



## Los *filmeurs* Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto filmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación

Lourdes Monterrubio<sup>1</sup>

Recibido: 15 de enero de 2018 / Aceptado: 21 de julio de 2018

**Resumen.** El presente artículo pretende analizar la práctica cinematográfica del *filmeur* a través de dos de sus máximos representantes en el espacio francés: Joseph Morder y Alain Cavalier. Se trata, por tanto, de determinar los planteamientos epistemológicos y las características estéticas de esta experiencia filmica desarrollada en soledad, en la que la filmación se convierte en un “acto corporal y estético” caracterizado por la subjetividad, la intimidad, la inmediatez y la observación. El análisis de diferentes obras pertenecientes a ambos autores –*Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005), *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006), *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007), *Le Filmeur* (2005) y otras– permitirá evidenciar cómo estas experiencias de realidad van más allá de las prácticas diarísticas o autobiográficas, ya que la narración queda relegada en pos de la vivencia presente y espontánea del situarse “en el interior del acto de filmar”. Estas prácticas intimistas y minimalistas de un gesto cinematográfico de despojamiento están determinadas por la evolución de la tecnología utilizada y sus automatismos; en el caso de Morder desde el súper 8mm al teléfono móvil y en el de Cavalier a través de su pequeña cámara digital. Esta experiencia filmica se define por una epistemología de la no manipulación que se convierte en transgresión de la ortodoxia cinematográfica.

**Palabras clave:** Alain Cavalier; Joseph Morder; *ilmeur*; cine digital; análisis textual.

## [en] The *filmeurs* Joseph Morder and Alain Cavalier. Filmic gesture of relinquishment and epistemology of non-manipulation

**Abstract.** This article aims to analyse the cinematic practice of the *filmeur* through two of its top representatives in the French space: Joseph Morder and Alain Cavalier. Its purpose is, therefore, to determine the epistemological approaches and the aesthetic characteristics of this filmic experience developed in solitude, in which the filming becomes a “corporal and aesthetic act” characterised by subjectivity, privacy, immediacy and observation. The analysis of different works pertaining to both filmmakers –*Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005), *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006), *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007), *Le Filmeur* (2005) and others– will show how these experiences of reality go beyond the diaristic or autobiographical practices, since the narration is relegated in favour of the present and spontaneous experience of placing oneself “within the act of filming”. These intimate and minimalist practices of a filmic gesture of relinquishment are determined by the evolution of the technology used and its automatism: in Morder's case from the super 8mm to the mobile phone and in Cavalier's through his small digital camera. This filmic experience is defined by an epistemology of non-manipulation that becomes a transgression of the cinematic orthodoxy.

**Keywords:** Alain Cavalier; Joseph Morder; *ilmeur*; digital cinema; textual analysis.

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: loumonte@ucm.es

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La filmación como experiencia de realidad. 3. Joseph Morder. 4. Alain Cavalier. 5. *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) y *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006). 6. *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007). 7. Evolución del *filmeur* Cavalier. 8. Conclusión. Referencias.

**Cómo citar:** Monterrubio, L. (2019) Los *filmeurs* Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto fílmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 55-73.

## 1. Introducción

Para algunos autores el cine se define por la esencia de la filmación audiovisual, entendida esta como una forma de experimentar la realidad al margen de la industria cinematográfica, donde la subjetividad del cineasta "... es revolucionaria positivamente, por la utopía que instauro de una sociedad de libre creación individual, donde esta posibilidad de crear será ofrecida de manera igualitaria a todos: cada obra [...] es una suerte de pequeña zona liberada..." (Noguez, 2010, p. 32). Como ya hemos tenido oportunidad de analizar (Monterrubio, 2017), Joseph Morder, a lo largo de toda su trayectoria fílmica, y Alain Cavalier, a partir de su obra *La Rencontre* (1996), ejemplifican esta experiencia de lo real a través de la cámara que necesita del trabajo en soledad. El segundo declara sobre el primero: "Joseph, para mí, no es ni un director ni un cineasta. Filma como otros pintan o escriben, es decir, desde su infancia y todos los días. Es un *filmeur*" (Blüher, 2004, s.p.). Desde el estreno de *Le Filmeur* (Alain Cavalier, 2005) el concepto va cobrando mayor relevancia en el espacio teórico, y diversos autores configuran una caracterización del término. Hélène Audoyer (2006) aporta una definición esencial, donde la tarea del *filmeur* es la de "la grabación en solitario de imágenes y sonidos" (p. 56). Por su parte, François Laplantine (2007) describe su caracterización múltiple:

Por una inquietud de meticulosidad (y no de contabilidad) verdaderamente etnográfica, el cineasta se aferra a los pequeños detalles de la vida cotidiana [...] El *filmeur* es un observador, un actor de lo que se filma, un espectador. También es un soñador dentro de ese film documental moldeado por la ficción. Es igualmente un conversador que, sin embargo, no pretende reducir la imagen al discurso [...] Es, sobre todo, un interlocutor, que atestigüa en un sentido profundo la hospitalidad, dialogando con todo lo que se encuentra. (pp. 116-117)

Al igual que Laplantine, Dominique Noguez (2010) sitúa en el espacio de la etnología el trabajo de Morder: "Este auto-etnólogo, ayudado por la imagen, constituye así, para nosotros, tan olvidadizos, una memoria de emergencia" (p. 276). Robin Dereux (2014b) aporta otra connotación de la tarea del *ilmeur*, al hablar de Cavalier, igualmente aplicable a Morder: "... es decir, él filma pero no necesariamente hará uso de lo filmado. Evidentemente, esto transforma profundamente su manera de pensar el cine. Y hace resurgir ese sueño, común a muchos otros, de un cine más directo" (p. 9). Por tanto, tras todas estas consideraciones, podemos definir la actividad del *ilmeur* como la consistente en filmar él mismo, como operador, y en soledad, un material que podrá o no formar parte de una obra cinematográfica. Así lo explica Cavalier: "Para mí el film existe en el acto de filmar [...] El placer profundo, doloroso en ocasiones, de imprimir sobre la película algo de la vida, despoja de

interés todo periodo de preparación y de difusión del film” (Pangon, 1996, p. XXV). La experiencia filmica del “cine-yo” autobiográfico definido por Phillippe Lejeune (2008) se hibrida con la del autorretrato (Bellour, 2009; Grange, 2008) para convertirse en una depurada experiencia de la realidad.

## 2. La filmación como experiencia de realidad

Esta experiencia filmica, así definida, se caracteriza por la inmediatez, la intimidad y la libertad. Su inmediatez permite retener el tiempo, capturar lo que se desvanece. De nuevo, la afirmación sobre Cavalier es igualmente veraz para el trabajo de Morder:

Lo que cuenta para el *filmeur* no es necesariamente el finalizar un proyecto, sino el rechazar que el tiempo pase, que momentos magníficos, en ocasiones ligados a la presencia de alguien o a sentimientos, o ligados a una forma de armonía con la naturaleza, permanezcan presentes. Se trata de retener lo que huye, de retener el tiempo [...] Colecta y colecciona bloques de duración. O espiga, para retomar la expresión de Varda. (Dereux, 2014a, pp. 92-93)

Esta inmediatez permite también capturar lo imprevisible, lo que la realidad ofrece sin la premeditación del *filmeur*, el hallazgo. Además, la intimidad de la experiencia filmica se proyecta no solo sobre lo filmado, sino también sobre el espectador, con quien se establece una relación de igualdad y máxima complicidad, ya que la actividad del *filmeur* lo convierte igualmente en espectador: “Hay un desdoblamiento que proviene de la naturaleza de tu trabajo” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 32). De esta intimidad y libertad surgirá igualmente lo inconsciente. Cavalier lo avanzaba ya al hablar de su primera obra autobiográfica, *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1979), antecedente de su trabajo como *filmeur*: “Creo que se pueden hacer películas solo [...] Se puede alcanzar un estado de concentración, hacer un gesto cinematográfico de *recogimiento*, como el pintor, como el escultor... sin preocuparse por el dinero, el oficio, el público...” (Cavalier, 1996, p. 59). La esencialidad de este gesto le llevará a definirlo como “un acto corporal” (Robles, 2014, p. 265). La actividad del *filmeur* se asocia entonces con la formulación que Alexandre Astruc hiciese de la *caméra stylo* (1948): “... el mito de la *caméra-stylo* –Joseph Morder prefiere el término de *caméra-pinceau*– adquiere así todo su sentido; el gesto de filmar [...] puede superar la rapidez de la mano y del bolígrafo para la captación de la fugacidad de las cosas” (Beauvais y Bouhours, 1995, p. 1987). Si Morder prefiere el término de *cámara-pincel*, en relación con la caracterización impresionista de su trabajo, como veremos a continuación, Cavalier lamenta no haber poseído esta pequeña cámara digital desde la infancia, y así haber podido desarrollar un diario filmico y no literario: “Es lo único que lamento de mi vida. El no haber tenido una cámara, en lugar de un portaplumas” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 32). Este gesto cinematográfico de *recogimiento* implica la observación como característica esencial para la captación y experimentación de la realidad y la cámara digital se convierte en herramienta imprescindible para ello, debido también en gran medida a su automatismo (foco, diafragma, etc.). Como le sucederá a Morder con respecto al teléfono móvil en *J’aimerais partager le printemps avec quelqu’un* (2007), Cavalier destaca igualmente la importancia del automatismo de la cámara de vídeo como punto de partida estético de su trabajo como *filmeur*. Las palabras de Cavalier describen

igualmente las premisas de Morder: “He podido servirme de estos aparatos gracias únicamente a su automatismo [...] Es una regla magnífica pero muy restrictiva [...] es como un instrumento de música [...] Adoro las máquinas muy simples. Si hubiese cámaras desechables...” (Robles, 2014, pp. 260-261). La experiencia del *filmeur* se despoja igualmente de las infinitas posibilidades del montaje para convertirlo en una herramienta más de depuración de lo filmado:

Lo errado en el rodaje jamás podrá ser corregido en el montaje [...] el momento en el que la imagen y el sonido son grabados es EL momento, es la misa, es la liturgia. [...] Y el montaje consiste en eliminar los planos en los que nada vibra, pero no es en el montaje donde le darás alguna emoción o sentido o vibración o comicidad. Lo errado en el ojo del cineasta está errado en el ojo del espectador. (Robles, 2014, p. 78)

### 3. Joseph Morder

En el caso de Joseph Moder, este se inicia en el ámbito audiovisual a través de la experiencia del *filmeur*. Desde que su madre le regalara una cámara de S8 en su dieciocho cumpleaños (1967), el cineasta se dedicó a la filmación de su denominado *Journal filmé*: “Considero que desde el instante que comencé a filmar, comencé mi diario” (Blüher, 2006, p. 204). Esta actividad diarística no ha cesado a lo largo de estas cinco décadas, si bien ha ido evolucionando a través del tiempo. Dominique Blüher (2005) establece seis etapas distintas, diferenciando el *journal filmé* (diario filmado) del *film-journal* (film-diario) cuando la materia diarística se convierte en film:

1. El diario mudo en S8 (1967-1976), al que añade intertítulos.
2. El diario con sonido directo (cámara sonora) y con comentario en *off* no escrito, sino grabados durante el visionado (1976-1978). En 1976 el autor empieza a utilizar el S8 sonoro, hasta su desaparición en 1997, combinando ambos formatos (mudo y sonoro) y sin edición posterior, más allá de unir las cintas de tres minutos.
3. El *film-diario* (1978-1982), es decir, la conversión del diario en film, donde se alterna el sonido directo con el comentario en *off*: “El arte del film-diario consiste en conjugar las imágenes y la palabra y en dar forma a la diferencia entre lo visible y lo decible” (Blüher, 2005, p. 185). Se trata de ocho diarios del que el último (*Journal neuf*) es un falso diario, creando una experiencia más de la hibridación documental-ficción, inherente a su obra.

*L'Été madrilène (Journal filmé 1)* junio-noviembre 1978, 90 min.  
*Le Chien amoureux (Journal filmé 2)* diciembre 1978-junio 1979, 90 min.  
*La Femme en vert (Journal filmé 3)* julio-diciembre 1979, 100 min.  
*Certains tombent en amour... (Journal filmé 4)* diciembre 1979-julio 1980, 90 min.  
*Le Lapin rose (Journal filmé 5)* julio-diciembre 1980, 125 min.  
*Le Lapin à deux têtes (Journal filmé 6)* enero-junio 1981, 130 min.  
*Au petit Suisse (Journal filmé 7)* junio-diciembre 1981, 90 min.  
*Les Nuages américaines (Journal filmé neuf)* julio-diciembre 1982, 80 min.

Figura 1. Film-diarios 1978-1982.

4. La continuación del *film-diario* (1982-1983), del que no se ha realizado ninguna proyección, es decir, no se ha dado a conocer públicamente.
5. Un diario sincrónico, sin comentario en *off* (1984-1997). La desaparición de la cinta de S8 sonora en 1997 obliga al autor a volver a la filmación muda. Este diario no público supone aproximadamente unas dos horas de filmación al año.
6. El *diario impresionista* –sin comentario ni intertítulos, desde 1998– y el *diario bis* –en miniDV y sonido directo, desde 2000–, realizando así dos diarios paralelos que se mantienen fieles a los principios de esta actividad: no borrar, mantener la cronología y no editar. Su filmación en vídeo es diez veces mayor a la de S8.

Sobre la actividad diarística de Morder, Noguez (2010) afirma: “Sus films son una serie de largas cartas que se dirige a sí mismo y nos dirige a nosotros [...] Nos cautiva al tiempo que nos acerca un poco más a nosotros mismos” (p. 277). Como indica la web del *Forum des Images*, en 2015 sus diarios sobrepasan el millar, pero solo una ínfima parte se han convertido en films públicos. Ante tan profuso material Morder declara:

... una parte de mi familia desapareció durante la Shoah. El hecho de que filme tanto está probablemente unido a la ausencia de imágenes de ciertos miembros de mi familia muertos en los campos. No conozco el rostro de mi madre de niña, ya que esas imágenes desaparecieron en la guerra. Supongo que compenso esa carencia con la fabricación de un torrente ininterrumpido de imágenes. (Morder, 2008, p. 6)

En esta última etapa, en la que el autor simultanea ambos formatos (S8 y vídeo), se encuadran las dos obras que pretendemos analizar. El cortometraje *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) –filmado en S8– y el largometraje *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007) –realizado con teléfono móvil–. A las características ya expuestas, hay que añadir que este se materializa prácticamente en su totalidad cámara en mano: “... en S8, casi nunca filmo con trípode, incluso los planos denominados fijos están filmados cámara en mano. Son lo que yo denomino planos ‘flotantes’: filmo con mi respiración” (Blüher, 2006, pp. 209-210). Este *plano flotante* se asocia entonces a la respiración del cineasta, convirtiendo la filmación, como indicaba Cavalier, en un acto corporal que determina su esencia impresionista.

#### 4. Alain Cavalier

Alain Cavalier, sin embargo, inicia su andadura como *filmeur* en 1996 con *La Rencontre*, rodado en vídeo Hi8, mostrando el encuentro amoroso con Françoise Widhoff durante el primer año de su relación: “La aparición del vídeo ligero transformó al Cavalier-cineasta en *filmeur*” (Dereux, 2014a, pp. 92-93). La actividad del *filmeur* en Cavalier (que, como ya hemos indicado, tiene como precedente el film *Ce répondeur ne prend pas de messages*) presenta una característica añadida a las ya analizadas: “Convertirse en *filmeur*, para Cavalier, necesita de la combinación de tres elementos esenciales: sostener la cámara, por supuesto, pero también realizar ese gesto solo y, finalmente, poder filmarlo todo mientras habla, conservando el sonido

sincrónico” (Robles, 2014, p. 37). El cineasta rechaza por tanto cualquier añadido sonoro posterior, descartando todo tipo de comentario en *off*, como él mismo expone: “¿Cómo explicar que me gusta la imagen sonora y el sonido visual?” (Limosin y Toubiana, 1996, p. 48), y que enuncia también en *Le Filmeur*: “Filmar y hablar al mismo tiempo, todavía no lo he conseguido completamente” (00:08:35-00:08:40). Si la respiración es fundamental en el *plano flotante* de Moder, en consonancia con su anhelo impresionista, en el caso de Cavalier, la respiración de sus filmaciones estará determinada por su voz sincrónica, enunciada durante la filmación.

El *filmeur*, como indica Serge Toubiana (1996) respecto a *La Rencontre*, realiza un despojamiento estético donde se ofrece al espectador “el gesto mismo del cineasta, en la pureza de su escritura. Aquí la máquina y el yo están imbricados, indisociables: hacen uno” (p. 51). Se genera así una suerte de utopía filmica “... el ideal de la captación de una realidad pura, liberada de sus contaminaciones” (Ayala, 2008, p. 158). Al igual que Morder, Cavalier inicia entonces una actividad diarística videográfica que sustituye en gran medida la escrita, como hemos expuesto. Además de esta actividad propiamente diarística, toda la obra posterior del cineasta, a excepción del film dedicado a Georges de La Tour y hasta llegar a *Pater*, se producirá bajo estos postulados del *filmeur*: filmar en soledad y con sonido directo. Una obra profusa donde conviven los largometrajes con otras piezas más cortas (algunas de ellas dedicadas a o en relación con algunos largometrajes) y los denominados *récits-express* –*relatos exprés*–, donde encontramos el retrato *Joseph Morder par Alain Cavalier*.

LARGOMETRAJES	MEDIOMETRAJES	CORTOMETRAJES Y RECITS EXPRESS
<i>La Rencontre</i> (1996)		Retratos actores de <i>Plein de super</i> : <i>Ma femme vit dans la peur, C'est plein</i> , <i>Le Roi de biberons</i> (2001)
<i>Vies</i> (2000)		
<i>René</i> (2002)	<i>La Fête</i> (2003) 30'	<i>Vingt ans après</i> (2005) 4' ( <i>Thérèse</i> )
<i>Le Filmeur</i> (2005)	<i>Bonnard</i> (2005) 25'	<i>Joseph Morder par Alain Cavalier</i> (2006) 9'
		<i>Parler et travailler</i> (2006) 4' ( <i>Portraits</i> )
		<i>Jeanine aux fers</i> (2006) 16' ( <i>Portraits</i> )
		8 récits express (2007): <i>Petite usine à trucages</i> , <i>La danseuse est créole</i> , <i>Chat du soir</i> , <i>Bombe à raser</i> , <i>La fille de Brioche</i> , <i>J'attends Joël</i> , <i>Agonie d'un mélon</i> , <i>Bec d'oiseau en plexiglas</i>
	<i>Lieux saints</i> (2007) 32'	<i>Comment ces trois films</i> (2008) 6' ( <i>Les braves</i> )
<i>Les Braves</i> (2008)	<i>Sept gouttes de sommeil</i>	(2011) 48'
<i>Irène</i> (2009)		
<i>Pater</i> (2011)	<i>Complices</i> (2011) 30'	<i>Faite la mort</i> (2011) 4' ( <i>Le Combat dans l'île</i> )
		<i>Le Pâtissier japonais</i> (2011) 11' ( <i>Un étrange voyage</i> )
		<i>Cadeau de naissance</i> (2011) 9' ( <i>Martin et Léa</i> )
<i>Le Paradis</i> (2014)		<i>Faire l'affiche</i> , <i>Marier deux arbres</i> (2014)
<i>Le Caravage</i> (2015)		<i>Je reviendrai plus tard</i> (2015)

Figura 2. Filmografía como *filmeur* de Alain Cavalier.

Audoyer (2006) analiza la experiencia cinematográfica de Cavalier a partir de la afirmación del autor sobre el anhelo de crear ese *gesto cinematográfico de recogimiento*: “El gesto cinematográfico [...] es a la vez un gesto concreto (un

conjunto de movimientos) y un gesto simbólico (ético, más exactamente)” (p. 66). Un gesto cinematográfico que consistiría en primer lugar en ese despojamiento estético: “... despojar las imágenes y los sonidos de todo lo que es prescindible para su buena percepción (‘como el escultor’), pero también extraer, recoger, sedimentar, concentrar, comprimir (‘como el pintor’)” (Audoyer, 2006, p. 78). En palabras del propio autor: “Para mí, lo esencial hoy, es mi vínculo físico con la cámara. En particular cuando encuadro en el visor, mi boca próxima al micrófono [...] eso ofrece una palabra que es como una confidencia en el oído del espectador” (Dereux, 2014a, p. 97). Amanda Robles (2014) analiza este gesto filmico como “la voluntad de tocar la vida” a través de la presencia del que ella denomina el *plano-contacto*:

El *filmeur* y su cámara de mano, cámara háptica, ojo y mano a la vez, proponen otra forma de inscribir el cuerpo filmante en el mundo filmado. El cine de contacto no debe ser entendido únicamente en un sentido espacial, sino también en un sentido temporal: este cine de la proximidad, de la intimidad, busca también la inmediatez. (pp. 9-10)

### **5. *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) y *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006)**

Como indica René Prédal (2008, p. 28), el canal Arte emite *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* con ocasión del estreno de *Le Filmeur* (2005) y programa igualmente *Joseph Morder par Alain Cavalier* el día del estreno del film de Joseph Morder *El Cantor* (2006). Este intercambio filmico nos permite constatar las similitudes y diferencias de ambas experiencias del *filmeur*, desarrolladas en parte en el mismo espacio y en un corto intervalo de tiempo.

La misiva filmica de Morder, quien todavía no ha visto *Le Filmeur*, se materializa como un cariñoso y cómplice homenaje a las inquietudes cinematográficas de este. Así, Morder genera una misiva desde la premisa diarística de la cotidianidad habitual de su *diario impresionista* en S8 mudo, cámara en mano, al que añade posteriormente el texto epistolar como comentario y sutiles sonidos ambiente. La carta se construye con planos de corta duración, materializando el denominado *jump cut* al que hace referencia Blüher (2004):

A diferencia de los “glimpses” [destellos], de las cascadas de miradas instantáneas de Jonas Mekas, la sucesión rápida de miradas de Joseph Morder no tiende hacia una abstracción del movimiento y del color, sino que permanece al servicio de una acción representada en la cuasi-continuidad [...] el *jump cut* genera un estilo de escritura que es quizá el único que puede ser realizado con una *caméra-stylo* tan ligera y personal como es la cámara S8. (s. p.)

Este *diario impresionista* de las calles de París y del apartamento de Morder incluye el autorretrato fragmentado del cineasta en el interior, y el completo en los reflejos exteriores. Una misiva, por tanto, de carácter digresivo que avanza a través de los elementos de la cotidianidad del remitente y del juego cómplice con el destinatario en torno a los objetos personales de su apartamento –libros, pinturas, latas de película, fotografías familiares, etc–, en correspondencia con el trabajo cinematográfico de Cavalier en *La Rencontre* y *Le Filmeur*. Objetos presentes que

dan paso a recuerdos pasados de los encuentros entre ambos cineastas. Este relato concluye con una serie de imágenes de autorretrato que, de nuevo, se corresponden con las que también presentará Cavalier en *Le Filmeur*, aunque Morder no ha visto todavía el film. La comunión con la cámara, esa *indisociabilidad* ya citada, hace que el autorretrato del *filmeur*, a lo largo de ambas filmografías, se materialice mayoritariamente con la cámara integrada en la figura retratada, a la vez agente y objeto de la imagen.

El gusto del cineasta por el S8 y la película Kodachrome, con los que ha realizado su *Journal filmé* durante casi cuatro décadas y utilizados igualmente en la filmación de esta misiva, se convierte en objeto de la narración epistolar con la desaparición de la emulsión de 40 ASA. Así continúa la enunciación digresiva del remitente, siempre abocada a una reflexión cinematográfica: “Con la muerte del Kodachrome 40 ASA en S8 es un color el que desaparecerá de nuestra paleta. Finalmente, quizá haya una fuente de belleza dentro” (00:02:41-00:02:53). Más tarde, se produce una nueva digresión en torno a los caminos inversos seguidos por ambos autores: del cine de la industria al del *filmeur* en el caso de Cavalier, y el sentido inverso en el caso de Morder. Una reflexión que este acompaña de imágenes cotidianas de la ciudad París. Los planos más abiertos, con mayor información narrativa, se van transformando en planos más cortos, que captan objetos o fragmentos de los mismos, y que ofrecen la mirada impresionista de Morder. La enunciación epistolar expone entonces cómo su trabajo filmico en S8 representa el fin de una época y el inicio de un nuevo porvenir: “En este instante, estas imágenes representan la agonía de una época, de un género, de una forma de felicidad [...] De hecho, tengo la certeza que son una respuesta, una gran esencia. La partida hacia un destino desconocido y excitante” (00:05:36-00:05:51). Concluye entonces la misiva con el deseo de un próximo encuentro entre dos cineastas que responden a la denominación de *filmeur* como definición de su práctica cinematográfica, donde confluye la realidad cotidiana e íntima con la reflexión filmica y estética.

La respuesta de Cavalier no se materializa en otra misiva, sino que captura el encuentro entre ambos en el cortometraje *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2005), manteniéndose fiel a sus principios sobre la simultaneidad entre imagen y sonido, es decir, el sonido directo de su pequeña cámara miniDV, que sostiene en su mano y con la que recorre el espacio mediante panorámicas y su propio movimiento. De este modo, Cavalier filma el encuentro con Morder en el apartamento de este, donde el cineasta reproduce de nuevo los objetos que protagonizaban la misiva de Morder, ahora identificados, sobre los que Cavalier lo interroga, produciendo un íntimo retrato de este y de su historia familiar. Las imágenes se repiten de una obra a otra, el concepto de *originalidad* desaparece en favor de la *realidad*. La tarea del *filmeur* no es ya la de *crear* una imagen nueva sino la de *captar* la realidad experimentada en primera persona.

La conversación entre ambos, con Cavalier siempre detrás de la cámara, gira en torno a ese apartamento, el de los padres ya desaparecidos, donde Morder inició su actividad filmica. Los objetos revelan la historia de Morder, la de la madre en un campo de concentración nazi, la de la migración del padre antes de la guerra, la de su trayectoria cinematográfica. El retrato se materializa así bajo las premisas ya utilizadas en uno de los retratos de *Vies* (2000), el dedicado al escultor Jean-Louis Faure, que se genera a través de la mostración de su estudio y su obra, sobre la que se produce igualmente el diálogo entre ambos. Hallamos, por tanto, en esta visita de



Cavalier a Morder, todas las características del trabajo del primero ya expuestas: la inmediatez, la intimidad y la observación como condiciones necesarias para lograr la captación de lo imprevisible, como lo es el relato íntimo en torno al anillo de la madre o la cómica constatación del estado de deterioro del sillón de Morder. Expone Cavalier: “Lo único que me interesa es observar la vida [...] es únicamente la observación de la vida lo que me lleva a no preparar” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 26).

Frente al *gesto impresionista* de los *planos flotantes* de Morder, al *jump cut* de planos de corta duración, cámara en mano pero sin movimiento, el *gesto realista* del *plano contacto* de Cavalier realiza panorámicas cerradas que transmiten el movimiento de su mirada, al tiempo que se desplaza por el espacio que se desea conocer. Este *plano contacto* no solo es espacial y temporal, como hemos indicado anteriormente, sino que se convierte también en emocional. Esta cercanía tridimensional es la forma de experimentar la realidad para Cavalier: “Solo hago proximidad. Solo filmo lo que puedo tocar” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 31). Observación, proximidad e inmediatez que permite una hermosa revelación de la intimidad, donde cohabitan los aspectos más dramáticos como los más cómicos y los más cotidianos, donde la heterodoxia tonal se impone sobre la ortodoxia genérica.

## 6. *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (2007)

Esta obra supone el advenimiento de ese “destino desconocido y excitante” del que hablaba Morder en su misiva. El film nace de una propuesta del Festival Pocket Films (2005-2010), dedicado a los films realizados con teléfono móvil, con el que ya había colaborado el cineasta en su primera edición con el cortometraje *L'insupportable* (2005). Frente a este primer contacto superficial, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* constituye una experiencia profunda y reflexiva de la filmación con este nuevo y desconocido dispositivo, convirtiéndose en la primera película filmada con un teléfono móvil que es estrenada en salas comerciales en Francia. En la presentación del largometraje, el cineasta destaca las similitudes de este con el S8, afirmando la posibilidad de que el teléfono móvil ofrezca una imagen con características propias y una “belleza singular”: “Lo que me interesa es descubrir el corazón de la cámara, y por tanto, su alma” (00:03:12-00:03:21). De este modo, el film significa un regreso a sus inicios con el S8, al descubrimiento de esas especificidades técnicas y estéticas (exposición, reproducción del movimiento, calidad del sonido, captación de infrasonidos, etc.): “... lo que me interesaba era cómo encontrar una escritura específica del teléfono móvil sumergiéndome en lo desconocido. Por otra parte, el film es también una interrogación constante sobre un nuevo formato, que me recuerda a mis inicios en el S8” (Morder, 2008, p. 7). Este interés primordial por las características audiovisuales del nuevo dispositivo hace que la imagen y el sonido (exclusivamente directo) sean capturados por el automatismo de la cámara, sin la manipulación del *filmeur*. Tampoco son modificados tras la filmación: no se produce ningún tipo de etalonaje ni postproducción del sonido.

La obra continúa con la forma diarística de Morder, cuya datación, del 21 de febrero al 15 de mayo de 2007, aparece en forma de subtítulo sobre la imagen, y en ocasiones es igualmente enunciado por el cineasta mediante sonido directo. La ligereza y manejabilidad del nuevo dispositivo permite encuadres nuevos y una casi

total libertad de movimiento. El segundo día del diario, Morder se graba frente al espejo y dirige su mirada y sus palabras al espectador, para confiarle que tiene la misma edad de su padre cuando este murió (57 años). Como ya hiciera Cavalier, el *filmeur* Morder habla, por tanto, delante y detrás de la cámara, situando en el primer espacio las declaraciones más íntimas, como la que se produce el 26 de febrero, en el que un Morder deprimido confiesa su anhelo por “compartir la primavera con alguien”. De igual manera que constatábamos anteriormente la prevalencia de la realidad sobre la originalidad, se evidencia aquí en grado sumo la devaluación de la calidad de la imagen en pos de la inmediatez que puede proporcionar la misma, en este caso la expresión emocional íntima. Al día siguiente se produce la visita de Cavalier al mismo apartamento familiar de Morder que grabara un año atrás y que ahora este va a vender. Se produce entonces el retrato inverso del creado en *Joseph Morder par Alain Cavalier*, que le permite al Morder *filmeur* observar las características de la cámara. En esta ocasión, su automatismo varía los valores del diafragma, de la cantidad de luz que recoge la imagen. Es decir, el *filmeur* no controla ni manipula estos aspectos técnicos, sino que se dedica a observarlos. Mientras graba a Cavalier, conversa: “Son tus manos las que traen la luz” (00:05:55-00:06:00).

El 3 de marzo, en un paseo por la ciudad, Morder introduce un argumento sobre el que ya había creado dos ficciones anteriores: *Le Grand Amour de Lucien Lumière* (1981) y *Romamor* (1992). Se trata del encuentro de un *filmeur* de S8 (Lucien y Mark, respectivamente, interpretados por el propio Morder) con una mujer a la que desea filmar. En esta ocasión, el cineasta repite la experiencia, pero en este caso con un hombre, Sacha. Siguiendo su interés por la hibridación documental-ficción, Morder utiliza a un actor no conocido –Stanislav Dorochenko– para materializar un encuentro que, sin duda, el espectador puede tomar como real. Su filmación vuelve a estar marcada por las especificidades de la cámara: “... no veo lo que filmo a causa de la luz” (00:14:40-00:14:45). Además, el sujeto filmado, con su propia cámara, se convierte en *filmeur* y convierte a su vez a Morder en objeto de una nueva filmación. La cita de Noguez con la que iniciábamos este artículo, en torno a una “sociedad de libre creación individual” se hace aquí imagen. Morder filma entonces el visor de la cámara de Sacha, donde aparece su propia imagen, generando un *autorretrato en segundo grado*. Días después, el cineasta viaja a Londres, donde teme haber perdido la agenda que contiene el número de teléfono de Sacha, y expresa ese momento de estrés, casi pánico, durante la filmación: “Ya no miro el objetivo” (00:22:40-00:22:43). La imagen se mueve y tiembla sin encuadrar motivo alguno, transmitiendo una emoción que Antony Fiant (2014) describe respecto a Cavalier y que resulta igualmente pertinente en este caso:

Las pequeñas cámaras digitales, de una extrema manejabilidad, permiten un prolongamiento estético hacia los interrogantes existenciales de los cineastas a través de temblores, sobre o subexposiciones, imágenes borrosas y otros encuadres improvisados [...] que no busca ofrecer una imagen exacta de ellos mismos sino restituir un desorden interior mediante la discontinuidad, lo inacabado, la duda... (p. 87)

La *indisociabilidad* entre el *filmeur* y su cámara implica la expresión emocional a través de la filmación. En este sentido, anteriormente se ha producido una nueva materialización de esta expresión estética-existencial, con un plano-invocación de Sacha en la oscuridad que sorprendentemente anticipa el filmado por Cavalier dos años después en *Irène* (2009).



Figura 3. *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (Joseph Morder, 2007).

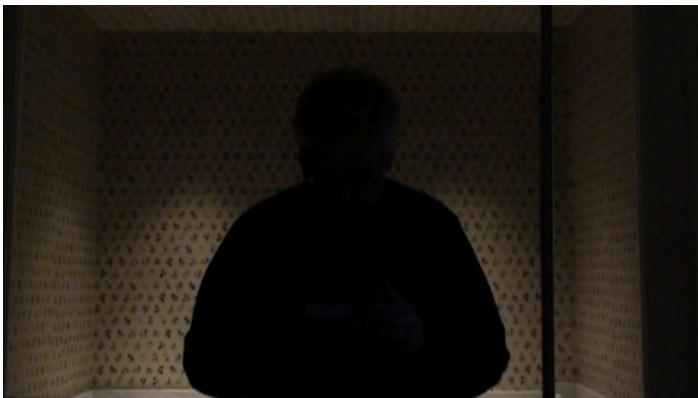


Figura 4. *Irène* (Alain Cavalier, 2009).

De vuelta en París, recupera la agenda que creía perdida y viaja a Moulin d'Andé, lugar mítico de la literatura y el cine francés (Alain Cavalier filmó *Le Combat dans l'île*). Allí Morder pretende escribir un melodrama, *Le Cœur d'une mère*. La estancia se convierte en las reflexiones solitarias de un paseante enamorado (numerosos planos de sus pies andando), que confiesa su “mal de amores” (15 de mayo). Como indica Raphaël Bassan (2008): “El paseo, la deriva, ¿no serían el gesto inicial que preside toda creación? Es el sentido profundo de todo su diario y de este opus en particular” (s. p.). El gesto cinematográfico de recogimiento de Morder nace de este movimiento, del paseo, de cierto vagabundeo observacional que aboca también al *paseo intelectual*, a la digresión. Ambos conceptos constituyen la experiencia del *filmeur* en Morder. De nuevo en París, se dedica a una filmación en 35mm, *Le Lieu du mélodrame*, en torno al apartamento familiar que Morder está a punto de abandonar. Rodaje que graba igualmente Cavalier. Morder documenta entonces su

propio trabajo cinematográfico y la actividad como *filmeur* de Cavalier. El total despojamiento del gesto fílmico de ambos cineastas queda registrado.



Figura 5 y 6. *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (Joseph Morder, 2007).

Se evidencia así la diferencia fundamental entre las dos cámaras, puesto que el teléfono móvil no permite poner el ojo en el objetivo, como indicaba Cavalier, ni el acercamiento al micrófono. El acto corporal del *filmeur* se transforma, se aleja de la cámara, bascula hacia el espacio del espectador. A continuación, Morder filma nuevamente la imagen anterior frente el espejo ahora reproducida en el ordenador, generando un nuevo *autorretrato en segundo grado*. El segundo encuentro con Sasha (10 abril) se produce en una cafetería. Si bien este acepta ser grabado, la filmación de Morder distorsiona la cita. A pesar de los incómodos silencios, el cineasta continúa su observación sobre el automatismo de la cámara: "... lo que me gusta de esta cámara es que con el movimiento de la cara la luz cambia", "el cigarrillo ha traído

la luz otra vez” (00:46:40, 00:51:53). Aparece así el conflicto de la filmación como adulterante de la relación personal íntima. Dicotomía que Morder generaliza “¿Me gusta más el amor o el cine? ¿O me gustan los dos?” (00:54:06-00:54:16). Tras un segundo viaje a Londres en el aniversario de la liberación de su madre del campo de exterminio de Bergen-Belsen por el ejército británico (15 de abril) y la venta del apartamento familiar, Morder recibe la visita de Françoise Michaud (actriz protagonista de *Romamor* y otros films de Morder), a quien pide consejo sobre si filmar a Sacha en su siguiente encuentro. Durante la conversación, Françoise toma la cámara para filmar al cineasta. Al igual que Cavalier con Françoise Widhoff en *Le Filmneur*, Morder comparte su experiencia, confía la cámara al ser querido. El cineasta completa así un recorrido también realizado por Cavalier: el autorretrato; el retrato de otro *filmneur*; hacer *filmneur* al otro. En el caso de Cavalier, Françoise lo grababa tras las dos operaciones de cáncer de piel a las que se somete, en un espacio de absoluta intimidad.

El 5 de mayo Morder enuncia una nueva efeméride: el cuadragésimo aniversario de la muerte de su padre. Finalmente, el tercer encuentro con Sacha se va a producir el 14 de mayo en casa del cineasta, y Morder lo narra el día después, mientras filma la cama vacía donde han pasado la noche juntos: “Ayer me llamó Sacha, vino por la tarde, a casa por primera vez. Decidí no filmarlo. Era más importante para mí verlo por primera vez con mis ojos, sin mirada intermediaria” (01:19:05-01:19:33). Morder describe así la cámara como un intermediario entre el *filmneur* y la realidad, lo que, como ya hemos indicado, se aleja de la idea de indisociabilidad anteriormente expuesta. En el caso de Cavalier, el límite de la filmación se situaba igualmente en la captación de la intimidad del otro, pero en su caso la *distorsión* no se produce en la mirada filmica, sino que proviene de la imposibilidad de la expresión íntima del otro en presencia de la cámara.

El 15 de mayo, fecha final del diario y cumpleaños de su hermano, Morder vuelve a narrar frente al espejo un nuevo aniversario: hace 45 años que llegó a Francia con su madre y su hermano. Sobre la imagen en negro final se lee: *Pour Alain Cavalier et Françoise Widhoff*. Además de reconocer la influencia de Cavalier, en la presentación del film Morder lo define como “una síntesis de mi trabajo en torno al encuentro, la memoria, el recuerdo, la verdad, la mentira, el placer y, de una manera indecible, del dolor, pero, antes que nada, de la vida” (00:17:46-00:18:16). En este sentido, Blüher (2000) expone sobre Morder un análisis igualmente pertinente para Cavalier, particularmente en su obra *Irène*:

Joseph Morder no intenta resucitar el pasado, sino recogerlo y hacerlo sensible en el presente [...] La autenticidad de la imagen consiste en que logra hacernos sentir que estamos “en otro lugar”, temporal y espacialmente, en el hecho de que una imagen “real” lleva consigo la forma emocional y la carga afectiva de ese otro lugar. (p. 78)

## 7. Evolución del *filmneur* Cavalier

La numerosa producción de Cavalier ya expuesta dibuja una clara evolución de la experiencia del *filmneur*. *La Rencontre* se construye mediante cámara fija y primeros planos en una “tentativa de fijar el instante” (Robles, 2014, p. 60). Y para ello,

confía en las posibilidades que le ofrece el vídeo para materializar el despojamiento de la imagen: “Confío en la imagen de vídeo para provocar, para fecundar, para transformar la imagen-film. El trabajo descartando las zonas oscuras, evitando las distancias focales largas. Busco una imagen nítida, luminosa, simplificada” (Limosin y Toubiana, 1996, p. 43). Con *Vies* (2000) Cavalier abandona el plano fijo, el *filmeur* se pone en movimiento, cámara en mano. *Le Filmeur*, que abarca diez años del *videó diario* de Cavalier, se convierte en film baluarte de esta concepción del arte cinematográfico: “Con *Le Filmeur* se produce la verdadera adecuación entre el artista y su herramienta” (Prédal, 2008, p. 21). Así, Cavalier desarrolla todas las posibilidades de filmación: cámara en mano y sobre trípode en escasas ocasiones; filmarse a sí mismo de forma fragmentada o completa a través del espejo; e incluso confiar la cámara al ser querido, Françoise Widhoff, como indicábamos anteriormente. En *Pater*, como veremos a continuación, el *filmeur* abandona su soledad para convertir la filmación en un *diálogo de gestos*.

Cavalier continúa su experiencia filmica más íntima en *Irène*, culmen de la intimidad del *filmeur*, donde el plano-contacto deviene temporal y sobre todo emocional y existencial. En esta ocasión, el diario filmico se alimenta de los diarios literarios escritos por Cavalier entre 1970 y 1972, que el autor lee tras la cámara. El viaje emocional del cineasta tras la ausencia de su esposa, fallecida en enero de 1972, se convierte en “un acto de compartir. El gesto del *filmeur* es el de llevarnos con él. Él es nuestro ojo, y nos habla al oído: nos hace confidencias” (Delorme, 2009, p. 27). El uso de diario escrito para generar el diario audiovisual evidencia la potencialidad del segundo sobre el primero, gracias a una imagen que multiplica los sentidos y las emociones. *Pater* (2011) y *Le Paradis* (2014) suponen nuevas experiencias de un *filmeur* que se aventura a explorar nuevos territorios. Con *Pater*, Cavalier genera la experiencia límite del *filmeur*, al convertir la soledad de la filmación en un encuentro y diálogo con el actor –Vincent Lindon–, convirtiéndolo en coautor de la obra al otorgarle una cámara: “Al desvelar con ostentación los instrumentos de su tan particular escritura, el film confiesa el pacto cinematográfico sobre el que se construye. Confesión fundacional, capital, genérica: de igual modo que Cavalier es actor en el film, Lindon es también *filmeur*” (Fargier, 2011, p. 14). Si Morder filmaba al Cavalier *filmeur*, Cavilier completa el recorrido al mostrarnos a ambos *filmeurs* mediante un plano exterior.



Figura 7 y 8. *Pater* (Alain Cavalier, 2011).

De la misma manera, la experiencia de la realidad se hibrida con la creación de una ficción: “... nos filmamos los dos en nuestra vida cotidiana. Y bajo la mirada del espectador, nos transformamos de forma regular y según las circunstancias en personajes de ficción, antes de volver a nuestros asuntos diarios” (Cavalier, 2011, s.p.). Si Morder insertaba la ficción en el diario sin evidenciarla, proponiendo una discusión sobre su indiscernibilidad, Cavalier aborda esta misma cuestión a través de su oposición dialéctica.

Con *Le Paradis*, Cavalier se propone realizar un trabajo de la total improvisación. En este caso, la evolución principal se produce en el sonido, que ahora es tratado en postproducción, incluyendo la aparición de la música en la conclusión del film. La obra surge de un nuevo anhelo del cineasta, no sobre la realidad, sino sobre la ensoñación y el inconsciente: “Desearía encontrar algo que tuviera relación únicamente con el inconsciente y no con lo vivido” (Robles, 2014, p. 279). Su último largometraje, *Le Caravage* (2015), es quizá su más exquisito ejercicio de observación, en este caso sobre un caballo de doma y su conocido dueño, Bartabas. El *filmneur* no quiere en esta ocasión interactuar con el objeto filmado y su voz desaparece en pos de una observación silenciosa, absorta en el animal y su jinete. Sin embargo, y como ya hemos expuesto, la presencia del *filmneur* podrá captar también lo imprevisible. En un momento del film, Caravage juguetea en la tierra tras una sesión de entrenamiento. Se acerca a

la cámara y lame el objetivo haciendo casi desaparecer la imagen. Escuchamos entonces la risa de Cavalier y su voz por segunda vez, tras una mínima intervención al inicio del film. De nuevo, la realidad determina y modifica las características de la imagen. El *filmeur* no detiene la grabación, ni siquiera limpia la lente, continúa filmando mientras que la imagen borrosa, por sí misma, recobra su nitidez. Se trata por tanto de un *instante revelador* de la epistemología de la experiencia del *filmeur* consistente en la no manipulación de lo capturado por la cámara.

Menos conocidos que los largometrajes citados, Cavalier crea, de nuevo a partir de la experiencia cotidiana del *filmeur*, medimetrojes que pueden estar en relación, o no, con los anteriores. Entre ellos, queremos detenernos en dos obras que nacen de la máxima cotidianidad solitaria de Cavalier. Retomando de forma protagónica dos de los espacios ya retratados en *Le Filmeur, Lieux saints* (2007) es la filmación de sucesivos lavabos públicos y *Sept gouttes de sommeil* (2011) la de las estancias nocturnas en diferentes hoteles por todo el país tras las proyecciones de sus films a las que Cavalier es invitado. Nos hallamos entonces ante un ejercicio de observación y reflexión en completa soledad. La captación y descripción de los detalles de casi cuarenta baños públicos (y algunos privados) provocan el recuerdo de diversas anécdotas personales, literarias y cinematográficas. *Sept gouttes de sommeil* realiza ese mismo ejercicio en las habitaciones de hotel. En esta ocasión, Cavalier data cada una de ellas con el nombre del cine donde se ha proyectado su film y el número de asistentes a la misma. Sus enunciaciones describen entonces sus encuentros con el público y transmiten las emociones de ese intercambio, la relevancia que para el cineasta poseen. Lo expuesto por Fiant (2014) sobre el primero define igualmente el segundo “*Lieux saints* [...] encarna perfectamente el gesto de Cavalier entre intimidad y apertura, entre privado y público, entre ensimismarse y compartir, entre ausencia y presencia, entre vida y muerte” (p. 82). En un instante ejemplar de este gesto de despojamiento, Cavalier deja la cámara en *Sept gouttes de sommeil* para sentarse frente a ella y dirigirse al desaparecido Jean Eustache. En ambos espacios, baños y habitaciones de hotel, el cineasta realiza múltiples autorretratos a través de los espejos, en todos ellos su rostro pegado al visor de su miniDV, imagen de ese gesto cinematográfico de recogimiento que es el del *filmeur*.

Los *récits express* (como los denomina el propio autor) suponen una suerte de filmaciones *inevitables*, ya que el *filmeur* no puede resistirse a la llamada de la realidad para captar el instante: “El ‘relato exprés’ consiste por tanto en filmar el instante dentro de un relato corto –necesariamente el instante– naturalmente bien construido” (Villain, 2014, p. 19). Capacidad posibilitada por la *handycam* que siempre le acompaña: “Esta pequeña cámara que llevo conmigo es una herramienta de resistencia [...] Es la herramienta que me ha permitido encontrar mi lugar y que me ha permitido continuar” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 30). Estos *relatos exprés* en muchas ocasiones nacen en los márgenes de los largometrajes, como instantes imprescindibles que deben ser mostrados pero que no encuentran su lugar en el film, y son ofrecidos al público gracias a la edición en DVD de los primeros. Si tomamos las dos últimas obras, *Le Paradis* y *Le Caravage*, hallamos tres relatos exprés totalmente representativos de esta necesidad de captar el instante según la experiencia de la realidad del *filmeur*. En *Marier deux arbres* (2014) Cavalier hace públicos un par de planos sobre un árbol al que le asigna sexo femenino, por las cavidades que este presenta, y que creció a través de un grueso alambre que el cineasta identifica con los utilizados por los alemanes durante la ocupación. En *Faire l’affiche* (2014)



el cineasta filma su trabajo para encontrar la imagen que componga el cartel de *Le Paradis*. Tras descartar todos sus intentos, surge lo imprevisible y se produce el hallazgo, su gato se cruza en el espacio fotografiado. Finalmente, el ejercicio de observación silenciosa que supone *Le Caravage*, exige irremediadamente el relato exprés *Je reviendrais plus tard* (2015), en el que el cineasta se despidió del caballo, conversa con Bartabas y se deja ver reflejado en el espejo mientras los filma a ambos. Cavalier no puede resistirse a interactuar con ellos, a inscribirse en esa realidad, en una íntima despedida casi al oído del admirado Caravage.

## 8. Conclusión

Tras todo lo expuesto, se evidencia cómo estos dos máximos exponentes de la figura del *filmeur* presentan numerosas similitudes y también diferencias clave que dibujan un completo abanico de sus posibles prácticas. Todas ellas en pos de una experiencia de la realidad a través de un gesto cinematográfico de despojamiento definido por la subjetividad, la libertad, la inmediatez y la observación que nace de una epistemología de la no manipulación: ni durante la filmación –uso del automatismo de la cámara– ni en la postproducción –se prescinde del etalonaje de la imagen o la edición del sonido–. Presentamos todas las características analizadas en el siguiente cuadro.

<b>Filmeur</b>	
Exploración de la realidad	
Subjetividad – libertad – soledad	
Inmediatez – lo imprevisible	
Intimidad – lo inconsciente	
Observación – el hallazgo	
Operador – observador – espectador	
Epistemología de la no manipulación	
Gesto cinematográfico de despojamiento	
Acto corporal, estético, ético y existencial	
Cámara en mano	
Automatismo	
Montaje como herramienta de depuración	
Reflexión metadiscursiva	
Delante y detrás de la cámara simultáneamente	
Fraternidad con el espectador	
<b>Morder</b>	<b>Cavalier</b>
S8 – vídeo – teléfono móvil	Vídeo
Sonido directo + Comentario off	Sonido sincrónico
Diario impresionista – <i>jump cut</i> :	Continuidad espacio-tiempo:
Gesto impresionista:	Gesto realista:
plano flotante – respiración	plano contacto - tacto
Paseo, deriva, digresión	Interacción
Datación, efemérides, aniversarios	No datación

Figura 9. Características de las prácticas audiovisuales del *filmeur*.

El gesto corporal del *filmeur*; su vínculo con la cámara, se convierte en gesto de despojamiento estético y en gesto de expresión ética y existencial. Mediante el mismo, este nuevo cineasta realiza una reflexión metadiscursiva, gesto de resistencia, que transgrede los cánones de la creación cinematográfica. La captación de la realidad se impone en detrimento de los conceptos de creatividad y originalidad; la inmediatez de la imagen prevalece sobre su calidad; la ortodoxia genérica se desvanece frente a una heterodoxia tonal; las reglas en torno al formato de la imagen, su encuadre o su movimiento desaparecen. El *filmeur* propone “compartir una experiencia de vida, una forma poética” (Fiant, 2014, p. 78) que se inicia con el propio autorretrato y llegará a convertir al otro en *filmeur*. Cavalier sintetiza así la experiencia del *filmeur*: “Antes creía que era necesario vivir mucho para filmar un poco. Ahora sé que filmar y vivir es lo mismo. Es exactamente la misma cosa” (Chauvin y Lepastier, 2014, p. 32).

## Referencias

- Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. *L'Écran Français*, 144, 98-99.
- Audoyer, H. (2006). (Auto)portraits d'Alain Cavalier : « le geste cinématographique ramassée ». (Tesis doctoral). Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Azalbert, N. (2014). Le Caravage. *Cahiers du cinéma*, 716, 40.
- Ayala, J. (2008). Robar al tiempo: el autorretrato fílmico de Alain Cavalier. En G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 153-167). Madrid: T&B Editores.
- Bassan, R. (2008). Joseph Morder: Le double Journal des aficionados. *Étoilements*, 4. Recuperado de [http://www.cjcinema.org/etoilements/etoilements\\_articles/etoilements\\_articles\\_42.pdf](http://www.cjcinema.org/etoilements/etoilements_articles/etoilements_articles_42.pdf)
- Beauvais, Y. y Bouhours, J.-M. (1995). Le Je à la caméra. En Y. Beauvais y J.-M. Bouhours (Eds.), *Le Je filmé* (pp. 1989-1977). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Bellour, R. (2009). Autorretratos. En R. Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (pp. 277-344). Buenos Aires: Colihue.
- Blüher, D. (2000). Joseph Morder. Présences et absences du « je ». *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 18, 74-83.
- Blüher, D. (2004). Joseph filmeur, Joseph conteur. *Pointligneplan*. Recuperado de <http://www.pointligneplan.com/document/joseph-filmeur-joseph-conteur/>
- Blüher, D. (2005). Les journaux filmés de Joseph Morder. En V. Campan y C. Rannoux (Dir.), *Le Journal aux frontières de l'art* (pp. 177-194). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Blüher, D. (2006). L'interview de Joseph Morder, épisode 1. En J.-P. Esquenazi y A. Gardies (Dir.), *Le Je à l'écran* (pp. 201-219). Paris: L'Harmattan.
- Blüher, D. (2014a). Joseph Morder, the “Filmeur”: An Interview with Joseph Morder. En L. Rascaroli, G. Young y B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web* (pp. 223-228). London: Bloomsbury.
- Blüher, D. (2014b). “Necessity is the mother of invention” or Morder’s Amateur Toolkit. En L. Rascaroli, G. Young y B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web* (pp. 207-222). London: Bloomsbury.
- Cavalier, A. (1996). Ce répondeur ne prend pas de messages. En M. Estève (Pr.), *Alain Cavalier* (pp. 57-61). Paris: Lettres Modernes.

- Cavalier, A. (21 de junio de 2011). Les “dix commandements” d’Alain Cavalier pour “Pater”. *Le Monde*. Recuperado de [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dix-commandements-d-alain-cavalier-pour-pater\\_1538529\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/21/les-dix-commandements-d-alain-cavalier-pour-pater_1538529_3476.html)
- Cavalier, A. (director) (2007). *Intégrale autobiographique d’Alain Cavalier* [DVD] *Le Filmeur* [DVD1].
- Francia: Pyramide.
- Cavalier, A. (director) (2008). *Coffret Joseph Morder* [DVD]. *Joseph Morder par Alain Cavalier* [DVD1]. Francia: La vie est belle Éditions.
- Chauvin, J.-S. y Lepastier, J. (2014). Tendres stocks. Entretien avec Alain Cavalier. *Cahiers du cinéma*, 704, 26-34.
- Delorme, S. (2009). Les pages d’Alain Cavalier. *Cahiers du cinéma*, 649, 26-27.
- Dereux, R. (2014a). Autobiographie d’un filmeur. En R. Dereux y E. Zvonkine (Coord.), *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur* (pp. 83-100). Paris: L’Harmattan.
- Dereux, R. (2014b). Présentation. En R. Dereux y E. Zvonkine (Coords.), *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur* (pp. 5-13). Paris: L’Harmattan.
- Fargier, J.-P. (2011). Le double couperet de la loi Cavalier. *Trafic*, 79, 12-17.
- Fiant, A. (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Grange, M.-F. (2008). *L’autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Jeannelle, J.-L. (2009). Alain Cavalier : le filmeur, la caméra et le spectateur. En A. Coudreuse y F. Simonet-Tenant (Dirs.), *Pour une histoire de l’intime et ses variations* (pp. 175-191). Paris: L’Harmattan. Recuperado de <http://itineraires.revues.org/1282> doi: <http://dx.doi.org/10.4000/itineraires.1282>
- Laplantine, F. (2007). *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris: Téaèdre.
- Lejeune, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid: T&B Editores.
- Limosin, J.-P. y Toubiana, S. (1996). Les pulsations de mon cœur, *Cahiers du cinéma*, 504, 42-49.
- Monterrubio, L. (2017): “*Le filmeur: la filmación como experiencia de la realidad. Alain Cavalier y Joseph Morder*”. Comunicación presentada en el IX Congreso internacional de análisis textual: “¿Qué es el cine?” Universidad de Valladolid. 17-21 octubre.
- Morder, J. (2008). Pressbook de *J’aimerais partager le printemps avec quelqu’un*.
- Morder, J. (director) (2008). *Coffret Joseph Morder* [DVD]. *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* [DVD1]. Francia: La vie est belle Éditions.
- Morder, J. (director) (2009). *J’aimerais partager le printemps avec quelqu’un* [DVD]. Francia: La vie est belle Éditions.
- Noguez, D. (2010). *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Éditions Paris Expérimental.
- Pangon, G. (1996). Entretien avec Alain Cavalier. En M. Estève (Pr.), *Alain Cavalier* (pp. V-XXVI). Paris: Lettres Modernes.
- Prédal, R. (2008). *Le cinéma à l’heure des petites caméras*. Paris: Klincksieck.
- Robles, A. (2014a). *Alain Cavalier, filmeur*. Paris: De l’incidence Éditeur.
- Robles, A. (2014b). Génèse de *Libera me*. En R. Dereux y E. Zvonkine (Coords.), *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur* (pp. 53-82). Paris: L’Harmattan.
- Toubiana, S. (1996). Elle et lui. *Cahiers du cinéma*, 504, 50-51.
- Villain, D. (2014). Du récit express à la brève sans échauffement... En R. Dereux y E. Zvonkine (Coords.), *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur* (pp. 15-23). Paris: L’Harmattan.