

La DV
À nous la liberté

Marie-Claude Loiselle

Number 102, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24089ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2000). La DV : à nous la liberté. *24 images*, (102), 3–3.

La DV: à nous la liberté?

Il y a trois ans est apparue sur le marché une petite caméra numérique qui, dès lors, a été commercialisée en misant sur le rêve devenu réalité du cinéma à la portée de tous. Or, il ne fallut pas beaucoup de temps pour que cette nouveauté technologique éveille chez les cinéastes des fantasmes de liberté. Il n'y a qu'à voir combien cette année à Cannes le nom de «DV» a engendré de discussions, de débats, d'articles de journaux (une série exclusivement sur le sujet dans *Libération*), pour comprendre à quel point la DV en soi mais surtout cette caméra miniature suscite un véritable élan d'euphorie. Cependant au-delà des idées toutes faites au sujet de la technologie salvatrice — qui s'apparentent toujours, d'une façon qui devrait nous inquiéter, aux concepts stratégiques de mise en marché —, de quelle révolution parlons-nous au juste... si c'en est vraiment une?

D'abord, il faut bien reconnaître que la petite caméra DV peut permettre à des cinéastes d'échapper aux contraintes de production qui les soumettent au cycle infernal du développement de projets, réécritures commandées par les institutions, interminables justifications des intentions et du budget, puis à l'attente... et bien souvent au risque de voir l'énergie s'étioler avant terme. Ainsi, la possibilité de travailler sans scénario définitif, avec la liberté retrouvée qui fut celle des cinéastes des années 60, est évidemment bienvenue aujourd'hui au Québec, royaume du scénario béton. Si cette manière de faire n'est pas non plus une panacée, quel cinéaste pourrait regretter que la responsabilité de l'écriture devienne le territoire intime et exclusif du cinéaste lui-même, du scénariste ou encore, dans d'autres cas, de l'équipe impliquée dans le film? Par ailleurs, grâce au potentiel d'expérimentation offert par la mini-DV, il est tentant de considérer cette nouvelle venue — et certains l'ont déjà fait — comme la mieux adaptée à servir le concept de caméra-stylo par lequel Alexandre Astruc, qui voyait dans le cinéma un «moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit»¹, avait ouvert la voie aux cinéastes de la Nouvelle Vague.

On peut aussi envisager cette nouvelle caméra vidéo comme un formidable outil pour garder une idée en mouvement, vivante, pour être au jour le jour de plain-pied avec le projet en gestation en filmant des essais ou même des fragments, comme l'écrivain note des phrases sur un carnet, avec le loisir de les intégrer ensuite au film, même si celui-ci est tourné en 16 ou en 35 mm (grâce au kinescopage). D'autre part, un cinéaste comme Dominique Cabrera confiera: «C'est le silence qui m'a été donné avec la "petite caméra". Silence du photographe, du peintre»², la possibilité de filmer seul, chez soi ou de partir, n'importe où, et de tourner au gré de l'inspiration, des circonstances, des rencontres. Ce que faisaient bien entendu déjà les vidéastes, mais avec la qualité bien moindre de la vidéo magnétique, surtout après kinescopage. Mais filmer seul... Voilà qui est nouveau pour les cinéastes, et qui n'a même plus rien à voir avec le cinéma, qui a toujours été une affaire de famille, d'équipe... ou, comme le dit Godard, le cinéma, c'est de partir de plusieurs pour ne faire qu'un.

On peut, certes, célébrer la possibilité pour les cinéastes de s'emparer eux-mêmes, avec tout le pouvoir créatif dont ils disposent, d'une technique qui ne requiert enfin l'expertise d'aucun technicien, mais les choses ne sont pourtant pas si simples. Pour obtenir réellement ce qu'on appelle la «qualité cinéma» en ne laissant pas un capteur électronique prendre totalement en charge la lumière et la

mise au point de l'image, une caméra semi-professionnelle, plus grosse celle-là (au coût aussi élevé qu'une 35 mm), est nécessaire, avec tout un dispositif, mais qui demeure tout de même moins imposant que sur les tournages en 35 mm. Quoi qu'il en soit, à l'heure actuelle, en prenant connaissance des témoignages de bon nombre de cinéastes, il semble clair qu'on n'utilise pas la caméra numérique dans le but de retrouver le résultat du travail sur support argentique, que ce soit par exemple Johan van der Keuken, pour *Vacances prolongées* (voir p. 44-45) qui allie DV et 16 mm, Philippe Grandrieux, pour *Sombre*, qui alterne entre DV et 35 mm, ou encore (feu) Robert Kramer qui voyait dans la DV un moyen de filmer «le monde à partir de détails», d'être «davantage dans un cinéma de la sensation». Les raisons de l'utiliser sont multiples et parfois même contradictoires d'un cinéaste à l'autre. Il ne faudra donc pas trop s'empreser de reléguer le support traditionnel aux oubliettes — comme l'a fait l'ONF l'an dernier — et voir avant tout dans cette nouvelle technologie l'élargissement du champ des possibilités, des découvertes, un nouveau rapport au réel filmé, un ébranlement des habitudes et des règles imposées par le cinéma depuis cent ans, ce qui n'est pas peu. Mais pourtant une question demeure pendante: avons-nous exploité toutes les possibilités de découvertes du cinéma tel qu'il s'est offert à nous jusqu'à maintenant? Avons-nous réellement tenté de briser nos habitudes, d'outrepasser toutes les règles établies? En fin de compte, tout dépendra, aujourd'hui comme toujours, de l'œil derrière la caméra, car à quoi bon parler de liberté à qui n'a jamais su se l'approprier?

Reste une incontournable pierre d'achoppement: celle de la fusion d'images, de films de toutes sortes que l'arrivée sur le marché de la petite caméra numérique fera surgir. Par quel chiffre devons-nous multiplier le nombre actuel de courts, moyens et longs métrages, et quelle tâche ce sera pour les programmeurs, les comités de sélection, les diffuseurs, les critiques de faire le tri dans tout cela? Prenons un seul exemple: mille films indépendants sont actuellement tournés chaque année aux États-Unis. De ce nombre, seulement une cinquantaine profite d'une sortie en salle et la moitié quitte l'affiche après une semaine³. Or, comme tout tend à démontrer que la quantité de salles disponibles pour d'autres types de films que ceux privilégiés par une distribution planétaire massive est en régression constante, et le public avec elles, pour qui se tourneront alors toutes ces images? Dans l'euphorie de la découverte d'un nouveau champ d'exploration, un cinéaste ne peut pas oublier que ce n'est que lorsqu'elle vient se graver dans la mémoire d'un spectateur que l'image se met à vivre.

Où iront toutes les images du monde, de notre monde en mouvance, de plus en plus amnésique? À quelle révolution servira vraiment cette technologie dite révolutionnaire? ■

MARIE-CLAUDE LOISELLE

1. «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», *L'écran français*, n° 144, 30 mars 1948.
2. Dans le dossier: DV, naissance d'une passion de la revue belge *L'image, le monde*, n° 1, automne 1999. Lire aussi le texte d'Alain Bergala, «Le bébé et l'eau du bain». (www.limagelemonde.com)
3. «La nouvelle virginité du ciné "indé"», par Laurent Rigoulet, *Libération*, le jeudi 11 mai 2000.