



LA REPASSEUSE
Alain Cavalier - 16 mn

Dans ce documentaire, Alain Cavalier porte une par sa forte présence le quotidien de Mme Ambrosini. Elle transparaît dans tout le film. Il interpelle Mme Ambrosini, lui demande d'arrêter de travailler, crée des situations incongrues jusqu'à empêcher le travail de la vieille femme, à l'image du chien sur la table à repasser. Le commentaire avec ses images et présente chaque objet par ses propres mains, les montre en les décontextualisant. Son reflet, ses mains, sa tête, le cadavre ne s'efface pas mais devient acteur. L'image filmée de cette persécution assumée par Alain Cavalier

29. Alain Cavalier est un cinéaste français qui après avoir réalisé quelques films se dévoue à une production cinématographique indépendante. Il développe alors un cinéma plus expérimental et explore que le cinéma traditionnel les possibilités que le documentaire. Comme pour ses premiers, son travail peut se lire dans une certaine mesure aussi comme une autobiographie, à l'image de son film « *Elle* ». »

29. Michel Lussigneaux, Van Der Keuken (John), Ambrosini et son regard, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 14

30. Pierre Morel, (Marie Perle), « Les images en regard », dans les films de John van der Keuken, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 14

Figures 4 à 6 : extrait de La Repasseuse, 16 minutes, 1987

et présente chaque objet par ses propres mains, les montre en les décontextualisant. Son reflet, ses mains, sa tête, le cadavre ne s'efface pas mais devient acteur. L'image filmée de cette persécution assumée par Alain Cavalier

(l'écran). L'image construit cette illusion à la fois spatiale et temporelle dans lequel le spectateur fait l'expérience sensible et affective du milieu. Il est alors happé dans l'espace du film, réagissant à ses surfaits, le découvre et l'explore par des aller-retours incessants dans l'image et dans le film. Il s'éprouve dans le milieu dont il fait partie, simplement par la vue.

Cependant, ainsi pris par l'émotion, le spectateur n'appose pas un regard critique sur les images. Ce manque de discernement pose problème⁶³ : ce qu'il voit est automatiquement authentifié comme vérité. C'est pourquoi quelques réalisateurs modifient par le montage ce rapport du spectateur à l'image et instaurent une distance⁶⁴. Cette dernière permet de transposer le spectateur dans une position réflexive. Ils disposent pour cela de deux leviers.

Le cinéaste peut tout d'abord modifier le degré d'adhésion du spectateur au film. Joris Ivens par exemple, mène une vision poétique de Valparaiso dans son film éponyme. Il ne prétend pas à un commentaire objectif, le spectateur comprend assez vite qu'il s'agit de l'expérience du regard du réalisateur sur la ville. Le discours de ce dernier se pose alors sur les images et une fracture s'opère : le commentaire est dissonant avec les images du documentaire. Confrontés l'un à l'autre, l'image et le commentaire produisent ensemble un non-sens par rapport à l'expérience du monde qu'en est le spectateur.

Cette vision absurde a une double conséquence : elle engage d'abord le spectateur dans un mode de lecture poétique du documentaire de Joris Ivens dont le fonctionnement ne cherche pas à être au plus près des faits. Elle extirpe par ailleurs le spectateur de la puissance envoutante

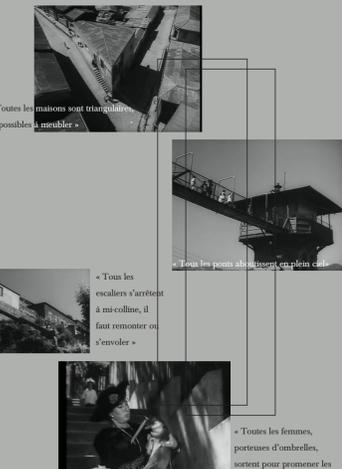


Figure 12 ci-contre : Joris Ivens, Valparaiso, 34 minutes, 1950

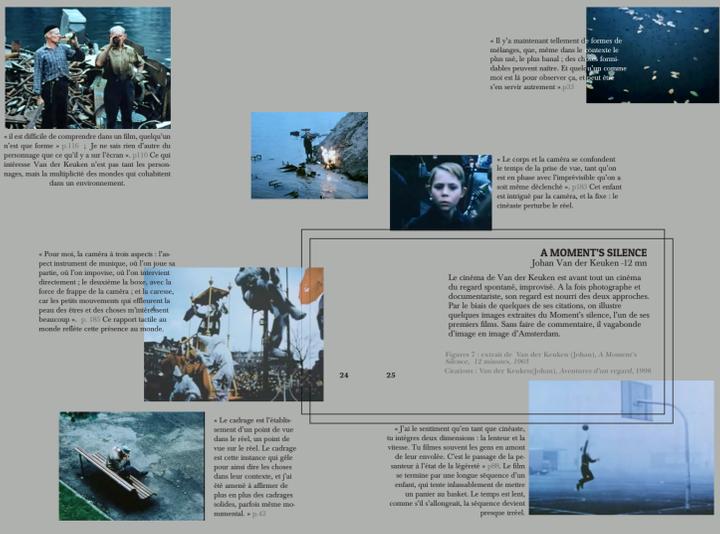


Confiné depuis le début du documentaire à la chambre du vieil homme aveugle, l'image s'échappe peu à peu de l'emprise de la pièce en transposant le point de vue vers la fenêtre. La séquence est en trois temps. Cadré depuis la fenêtre, l'image dévoile, entre les rideaux, le fragment d'un bloc d'habitations soviétiques. Peu à peu, l'image se dérobe alors de la pièce et le mouvement révèle les petites fenêtres standardistes, cachés derrière quelques arbres nus. La séquence se termine sur un long travelling depuis les toits des immeubles dévoilant ces barres identiques, l'une derrière l'autre, qui semblent se démultiplier encore et encore, sans fin.

Dans cette séquence, le réalisateur s'adresse directement au spectateur. Celui-ci se remémore le premier plan dans le second, puis les deux autres dans le troisième : les trois plans cohabitent en même temps dans sa tête. Grâce à ce télescopage des échelles, le spectateur comprend que le quotidien d'Ivan, confiné dans son appartement, est à la fois unique – le film dépeint la vie de ce vieil homme – mais se répète des milliers de fois, car la démultiplication des fenêtres reflète aussi celle des histoires singulières. Le réalisateur semble dire « vois », et il met en perspective l'expérience du monde d'Ivan et l'affect établi depuis le début du film, avec l'ensemble des habitants de ce quartier. Plus que présenter un simple télescopage, l'échelle et cette séquence dévoilent aussi celui des expériences de la ville, oscillant entre vies collectives et vie individuelle.

Mais la séquence ne prend son sens réel qu'en entrant en résonance avec le reste du film et la connaissance du monde du spectateur. Profondément seul et triste depuis la mort de sa femme, Ivan s'arrange tant bien que mal pour survivre malgré sa cécité. Ses gestes sont

Figure 14 ci-contre : Dimentiovy (Berger), Dans le noir, 42 minutes, 2014



du réel, et sa crédibilité laisse place à une position réflexive sur ce qu'il voit et ce qu'il entend.

Second levier. Le réalisateur peut faire également varier le degré d'affect du spectateur. Ce dernier peut être engagé émotionnellement dans le film ou bien s'en détacher complètement. Évidente pour les films de fiction, cette notion apparaît aussi dans les films choisis car la recherche formelle n'est pas délaissée au profit de l'information.⁶⁵ Pour moi les émotions, les sentiments dominent et tout le reste sert les émotions.⁶⁶ Ces paroles de Jonas Mekas se vérifient dans les films *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, et notamment dans la première séquence où il montre les images de ce pays, 25 ans après. La séquence est très courte – 1m54. Les nombreux plans s'enchaînent, saccadés, et ne restent à l'écran qu'une fraction de seconde. Les plans n'ont pas de liens chronologiques ou spatiaux. Les flous, la vitesse accélérée des images, leur foinement et l'information strictement visuelle ne permettent au spectateur ni de comprendre, ni de penser mais seulement de ressentir. À la manière des impressionnistes, le sujet n'a que peu d'importance, l'image emporte des impressions, des moments

figés, des changements qui contrecarrent la stabilité des choses établies. Alors l'émotion saisit le spectateur car l'image n'a ni temps ni espace. En effet l'espace de l'image se construit autour et par rapport au regard du spectateur ; s'il ne peut pas s'immerger, alors l'espace et le temps ne peuvent pas être figurés.

Ainsi par l'affect et l'émotion qu'il suscite, le sens revêt un caractère immédiat, instinctif, ou au contraire il laisse place à la crédibilité face à la polyphonie de sens que peut endosser le documentaire. Le regard du spectateur sur la ville par le documentaire n'a pas seulement une valeur de connaissance. Il se nourrit aussi de l'affect que le documentaire peut susciter. La distance instaurée par l'affect permet au spectateur d'être actif dans la lecture et dans son interprétation car le discours n'est pas forcément unique et unilatéral. Son regard sur la ville représentée relève d'un choix conscient. De cette manière, le spectateur est lui aussi engagé. Ce double état du spectateur, réflexif et affectif, s'appuie sur le double niveau de langage du documentaire, l'analogique et le digital, évoqué auparavant.



Figure 13 : Mekas (Jonas), Reminiscences of a Journey to Lithuania, 80 minutes, 1972



Thomas Cherié propose un mémoire intitulé « Esthétique du quotidien, penser la ville » qu'il a réalisé en 2019. Son travail de recherche porte sur l'outil cinématographique, plus particulièrement le cinéma documentaire comme outil de compréhension des interactions et de réappropriation de/ dans l'espace urbain.

Partant d'un corpus de références dans le champ du cinéma documentaire (Alain Cavalier en particulier), il tente de dégager des processus de captation des outils, des pistes de compréhension des usages et interactions entre personnes dans l'espace filmé. Son travail lui permet alors, en progressant et dégagant des notions comme « espace hospitalier » et de questionner la possibilité de se saisir du cinéma documentaire, et/ou de la captation vidéo, comme outil sensible de compréhension de l'espace urbain en général. Thomas déplace alors le vocabulaire du champ cinématographique et scénographie pour transposer les outils d'analyse dans le champ des analyses urbaines.

Le mémoire lui a permis ensuite, plus tard, après sa soutenance de mémoire, de développer des outils scénographiques au moment de développer son projet de fin d'études.