

LE JOURNAL FILMÉ FÉMININ À LA LUMIÈRE DE L'AUTO THÉORIE : HISTOIRES DU « MAUVAIS GENRE »

Emma DUQUET¹ 

Article history: Received 3 January 2025; Revised 25 February 2025; Accepted 6 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Women's Diary-Film in the Light of Autotheory: Stories of the "Bad Gender".* A genre popularised by Jonas Mekas in the 1950s, the film-diary stands on the fringes of Hollywood cinema and its social, political and cultural norms, as well as its aesthetic and narrative conventions. This model of low-cost filmmaking helped to give women access to filmmaking, but also to assert their sexual communities. Autotheory, as a reflexive movement, seems to be able to shed critical light on the way in which these filmed diaries, which are themselves labile works combining personal experience and conceptual thought, resonate with social and political issues. We will be looking at the artistic devices put in place by Sophie Calle in *No Sex Last Night* (1996), Françoise Romand in *Thème Je* (2004) and Dominique Cabrera in *Grandir* (2013). The aim is to analyse the way in which this private cinema, produced by women artists at a relatively advanced age, is an opportunity for them to reflect retrospectively on their biography, their practice and their status as women. The filmic devices, in close dialogue with other media, notably text, provide the backdrop for a critical, feminist discourse on female socialisation and intimate relationships with oneself, one's body and one's loved ones.

Keywords: *diary film, feminism, documentary, French cinema, amateurism*

¹ **Emma DUQUET** est doctorante à l'Université Bordeaux-Montaigne sous la direction de Magali Nachtergaele, en co-direction à l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis avec Héléne Fleckinger. Ses recherches portent sur le journal filmé comme outil d'une contre-culture cinématographique féministe. Plus globalement, Emma Duquet s'intéresse aux formes de création filmiques alternatives. Elle a co-fondé l'association Ré/créations en janvier 2024 afin de mener des ateliers de cinéma argentique auprès d'enfants et réalisé le court-métrage « Pierre, papier ciseaux » en 2024, sélectionné au FIFAM. Courriel : emmaduquet28@gmail.com.

REZUMAT. *Jurnalul video feminin din perspectiva autoteoriei: narațiunile unui „mauvais genre”.* Gen popularizat de Jonas Mekas în anii 1950, jurnalul video se situează la granița cinematografeii hollywoodiene și a normelor sociale, politice și culturale, precum și a convențiilor sale estetice și narative. Acest cinema „low-cost” a facilitat accesul femeilor în domeniul cinematografeii, dar a contribuit și la afirmarea apartenenței realizatorilor la o comunitate sexuală sau alta. Autoteoria, ca practică reflexivă, e în măsură să pună într-o lumină critică modul în care aceste jurnale video, ele însele opere fragile care combină experiența personală și gândirea conceptuală, rezonează cu problematici sociale și politice. Astfel, articolul de față analizează dispozitivele artistice propuse de Sophie Calle în *No Sex Last Night* (1996), de Françoise Romand în *Thème Je* (2004) și de Dominique Cabrera în *Grandir* (2013). Vom analiza modul în care acest cinema intim, produs de femei artiste la o vârstă relativ înaintată, le oferă prilejul de a se raporta retrospectiv la propria biografie, la practicile artistice și la propria condiție feminină. Dispozitivele cinematografice, în strâns dialog cu alte medii, în special cu textul, formează contextul unui discurs critic și feminist privind socializarea feminină și raporturile intime cu propriu „eu”, cu propriul corp și cu cei apropiați.

Cuvinte-cheie: *jurnal video, feminism, documentar, cinema francez, amator*

« Je me disais, c’est pas mal d’utiliser la caméra comme un journal intime, comme si on ouvrait un carnet intime et qu’on lisait avec les ratures, les fautes, les trucs moins bien et on saute. Et bien je fais ça avec cette caméra »

Françoise Romand, *Thème Je*

Le journal filmé est un genre labile, aux contours poreux, souvent rangé dans le grand ensemble du cinéma autobiographique entre l’autoportrait, l’autofiction ou le film de famille. Suite à une première avant-garde américaine et aux films de Marie Menken ou Maya Deren, cinéastes revendiquant un cinéma fait de peu, avec des outils amateurs et une caméra libre de mouvement, le Lituanien en exil Jonas Mekas rend public ce qu’il appelle pour la première fois des *diary movies* en 1969 avec *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (tourné de 1964 à 1968). Apparue notamment grâce à la commercialisation de caméras légères, le journal filmé s’inscrit dans la lignée directe d’un contre-cinéma post-Seconde Guerre mondiale. Celui-ci détourne les conventions cinématographiques et s’inscrit en marge du cinéma dominant commercial et de ses normes sociales, politiques et culturelles. Depuis lors, de nombreux·se·s artistes se sont emparé·e·s

de cette nouvelle façon de filmer et de partager son quotidien avec un équipement léger, créant un ensemble mouvant de récits intimes représentant « une suite de présents discontinus, [qui] ont pour terrain de prédilection le quotidien et mettent à nu la répétition et la différence, l'aspect désordonné et échevelé de la vie » selon Juliette Goursat (2016, 113).

Cette forme d'enregistrement du temps vécu, incarné, capté grâce à de petits moyens et des caméras légères, peu produits ou en auto-production et rendue publique, est ainsi étroitement liée par ses conditions de production au cinéma amateur. Elle constitue par essence une ouverture de la fabrication filmique à tous·tes, et notamment aux femmes, souvent reléguées de l'industrie cinématographique. Sa création relève donc d'un « acte politique » comme l'indique Véronique Campan : « c'est un acte éthique et politique fondé sur la volonté de faire accéder à l'image ce qui est traditionnellement exclu : le quotidien, l'ordinaire, l'insignifiant » (2005, 141).

Étudier le journal filmé au prisme de l'autothéorie, c'est interroger la portée politique de cette forme filmique qui, par son accessibilité, a parfois permis de donner une voix à « ceux à qui la société tend à la refuser : lesbiennes, homosexuels, minorités raciales... ou plus banalement femmes et enfants » selon Roger Odin (1995 ; 1946). Nombreux et nombreuses sont en effet celles et ceux qui se sont emparé·e·s de caméras afin de mettre des images sur ce qui leur est interdit de montrer en place publique (orientation sexuelle, troubles psychiques, ou maladie taboue, parmi d'autres), à l'instar de Sadie Benning, Mitch Mc Cabe, Anne-Charlotte Robertson ou encore Hervé Guibert.

Cette étude sera étayée par l'analyse de trois films créés en France autour des années 2000. Le premier est *No Sex Last Night (Double Blind)* de Sophie Calle, sorti en 1996, journal filmé qui prend la forme d'un *road movie* aux États-Unis au cours duquel la cinéaste et son compagnon Greg Shephard se filment l'un·e et l'autre lors d'un voyage entrepris afin de conjurer la fin de leur amour. Le deuxième, *Thème Je* de Françoise Romand, est sorti en 2004 après dix ans de tournage. Pour la première fois de sa carrière, la cinéaste tourne la caméra vers elle-même, ses amants, ses proches, interroge ses secrets de famille et narre sa propre vie à la façon d'un puzzle. Enfin, *Grandir* de Dominique Cabrera, sorti en 2013, est un film-enquête dans lequel la cinéaste, en filmant sa famille et son visage dans de multiples miroirs, retourne sur les traces de l'enfance de sa mère, abandonnée en Algérie.

Il s'agira ainsi de déceler la façon dont ces journaux filmés, et la vidéo plus généralement, participe à l'élaboration d'un savoir situé fondé sur la subjectivité, et combien leur processus de création intermédial aboutit à des œuvres articulant existences quotidiennes et histoire collective et participant à la visibilisation de vécus féminins.

Caméras subjectives, circuits alternatifs

Tout d'abord, ces trois films s'inscrivent dans un processus de production alternatif qui s'extrait des pesanteurs institutionnelles, de la verticalité du tournage traditionnel et des enjeux monétaires de la production filmique. Il s'agit de trois films à la première personne, réalisés à moindre coût et avec un équipement technique léger (une ou plusieurs caméras portatives). Un détournement presque ironique chez Sophie Calle et son compagnon Greg Shephard, qui se filment trivialement par caméras Hi8 interposées tout au long d'un *road trip* à travers les États-Unis, de New York à la Californie. Ici pourtant, point d'image tournée en Scope, de paysages américains grandioses ou d'histoire d'amour passionnelle ; seulement l'image tremblotante du capot d'une voiture régulièrement en panne, abritant deux amants assistant à la fin d'une relation qui bat de l'aile. Dominique Cabrera et Françoise Romand, quant à elles, filment leur intimité pendant près de dix ans, sur un temps de tournage long qui n'est pas adapté aux délais de financements fournis par l'industrie cinématographique. En conséquence, ces films sont largement auto-financés, grâce aux sociétés de production fondées par les deux cinéastes elles-mêmes – Ad Libitum et Alibi Productions.

Ces trois films sont non seulement l'aboutissement d'un long processus de filmage et de montage, mais ont également pour certains une genèse improvisée. Ces journaux privés, élaborés sans plan pré-conçu mais comme une prise de rushes à la volée, n'étaient en effet pas tous destinés à devenir des films rendus publics de prime abord. La genèse de *Thème Je* est particulièrement intéressante : le projet a débuté en 2000, presque par hasard. La réalisatrice, qui possédait pour la première fois un camescope de poing, s'est un jour filmée à l'improviste, et a découvert a posteriori que son ami avait subrepticement emprunté sa caméra, comme elle l'explique au cours d'un entretien :

Je me suis filmée nue dans un miroir, et je suis partie à Paris. Il y avait mon nouvel amant, David, qui était là-bas. Un week-end, il s'est emparé de la caméra, et s'est filmé sur la même cassette, nu devant un miroir. Je lui ai dit « Ce n'est pas possible, tu as regardé ce que j'avais fait ! » Il m'a dit « Qu'est-ce que tu crois, tous·tes les réalisateur·ice·s se filment nu·e·s dans leur miroir ». J'ai monté ça, ce début-là. Après ça m'a donné des idées, j'ai été stimulée, j'ai fait un quart d'heure de film. Et puis j'ai un peu oublié, mais à chaque fois c'était montré dans un festival, et puis ça a grossi avec l'accumulation de ce que je filmais.²

² Propos recueillis lors d'un entretien non publié avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Thème Je est ainsi l'aboutissement d'un projet s'étoffant avec le temps : de deux rushes d'ordre privé, images prises à la volée sans même savoir qu'elles dialogueraient un jour, naît le court-métrage *La règle du Je* sorti en 2000. Ce film devient un long-métrage en 2002, avec *Je, Tu, Elle, Il* – en référence à Chantal Akerman. Cette deuxième version a ensuite été retravaillée jusqu'à devenir *Thème Je*, version elle-même longtemps modifiée au fur et à mesure de multiples projections. En somme, près de dix ans se sont écoulés entre le premier jet et le long-métrage. *Grandir*, de Dominique Cabrera, a également commencé sans être un projet cinématographique, mais par la volonté de la cinéaste de filmer le mariage de son frère. Le film s'est ensuite déployé lorsqu'elle a décidé de ne plus éteindre la caméra. Elle a continué de filmer ses proches et son quotidien, jusqu'à mener une enquête filmique sur ses origines.

Ainsi, bien que les cinéastes concernées soient reconnues et légitimées aujourd'hui en tant qu'artistes, leurs films ont bien émergé d'images privées se rapprochant de la grammaire du film amateur. Cette esthétique est même revendiquée, ou du moins glosée par les filmeuses à travers leur voix-off : « Là j'ai un mal fou à me débrouiller avec le point, le son. Je perds mes moyens de cinéaste », dit Dominique Cabrera en voix-off, commentant les plans de sa mère à Marseille. Dans un entretien mené par Inès Edel-Garcia, celle-ci ajoute : « Quand je faisais *Grandir*, j'avais l'impression d'avoir à la fois une jambe dans le film amateur et une jambe réalisatrice » (Edel-Garcia 2021). La réalisatrice mêle par ailleurs les images qu'elle filme elle-même et celles filmées par son père, brouillant encore davantage les frontières entre images d'ordre amateur ou professionnelles.

L'élaboration de ces films avance ainsi par étapes, ratures, ajouts. Ils sont considérés comme des objets en mouvement et non des œuvres closes, et proposent une approche incarnée, sensible du cinéma, les cinéastes « s'appropriant le réel en tant qu'archive vivante » (Savard-Corbeil 2023). Sophie Calle anthropomorphise sa caméra, en faisant sa confidente : « Tout ce qu'on ne pouvait dire à l'autre, nos impressions sur le voyage, sur les gens rencontrés, ce qu'on pense de l'autre, du compagnon silencieux – on allait le dire à la caméra, l'utiliser comme un confessionnal » (Sauvageot 2007, 178).

Expérimentations formelles

Le processus de filmage sur le temps long et de montage processuel constitue ainsi des œuvres à la narration faisant la part belle au discontinu et à l'hétérogène. L'expérimentation formelle au sein de ces journaux filmés, qui s'élaborent au fil des jours, en renforce l'aspect personnel. *Thème Je*, *Grandir* et *No Sex Last Night* se manifestent comme de véritables terrains d'expérimentation

esthétiques, dans lesquels les artistes expérimentent avec différents dispositifs filmiques (auto-filmage, prêt et partage de la caméra à une tierce personne, utilisation de divers matériels de captation) et procédés de montage à partir de matières visuelles et sonores très hétéroclites, engageant par la même la manipulation et la construction du matériau autobiographique.

No Sex Last Night oscille ainsi entre plusieurs dispositifs : les plans filmés à la fois par Sophie Calle et Greg Shephard, munie·e·s l'un·e et l'autre de caméras, sont entrecoupés de successions de photographies des amants, de la voiture et des routes étasuniennes donnant au film des airs de roman-photo. Par ailleurs, différents régimes de voix se superposent, créant des impressions diffuses de brouhahas et d'indistinction sonore : une voix-off raconte au discours indirect les pensées de Sophie Calle et Greg Shephard, recouvrant parfois le son direct d'une conversation ou d'une ambiance prise sur le vif.

Dans *Thème Je*, plusieurs formats vidéo sont utilisés. Le film, tourné sur une période de dix ans, mêle vraisemblablement les images de plusieurs caméras dont une mini-DV et des archives familiales, donnant ainsi à l'ensemble du film une multiplicité de textures et de grains. La mise en scène oscille entre des adresses directes de Françoise Romand aux spectateur·rices face-caméra, souvent chez elle, des scènes tournées auprès de ses proches et des extraits des autres films qui ponctuent sa filmographie, comme *Mix-Up ou Méli-Mélo* ou *Appelez-moi Madame*. Enfin, plusieurs dispositifs originaux de montage image sont expérimentés, comme le montage en double split screen avec jusqu'à quatre images montrées en un seul plan, scindant le photogramme en morceaux à la façon d'un puzzle. La cinéaste explique également son rapport intuitif au montage, parfois guidé par le hasard : « Je n'ai jamais regardé tous les rushes, et je ne notais rien sur les cassettes. La séquence de de l'ongle, elle vient du fait que j'ai pioché une cassette comme ça, au hasard. Je voulais ajouter une séquence, je la regarde et je me dis : "Parfait, pas la peine de chercher ailleurs" ».³

La désynchronisation entre le son et l'image est omniprésente, les voix étant souvent recouvertes d'une bande sonore intempestive ou de musiques, comme lors d'une scène d'épilation où l'on peut entendre un texte préfigurant la quête identitaire de la réalisatrice et issu de *Lola Montès*, réalisé par Max Ophüls :

La comtesse se souvient-elle encore du passé ?
S'en souvient-elle ?
S'en souvient-elle ?
Juste avant l'horloge marche en arrière... (Ophüls 1955)

³ Propos recueillis lors d'un entretien avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Enfin, dans *Grandir*, on remarquera la diversité de matières filmiques employées par Dominique Cabrera, qui mêle les plans tournés avec sa caméra auprès de sa famille, des plans où elle s'adresse à elle-même en se regardant dans un miroir par auto-filmage, des inserts d'archives familiales en Super-8, et la captation des pages d'un *flip book* composé des photographies de ses proches.

Ceci n'est qu'un maigre recensement des procédés utilisés par chaque cinéaste, mais il donne un aperçu de la liberté d'expérimentation qu'offrent ces œuvres hybrides. Leur élaboration se rapproche d'une forme de bricolage, terme que nous empruntons à Claude Lévi-Strauss afin de désigner un processus de création à partir d'objets modestes qui se prête davantage à l'aléatoire, à la divagation et au hasard, par opposition à celui d'un ingénieur qui recourt à la technique en fonction d'un plan pré-conçu :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord ». (Lévi-Strauss 1962, 29)

Les cinéastes-bricoleuses prennent leurs ressources dans ce qui les entoure – leur quotidien – et, par une mise en relation parfois aléatoire d'éléments, certains pré-existants au projet en film, en font un objet filmique. Elles exhibent ainsi leur propre processus de fabrication, interrogeant sans cesse leur propre processus de création, mais aussi leur place en tant que réalisatrice et en tant que femme.

Se filmer pour se connaître

Les journaux filmés opèrent un retour réflexif des cinéastes sur elles-mêmes et leur position de femmes, épousant alors un processus plus large de visibilisation des vécus féminins et des structures d'oppression de genre. Ces œuvres se révèlent autothéoriques car elles permettent aux cinéastes un mouvement introspectif de connaissance explicite de soi, se regardant comme de l'extérieur.

Ces œuvres à l'hybridité générique placent ainsi le sujet dans une approche individualisée, sensible et préfèrent une logique intellectuelle du hasard et de l'absurde à une logique de la linéarité et de la coordination. Le-la spectateur·ice suit le cheminement d'une pensée qui dérive et se perd avant de se ressaisir, empruntant les chemins de traverse de l'autothéorie qui permet « la création d'un savoir fondé sur la subjectivité et l'intimité des souvenirs

personnels rappelés à la surface » selon Mathilde Savard Corbeil (2023). Ces trois journaux filmés sont en effet autant de façons de trouver un langage pour se décrire, pour se sonder. Or, l'illusion d'une transparence totale de soi à soi entraîne les réalisatrices dans une recherche sans fin. La quête identitaire sans cesse renouvelée porte l'aspect réflexif mis en jeu dans les journaux filmés.

Ceci est particulièrement mis en lumière dans la seule séquence à durée conséquente de *Thème Je*. La cinéaste y apparaît nue dans un lit, elle se confie à son amant qui la caresse, tous deux devant une caméra probablement posée sur le lit. Elle lui raconte une anecdote vécue chez son médecin, qu'elle consulte car elle a les ongles étrangement abîmés. Le médecin lui dit que c'est inévitablement lié à un geste qu'elle fait de façon récurrente, mais elle est certaine que ce n'est pas le cas. « Il m'agressait dans la connaissance que j'avais de moi. Il mettait un doute sur la conscience de qui je suis » (Romand 2004), lui confie-t-elle. Finalement, celle-ci s'aperçoit pendant la nuit qu'elle agit inconsciemment, presque automatiquement, et saisit, sans même s'en être rendue compte avant, de l'eau dans le creux de sa main pour se laver le sexe dans un bidet. Elle s'étonne de pouvoir se surprendre elle-même, de ne pas être consciente de tous ses faits et gestes. La réalisatrice confie par ailleurs que le film est né de ce désir de, pour la première fois, faire de sa propre vie le sujet de son film :

J'avais envie d'expérimenter quelque chose que je n'avais jamais fait et de tourner la caméra vers moi, et d'être dure avec moi. C'est-à-dire : aller plus loin que ce que je faisais avec les gens parce que je les respectais, je ne voulais pas leur faire du mal, je ne voulais pas les mettre en danger. Alors que moi, je voulais me mettre en danger ; en même temps c'est hypocrite parce que je suis là au montage, je coupe ce que je veux...⁴

La caméra témoigne également chez Dominique Cabrera d'une inaccessibilité à elle-même : « À quoi je pense ? » dit-elle, se filmant devant son miroir, dévoilant son visage ; « Pourquoi je ne peux pas être paisible ? » (Cabrera 2013). Le procédé d'auto-filmage, qui apparaît régulièrement tout au long du film lors des insomnies de la réalisatrice, a une portée presque paradoxale : alors que la réalisatrice s'épie, analyse son visage, ses traits, braque ouvertement la caméra sur son propre reflet, ces séquences n'amènent que davantage de questions. Cette dernière s'adresse à elle-même comme à une étrangère qu'elle apprivoise sans comprendre tout à fait, et dont elle redoute les tourments. Cette inaccessibilité à elle-même est par ailleurs doublée de celle de sa mère, enfant abandonnée dont la quête identitaire troublée est l'objet du film, et fait écho à celle de la réalisatrice.

⁴ Propos recueillis lors d'un entretien avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.

Enfin, le sous-titre de *No Sex Last Night* est *Double Blind*, terme qui fait référence à la méthode d'investigation scientifique en double aveugle. Cette technique met l'accent sur le retranchement, voire sur la tension qui découle de la cécité. Ici, la connaissance de soi est intrinsèquement liée au regard de l'autre, et la propre image de la réalisatrice est contenue dans les vidéos réalisées par Greg Shephard, procédé sur lequel nous reviendrons.

Chaque film semble ainsi mettre en scène un double mouvement où chaque cinéaste tente de se scruter, de se connaître, de se mettre à nu, tout en se confrontant inexorablement à l'irréductible opacité de soi. La profonde subjectivité de ces journaux filmés féminins, s'ils sont ainsi un moyen pour les cinéastes de remettre en jeu leur identité, abordent également des questions politiques. En effet, les histoires personnelles des cinéastes sont montrées dans des environnements sociaux et deviennent révélatrices de rapports de force genrés. Elles témoignent du caractère arbitraire des représentations et de la domination masculine sur les existences féminines. L'intime devient alors politique, et les vies quotidiennes révèlent des structures d'oppression plus larges, l'expérience individuelle se faisant vecteur d'une réflexion politique.

De l'expérience personnelle à l'histoire du « mauvais genre »

No Sex Last Night met particulièrement en scène le rapport de force qui existe entre la réalisatrice et son amant, elle-même se figurant comme sujet empêché d'un désir insatisfait et amante dépendante du regard masculin. Ce film est né d'un désir pour Sophie Calle de tenter de sauver sa relation amoureuse : « notre relation s'était tellement dégradée que je savais qu'il refuserait [le voyage], et je me suis dit que si je lui proposais de réaliser un film, ce qui était son rêve, j'avais une chance qu'il accepte » (McFadden Wilkens 2011, 115). Le film rejoue sans cesse les désirs contrariés de la cinéaste, confrontée au désabusement amoureux. L'incommunicabilité, la dépendance affective et la manipulation régissent les rapports de l'artiste à son amant, dont les statuts de sujet et d'objet de désir et d'action sont remis en jeu tout au long du film. Le dispositif même de filmage fait en effet de à la fois et l'image de soi dépendant du regard de l'autre. Sophie Calle compare la relation de Greg à son automobile à celle qu'ils entretiennent en tant que couple, cette analogie se poursuivant au fur et à mesure du film : « Ce n'est même pas moi qu'il filme, c'est sa voiture » dit-elle en voix-off alors qu'elle le filme au garage, puis : « Je me demande s'ils caressent autant leur femme » (Calle 1996).

L'asymétrie relationnelle et l'incommunicabilité entre les deux amants sont rejouées par des asymétries entre ce qui est montré, ce qui est vu et ce qui

est entendu en son direct et donné à entendre en voix-off. En témoigne, parmi d'autres, la séquence dans un restaurant miteux où Greg annonce laconiquement à Sophie qu'ils manqueront probablement d'argent pour réparer une fois de plus la voiture. Le·la spectateur·ice voit les photographies de Sophie, de face pendant la conversation, entend la brève conversation du couple. Leurs voix sont calmes, leur ton neutre. Pas de drame. On entend alors la voix-off de Sophie traduisant frustration et énervement contenus : « Cet enculé, le seul truc qu'il avait à faire avant de partir c'était de vérifier la voiture », puis celle, soulagée, de Greg : « She took it better than I thought » (Calle 1996). Le décalage entre le son direct, la situation montrée à l'écran et les voix intérieures des deux personnages traduisent de façon cocasse l'incompréhension qui règne au sein du couple.

Par ailleurs, les trois films se présentent comme la représentation d'expériences non pas d'héroïnes de cinéma mais de femmes ordinaires, contenant « des traits significatifs de l'expérience de toutes les femmes, leurs films [résolvant] les tensions entre individualisme et collectivisme » (Goursat 2016, 157). Nous traversons avec les cinéastes leurs trajectoires personnelles sur plusieurs années, vivant auprès d'elles leur confrontation au sexisme et aux représentations genrées.

« Are French women better in bed ? » : cette remarque ouvertement sexiste surgit lors de la seule séquence où Sophie Calle (1996) est la seule femme au sein d'un groupe d'hommes qu'elle filme par à-coups, dans la lumière tamisée du bar, alors que sa voix peine à émerger du brouhaha ambiant. Plus largement, *No Sex Last Night* est l'histoire banale du « mauvais genre », celle d'une femme d'une quarantaine d'années à la fois soumise au désir masculin et ne pouvant plus y répondre car en-dehors des canons esthétiques qu'on lui impose : « ne pas être désirée, c'est un échec », lance-t-elle en voix-off. L'échec du mariage tant attendu et transformé en mascarade, à la fin du film, participe de cet échec cruellement mis en spectacle.

De même, la question du devenir féminin est au cœur de l'œuvre de Françoise Romand, qui se confie régulièrement à la caméra. Revenant d'une opération de chirurgie esthétique, elle lance face caméra, dans un plan cru et sans habillage technique : « Je n'ai pas résisté à la torture. J'ai cédé à la pression du sexisme des hommes envers la beauté, l'âge », employant à dessin un vocabulaire guerrier.

Enfin, ces devenirs féminins sont pris dans des trajectoires historiques, et les journaux filmés apparaissent comme des dispositifs capables de récolter la parole intime des cinéastes et de leur famille afin de nourrir des savoirs jusqu'ici tus. Il s'agit plus particulièrement, en ce qui concerne les œuvres à l'étude, de l'histoire tourmentée de la famille arménienne de Françoise

Romand, et celle de l'Algérie chez Dominique Cabrera. Ces films se présentent comme des quêtes identitaires dans des passés troubles, parfois « tabous ». Ce terme est d'ailleurs employé dans l'une des premières séquences de *Thème Je*, dans laquelle la cinéaste, qui exhibe son pubis, évoque paradoxalement la prégnance des tabous et leur nécessité avec la femme qui l'accompagne.

Chez Dominique Cabrera, le devenir féminin personnel de la cinéaste se déploie en écho à ceux des femmes qui l'entourent : sa mère et sa sœur, notamment. Contrairement à *No Sex Last Night*, et de façon plus marquée que dans *Thème Je*, les images filmées sur le vif dans l'environnement domestique de la cinéaste sont prétextes à l'émergence de souvenirs, portés d'abord par la voix-off, puis rejoués sur le mode du *re-enactment* (Dominique Cabrera retourne devant l'immeuble où elle a vécu enfant à l'arrivée en France de ses parents pieds-noirs, par exemple), mais aussi montrés par des inserts d'images d'archives. Les images du passé se superposent aux images du présent par une voix-off proche de l'*ekphrasis*, narrant au présent des bribes de souvenirs.

Le journal filmé, forme modeste, est un cadre apte à recevoir les discours autothéoriques de cinéastes femmes et à donner son et image à leur quotidien. Le peu de moyens techniques nécessaires à leur création permettent l'avènement d'histoires privées, dont les images crues et la liberté d'expérimentation ne trouveraient pas leur place dans des circuits de production et de diffusion d'un cinéma plus conventionnel. Par ailleurs, le recours à cette forme filmique, s'il fait partie d'un engagement des cinéastes auprès d'un cinéma personnel, fragile et libre, est cependant révélateur du manque d'accès des femmes à la réalisation. Françoise Romand conclut ainsi son long-métrage traversant dix ans de sa vie sur un plan flou, de travers, au mouvement tel qu'on ne distingue que vaguement un intérieur vide. La dernière remarque qu'on entend est alors : « Je fais un film sur la fin de mon appartement » ; autrement dit : la vente de cet appartement est la condition *sine qua non* de cette création, car ce film n'aurait pas pu voir le jour sans un tel auto-financement.

OUVRAGES CITÉS

- Campan, Véronique. 2005. *Le journal aux frontières de l'art*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, La Licorne.
- Duquet, Emma. 2024. Entretien non publié avec Françoise Romand, mené par Emma Duquet à Paris le 15 novembre 2024.
- Edel-Garcia, Inès. 2021. « Dominique Cabrera, cinéaste du récit de soi. » *Archipop*. <https://archipop.org/lemagazine/2021/05/10/cabrera-cineaste-du-recit-de-soi-grandir/>.

- Goursat, Juliette. 2016. *Mises en « je »*. *Autobiographie et film documentaire*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence (PUP).
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- McFadden Wilkens, Cybelle. 2011. « *No Sex Last Night: The Look of the Other*. ». *Intermédialités*, 10 août 2011 : 111-25. <https://doi.org/10.7202/1005519ar>.
- Odin, Roger. 1995. « Du film de famille au journal filmé. » In *Le Je Filmé*, Paris : Centre Pompidou et Light Cone.
- Sauvageot, Anne. 2007. *Sophie Calle, l'art caméléon*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Savard-Corbeil, Mathilde. 2023. « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. » *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no. 27, 15 décembre 2023. <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.

Filmographie

- Cabrera, Dominique. 2013. *Grandir*. France : Ad Libitum.
- Calle, Sophie. 1996. *No Sex Last Night (Double Blind)*. États-Unis : Paulo Branco.
- Romand, Françoise. 2004. *Thème Je*. France : Françoise Romand.