratique audiovisuelle en parallèle de ses rendez-vous médicaux, ce qui les rattache temporellement. Elle s'associe aussi physiquement à son outil, se filmant à ses côtés comme le font beaucoup de diaristes (Figure 22). La caméra apparaît comme une deuxième tête. Aussi cinéma et thérapie sont-ils liés de fait : ils coexistent, ils se touchent.



Figure 22. Anne Charlotte Robertson, *Five Year Diary*

Il y a un pouvoir mystique accordé au filmage, avec l'impression que celui-ci pourrait absorber le mal-être. Cette sensation émane de plans parfois si furtifs qu'ils semblent lâcher prise. Une sorte de transe filmique au sein de laquelle la jeune femme se décharge. Elle joue avec des réglages comme la vitesse (accentuée à l'extrême, si bien que les gestes en deviennent saccadés), l'exposition (elle tourne lorsqu'elle triture le diaphragme de sa caméra) ou le montage (tout s'enchaîne très vite). Grâce aux possibilités techniques qu'il lui ouvre, le cinéma devient son exutoire, un espace de libre expression à investir d'urgence. Filmer vite avant de ne plus pouvoir, filmer pour ne pas regretter.

Le Testament

Puisqu'il existe des maladies incurables, l'expérience thérapeutique du journal filmé peut se révéler fatidique et une mort latente s'immisce alors dans les images qui tentent tant bien que mal de s'en protéger. Les œuvres prennent dès lors une allure testamentaire ; les derniers moments deviennent cruciaux et la nécessité de filmer prend tout son sens, plus encore que lorsqu'il reste un espoir. L'urgence de vivre un peu plus, et un peu plus fort, s'associe à l'urgence de filmer toujours.

Compte à rebours

Vacances prolongées du cinéaste néerlandais Johan van der Keuken figure un exemple de cette stimulante mais terrible épée de Damoclès. En 1998, le réalisateur apprend qu'il est atteint d'un cancer de la prostate et qu'il ne lui reste que quelques années à vivre. Sa femme et lui s'embarquent alors dans ce qu'ils pensent être leur dernier voyage et parcourent le monde, lui à la caméra, elle au casque. Filmer devient une manière de lutter contre la mort puisque ce geste s'est tellement immiscé dans sa vie que ne pas le prolonger relèverait du suicide. Alors il l'étire, et les images se reproduisent entre elles, comme si cette régénération pouvait stopper la croissance des cellules cancéreuses : « *Le taux de PSA, marqueur de l'activité tumorale, a moins augmenté que prévu. Je me dis que c'est grâce à la médecine tibétaine. Mais malgré tout, il a augmenté. Et je commence à en ressentir les effets physiques. Je fais le maximum pour diffuser mon œuvre, pour qu'elle puisse me survivre. J'ai posé ma caméra sur une tablette dans la salle de bain. Elle me voit en contre-jour. Je dois continuer à filmer. Si je ne peux plus créer d'images, je suis mort.* »⁶⁵ Le filmage s'est tant accroché à lui qu'il est devenu un cœur à part, une respiration artificielle qui le maintient en activité.

Un espoir renaît lorsqu'un médicament apparaît à New-York, seulement la réalité de la mort s'estompe mais ne s'évanouit pas. *Vacances prolongées* restera son dernier long-métrage puisqu'il succombe un an plus tard à la maladie. Le film se clôture sur le départ d'un navire : le cinéaste attend qu'il sorte du champ lentement pour que ne restent que les reflets d'une eau ensoleillée (Figure 23). « Bref, on dirait bien que je suis encore là pour un bon moment. » Johan van der Keuken conclut ainsi son texte, prononcé en voix-off.

⁶⁵ VAN DER KEUKEN Johan, *Vacances prolongées*, France/Pays-Bas, 140min, 16mm, 1999

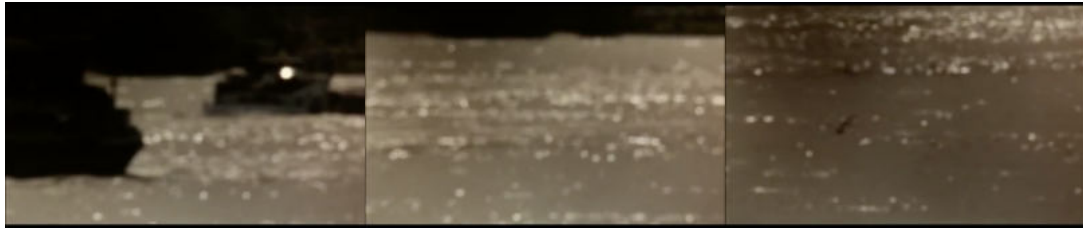


Figure 23. Johan van der Keuken, *Vacances prolongées*

Dans *Et maintenant ?*, le réalisateur portugais Joaquim Pinto se relève du choc que représente sa survie, du bouleversement de ne pas être mort. On est en 2013 et son traitement médical contre le sida fonctionne. Le journal filmé est à la fois un suivi thérapeutique via un compte-rendu détaillé de ses prises médicamenteuses et une ode à la vie, aux plaisirs quotidiens. C'est un voyage qui, à l'inverse de celui de Van der Keuken, a une destination quasi-sûre : la guérison. « *Pinto filme seul, ou aidé de son amant Nuno. Il ne filme que ses alentours immédiats, l'étendue de son jardin, l'intérieur de sa maisonnée, sa meute de chiens, quelques amis, bref, l'essentiel, les terres bordant le château de l'âme. Et il se filme lui, et se parle à travers le son, parce que le projet du film est là, dans la réappropriation d'une existence recentrée, d'une vie meurtrie que le film panse tant bien que mal.* »⁶⁶ Par le terme réappropriation, Gabriel Bortzmeyer pointe une fonction performative de ce journal, comme si consigner ses jours les faisait ainsi exister.

Une main porte la caméra, l'autre attrape des pilules (Figure 24). La main du cinéaste filme la main du malade ; les deux sont inévitablement reliés par un corps physique et par un cadre. Agnès Varda filme sa main qui glane, collecte, en d'autres termes se filme en train de filmer (Figure 25) ; Joaquim Pinto se filme en train de guérir et inversement.

⁶⁶ BORTZMEYER Gabriel, *Et maintenant ?*, Joaquim Pinto, Débordements [En ligne], 2014.



Figures 24 et 25. Joaquim Pinto, *Et maintenant ?* // Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*

Il le fait car il en a le pouvoir, la possibilité de se filmer en train de guérir et non en train de mourir, ce qui n'est pas le cas d'Hervé Guibert dans le film posthume *La Pudeur ou l'Impudeur* (1992) ou de Tom Joslin et Mark Massi dans *Silverlake life : The View from Here* (1993). Ce qui les sépare, c'est du temps essentiellement, une vingtaine d'années pour être plus précise : des années cruciales dans le traitement du SIDA puisqu'elles voient l'apparition de la trithérapie.

La mort à l'écran

L'une des particularités de *La Pudeur ou l'Impudeur* réside en son caractère posthume puisque sa finalisation et diffusion ont eu lieu après sa mort. Se sachant de toute évidence condamné, il s'empoisonne les semaines suivant la fin du montage. La fatalité imprègne dès lors cet étrange journal, mais nul besoin d'en connaître le contexte pour s'en apercevoir : les images expirent un corps brisé, abattu par la maladie. C'est la première et dernière fois qu'Hervé Guibert utilisera la vidéo plutôt que l'écriture comme moyen d'expression, comme si la situation critique imposait un changement radical dans la manière de s'appréhender. Selon ses mots, « *avec la vidéo, on s'approche d'un autre instant, de l'instant nouveau avec, comme en superposition dans un fondu enchaîné purement mental, le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent a aussi la richesse du passé.* »⁶⁷ Il braque sa caméra sur son corps amaigri et dans ces images se

⁶⁷ GUIBERT Hervé, *La Pudeur ou l'Impudeur*, France, 1991, Betacam, Couleur, 58min.

loge le fantôme d'une chair perdue, d'un corps originel en bonne santé duquel provient son esprit, celui-là même qui lui fait prendre la décision de tout arrêter. La fin de l'enregistrement marque la fin de sa vie. Reste une petite part d'existence qui survit avec le film, un simulacre de soi qui n'en demeure pas moins réellement humain. Un vestige de sa vie.

Dans *Silverlake Life : The View from Here*, la mort elle-même est une trace. Elle arrive et le résultat de son coup surgit à l'écran. Tom Joslin et Mark Massi vivent ensemble depuis une vingtaine d'années, ils sont tous les deux contaminés par le VIH, atteints du sida et touchés par la même tumeur, le sarcome de Kaposi. Ce journal filmé élaboré à deux n'est pas tant une chronique de leur maladie qu'une mémoire de leur amour. Cet amour tout entier, si vivant encore⁶⁸, qui se ressent si fort qu'ils apprennent à pleurer. Une année pile sépare la mort de Tom (1^{er} juillet 1990) à celle de Mark (1^{er} juillet 1991).

L'image du corps décédé est celle filmée par le corps survivant. Elle apparaît à la fin du film, aussi naturellement qu'elle advient, sans mise en scène qui viendrait dramatiser l'événement. Il n'y a ni suspense, ni surprise : on connaît le destin fatal de Tom dès son annonce au début du film. On suit simplement l'évolution des vies et, par conséquent, celle des corps vivants et morts. À ce stade, je tiens à préciser que je n'entends bien sûr pas qu'il soit nécessaire de filmer la mort pour filmer la vie : je constate simplement que dans ce journal filmé, qui rend compte de l'interaction et de l'attachement entre deux êtres, la mort de l'un fait entièrement partie de la vie de l'autre. Elle détermine en effet un état de deuil et rend la vie brusquement mortelle.

Filmer la mort n'a rien d'heureux et la violence se niche peut-être dans la vitalité cruelle du filmage. Le contraste entre le corps immobile de Tom et le cadre tremblant de Mark creuse l'injustice. On pleure et les larmes rappellent que l'autre n'en versera plus. Quand Mark filme cette scène, les secousses du cadre se calquent sur ses sanglots. Il continue de tenir la caméra pour honorer leur pacte, celui de filmer et de s'accompagner jusque

⁶⁸ PRÉVERT Jacques, « Cet amour », *Paroles*, Paris, Gallimard, 1946.

dans la mort. Tout au long du journal, la caméra capte minutieusement les soins apportés et les regards échangés. Elle considère chaque instant comme s'il était le dernier. Dans un article de Juliette Goursat intitulé « À portée de main : film autobiographique et sagesse antique »⁶⁹, le filmage est d'ailleurs comparé à la pensée de la mort : « *La caméra soutient une méditation et aide à se concentrer sur le présent, à avoir conscience de la finitude de l'existence. À l'instar de la pensée de la mort pour l'épicurien, elle « donne, comme l'écrit Pierre Hadot, un prix infini à chaque instant ; chaque moment de la vie surgit chargé d'une valeur incommensurable*⁷⁰ ».

Que penser des images qui représentent frontalement la mort ? Prétendre que la caméra intensifie le présent semble présomptueux dans cette situation ; cela suggère que le décès ne nous affecte pas ou alors d'une manière positive. Dans sa *Lettre à Ménécée*, le philosophe grec Épicure soutient que « celui de tous les maux qui nous donne le plus d'horreur, la mort, n'est rien pour nous, puisque, tant que nous existons nous-mêmes, la mort n'est pas, et que, quand la mort existe, nous ne sommes plus. Donc la mort n'existe ni pour les vivants ni pour les morts, puisqu'elle n'a rien à faire avec les premiers, et que les seconds ne sont plus. »⁷¹ Mais dans la pratique, la vitalité de Mark Massi relève plus d'une virtualité que d'une réalité. Elle est latente et ne peut pas, à ce stade, s'exprimer en tant que force de vie.

Se filmer ce n'est pas forcément se filmer en train de vivre, ce peut être aussi se filmer en train de mourir, dans l'effort ultime d'enregistrer le cadavre de son amour. C'est recouvrir le corps d'un drap blanc d'une main et tenir la caméra de l'autre (Figure 26). Ce n'est pas réfléchir à cadrer mais faire en sorte de tenir.

⁶⁹ GOURSAT Juliette, « À portée de main : film autobiographique et sagesse antique », Entrelacs [En ligne], publié le 21/10/2018.

⁷⁰ HADOT Pierre, « Il y a de nos jours des professeurs de philosophie, mais pas de philosophes », *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002 (1993), p.51.

⁷¹ ÉPICURE, *Lettre à Ménécée*, trad. Octave Hamelin, Revue de Métaphysique et de Morale, 18, 1910, p.436.



Figure 26. Silverlake Life : The View from Here, Tom Joslin et Mark Massi

C'est laisser la main filmer toute seule et renoncer à contrôler quoi que ce soit. Mark devient triplement spectateur : il est témoin de la réalité, du film, et du futur. Car lui aussi est condamné par la même maladie, ce qui fait que cette vision, en plus d'anéantir une part de lui, renvoie une image de sa propre mort.

Vers le milieu du film, Tom Joslin avoue s'être éloigné peu à peu du monde, l'observant de loin, le laissant passer devant lui sans trop d'effort : « I'm not much of a participant in life anymore. I'm a distant viewer, just watching... It all passes by, knowing that I'm not gonna have that much longer to keep my eye on that. »⁷² Ironiquement, son œil restera pourtant bien ouvert, et Mark Massi raconte au début du film qu'il a tenté à plusieurs reprises de fermer ses paupières mais que cela ne fonctionnait pas. Juste avant sa mort également, il avait filmé le corps de Tom, un corps certes inerte mais à la paupière toujours ouverte (Figure 27). L'échelle se resserre jusqu'à exhiber un œil en très gros plan, un choix de cadrage d'autant plus fort qu'il apparaît peu au fil du film, comme s'il se réservait pour ce dernier regard. Cet œil, c'est l'une des dernières images de Tom Joslin vivant, la pénultième image d'un filmeur.

⁷² Traduction : « Je ne participe plus vraiment à la vie. Je suis un spectateur distant, regardant juste... Tout se passe en sachant que je n'aurai pas beaucoup de temps de plus pour garder mon œil dessus. » Tom Joslin dans *Silverlake Life : The View from Here*, 1993.



Figure 27. *Silverlake Life : the View from Here*, Tom Joslin et Mark Massi

Peut-être que la caméra sert à vaincre la brutalité d'une mort cérébrale avec le récit quotidien d'une mort lente. Malgré toutes ces tentatives, tout ce jeu avec le temps, l'instant du décès frappe, la pellicule se rompt. La mort a beau s'insinuer dans tous les autres plans, être le sujet des discussions, s'immiscer sur la peau comme une tâche qui s'agrandit, elle surprend par sa simplicité. Une simple coupe sépare l'image du vivant de celle d'un mort. Pas de transition.

D'un état l'autre

L'autofilmage certes nous accompagne, s'attache à nos vies, mais ce suivi quotidien n'exclut en rien une issue fatale. Parfois nous avons beau filmer pour aller mieux, cela ne fonctionne pas toujours et une aide médicale ou psychologique ne doit pas être écartée. La caméra, qu'on la considère comme une prolongation de soi, un bouclier ou une arme, n'est pas un remède mystique infallible ; en revanche la relation que l'on entretient avec elle peut s'en approcher. À voir comme elle peut devenir un instrument

de torture – je pense à l'utilisation qu'en fait Daech dans son « cinéma »⁷³ -, l'idéaliser serait illusoire. Elle peut tout autant déréaliser et détruire que reconstruire. D'autant qu'en étant un outil de captation, elle enregistre ce qui est en l'état et ne reflète pas toujours une réalité qui soulage.

Dans le cas d'une auscultation de soi par l'image, il peut arriver que la confrontation avec son reflet aggrave les troubles identitaires au lieu de les apaiser. La thérapie par l'autoportrait, bien qu'elle paraisse attractive de prime abord, peut mener à une dépréciation de soi. Je me souviens à cet égard des photographies que je prenais de mon corps lorsque j'étais plus jeune, en proie à diverses angoisses. Si cela me reconfortait bel et bien sur le court-terme, une obsession nouvelle naissait ensuite. La qualité de mon regard n'avait pas changé et il ne voyait que des défauts. Je m'étais noyée dans cette image soi-disant salvatrice, d'autant que je pouvais zoomer dedans... Donc fouiller de plus en plus loin, me focaliser sur des détails jusque-là invisibles, et me créer de nouvelles préoccupations. Mon image ne m'appartenait plus et ce fut littéralement le cas lorsque des internautes se mirent à la partager en masse. Je n'avais gagné ni renversé aucun pouvoir.

Parce qu'il est délicat de se filmer lorsque l'on ne se sent pas à l'aise avec son corps, certaines personnes optent pour une méthode de représentation différente : ils fabriquent leur image plutôt qu'ils ne la captent. Cela peut passer par une intervention corporelle (maquillage, style vestimentaire, chirurgie esthétique ou de réattribution sexuelle, tatouages, etc.) qui modifient ainsi directement leur image sociale, ou par la création intégrale d'une nouvelle image virtuelle au-delà des limites des corps (retouche artistique, dessin, peinture, sculpture, avatar informatique).

⁷³ COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse, 2016.

Dans un journal filmé intitulé *Océan*, un comédien du même nom documente au jour le jour sa transition de genre. Le film s'ouvre sur sa déclaration : « J'ai compris que j'étais épuisé d'être une femme parce que ce n'était pas en adéquation avec qui je me sentais intérieurement. » Par la suite le corps est entraîné dans un long voyage de transformation pour qu'enfin correspondent *vécu et rendu*. Ces derniers mots, je les emprunte à Alain Cavalier qui, à la question de savoir s'il y a un désir de preuve derrière tout projet autobiographique, répond : « *Un désir d'exactitude entre le vécu et le rendu. Sinon, impression de mentir. De raconter n'importe quoi. D'être un imposteur. Peur d'être démasqué, peut-être, dans mes trafics, dans mes à-peu-près. J'essaie maladroitement de fondre ma vie et mon travail. Ce qui m'intéresse dans ma vie, c'est sa forme filmique. Ma seule façon de me connaître passe par là. S'il y a déchirure entre vivre et filmer, il vaut mieux que je me couche et que j'attende des jours meilleurs.* »⁷⁴

Dans les deux cas, donc, il y a la recherche d'une corrélation parfaite entre ce que l'on ressent et ce que l'on exprime, entre l'intérieur et l'extérieur ; sauf que chez Océan l'extérieur est dans l'image sociale (corps) tandis que chez Cavalier il est dans l'image matérielle (film). L'intériorité fait aussi référence à comment l'on se sent à l'intérieur de soi pour Océan et à comment l'on vit chez Cavalier.

⁷⁴ JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », op.cit., 2009.

Comment se définir ? Que signifient le *je* ou le *moi* s'ils existent seulement ? Je ne saurais dire qui je suis car je ne le sais pas. Comme David Hume, philosophe du XVIII^{ème} siècle, je me heurte à l'incapacité de me saisir et me synthétiser en une identité personnelle : « *Pour ma part, quand je pénètre au plus intime de ce que j'appelle moi, je tombe toujours sur telle ou telle perception particulière, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. À aucun moment je ne puis me saisir moi sans saisir une perception, ni ne puis observer autre chose que la dite perception.* »⁷⁵ L'idée me plait, dans cette impossibilité de m'attraper, de n'être qu'un réceptacle d'impressions fugitives ou comme il le nomme, « *une sorte de théâtre où diverses perceptions font successivement leur apparition.* »⁷⁶ Alors je filme ces stimulations extérieures qui me donnent vie et je joue avec.

⁷⁵ HUME, *Traité de la nature humaine*, Tome 1 : *L'entendement*, Paris, Flammarion, Collection GF, p.343.

⁷⁶ Ibid. « *L'esprit est une sorte de théâtre où diverses perceptions font successivement leur apparition ; elles passent, repassent, se perdent, et se mêlent en une variété infinie de positions et de situations. Il n'y a en lui proprement ni simplicité à un moment, ni identité dans des moments différents, quel que soit notre penchant naturel à imaginer cette simplicité et cette identité. La comparaison avec le théâtre ne doit pas nous égarer. Les perceptions successives sont seules à constituer l'esprit ; et nous n'avons pas la moindre notion du lieu où ces scènes sont représentées ni des matériaux dont il est constitué.* »

**ÉPILOGUE : LE MÊME GESTE,
ENCORE, POUR ÉLOIGNER LES REMORDS**

« Si tout homme s'engage dans la fabrication ou la consommation d'images, c'est parce que son corps est le premier dispositif d'images auquel il ait affaire. Il n'est donc pas étonnant que le modèle de nos liens aux images matérielles qui nous entourent se trouve dans les relations que nous établissons avec celles qui nous habitent. Et avec les images virtuelles, il est clair que le modèle de l'image n'est plus le monde réel, mais la réalité intérieure, c'est-à-dire l'image psychique. »⁷⁷

Dans un texte intitulé *L'ado et ses avatars*, le psychiatre Serge Tisseron analyse les raisons qui poussent à se créer ou s'approprier de nouvelles images de soi. Nous avons pu voir au fil de ce mémoire que le journal filmé en fait partie : il utilise le médium cinématographique pour se raconter au travers d'une expérience de vie quotidienne et régulière. À la différence de l'autoportrait ou de l'autobiographie, il ne fige pas un état ou une histoire mais prend l'allure d'un examen continu de soi. En tant que pratique ordinaire, le journal s'ancre dans la vie et l'influence ; en ce sens on pourrait avancer qu'il incarne une part de l'auteur plutôt qu'il ne la représente. L'acte de filmer ce qu'il se passe peut y porter atteinte : filmer peut transformer l'image retranscrite, comme par un effet de capillarité.

Si je dois me décrire, je pense aux autres qui m'entourent, je pense à mes amours et mes amis, ma famille et mes chats. J'utilise alors le possessif, non pas parce qu'ils m'appartiennent mais parce qu'ils me constituent, parce qu'ils habitent mon esprit par leurs passages dans ma vie. Je les filme car ils existent, car je le peux encore. Je les filme aussi pour ne jamais oublier qu'ils existent : pour les regarder à nouveau ou pour parvenir à les regarder tout court. Et puis surtout parce que j'en ai envie : j'ai envie de les considérer et de les voir. Et parfois le regard ne suffit pas, parfois le regard est fatigué, trop stimulé d'images parasites.

⁷⁷ GUTTON Philippe (sous la direction de), *Avatars et mondes virtuels*, Paris, Revue Adolescence, L'Esprit du Temps, 2009.

Quand ma mère a accouché de moi elle a vécu une dépression, elle n'arrivait pas à réaliser que j'existais vraiment, que j'étais sortie d'elle et n'étais plus en elle. Probablement épuisée par son environnement, elle ne parvenait pas à connecter le corps de son bébé avec la réalité, peut-être aussi car cette réalité n'avait guère de sens à ses yeux. Pour se sortir de là, elle me photographia trois fois (Figure 28). Ce sont les seules clichés pris volontairement par ma mère dans sa vie. Elle me dit : « Je ne prenais jamais de photo et ce sont les seules que j'ai prises. Quelquefois Papa me demandait de prendre une photo pour qu'il figure aussi dessus, mais c'était toujours une demande de sa part. Pas un désir de ma part comme ce besoin de prendre ces photos de toi quand tu avais six mois. Ça m'a fait un bien fou. Au moment même de les prendre, cet appareil a tout de suite instauré une distance qui a été bénéfique. Je me sentais libérée, tu étais enfin un être différent, un alter ego. »



Figure 28. Photographie prise par ma mère, Marie-Martine Alcon

J'entends souvent parler des dérives de l'image, qu'elle n'est qu'un simulacre, qu'elle déréalise. C'est sans doute le cas dans certaines situations, dans la réception et consommation d'images, mais n'est-ce pas le regard qui déconnecte, plus que le

caractère prétendument illusoire d'une image ? Si la caméra n'est qu'une prolongation de nos yeux, certes avec des capacités techniques comme la focalisation, le cadrage ou l'échelle, il me semble quelque peu surprenant d'accuser l'outil plutôt que celui qui le tient. De toute évidence, nous l'avons constaté à travers de nombreux exemples, il n'existe ni une seule manière de filmer ni une seule réaction au filmage. À titre d'exemple, mon père filmait énormément durant notre enfance et, s'il y avait une dimension protectrice de la caméra pour lui - le viseur lui permettait de ne pas ressentir ses peurs habituelles comme le vertige -, c'était aussi sa manière de s'intégrer à la vie de famille. Il pouvait alors réagir et nouer une relation avec les autres par ce biais.

Dans le texte *Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche sémiopragmatique*, Roger Odin pointe justement le fait que l'opérateur est généralement le père dans les archives familiales : « Dans l'espace familial, filmer tient du jeu collectif, un jeu qui d'ailleurs est loin d'être aussi innocent qu'on a tendance à le penser. C'est que celui qui se trouve derrière la caméra n'est pas un opérateur quelconque, mais en général le père. »⁷⁸ Si cela tend à changer, du moins je l'espère, il est vrai que la captation via un outil technique (d'autant que les caméras de mon père étaient celles, professionnelles, qu'il employait dans son métier de journaliste) a pu être l'apanage des hommes. C'était aussi peut-être, au sein des générations passées, une stratégie permettant au père de s'inclure dans la famille tout en maintenant un statut particulier dans celle-ci. Je n'entends pas ainsi que mon père a filmé pour assouvir une forme de pouvoir. C'était, dans son cas, sa manière de vivre, que ce soit en dehors de la famille ou non. Mais peut-être que vivre, pour les hommes de son époque, passait par la notion de pouvoir. Je me questionne simplement sur l'absence corporelle, souvent constatée, du père dans les films de famille en général : il tient la caméra comme il tiendrait le foyer, sans qu'on le voie.

⁷⁸ TOUSIGNANT Nathalie (sous la dir. de), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, Collection Travaux et Recherches, 2004.

Est-ce qu'on existe si l'on apparaît pas ? En un sens, être hors-champ en tenant la caméra n'exprime pas tout à fait une absence puisqu'on se manifeste alors autrement, par le son et le choix du cadrage. Seulement l'invisibilité de son propre corps peut tout à fait être questionnable lorsqu'on consacre son filmage à celui du corps des autres. Où se placer ? Où placer la caméra et où placer le corps qui le tient ? Dans ma propre activité filmique, je constate à plusieurs reprises une tendance à me filmer à travers des reflets. Les seuls moments où mon corps se manifeste frontalement sont ceux où d'autres s'emparent de la caméra. J'éprouve des difficultés à poser la caméra ou renverser son écran pour me filmer à travers ma propre enveloppe corporelle, mais je constate aussi que la pratique régulière du filmage atténue cette résistance. Plus je filme et plus je me filme, d'une certaine manière. Déjà, la voix se libère progressivement. Ce n'est pas une évidence et je voudrais insister là-dessus quant à l'étude des journaux filmés : ils évoluent avec le temps aussi parce que la fréquence de cet exercice induit un apprentissage de soi. Un apprivoisement, en quelque sorte, qui permettrait de se supporter peu à peu, d'accepter la tonalité de sa voix et l'aspect de son visage. La première fois qu'Alain Cavalier se filme, il se cache sous des bandelettes, il se rend invisible. Son corps se résume à sa forme et à ses mouvements. Au fil de ses journaux ultérieurs, il se dévoile peu à peu, dans un reflet d'abord dans *La Rencontre*, puis frontalement dans *Le Filmeur*. Le journal filmé nous accompagne, nous l'avons vu, dans tous les travers de notre esprit ; cette escorte ordinaire écarte peu à peu les malaises et l'esprit s'accommode alors de lui-même.

Avec le journal filmé *Le même geste, encore, pour éloigner les remords*, j'envisage de relater cinématographiquement l'année qui précède cet écrit et que j'ai traversée accompagnée d'un petit caméscope.

C'est un petit appareil de la taille de ma main, très léger. Je l'ai récupéré d'occasion en septembre 2019 et m'y suis liée peu à peu. Les fonctionnalités sont réduites à l'essentiel, ce qui explique son poids et son prix : pas de viseur mais un petit écran, pas de bague de diaphragme, pas de molette de réglages. En revanche, spécificité étonnante, il

dispose d'un petit vidéoprojecteur intégré, ce qui permet de montrer directement aux autres ce qui vient d'être filmé sur une plus grande surface. C'est cette particularité qui m'a convaincue de choisir ce modèle, j'aime l'idée qu'il soit possible avec un même objet de faire entrer puis sortir une image.

Mais ce que j'affectionne par-dessus tout, c'est le zoom. Dans les caméscopes, il est généralement possible d'activer le zoom numérique en plus du zoom optique, ce qui permet d'atteindre dans mon cas un coefficient multiplicateur de 350. Lorsque ce paramètre est enclenché, l'image se dégrade puisqu'il ne s'agit pas d'un changement de focale mais d'une intervention logicielle. Cela ressemble donc sensiblement à un resserrement opéré au montage mais la différence se loge dans la pratique : cela permet de voir de loin. Aussi, j'aime commencer l'enregistrement avant même que le cadre soit calé car l'action même des réglages me fascine et représente ma pratique. Au visionnage apparaissent des tentatives d'exposition diverses qui révèlent une zone plus qu'une autre, des recadrages rapides qui explorent le champ. La bande sonore directe recueille alors les réactions instantanées et c'est la raison pour laquelle je voudrais la garder en l'état. Parce qu'on y entend la satisfaction partagée de voir, la déception de ne pas y parvenir comme lorsqu'Alain Cavalier n'arrive pas à saisir à la fois le bleu des vitraux et le visage, ou tout simplement du silence.

Parfois, il y a des choses que j'aimerais dire lorsque je filme et je n'y parviens pas. C'est aussi le cas sans caméra mais comme elle enregistre tout et que ma proximité physique avec le micro place ma voix au premier plan, j'ose moins. Je suppose qu'il me faut plus de temps pour apprivoiser cet objet : ainsi filmer sera plus naturel et je pourrai m'entendre un peu mieux avec ma voix. En attendant, je me sers de tout ce que la technique cinématographique permet : j'écris sur les images et je dessine, je retouche.

Peut-être que le journal n'est qu'une manière de parler. Pas au monde, juste à quelqu'un, et tant mieux si cela parle en plus à d'autres. Je filme à la première personne pour parler à une deuxième personne. Nous l'avons vu, la caméra n'échappe pas à la

possibilité d'être un prétexte pour vivre des choses à plusieurs. Elle est là et nous réagissons à sa présence, un dialogue se crée. Je crois que c'est pour cette raison que je préfère personnellement l'écran au viseur, c'est parce qu'il permet aux personnes à côté de moi de regarder dans la même direction. Je ne veux pas d'un rapport exclusif avec mon caméscope. Ce que je trouve beau avec l'écran, c'est qu'il peut se retourner et devient aussitôt un miroir pour la personne en face. On filme à l'aveugle mais l'autre nous accompagne et nous nous suivons réciproquement.

Je souhaiterais ajouter un dernier élément. Nous avons vu ensemble les différentes formes du journal filmé, les effets qu'il a sur nous et les expériences parfois violentes qu'il relate, mais nous n'avons pas parlé de ces moments où l'on ne filme pas alors qu'on le pourrait. Ils font pourtant partie du journal en étant son négatif.

Filmer n'est pas non plus obligatoire pour tenir un journal. Il arrive qu'on utilise la caméra sans enregistrer comme on baladerait un carnet sans y écrire une lettre. Il est alors possible de consigner des évènements mais on ne le fait pas, la simple présence de l'objet suffit à rassurer. C'est le non geste qui précède le possible geste, c'est la gestation du geste, la seconde qui précède les 24 images seconde en attente, son amorce en quelque sorte. C'est le temps de l'avant-décision, l'apnée du filmeur ou de la filmeuse qui se prépare, une sorte d'arme pacifique à la main, à tenter d'enregistrer. C'est déjà tracer un pont. Pourtant, quand je me surprends à avoir oublié d'enclencher, parfois je le regrette.

FILMOGRAPHIE

- LEHMAN Boris**, *Tentatives de se décrire*, France, 2005, 165min, Vidéo, Couleur.
- CABRERA Dominique**, *Demain et encore demain*, France, 1997, Vidéo, 79min.
- ROBERTSON Anne Charlotte**, *Five Years Diary*, Super 8, 1981-1997, Harvard Film Archive.
- CAVALIER Alain**, *Ce répondeur ne prend pas de messages*, France, 1978 16mm, 77min.
- CAVALIER Alain**, *La Rencontre*, France/Liban, 1996, Hi 8, 75min.
- CAVALIER Alain**, *Irène*, France, 2009, Vidéo, 82min
- CAVALIER Alain**, *Le Filmeur*, France, 2005, 35mm, Couleur, 100min.
- DIEUTRE Vincent**, *Jaurès*, 2012, France, DV, 82min.
- DIEUTRE Vincent**, *Después de la revolución*, Buenos Aires/France, 2007, Vidéo, 55min.
- VARDA Agnès**, *Les Glaneurs et la glaneuse*, France, 2000, 35mm, 82min.
- BENNING Sadie**, *If Every Girl Had a Diary*, Etats-Unis, 1990, Video/Pixelvision, 8min.
- CAVALIER Alain**, *Bec d'oiseau en Plexiglas*, France, 2006, 3min.
- PELLETIER Fanie**, *Photo jaunie*, Canada (Québec), 2016, 31min.
- MEKAS Jonas**, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, Etats-Unis, 1968, 16mm, Couleur, 180min.
- AKERMAN Chantal**, *News from home*, France/Belgique, 1977, 16mm, 85min.
- AKERMAN Chantal**, *No home Movie*, France/Belgique, 2015, 112min.
- MEKAS Jonas**, *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Etats-Unis, 2000, 16mm, 288min.
- SCHNEEMANN Carole**, *Fuses*, Etats-Unis, 1967, 16mm, Couleur, Muet, 23min.
- DIEUTRE Vincent**, *Después de la revolución*, Buenos Aires/France, 2007, Vidéo, 55min.
- LEHMAN Boris**, *Homme Portant*, Belgique, 2003, 16mm, Couleur, 61min.

LEHMAN Boris, *Histoire de mes cheveux*, Belgique/France, 2010, 16mm, Couleur, 90min.

CALLE Sophie (en collaboration avec Greg Shepard), *No Sex Last Night* (Double Blind), Etats-Unis, 1992, Vidéo, 76min.

JARMAN Derek, *Blue*, Etats-Unis, 1993, 79min.

VAN DER KEUKEN Johan, *Vacances prolongées*, France/Pays-Bas, 1999, 16mm, Couleur, 140min.

PINTO Joaquim, *Et maintenant ?*, Portugal, 2013, Vidéo, Couleur, 164min.

GUIBERT Hervé, *La Pudeur ou l'Impudeur*, France, 1991, Betacam, Couleur, 58min.

JOSLIN Tom, FRIEDMAN Peter (montage), *Silverlake Life : The View from Here*, Etats-Unis, 1993, 99min.

OCÉAN, *Océan*, France, 2019, Vidéo, 111min.

Reportages

COUSTON Jérémie, *Dans l'intimité d'Alain Cavalier*, 2009, Reportage, 10min.

URL : <https://www.telerama.fr/cinema/alain-cavalier-jamais-jamais-je-ne-corrige-une-image,48849.php>

CORDEMY Yannick, « Bernard Blossu – Couleurs Fresson », 2015, Reportage, Librairie Altazart, 7min.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ufFQsnoUmNk>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

LEJEUNE Philippe et BOGAERT Catherine, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, Collection Textuel archives, 2005.

FULLER Samuel, *Un troisième visage (A third face)*, trad. Hélène Zylberait, Paris, Allia, 2011.

PLATON, *La République*, Livre X, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, Collection GF, 2016.

GOUSAT Juliette, *Mises en jeu, Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Arts Série Hors champ, 2016.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité III, Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1984.

LEHMAN Boris, *Tentatives de se décrire*, Herent, Exhibitions International, Collection Yellow Now, France, 2006.

FOUCAULT Michel, « Les techniques de soi », *Dits et écrits* Tome II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001.

RIMBAUD Arthur, « Lettre du voyant, à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

TOUSIGNANT Nathalie, (sous la dir. de), *Le film de famille*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, Collection Travaux et recherches, 2004.

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Édition Klincksieck, Collection Esthétique, 2013.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1975.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en procès*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 1997.

MEKAS Jonas, *Je n'avais nulle part où aller*, trad. Jean-Luc Mengus, Paris, Gallimard, Collection Trafic, P.O.L, 2004.

ROLLET Patrice, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Paris, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2013.

ILLICH Ivan, *La convivialité*, Paris, Points, Collection Essais, 2014.

PRÉVERT Jacques, « Cet amour », *Paroles*, Paris, Gallimard, 1946.

HADOT Pierre, « Il y a de nos jours des professeurs de philosophie, mais pas de philosophes », *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002 (1993), p.51.

ÉPICURE, *Lettre à Ménécée*, trad. Octave Hamelin, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 18, 1910, p.436.

COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse, 2016.

GUTTON Philippe (sous la direction de), *Avatars et mondes virtuels*, Paris, *Revue Adolescence*, L'Esprit du Temps, 2009.

Entretiens

JEANNELLE Jean-Louis, « Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur », *Itinéraires*, 2009, 175-191.

CODERRE Charles-André et LI-GOYETTE Mathieu, « Entrevue avec Jonas Mekas », *Panorama-cinéma* [En ligne], publié le 19 octobre 2013.

URL : <http://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=314>

ROBLES Amanda, « Le Journal ouvert, Entretien avec Alain Cavalier », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 21 octobre 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2891>

MERLHIOT Christian, Entretien avec Vincent Dieutre, « À propos de Despuès de la revolución », Pointligneplan [En ligne].

URL : <https://www.pointligneplan.com/document/despues-de-la-revolucion-2/>

SAUVAGE Barnabé, Entretien avec Vincent Dieutre, « Vincent Dieutre », Débordements [En ligne], publié le 27 août 2018.

URL : <http://debordements.fr/Vincent-Dieutre-2018>

Articles

MONNEAU Boris, « Five Year Diary de Anne Charlotte Robertson », À bras le corps, [En ligne], publié le 14/02/2017.

URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=360&page=6

OLCÈZE Rodolphe, « L'art contre la machine #12. Jonas Mekas et la Bolex ». À bras le corps [En ligne], publié le 13/03/2019.

URL : http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=434&id_type=8

BORTZMEYER Gabriel, *Et maintenant ?*, Joaquim Pinto, Débordements [En ligne], publié le 19/11/2014.

URL : <https://www.debordements.fr/Et-maintenant-Joaquim-Pinto>

GOURSAT Juliette, « À portée de main : film autobiographique et sagesse antique », Entrelacs [En ligne], publié le 21/10/2018. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2951>

**DOSSIER DE PARTIE
PRATIQUE DE MÉMOIRE**

ENS Louis-Lumière
14/01/2020
06 35 21 34 95

Manon Sabatier
man.sabatier@gmail.com

Partie Pratique de Mémoire

Le même geste, encore, pour éloigner les remords



Intitulé du mémoire
Directeur de mémoire
Présidente du jury cinéma

La fatalité dans l'acte autobiographique : le cas du journal filmé
Michel MARX
Giusy PISANO

Une main qui donne du feu
Des ciels qui se succèdent, des corps qui se dérobent au regard.
Il faut que tu m'aides, j'ai trop d'émotions à votre égard.
Autorité des larmes, **c'est ce que j'essaie de me dire quand je vois l'impassibilité
des plus hauts.** Ça pourrait être joli **des embruns de tristesse sur les corps, des
cendres de joie déposées sur les costumes.**
Oui ça pourrait être beau
Des étreintes **assumées Des yeux qui brillent Des percées de soleil juste avant
que ça tombe, que ça passe au rouge.**
regarde-moi quand je te filme – j'essaie de parler
t'es pas très loin mais parfois je me mets à dix mètres derrière vous
et j'en suis **désolée.**

c'est que j'ai pas toute ta tête
et on n'a pas tout notre temps.
le temps d'une fin de cigarette enfin ce genre de fin qu'on se partage

je ne sais plus dormir

des petites pensées qui **démangent** des images un peu **crades** des trucs un peu
dommages, des dommages tout court.
je regarde ton visage qui dort et j'ai autant envie de **crier** que de **baiser** ce visage.
il y a des choses à dire sur lesquelles je bloque
je n'arrive **pas trop** à parler, **pas trop** à dormir, **pas trop** à rire
je pleure un peu beaucoup, c'est jamais joli à vivre
j'imagine que ça l'est encore moins à voir **alors je me maquille un peu**
au fond j'ai peur de ne pas te plaire même si je n'ai pas à te plaire.

je ne dors pas j'imagine une tour
une grande tour composée de matelas
tous ces matelas sur lesquels chacun de nous avons pu dormir
c'est fou non **le nombre de matelas** qu'ont déjà connus nos corps
moi ça me rend **dingue** **les déménagements de vies**
le tas d'affaires qu'on perd en chemin
le lot de libertés qu'on y gagne au passage

en haut de la tour des étoiles au plafond
des bouts de plastique illuminés, des petits astres artificiels
un peu cyniques, plutôt lucides, en tout cas translucides
je les regarde et j'ai le vertige

Je voudrais bien dormir

tout à l'heure dans le bain je scrutais le commencement de mon sexe
ou plutôt le commencement des poils car je ne vois rien de ce sexe
il n'est visible que d'un point de vue extérieur
c'est peut-être beau mais c'est aussi terrifiant
qu'il n'existe que pour d'autres
non ?

comment je peux me sentir dans un corps **duquel je ne vois pas le sexe**
comment je peux me contenter d'un corps **qui n'est pas comme le tien**

Je ne peux pas dormir ce corps me gratte trop
je voudrais bien être écrasée entre deux matelas
ou coincée entre deux feuilles de papier
ou juste être collée contre ton corps
comme on dit on dormira quand on sera morts

mon sexe **tremble** et
s'immobilise quand tu t'écartes à côté

pourquoi faut-il que tu t'écartes.

mon sexe expire et mon cerveau explose

marcher jusqu'à vous me prendrait mille ans
je crois

ça n'a pas de sens cette soudaine envie de toi
de tes baisers de te baiser de braquer mes yeux sur toi

je t'ai rencontré une nuit
et mes journées désormais épellent ton visage
une nuit encore
pour effrayer les pudiques
et le même geste encore
pour éloigner les remords
le même geste encore

*pour éloigner les remords
pour éloigner les remords
pour éloigner les remords
et niquer les regrets.*

**et même si tout devient flou
je viendrai tracer vos contours
avec des crayons mal aiguisés et mon amour mal déguisé**

voilà voilà
les mains qui se frottent au sol
le **bide** en l'air
le nez qui tombe et qui vient couvrir la **bouche**
plutôt sentir et ressentir qu'en place une

Note d'intention

Je voudrais explorer le champ de mes relations, intervenir sur elles, faire exploser des émotions. Je songe à créer un petit objet, un petit journal visuel, sonore et textuel. Ce serait un tas d'images quotidiennes sur lesquelles viendraient s'apposer des mots manuscrits. Quelques fois l'écriture s'animerait, à d'autres instants elle demeurerait figée, intégrée dans le décor. Les lettres seraient libres de se transformer en dessin si le contexte le souhaite. Ce seraient des petites percées dans l'intimité du filmage afin de partager mon regard sur des situations que nous vivons tou.te.s différemment.

Je voudrais simplement faire un film pour ces personnes qui constituent mon quotidien. Il pourrait être comme une phrase un peu trop longue et un paragraphe un peu trop court, comme une parole qui se construit au fur et à mesure, sur le vif, avec quelques hésitations et beaucoup de répétitions. J'envisage un journal filmé désarticulé, d'apparence chaotique mais sensiblement logique (des associations d'idées, des envies subites). Je n'ai pas envie de structure, de hiérarchie, de thème. Chaque carnet que j'ai tenu mêle tout et n'importe quoi, dessins, cours, listes, photos, souvenirs. Pour ce journal filmé je suis tentée d'imaginer la même chose : un petit objet mêlant les formes d'expression qui m'obsèdent.

Un petit film comme un petit carnet.

Dans cette alliance multiple, une chose resterait fixe : la source des images visuelles, le caméscope avec lequel je filme régulièrement. Je ne compte pas changer d'outil de captation afin de maintenir les mêmes caractéristiques optiques. La légèreté et l'étroitesse de cet objet m'encouragent aussi à ne pas me tourner vers des machines plus élaborées. Et bien sûr, il y a la dimension sentimentale que j'entretiens – et que d'autres entretiennent aussi, puisque la caméra passe de main en main – avec cet objet.

Ces images issues du caméscope sont propices à être encore plus altérées qu'elles ne le sont déjà. J'ai envie de tenter plusieurs modifications en post-production afin de les rapprocher parfois d'une peinture, d'un dessin, d'une impression. Dans les expérimentations qui suivent, j'ai extrait plusieurs photogrammes auxquels j'ai appliqué les mêmes effets. Cela consiste globalement en une augmentation du contraste et un fort ajout de grain numérique. Je n'ai jamais rogné l'image, l'idée étant de garder le même cadre qu'à la capture, cadre qui révèle parfois des hésitations... voire des erreurs. Erreurs car l'on sent que quelque chose se passe ailleurs, car on entend une agitation autour mais que la main ne la suit pas. Pas des erreurs alors mais des errances de l'esprit, des petits moments de latence ou des fuites volontaires, des instants où l'on choisit, par exemple, de rester focalisé sur un soleil plutôt que sur un nuage. Pour que cela soit possible, je souhaite garder le son brut et direct du petit caméscope et ne pas opérer de coupe sonore autre que la coupe du plan. Il n'y aurait donc pas de fondu non plus, seulement des arrêts secs. Pas de retrait de son mais quelques ajouts parfois, de musiques par exemple. Celles qui restent en tête et qui ne s'en vont jamais, celles qui aident à écrire. Quelques bruitages aussi parfois, pourquoi pas, si lors de l'écriture de ces bouts de vie viennent en tête de nouveaux sons associés.

Étant donné que les rushes sont en grande partie tournés – dans le sens où je comptabilise déjà plusieurs heures de plans –, je tiens à me laisser une grande fluidité dans la fabrication de ce film-carnet afin de pouvoir y revenir et jongler entre les étapes de post-production et le montage. Je ne vise pas non plus un objet fini, l'idée étant plutôt de rendre cette impression d'un journal qui se charge au fil du temps, de ratures, de mots rajoutés çà-et-là. J'envisage de le laisser ouvert, c'est-à-dire que si l'envie m'en prend, j'aimerais beaucoup pouvoir le remodifier au fil des mois à venir, qu'il ait déjà été montré ou non. Cela implique de bricoler beaucoup, de recoudre parfois, et de se souvenir tout le temps.

Quelques photogrammes

