

Celui qui tâtonne **(sur le cinéma vidéo d'Alain Cavalier)**

Rémi LAUVIN

Résumé

Le passage du statut de cinéaste à celui de filmeur, chez Alain Cavalier, révèle plusieurs problématiques inhérentes à l'idée de cinéma amateur : il faut penser le lien entre l'épure technologique, l'amoncellement quotidien des prises de vue et la confrontation avec la matérialité de l'image vidéo.

Mots-clés : ciné-journal, quotidienneté, bricolage, fascination, intimité, fable.

Abstract

Alain Cavalier's evolution from a filmmaker to a filmer brings to light several questions inherent to amateur cinema. It is necessary to consider the link between technological simplification, the accumulation of the day's rushes, and the confrontation with the materiality of video images.

Keywords: cinematic diary, daily, tinkering, fascination, intimacy, fable.

Les caméras légères ont permis au cinéma d'Alain Cavalier de prendre un tournant inattendu, de l'organisation collective des films, sur des tournages de moyenne échelle, à un cinéma à la première personne, dont l'outil exclusif est une caméra vidéo. Le cinéaste en parle lui-même comme d'une façon de se libérer de cette seconde occupation qu'est la lourdeur d'un outillage technique volumineux, avec son personnel, ses câblages et son armada technologique qu'il faut transporter à chaque prise. Selon cette perspective, le cinéma de professionnels est sédentaire en différents lieux, le voyage n'est pas son état naturel. À chaque nouveau plan, il faut motiver un déménagement et faire transiter toute l'équipe de tournage, qui s'apparente alors presque à une caravane. À la sortie du *Paradis* (2014), dans plusieurs entretiens, Cavalier est revenu sur les changements autorisés par les petites caméras vidéo de poche, qui lui ont permis de dégainer sa prise de vue, spontanément, mais aussi de renouer avec une singularité de l'appareil de captation des premiers temps, qui est aussi un appareil de projection, puisque ces nouvelles caméras numériques permettent, sans outillage supplémentaire et par simple branchement, de visualiser les images qu'elles détiennent dans leur carte-mémoire.

Commencer par bricoler

Dans un entretien avec les *Cahiers du cinéma*¹, Cavalier décrit les implications et les conséquences de ce nouveau format de prise de vue. Il parle volontiers de libération, mais il explique aussi que cette libération est passée, pour lui, par la décision d'assumer son geste d'amateur, dans une solitude et une méconnaissance de l'outillage : « J'ai fait des essais pour *Thérèse* (1986) avec une caméra vidéo, qu'on m'avait livrée dans une énorme boîte. Et puis l'opérateur n'est pas venu. Alors j'ai commencé à bricoler la caméra pour faire des essais avec Catherine Mouchet, qui a obtenu le rôle². » Cette remarque soulève un rapport essentiel du filmeur à son appareil : la fabrication des images commence par un bricolage, une manière de faire parler une petite machine sans en connaître véritablement le langage, sans savoir même, d'abord, si elle a un langage propre. C'est d'abord une pratique par défaut, presque cachée, en l'absence du professionnel et pour des essais.

Puis l'amateur renouvelle son expérience, par confrontation avec d'autres régimes d'images. À propos de *La Rencontre* (1996), Cavalier dit avoir filmé en 35 mm le montage du film tourné en vidéo : « J'ai filmé ma télévision. Il y avait l'effet de balayage, avec des petites barres qui striaient l'image. J'ai trouvé ça merveilleux : une matière, un tissu d'image presque tactile. » La rencontre de l'amateur avec une technologie qu'il ne maîtrise pas se caractérise donc par un certain ascendant de la machine, qui impose une nouvelle texture de l'image du monde au filmeur. Les « petites barres » sont comme la matière première de l'image vidéo, et Cavalier ne décrit rien d'autre que la découverte de la trame du visible que cette nouvelle technologie met à sa disposition. Le geste du cinéaste tend donc vers l'artisanat, la couture et, finalement, paradoxalement, une certaine épaisseur : l'image vidéo légère, sans pellicule et presque sans machinerie, ne peut en effet s'envisager sans cette nouvelle toile de l'image numérique, avec ses accroc et ses nervures. L'indépendance et la solitude rendues possibles par ces caméras de poche ne peuvent donc se décoller d'une passion nécessaire pour les textures du monde, les rugosités, les épaisseurs, les matières des objets et des territoires. Parfois, c'est l'outillage machinique qui impose ou qui surajoute des textures supplémentaires à celles du réel, ici c'est la dématérialisation du support pelliculaire et un certain affranchissement de la technique.

1. « Tendres stocks : entretien avec Alain Cavalier », propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin et Joachim Lepastier, *Cahiers du cinéma*, n° 704, octobre 2014, p. 26-37.

2. *Ibid.*, p. 29.

La grande libération que constitue l'accessibilité à des caméras individuelles est ainsi construite en deux temps : d'abord, c'est un nouveau souffle, un écartèlement des corsets techniques et des carcans financiers que l'on pensait nécessaires à la production de n'importe quelle image de cinéma. Ensuite, à la fin des années 1980 pour Cavalier, c'est un geste de rétention qui s'installe, un brusque ralentissement. Le cinéma amateur n'est pas cette grande course, à pleine vitesse, que l'on pouvait attendre : la parole du filmateur témoigne de ce second temps, de cette lenteur qui procède d'une fascination pour la matière même du réel.

Pas plus loin que le bras

Il y a comme un embourbement dans cette rencontre avec la matérialité du monde et des objets. Il était naïf de penser que le cinéma amateur, parce que son outil principal pouvait loger dans le creux de la main, serait le cinéma de la fuite et de la vitesse. L'œuvre de Cavalier, depuis les années 1990, se définit au contraire par ce creux de la main lui-même. C'est une macroscopie construite avec les doigts, du bout des phalanges, un cinéma presque aveugle — un cinéma myope par désir, qui palpe du regard ce qui se trouve directement offert à sa portée — bien davantage qu'un cinéma hanté par le désir de projection dans des horizons sans fin. Cavalier explique, dans le même entretien, que son activité est définie par la portée de son anatomie, par l'ampleur de ce que son bras peut atteindre : « Je ne fais que de la proximité. Je ne filme que ce que je peux toucher. Si c'est plus long que mon bras, ce n'est pas pour moi³. »

On trouve un tel souci de proximité dans *Le Filmateur* : ce qui prime, c'est l'enveloppe du monde, son apparence sensible immédiate. Il existe donc une attitude sans cesse renouvelée, qui est celle de la description des objets, des papiers peints, de l'épaisseur des motifs. Ce regard est ambigu, puisqu'il relève à la fois du balayage systématique (de la fascination pour n'importe quel objet, et donc de la tentation de l'exhaustivité : c'est la prise de vue comme gouffre) et de la traque pour des images fugitives, que seule une caméra légère peut retenir, à l'affût.

Cinéma amateur, cinéma quotidien ?

Le premier de ces deux pôles, par lequel s'exerce une fascination pour toute surface visible du monde, est lui-même paradoxal. Il place le regard amateur dans la perspective d'un catalogue du monde, comme s'il était

3. *Ibid.*, p. 31.

impossible de s'arrêter une fois qu'on avait commencé à filmer. Cette perspective, on le devine, tend vers l'automatisation de la prise de vue, et donc, en théorie, vers sa dépersonnalisation. Pourtant, cette voie est, peut-être, aussi, la plus intime : il faut comprendre la collecte des images du monde par l'amateur comme la constitution d'un journal sensible. Il y a une grande vulnérabilité dans l'acte de filmer obstinément, « comme ça vient », sans savoir, ni volonté de construction d'un sens ou d'un récit ultérieur à la prise de vue. En ce sens, l'amateur témoigne de sa rencontre avec les formes d'un réel qu'il n'a pas produites. C'est l'enregistrement de ces fragments et leur disposition dans une suite de prises de vue qui définit leur singularité et leur appartenance à deux genres cinématographiques, le journal et la chronique filmés. L'étude des films relevant de l'un de ces genres prisés par les amateurs permet de percevoir l'une des qualités propres au cinéma non professionnel : la quotidienneté de la production audiovisuelle.

Alors que le cinéma industriel se trouve encombré par sa part collective, et donc par la nécessité d'une organisation rigoureuse, d'un plan de tournage, d'un agenda précis et d'un découpage minuté des activités, le cinéma amateur a la particularité de pouvoir s'exercer sans programme, et presque à chaque instant. Formant alors sa propre promesse d'un renouvellement permanent, il suscite l'idée et le désir d'une maîtrise suffisante pour rendre cette promesse optimale et reproductible. La menace et la contradiction de l'expertise, de la modélisation, planent avec autant de ces questions irréductibles qui semblent nécessairement liées au cinéma amateur : à quelle condition une pratique peut-elle être à la fois quotidienne et relever de l'amateurisme ? N'est-il pas forcé qu'une forme d'apprentissage et de maîtrise s'instaure, à force de pratique ? Comment assurer à l'amateurisme une survie dans le temps qui ne passe pas forcément par une restriction et une normalisation de la pratique du tournage ?

État sauvage de l'image

L'objet qu'est *Le Filméur* constitue une réponse possible à cette problématique. D'abord, il ne s'agit pas exactement d'un *journal filmé*, puisqu'il respecte un montage singulier et non chronologique, tandis que le journal filmé calque automatiquement sa propre temporalité sur le carcan des dates et de la quotidienneté qui passe. Ensuite, le film de Cavalier propose un retour perpétuel à « l'état sauvage de l'image », qui serait une définition possible de l'image du cinéma amateur, parce que sa structure feint l'indifférence du journal filmé pour construire des réseaux de sens et des résonances traversantes. Cette indifférence feinte consiste à mêler

des plans que l'on pense légers, qui sont le fruit de l'instant et semblent ne rien impliquer (les grives qui viennent picorer à la fenêtre, la forme d'une poire), avec des images bien plus lourdes (la détresse physique des parents de Cavalier, le corps de son père tout juste mort, le reflet de son propre visage après ses opérations).

Cette deuxième famille de plans penche vers le cinéma amateur comme matériau d'une pratique thérapeutique : pour la psychanalyse, ces vues sont les témoins d'un ensemble d'événements vécus, capturés sur l'instant pour y revenir plus tard, les sonder à nouveau et mesurer leur ampleur véritable. Mais c'est aussi une pratique thérapeutique car, littéralement, elle permet de mesurer une évolution physiologique des corps : si l'amateur filme tous les jours et, pourtant, n'est pas maître de son geste ni de ce qu'il capture, c'est parce que l'objet de son regard (les corps âgés, le nez opéré) change à vue. La chronique échappe au chroniqueur, dans le sens où celui-ci ne peut que mesurer la forme de ce qui passe et disparaît, jour après jour. Peut-être, alors, peut-on comprendre l'acte du filmeur non pas comme une pulsion, forcément frustrée, de rétention du monde, mais comme le fruit d'une volonté d'accompagner la fuite du temps, de « peindre le passage », selon le mot de Montaigne⁴.

C'est pour cela que le tâtonnement que nous avons décrit chez Cavalier, ce cinéma pratiqué du bout des doigts mais pas plus loin, est une forme de détresse. Puisqu'il n'y a pas de maquilleur pour feindre un état permanent des corps du film, le courage de l'amateur consiste à affronter ce changement de l'apparence des choses ; plus encore, il faut l'assumer et en faire la source d'une fable (voir, à ce titre, les étapes de la greffe du nez dans *Le Filmeur*, mais aussi la chute du cinéaste dans *Irène*, où Cavalier expose ensuite son visage pansé). Chez Cavalier, dans *Le Filmeur* ou *Le Paradis*, le commentaire permanent lie l'image à la temporalité dans laquelle elle est prise : c'est l'urgence, par exemple, lorsque Cavalier semble avoir allumé sa caméra juste pour en activer la fonction d'enregistrement sonore quand une idée l'a traversé et qu'il doit la formuler afin de ne pas l'oublier. L'une des idées qui jaillit de la sorte dans *Le Filmeur*, c'est justement que Cavalier dit détester que les choses qui lui inspirent de la joie disparaissent. À ce titre, le cinéma amateur peut rejoindre la pratique du journal filmé

4. MONTAIGNE Michel de, *Essais*, 1595, édition P. Villey et Saulnier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, livre III, chap. 2 « Du Repentir », p. 351 : « Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'age en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. »

en tant qu'il est outil de notation de l'intime, où l'on peut fixer les fulgurances et les passions, mais aussi les remarques et les pensées fugitives. Le rapport au temps, travaillé par Cavalier, dépasse ainsi les catégories trop rigides. Il ne relève, ni tout à fait de la notation filmique de l'anecdotique, comme un journal intime audiovisuel, ni de l'événement pris « sur le vif » par une caméra aux aguets, prête à être décochée. Peut-être est-ce le propre du cinéma amateur que de traquer autant « l'instant décisif » que le dévoilement d'un état sauvage des images.

Réalisateur ou filmeur ?

Il est difficile, *a priori*, d'estimer qu'un cinéaste ayant autant tourné qu'Alain Cavalier puisse produire un cinéma « amateur », ce qui reviendrait à passer du statut de réalisateur au statut de filmeur. Il existe pourtant une différence radicale entre ses films tournés en équipe lourde et les autres, ces derniers relevant davantage, à première vue, de propositions intimes. En réalité, *Le Filmeur* et *Le Paradis* travaillent les codes du journal intime ou de la chronique pour produire de la fiction et enclencher des imaginaires (le monstrueux, par exemple). Dans le cadre de ces constructions, les symptômes du cinéma vidéo (voix du filmeur en fil rouge entre le commentaire et la confession, intérêt pour les textures du réel à portée de main) sont comme des données malléables. C'est peut-être ainsi que le cinéma amateur se définit, plus que par une économie des moyens et des technologies : par la capacité à produire des images intermédiaires, à la fois brutes (puisqu'elles procèdent en partie d'une fascination pour l'enveloppe matérielle du réel) et indécises (flottant entre des imaginaires et des fables en gestation, non durcies, à peine prélevées hors du monde).