LIÈGE université Library

https://lib.uliege.be

https://matheo.uliege.be

Le Hantise dans le cinéma de Thierry KnauffPour une analyse phénoménologique d'un espace cinématographique au carrefour du documentaire et de l'expérimentation

Auteur : Contessi, Lola
Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel
Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres
Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)
Année académique : 2020-2021
URI/URL : http://hdl.handle.net/2268.2/11083

Avertissement à l'attention des usagers :

Ce document est en accès privé.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres

Département Médias, Culture et Communication

LA HANTISE DANS LE CINÉMA DE THIERRY KNAUFF

Pour une analyse phénoménologique d'un espace cinématographique au carrefour du documentaire et de l'expérimentation

Mémoire présenté par Contessi, Lola en vue de l'obtention du grade de
Master en Arts du spectacle, à finalité spécialisée en Cinéma et Arts de la scène

Année académique 2020/2021

Mes remerciements vont à mon promoteur, Marc-Emmanuel Mélon,
pour ses orientations précieuses et pour sa bienveillance,

Ainsi qu'à mes proches,
pour leur soutien pendant ces quelques années de tâtonnements.

INTRODUCTION

Ce mémoire aura pour objet l'étude de l'espace cinématographique dans l'œuvre du cinéaste documentaire belge Thierry Knauff. Il se situera dans le champ disciplinaire des études cinématographiques et de l'analyse de films. Son corpus sera constitué par sept courts et longs métrages : *Seuls*, *Anton Webern*, *Gbanga-Tita*, *Baka*, *Wild Blue*, *Solo* et *Vita Brevis*.

L'analyse sera consacrée à l'étude de la spatialité dans le cinéma de Thierry Knauff, en tant qu'enjeu cinématographique et philosophique. En parcourant son œuvre, il s'agira d'analyser l'espace ; de cerner ses modalités de fonctionnement ; de comprendre sa participation à la construction de l'expérience cinématographique ; et de relever, entre ses films, d'éventuelles similarités.

La problématique prendra ainsi la forme de deux questions concomitantes. Il s'agira d'une part de déterminer si le réalisateur propose une vision du monde et de l'homme à travers son œuvre. Il faudra observer s'il mobilise pour cela l'espace cinématographique. Il s'agira d'autre part de déterminer si, dans le cadre de sa pratique expérimentale, il soumet l'espace à un travail de recherche formelle. Le cas échéant, ces expérimentations devront être décrites et leurs effets analysés. Il faudra finalement déterminer si l'espace cinématographique est mobilisé par le cinéaste pour véhiculer, dans une dimension éthique et documentaire, une vision de l'homme et, dans une dimension réflexive et expérimentale, une vision du cinéma.

Pour ce faire, il s'agira d'adopter une approche phénoménologique de l'espace cinématographique, dans la lignée de la théorie développée par Antoine Gaudin dans son ouvrage *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Cette perspective théorique et méthodologique permettra, grâce à la notion d'« espace vécu »[1], de rendre compte d'une spatialité marquée par la fragmentation et exigeant une opération de reconstruction de la part du spectateur. Elle s'accordera également au caractère organique et sensoriel du cinéma de Thierry Knauff. Finalement, elle permettra d'analyser conjointement l'« espace inscrit dans le corps du film » et l'« espace représenté par le film »[2]. Holistique, elle considérera à la fois la puissance plastique et d'abstraction des images cinématographiques, la structure spatiale globale et rythmique formée par le montage au sein du film, et la dimension spatialisante de la bande-sonore dans son articulation avec l'image.

[1] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, Paris, Armand Colin, 2015, pp.53-71.
[2] Id.ibid., pp. 66-67.

Ce travail prendra pour hypothèse que le positionnement de Thierry Knauff, au carrefour du cinéma documentaire et expérimental, de préoccupations formelles et éthiques, serait vecteur d'espaces singuliers ; que le réalisateur mobiliserait, d'une part, l'espace cinématographique pour questionner la place de l'homme dans le monde et qu'il lui appliquerait, d'autre part, un traitement expérimental ouvrant à un questionnement réflexif sur le dispositif cinématographique. Il se penchera sur le montage et sa musicalité, l'expérience du silence, l'abandon des principes classiques de narration, la dimension sensorielle et la bi-dimensionnalité, comme autant de paramètres conditionnant l'expérience spatiale. Il traitera de la fragmentation, de l'abstraction, de l'ouverture et de la rupture spatiale. Il évoquera le pouvoir de captation et de représentation du cinéma, ses limites, sa capacité à figurer l'apparition comme la disparition, la vie comme la mort, la trace comme l'absence.

CHAPITRE 1. INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES, CONTEXTUELLES ET FILMOGRAPHIQUES

Filmographie et éléments biographiques

Né à Kinshasa en 1957[3], Thierry Knauff passe son enfance à Bruxelles. Il découvre dans les cinémas de quartier « l'amour des images plus grandes que soi », de ces « musiques d'ombres et de lumières, de lumières en mouvement »[4]. Il effectue des études de Philologie Romane à l'Université catholique de Louvain, avant de se former à la réalisation cinématographique à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle[5]. De ce passage à l'INSAS qu'il définit comme une somme de rencontres, Thierry Knauff retient l'élégance d'Henri Colpi[6], maître du montage qui sera son professeur[7], l'ironie d'Edmond Bernhard et la rigueur de Jean Brismée[8], l'un des co-fondateurs de l'Institut[9]. Il y réalise un court-métrage tenant lieu de travail de fin d'études, *Fin octobre, début novembre*, en 1983[10].

En 1985, Thierry Knauff fonde sous la forme d'une ASBL sa propre structure de production. Il s'allie au cinéaste Olivier Smolders, au photographe Marc Trivier et au producteur François

[3] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007, p. 141.
[4] « Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/personne/knauff-thierry (page consultée le 02/02/2019).
[5] « Wild Blue de Thierry Knauff » [en ligne], Fédération Wallonie-Bruxelles, URL : http://www.culture.be/index.php?id=16544 (page consultée le 20/07/2020).
[6] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, t.5, RTBF, CBA, WIP, Olivier Films, DVD, 2011.
[7] « Anton Webern » [en ligne], Le Centre du film sur l'art, URL : http://www.centredufilmsurlart.com/?Webern-Anton (page consultée le 20/07/2020).
[8] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.
[9] Jean BRISMEE, *Cinéma: cent ans de cinéma en Belgique*, Liège, Mardaga, 1995, p.1.
[10] « Rétrospective. Les 50 ans de l'INSAS. » [en ligne], Programme de la 20ème édition du Festival Le court en dit long, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 4-9 juin 2012, p.18, URL : https://www.yumpu.com/fr/document/read/28905636/programme-complet-centre-wallonie-bruxelles (page consultée le 04/09/2020).

Vanderveken[11], pour créer Les Productions du Sablier. L'ASBL lui permet de produire en collaboration avec Agat Films & Cie[12] et Marisa Films un premier court-métrage, *Le Sphinx*, en 1986. Il bénéficie également du soutien du Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, s'inscrivant ainsi dans un modèle de production classique pour les cinéastes documentaires francophones[13].

Avec *Le Sphinx*, Thierry Knauff propose une évocation du massacre de Sabra et Chatila, survenu sept ans auparavant au Liban dans le cadre du conflit israélo-palestinien. Il s'inscrit, dès ce premier court-métrage, à l'intersection du cinéma documentaire et expérimental[14]. Dans un processus de recherche formelle, il monte une série de portraits photographiques capturés devant la statue d'un sphinx et un texte de Jean Genet, lu en voix off par Marc Liebens. Il réalise ainsi un premier film « photographique », interrogeant les limites du documentaire et de la représentation cinématographique[15]. Ses choix techniques – un format 35 millimètres, un noir et blanc maitrisé, une durée brève – participent en outre à la constitution d'un style personnel. Il s'entoure à cette occasion d'un ingénieur du son, Bruno Tarrière, qui l'accompagnera tout au long de sa carrière. *Le Sphinx* circule dans des festivals belges ou européens de cinéma, et fait l'objet d'une brève critique dans la revue *Positif* [16].

Son deuxième court-métrage, *Abattoirs*, sort en 1987. Il est co-produit par Les Productions du Sablier, Agat Films & Cie et Copra Films. Le réalisateur se charge du montage, en collaboration avec Olivier Smolders, tandis que le travail sonore est une nouvelle fois confié à Bruno Tarrière. Thierry Knauff poursuit dans *Abattoirs* sa tentative pour doter la violence et la mort d'une représentation cinématographique. Le film est diffusé dans des festivals étrangers renommés, ce qui garantit rapidement au cinéaste une reconnaissance internationale[17]. Il continue d'installer dans cette « évocation poétique des abattoirs »[18] les éléments qui

[11] Acte de modification des statuts de l'ASBL « Les Productions du Sablier » créée le 2 janvier 1985 [en ligne], Annexes du Moniteur Belge, URL : https://www.companyweb.be/company/426784954/free-pub/6802033 (page consultée le 21/08/2020).
[12] Agat Films & Cie Ex Nihilo est un collectif français de producteurs défendant une forme de diversité, leur catalogue incluant aussi bien des films de fiction que des documentaires, et d'indépendance. [« La Société » [en ligne], Agat Films & Cie Ex Nihilo, URL: https://www.agatfilmsetcie.com/societe.php (page consultée le 06/09/2020).]
[13] Selon Frédéric Sojcher, ces réalisateurs se subventionnent en effet principalement par avance sur recettes ou par le biais d'ateliers de production. [Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* t.3, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1999, p.145.]
[14] Id.ibid., p.141.
[15] Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff » dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Lorsque Clio s'empare du documentaire, Actes du colloque, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 13-15 Novembre 2008*, Paris, L'Harmattan, vol.2, 2011, p.165.
[16] Michel CIEUTAT, « Strasbourg », dans *Positif*, n°305-306, juillet-aout 1986, p.88.
[17] Dans un bilan de la Fédération Wallonie Bruxelles consacré en 1987 aux actions du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, la Commission de Sélection reconnait « la reconnaissance exceptionnelle acquise en très peu de temps par un réalisateur de court métrage, (…) tant sur le plan international que national ». Thierry Knauff n'a alors produit que deux courts-métrages, *Le Sphinx* et *Abattoirs*. [*Bilan des travaux de l'année 1987. Réflexions Générales sur la situation des aides.* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987, p.4, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_1987.pdf (page consultée le 24/08/2020).]
[18] Jean-Paul GÉHIN, « Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs » [en ligne], dans *Images du travail. Travail des images.*, n° 5, 20 décembre 2017, p.7, URL : http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=1626 (page consultée le 16/05/2018).

constitueront son style, s'affirmant progressivement comme un auteur de cinéma[19] ou, tout du moins, comme un réalisateur de documentaires expérimentaux[20]. Il signe ainsi un court métrage en noir et blanc, dans un format 35 millimètres, composé d'un mélange d'images photographiques – capturées par Marc Trivier – et d'images cinématographiques. Comme dans *Le Sphinx*, le réalisateur aborde dans *Abattoirs* les thématiques de la disparition et de la violence humaine, faisant de la représentation de la mort une question éthique et cinématographique.

Il poursuit cette investigation dans *Seuls*, réalisé en collaboration avec Olivier Smolders en 1989. Dans ce film consacré à la vie d'enfants autistes en institution psychiatrique, les deux cinéastes cherchent en effet à représenter la « détresse », à manifester « l'indicible » et à susciter une « émotion formelle »[21]. *Seuls* est co-produit par Les Productions du Sablier et Agat Films & Cie. Il reçoit également le soutien de la RTBF et de La Sept. La réalisation, l'image et le montage sont pris en charge par Thierry Knauff et Olivier Smolders. Participant à de nombreux festivals, le réalisateur poursuit sa conquête d'un public critique international. Plusieurs revues spécialisées telles que *Positif*[22], *Ciné-Bulles*[23] et *Bref*[24], lui consacrent des articles. Toutes soulignent la puissance d'évocation de ce film, sorte de huit-clos physique et mental plongeant le spectateur dans la solitude de ces enfants.

Cet intérêt pour l'enfance, l'autisme et les institutions psychiatriques se manifeste dans les choix de production de Thierry Knauff et d'Olivier Smolders au sein des Productions du Sablier. Ils participent en effet, en 1994, à la production d'une série documentaire retraçant le parcours de la psychanalyste de l'enfance, Françoise Dolto[25]. Les autres réalisations de la société reflètent quant à elles le souci de Thierry Knauff pour la musique[26]. En 1993, l'ASBL co-produit *György Ligeti* de Michel Follin, un documentaire déambulatoire consacré au

[19] La notion d'auteur de cinéma apparait pendant les années 1950 sous la plume du critique américain Frank Woods et du romancier français Louis Delluc. Ils défendent avec cette notion l'idée que les réalisateurs sont les véritables auteurs de films et qu'ils garantissent ainsi le statut artistique du cinéma. *Les Cahiers du Cinéma* participent à sa propagation. Ses critiques y mettent en évidence, dans les films de quelques cinéastes hollywoodiens, les éléments constitutifs d'un style et l'attribuent à la personnalité de leurs réalisateurs. Ils fondent une véritable politique des auteurs. [Jean-Pierre ESQUENAZI (dir.), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2002, pp.67-69 ; David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction.*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 2000, pp. 58-59.]

[20] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,*op.cit., pp.141-143.

[21] Id.ibid., p.144.

[22] Marie APPERT, « Cinéma du Réel 1989 », dans *Positif*, n°348, février 1990, pp.46-49.

[23] Denis BÉLANGER, « Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal : sélection courts métrages : à court de courts métrages ? » [en ligne], dans *Ciné-Bulles*, vol.9, n°3, mars-mai 1990, pp.12-15, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1990-v9-n3-cb1129978/34209ac/ (page consultée le 19/08/2020).

[24] Frédéric STRAUSS, « Seuls », dans *Bref*, n°5, mai 1990, p.20.

[25] Co-produits par la RTBF, ces trois films réalisés par Elisabeth Coronel et Arnaud de Mezamat sont diffusés sur plusieurs chaines de télévision francophones (France 3, RTBF, La Cinquième, RTSR, TV Ontario, Planète, TV5). Intitulés successivement *Tu as choisi de naître*, *Parler vrai* et *N'ayez pas peur*, ils proposent un parcours biographique et une synthèse de l'œuvre de cette pédiatre ayant révolutionné le traitement des troubles psychiatriques chez les enfants. [« Françoise DOLTO – Trois films » [en ligne], Adav Projections, URL : https://www.adavprojections.com/4DACTION/Web_Fiche/65332 (page consultée le 17/08/2020).]

[26] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, Bruxelles, op.cit., p.141.

compositeur hongrois[27]. De 1997 à 2001, elle participe à la production d'un cycle documentaire dédié aux musiques liturgiques du judaïsme, du christianisme et de l'islam[28].

Cet attachement à la musique s'incarne particulièrement dans le quatrième court-métrage du réalisateur, *Anton Webern*. Le film est produit en 1991 par Les Productions du Sablier, Agat Films & Cie et la maison de production autrichienne Aichholzer Filmproduktion, avec le soutien de la RTBF et de La Sept[29]. Le cinéaste s'entoure à cette occasion d'un directeur de la photographie, Antoine-Marie Meert, qui deviendra l'un de ses collaborateurs privilégiés. Adoptant comme titre le nom du célèbre compositeur de musique viennois, le film se donne pour enjeu de retracer poétiquement la vie du musicien, évoquant à cette occasion un pan de l'histoire du 21ème siècle. Plutôt que d'illustrer fidèlement le parcours du musicien, il semble fonctionner par évocations, associations et émotions. En 1991, il est sélectionné au Festival de Cannes dans la section Perspectives du Cinéma Français[30], ce qui signe l'inscription de l'œuvre de Thierry Knauff dans le champ du cinéma d'auteur. Des revues spécialisées telles que *Positif*[31] et *24 Images*[32] s'intéressent au court-métrage. Dans son article, Philippe Elbem souligne la création d'une « symphonie visuelle et sonore », l'« osmose » entre le sujet et sa forme, ainsi que l'apparition de motifs visuels et « l'étrange fixité de plans pourtant presque toujours en mouvement »[33].

Ces mouvements constants d'appareil semblent se retrouver dans les autres réalisations de Thierry Knauff, qui présentent de légers zooms avant et de lents travellings. En outre, ses premières réalisations sont déjà hantées par quelques grandes obsessions. Toujours, il y est question de l'homme et de son ancrage dans le monde, de la mort ou de la violence, de la trace, du passage et de la mémoire. Ces interrogations se retrouvent dans les vers de Rainer Maria Rilke qui closent *Anton Webern* :

> « De l'oiseau que tu blesses,
> Qui sait s'il ne reste le vol ? »

[27] « György Ligeti » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/catalogue/gyorgy-ligeti (page consultée le 17/08/2020).
[28] Co-produite par ARTE, la NPS et la RTBF, la série comprend *Chants de sable et d'étoiles* de Nicolas Klotz, *Le Silence des Anges* d'Olivier Mille et *Les Mille et Une Voix* de Mahmoud Ben Mahmoud. [« Au chœur du sacré » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/collection/au-choeur-du-sacre (page consultée le 17/08/2020).]
[29] « Anton Webern » [en ligne], Centre du Film sur l'Art, op.cit.
[30] « Thierry Knauff » [en ligne], Festival de Cannes, URL : https://www.festival-cannes.com/fr/films/anton-webern (page consultée le 17/08/2020).
[31] Michel CIEUTAT, « Strasbourg 1992 », dans *Positif*, n°382, décembre 1992, pp.85-87.
[32] « Festival de Cannes 1991 » [en ligne], dans *24 Images*, n°56-57, automne 1991, pp.20-35, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/images/1991-n56-57-images1079597/22949ac.pdf (page consultée le 21/08/2020).
[33] Id.ibid.

Mémoire et disparition se trouvent érigées en thématiques centrales dans *Gbanga Tita*. Le court-métrage est produit en 1994 par Les Productions du Sablier, Abacaris Films et Les Films Terres Africaines, avec le soutien d'organismes favorisant la coopération entre les pays européens et l'Afrique, de la Cameroon Radio Television et du Fonds Eurimages[34], encourageant les coproductions internationales sous forme d'une avance sur recettes[35]. *Gbanga Tita* prend pour cadre une partie de la forêt équatoriale camerounaise. Le réalisateur y filme Lengé, le dernier conteur de la tribu, quelques semaines avant son décès. Dans un gros plan de quelques minutes, le pygmée Baka narre l'histoire de la calebasse de Dieu à des enfants qui lui répondent en chœur. Le court-métrage remporte de nombreux prix et confirme le succès international du réalisateur. La revue *Bref* lui consacre également un article[36].

En 1995, Thierry Knauff se replonge avec *Baka* dans l'univers de la forêt équatoriale et de ses habitants millénaires. Le court-métrage est produit par Les Productions du Sablier, Abacaris Films et les Films Terres Africaines[37], en association avec Wallonie Image Production et avec le soutien de diffuseurs de télévision belges et étrangers[38]. Le réalisateur s'entoure de la même équipe de réalisation que sur *Gbanga Tita*. Il en poursuit également la thématique, offrant une reconstitution poétique des traditions ancestrales de la société Baka. Dans la représentation qu'il en propose, tous les aspects de la vie des pygmées – travail, rituels, jeux, éducation – semblent rythmés par une musique qui les réunit et les lie à des origines immémoriales. Ils vivent en harmonie avec leur environnement, un espace naturel virginal mais menacé de disparition. Comme dans *Gbanga Tita*, le réalisateur tente de capturer la mémoire et la culture des pygmées avant qu'elle ne s'éteigne[39].

Qu'il tente de figurer l'atrocité d'un massacre dans *Le Sphinx*, la mise à mort automatisée des bêtes dans *Abattoirs*, la violence de l'enfermement psychiatrique dans *Seuls* ou la fragile survie d'une civilisation ancestrale dans *Gbanga-Tita* et *Baka*, le cinéaste se lance ainsi à la poursuite des mêmes obsessions. Les thèmes de la mort, de la violence et de la disparition semblent se lier à ceux de la trace, de la mémoire et de la représentation. Dans *Gbanga-Tita* et *Baka*, le

[34] « Gbanga-Tita » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/fiche.php?film=4 (page consultée le 17/08/2020).
[35] « EURIMAGES - Fonds de Soutien au Cinéma Européen » [en ligne], Conseil de l'Europe, URL : https://www.coe.int/fr/web/culture-and-heritage/eurimages (page consultée le 17/08/2020).
[36] Jacques KERMABON, « Gbanga-Tita », dans *Bref*, n°25, mai 1995, p.4.
[37] Abacaris Films est une maison de production française de films documentaires « de création ». [« À Propos d'Abacaris » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/presentation.htm (page consultée le 07/09/2020).]
[38] « Baka » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/fiche.php?film=3 (page consultée le 24/08/2020).
[39] Jacqueline AUBENAS, « Le soleil septentrion » [en ligne], dans *Cinémas*, vol.8, n°1-2, automne 1997, p.62, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024742ar/ (page consultée le 16/05/2018).

cinéaste propose également une représentation idyllique de la nature et de l'homme, faisant émerger une autre de ses obsessions : l'homme et son ancrage dans le monde.

Baka circule dans de nombreux festivals, atteignant l'Australie et les États Unis. Cette reconnaissance festivalière se double, à la fin des années 1990, d'une reconnaissance académique. En 1995, Jean Brismée consacre à Thierry Knauff un passage de sa rétrospective du cinéma belge, *Cent ans de cinéma en Belgique*[40]. Jacqueline Aubenas s'intéresse en 1997 au *Sphinx*, à *Abattoirs* et à *Baka* dans un article intitulé « Le soleil septentrion » rédigé pour la revue *Cinémas*. Dans cette étude sur la mélancolie, elle situe le réalisateur parmi les « personnalités singulières » qui constituent le cinéma belge. Elle définit donc son œuvre comme appartenant à un cinéma d'auteur[41], soulignant l'intérêt constant du cinéaste pour les questions de la disparition, de la souffrance et de la mort[42]. Dans le troisième tome de *La kermesse héroïque du cinéma belge*, Frédéric Sojcher positionne le réalisateur dans le champ du cinéma documentaire expérimental, aux côtés d'autres cinéastes belges tels que Olivier Smolders et Boris Lehman[43]. Philip Mosley mentionne finalement *Le Sphinx* et *Baka* dans son histoire culturelle du cinéma belge, *Split Screen : Belgian Cinema and Cultural Identity*, en 2001. Il situe les travaux du réalisateur dans une culture cinématographique marginale, expérimentale et d'avant-garde[44].

En 2000, Thierry Knauff réalise son premier long-métrage, *Wild Blue*. Le film est produit par Les Productions du Sablier, Artline Films[45], Man's Films[46] et Navigator Films[47], avec le soutien de La Sept ARTE et de Carré Noir RTBF[48]. Composé d'images récoltées durant de nombreuses années au gré des rencontres et des tournages[49], *Wild Blue* s'apparente à un journal de voyage ou un carnet de notes. Il se donne pourtant pour objectif de représenter cinématographiquement

---

[40] Jean BRISMEE, *Cinéma: cent ans de cinéma en Belgique*, op.cit., pp.176-178.
[41] Jacqueline AUBENAS, « Le soleil septentrion », op.cit., p.49.
[42] Id.ibid., p.61.
[43] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* op.cit., pp.141-144.
[44] Philip MOSLEY, *Split Screen : Belgian Cinema and Cultural Identity*, Albany, State University of New York, 2001, pp.154-165.
[45] Artline Films est une maison de production française de films documentaires et de fiction. [« Artline Films » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/artlinefilms (page consultée page 07/08/2020).]
[46] Man's Films Productions est la maison de production de la réalisatrice bruxelloise Marion Hänsel. [« Marion Hänsel» [en ligne], Man's Films Productions, URL : http://marionhansel.all2all.org/biographie/ (page consultée page 07/08/2020).]
[47] Navigator Films est une maison de production viennoise de films documentaires proposant une approche personnelle, un point de vue social ou politique, un regard d'auteur. [« About Us » [en ligne], Navigator Film, URL : http://www.navigatorfilm.com/en/about/ (page consultée page 07/08/2020).]
[48] Carré Noir est une cellule liégeoise de la RTBF qui participe depuis les années 1990 à la production de documentaires de création, soutenant les réalisateurs et producteurs indépendants de la Communauté française, en travaillant particulièrement avec les ateliers de production et d'accueil. [Guy VANDENBUCLKE, *Le documentaire en Communauté française. Film, vidéo et télévision.* [en ligne], Bruxelles, Communauté française de Belgique, Direction de l'Audiovisuel, 1995, p.27, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_du_documentaire/Bilan_Documentaire_1995.pdf (page consultée le 10/08/2019).]
[49] Fabienne BRADFER, « Le cinéma, un art pour apprendre à vivre. Avec "Wild blue", le Belge Thierry Knauff s'en fait l'artisan » [en ligne], dans *Le Soir*, 15 novembre 2000, URL : https://www.lesoir.be/art/le-cinema-un-art-pour-apprendre-a-vivre-avec-wild-blue-_t-20001115-Z0JXL0.html (page consultée le 14/01/2019).

la violence. Elle est cette fois plurielle, éclatée en différents récits de faits appartenant à des espaces et des temporalités hétérogènes. Des voix-off féminines témoignent dans différentes langues d'actes de violence humaine, pendant qu'à l'image se succèdent des fragments, des micro-séquences, des motifs. Le long-métrage est récompensé au Festival de Cannes dans la section Un certain Regard en 2000[50] et largement diffusé dans des festivals internationaux. En 2002, plusieurs organismes consacrent des rétrospectives ou des hommages au réalisateur[51]. Des revues spécialisées réservent des articles à *Wild Blue*[52], mais le film est également remarqué par des médias plus généralistes tels que *Le Soir* ou *Le Monde*[53]. Dans la littérature scientifique, *Wild Blue* est étudié par Greg Hainge dans un article intitulé « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », où il confronte les univers sonores des deux réalisateurs. Dans une lecture deleuzienne, l'auteur pointe la sensorialité et la rythmicité de *Wild Blue*, un film qui, selon son auteur, « doit être musique par tout ce qui le compose »[54].

Intensité et musicalité se retrouvent dans les courts-métrages *Solo* et *À Mains Nues*, respectivement réalisés par Thierry Knauff en 2004 et en 2006, avec la collaboration de Michèle Noiret. Les deux courts-métrages sont co-produits par Les Films du Nord, Heure d'été Productions, Lumière Production et Les Films du Sablier[55], avec le soutien de la région flamande et wallonne, de l'Union Européenne[56] et de plusieurs diffuseurs de télévision[57]. Le film *Solo* est l'adaptation d'un spectacle conçu par Michèle Noiret comme un hommage et une

[50] « Wild Blue » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/catalogue/wild-blue (page consultée page 20/08/2020).
[51] En 2002, le Festival International du Film de La Rochelle (FIFLR) consacre un hommage à Thierry Knauff et programme plusieurs de ses films ; tandis qu'*Anton Webern* et *Baka* sont projetés aux Etats généraux du film documentaire. [Jacques KERMABON, « *Thierry Knauff* » [en ligne], Festival International du Film de La Rochelle, URL : http://archives.festival-larochelle.org/festival-2002/thierry-knauff (page consultée le 18/08/2020) ; « Etats Généraux du Film Documentaire. 2002. » [en ligne], Ardèche Images, URL : http://www.lussasdoc.org/etats-generaux-jour,2002,23.html (page consultée le 17/08/2020).]
[52] Franck GARBARZ, « Wild Blue/Notes à Quelques Voix » [en ligne], dans *Positif*, n°473-474, juillet-août 2000, p.113, URL : https://search.proquest.com/docview/233273706 (page consultée le 18/03/2019) ; Jacques KERMABON, « Notes à quelques voix », dans *Bref*, n°48, février 2001, p.12 ; Philippe ROGER, « Thierry Knauff, entre consonance et dissonance. », dans *Jeune Cinéma*, n°248, juillet 2003, pp.54-55.
[53] Fabienne BRADFER, « Le cinéma, un art pour apprendre à vivre. Avec "Wild blue", le Belge Thierry Knauff s'en fait l'artisan », op.cit. ; Catherine HUMBLOT, « Wild Blue » [en ligne], dans *Le Monde*, 4 février 2001, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/02/04/wild-blue_4151289_1819218.html?xtmc=thierry_knauff&xtcr=2 (page consultée le 14/01/2019) : Jean-Marc LALANNE, « 53è Festival International du film » [en ligne], dans *Libération*, 12 mai 2000, URL : https://next.liberation.fr/culture/2000/05/12/53e-festival-international-du-film-cannes-un-certain-regard-un-essai-ambitieux-mais-confus-fragments_323977 (page consultée le 14/01/2019) ; Brenda KELLY, « Wild Blue, Notes for Several Voices » [online], in *Variety*, May 15th 2000, URL : https://variety.com/2000/film/reviews/wild-blue-notes-for-several-voices-1200462216/ (page seen on the 01/14/2019).
[54] Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/actualites/wild-blue-de-thierry-knauff-2000-05-01 (page consultée le 12/05/2018).
[55] Les Films du Sablier est une structure de production créée en 2002 par Thierry Knauff et ses collaborateurs, Marc Trivier, Murielle Daenen et Antoine-Marie Meert, sous la forme d'une SPRL. [Acte de constitution de la société privée à responsabilité limitée « Les Films du Sablier », créée le 6 septembre 2002 [en ligne], Annexes du Moniteur Belge, URL : https://www.companyweb.be/company/478274831/free-pub/3640373 (page consultée le 21/08/2020).]
[56] Ils bénéficient du soutien du Vlaams Audiovisueel Fonds, du Fonds Promimage de la Région wallonne – stimulant l'utilisation de technologies avancées dans les industries du multimédia – et du programme Interreg IIIa de l'Union Européenne – visant à promouvoir toute forme de coopération entre régions frontalières[56]. [« Solo » [en ligne], Compagnie Michèle Noiret, URL : https://www.michele-noiret.be/fr/media/films/solo (page consultée le 05/09/2020).]
[57] Les films reçoivent l'aide d'ARTE France, de la RTBF et de la VRT.

étude de l'influence de Karlheinz Stockhausen sur sa pratique artistique[58]. Sur la musique du compositeur, le cinéaste livre au départ des mouvements de la danseuse une chorégraphie proprement cinématographique. Morcellement du corps, jeux d'ombre et de lumière, fragmentation de la chorégraphie : le film tend par instants vers l'abstraction. Le cinéaste se passe de musique dans *À Mains Nues*, rythmant d'abord la chorégraphie par le souffle de la danseuse et les bruits de son corps en mouvement, puis par les mots de son père, le poète Joseph Noiret. Des projections offrent à la danseuse un dédoublement fantomatique. Abordant le processus créatif, *À Mains Nues* semble se calquer sur l'un des vers de Joseph Noiret.

> « Dans la pluralité des rêves qui occupent mes jours et mes nuits, je n'ai pas découvert le fil conducteur qui m'aille comme un gant, aussi, je rêve à mains nues »[59].

Solo et *À Mains Nues* participent à des festivals au rayonnement mondial et à de nombreux événements anglosaxons spécialisés. En 2007, Jacqueline Aubenas aborde les deux court-métrages dans son livre *Filmer la Danse*, relevant plusieurs caractéristiques prégnantes du cinéma de Thierry Knauff, pour présenter ce dernier comme un auteur et un expérimentateur[60]. Les années 2000 sont ainsi marquées par un intérêt croissant de la communauté scientifique pour l'œuvre de Thierry Knauff. Leonardo D'Amico s'intéresse à la représentation documentaire de la musique ethnique dans *Baka*[61], tandis que Levy Ophir étudie les « empreintes » de la Shoah dans *Abattoirs*[62]. Corinne Maury se penche, dans plusieurs publications et colloques, sur les films *Abattoirs*[63], *Baka*[64], *Le Sphinx*[65] et *Seuls*[66]. Si elle critique une tendance à esthétiser la souffrance et la mort, elle participe cependant à la reconnaissance institutionnelle de Thierry Knauff en tant que cinéaste documentaire expérimental. En Belgique, Richard Olivier accorde une interview à Thierry Knauff dans sa monographie dédiée aux cinéastes nationaux[67]. Serge Meurant lui consacre quant à lui un chapitre dans son ouvrage

---

[58] « Solo Stockhausen » [en ligne], Compagnie Michèle Noiret, URL : https://www.michele-noiret.be/fr/spectacles/solo-stockhausen (page consultée le 05/09/2020).
[59] Sarah PIALEPRAT, « Solo + à Mains Nues de Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/actualites/solo-a-mains-nues-de-thierry-knauff (page consultée le 17/05/2020).
[60] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., pp.141-145.
[61] Leonardo D'AMICO, « People and Sounds : Filming African Music Between Anthropology and Television Documentary » [en ligne], dans *TRANS Revista Transcultural de Música*, n°11, 2007, URL : https://www.sibetrans.com/trans/articulo/518/people-and-sounds-filming-african-music-between-visual-anthropology-and-television-documentary (page consultée le 16/05/2018).
[62] Levy OPHIR, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain » [en ligne], dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 195, 2011, pp.181-210, URL : https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-181.htm (page consultée le 17/05/2018).
[63] Corinne MAURY, « Les écrans de la mort. L'abattoir au cinéma. » dans Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (éd.), *Les Images Honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or D'Atalante », 2006, pp.379-387.
[64] Corinne MAURY, « *Formes poétiques dans le cinéma anthropologique* » [en ligne], Retranscription d'une communication au Colloque International du Comité du Film Ethnographique, Paris, 25 mars 2006, URL : http://comitedufilmethnographique.com/wp-content/uploads/2012/07/maury.pdf (page consultée le 10/03/2019).
[65] Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff », op.cit., pp.165-171.
[66] Corinne MAURY, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, pp. 83-97.
[67] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.

Regards sur le Réel. 20 documentaires du 20ème siècle[68]. En 2013, une rétrospective est finalement consacrée au cinéaste au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris[69].

En 2015, sa filmographie s'enrichit d'un dernier court-métrage, naviguant entre documentaire animalier et film expérimental. *Vita Brevis* est tourné en Serbie avec les collaborateurs privilégiés du cinéaste. Il est co-produit par Les Films du Sablier, Les Films du Nord, Inti Films, Pictanovo, Umedia et Images Plus, avec la participation de divers diffuseurs de télévision[70], du Vlaams Audiovisuel Fonds, du Pôle Image de Liège et de la société de financement Tax Shelter Cinéfinance. Déambulation cinématographique le long des rives de la Tisza, *Vita Brevis* propose au spectateur une plongée dans le monde des insectes. À travers les explorations d'une petite fille, il l'engage à observer avec fascination la métamorphose des éphémères et à s'interroger sur la finitude de la vie. Se faisant, il interroge également la capacité de l'art à figer le temps. S'inspirant d'un aphorisme d'Hippocrate, le titre du film semble à lui seul contenir les principales obsessions du cinéaste.

> « Ars longa,
> Vita brevis,
> Occasio praeceps,
> Experimentum periculosum,
> Iudicium difficile »[71].

Vita Brevis est sélectionné aux Magritte du Cinéma[72] et circule dans de nombreux festivals internationaux dédiés au court-métrage, au film documentaire ou au cinéma d'auteur. *La Libre*[73] et *Le Vif*[74] s'intéressent au court-métrage, et le réalisateur est invité dans diverses émissions de radio[75]. La presse spécialisée s'intéresse également au film : *Bref*[76], *Filmmagie* et les *Cahiers du Cinéma* lui consacrent un article[77]. En 2017, le réalisateur est finalement récompensé pour

---

[68] Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix » dans Francis DUJARDIN (dir.), *Regards sur le Réel. 20 documentaires du 20ème siècle.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2013, pp.280-291.
[69] « Rétrospective Thierry Knauff » [en ligne], Communauté Wallonie-Bruxelles, URL : https://www.cwb.fr/agenda/retrospective-thierry-knauff (page consultée le 04/09/2020).
[70] Le film reçoit le soutien de VOO, d'ARTE France et de la chaine télévisée nationale de Finlande YLE.
[71] « La vie est courte/ L'art est long/ L'occasion fugitive/ L'expérience trompeuse/ Le jugement difficile »
[HIPPOCRATE, Émile LITTRÉ (trad.), *Œuvres complètes d'Hippocrate*, t.1, Paris, J-B. Baillière, 1839-1861, p.489.]
[72] « Sélection officielle des documentaires des Magritte du Cinéma 2017 » [en ligne], Les Magritte du Cinéma, URL : https://www.lesmagritteducinema.com/newsfile_r.php?lang=fr&id=242 (page consultée le 05/09/2020).
[73] Hubert HEYRENDT, « *Vita Brevis : Vie et mort au bord de la rivière.* » [en ligne], dans *La Libre*, 8 juin 2016, URL : https://www.lalibre.be/culture/cinema/vita-brevis-vie-et-mort-au-bord-de-la-riviere-5756783935702a22d81a5c13 (page consultée le 14/01/2019).
[74] Louis DANVERS, « *Vita Brevis, éternel éphémère.* » [en ligne], dans *Le Vif/Focus*, 7 juin 2016, URL : https://focus.levif.be/culture/cinema/critique-cine-vita-brevis-eternel-ephemere/article-review-509357.html (page consultée le 14/01/2019).
[75] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE [en ligne], Radio Campus Bruxelles, 6 juin 2016, URL: https://www.mixcloud.com/radiocampusbruxelles/interview-de-thierry-knauff-60616/ (page consultée le 17/05/2018) ; Entretien entre Thierry KNAUFF et Pascal GOFFAUX [en ligne], dans *Le grand 4h*, Musiq3, URL : https://www.rtbf.be/culture/cinema/detail_thierry-knauff-vita-brevis?id=9320005 (page consultée le 10/09/2020).
[76] Raphaël BASSAN, « Vita Brevis », dans *Bref*, n°117, novembre 2015, p.49.
[77] Florent GUEZENGAR, « *Vita Brevis, au-delà de l'évidence* », dans *Cahiers du Cinéma*, n°718, janvier 2016, pp.44-45.

l'ensemble de sa carrière au Festival des Etoiles du Documentaire[78], ce qui parachève sa reconnaissance nationale.

Diffusion, reconnaissance et production

Au fil de sa carrière, Thierry Knauff a intégré des circuits de diffusion et de promotion propres à la production documentaire[79] et aux courts-métrages expérimentaux[80], partageant ses débouchés entre une programmation festivalière, évènementielle et télévisuelle. Dès la fin des années 1990, le milieu académique a sanctionné son appartenance à un cinéma belge documentaire et expérimental. Cette légitimité lui a ouvert des créneaux de diffusion et des sources de financement. En créant sa propre structure de production, le réalisateur s'est garanti une indépendance qui lui a permis de développer une recherche esthétique et des réflexions éthiques[81]. Comme la plupart des documentaristes le cinéaste a cependant dû se tourner vers des sources de financement extérieures[82]. Il a ainsi multiplié les sources de financement pour réaliser des films « exigeants »[83] à l'intersection du cinéma documentaire et expérimental[84], tout en conservant une position de producteur indépendant. Son exclusion des circuits de production et de diffusion traditionnels, son mode de réalisation artisanal et individuel[85], la primauté accordée à des préoccupations formelles, à l'affirmation d'une subjectivité et à une dimension critique, l'ont situé dans le champ du cinéma expérimental[86].

[78] « Festival les Étoiles du documentaire (1er jour) » [en ligne], Forum des Images, URL : https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/festival-des-etoiles-2017/festival-les-etoiles-du-documentaire-1er-jour (page consultée le 05/09/2020).
[79] *Bilan de la production, de la promotion et de la diffusion cinématographiques et audiovisuelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2008, p.62, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2008.pdf (page consultée le 03/09/2020).
[80] Philip MOSLEY, *Split Screen : Belgian Cinema and Cultural Identity*, op.cit., pp.154-155.
[81] La production indépendante laisse aux réalisateurs une plus grande liberté dans le choix des thématiques traitées et leur donne la possibilité « d'explorer de nouvelles possibilités de l'expression cinématographique », car elle dépend d'autres circuits de diffusion que le cinéma classique et peut dès lors s'émanciper des attentes du public « large » des salles de cinéma. [David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction.*, op.cit., pp.45-48.]
[82] *Documentaire. La production et la diffusion en Fédération Wallonie-Bruxelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2015, p.16, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_du_documentaire/Bilan_Documentaire_2015.pdf (page consultée le 03/09/2020).
[83] A l'occasion du Festival de La Rochelle de 2002, le critique Jacques Kermabon qualifie les films de Thierry Knauff d'« exigeants » et « rigoureux ». [Jacques KERMABON, « Thierry Knauff » [en ligne], op.cit.]
[84] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* op.cit., p.141.
[85] Le réalisateur affirmait en 2000 : « Le cinéma tel que je le pratique est plus une façon d'essayer de vivre qu'une profession. C'est d'abord un artisanat. ». [Fabienne BRADFER, « Le cinéma, un art pour apprendre à vivre. Avec "Wild blue", le Belge Thierry Knauff s'en fait l'artisan », op.cit.]
[86] Dans une perspective historique et critique, Dominique Noguez définit le cinéma expérimental par son exclusion des circuits de production et de diffusion traditionnels, par son mode de réalisation artisanal et individuel, ainsi que par la primauté qu'il accorde à des préoccupations formelles et à l'affirmation d'une subjectivité. Il note son émancipation par rapport aux normes de la représentativité et de la narrativité, sa réflexivité, sa valorisation d'une « fonction poétique », ses jeux sur le signifiant et sur la temporalité. Il insiste finalement sur son potentiel révolutionnaire : « il pourrait en résumé (…) être dit un cinéma de l'irrévérence (car il n'a de comptes à rendre à personne) et de l'irréférence (puisque ses « signes » visent moins leurs référents qu'eux-mêmes). ». [Dominique NOGUEZ, *Éloge du Cinéma Expérimental*, Paris, Editions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010, pp.23-42.]

CHAPITRE 2. UN CINÉMA DE LA POÉSIE, DE LA TRACE ET DE L'ESPACE : LES PRÉOCCUPATIONS ET CONCEPTIONS THÉORIQUES DE THIERRY KNAUFF

Conception du cinéma

En véritable auteur[87], Thierry Knauff propose dans ses courts-métrages un regard sur le réel. Dans la lignée d'Edmond Bernhard[88], de son « ironie constructive »[89], de sa « discipline stylistique » et de son « ouverture au monde », il transgresse les limites du documentaire[90]. Il réalise des films « dont la recherche cinématographique fait intimement partie du récit », qui questionnent la représentation médiatique et le regard spectatoriel[91]. Le réalisateur multiplie les lieux d'intérêt, s'intéressant tour à tour à la survie de communautés pygmées, au microcosme des insectes, ou encore au processus de création chorégraphique. Il approche au cours de sa carrière le cinéma anthropologique, le documentaire animalier, comme le film sur l'art. Au-delà de cet éclatement thématique, son œuvre est cependant traversée par des caractéristiques techniques et esthétiques récurrentes.

Dès son premier film, le cinéaste effectue en effet des choix techniques qui le suivront tout au long de sa carrière et l'éloigneront des documentaires de facture classique. Il choisit tout d'abord la forme brève. À l'exception de *Wild Blue*, qui dépasse les 60 minutes, l'ensemble de ses films sont en effet des courts et moyens métrages. Or, comme l'expliquent Christophe Gelly, Caroline Lardy et Isabelle Le Corff dans *Court métrage : formes, formats, usages*, ce format semble constituer un « terreau fertile à l'expérimentation et à l'innovation ». En raison de son mode de production – impliquant des contraintes moins importantes – et de sa durée réduite – facilitant l'appréhension du spectateur –, la forme brève permettrait en effet de « mettre à l'épreuve des idées, des formes originales de récit et des choix de mise en scène »[92]. Elle favoriserait une liberté de composition, engagerait à l'hybridité et à la réflexivité[93], poserait des questions de temporalité et de dynamiques narratives[94]. Comme on choisit un instrument[95],

[87] Jacqueline Aubenas et Leonardo D'Amico situent tous deux sa pratique cinématographique dans le champ du cinéma d'auteur. [Jacqueline AUBENAS, « Le soleil septentrion », op.cit., p.49 ; Leonardo D'AMICO, « People and Sounds : Filming African Music Between Anthropology and Television Documentary », op.cit., p.5.]
[88] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* op.cit., pp.143-144.
[89] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[90] Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López » [en ligne], dans *Culture, Theory and Critique*, vol.43, n°2, août 2002, p.155, URL : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1473578022000038004 (page consultée le 14/01/2019).
[91] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge,* op.cit., pp.141-144.
[92] Christophe GELLY, Caroline LARDY et Isabelle LE CORFF, « Introduction Le court métrage – Théorie et pratique d'un genre contemporain » [en ligne], dans *Mise au point*, n°11, 2018, §5, URL : http://journals.openedition.org/map/2730 (page consultée le 15/09/2020).
[93] Id.ibid., §5-6.
[94] Sébastien FEVRY, « Le court métrage au cinéma : Modulations de l'espace-temps et promesses du hors-champ » [en ligne], dans Sylvie PERINEAU, *Les formes brèves audiovisuelles : Des interludes aux productions web*, Paris, CNRS Éditions, 2013, pp.157-168, URL: https://books.openedition.org/editionscnrs/17960?lang=fr (page consultée le 15/08/2020).
[95] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.

Thierry Knauff opte également pour le noir et blanc. Dans un travail méticuleux de composition, ils lui permettent de traduire les variations de lumière en une infinité de nuances. Or, l'ombre et la lumière sont essentielles pour le réalisateur, qui les considère comme les matières premières du cinéma et les moyens par lesquels se crée un rapport physique avec le spectateur[96].

> « La lumière peut s'attarder sur le grain d'une peau ou les nervures d'une feuille. Elle peut aveugler comme elle peut souligner la courbe d'une épaule. Elle naît de la matière et la fait voir. »[97].

Le cinéma est pour lui un outil dont il faut maitriser les paramètres fondamentaux pour fonder une « poésie »[98]. Finalement, ses films sont essentiellement tournés en 35 millimètres et destinés à une diffusion sur grand écran. Le réalisateur est particulièrement attentif à la qualité de l'image et aux conditions de projection. Toutefois, il mêle occasionnellement à ces images cinématographiques des photographies – dans *Le Sphinx* et *Abattoirs* – et des images vidéos – dans *Wild Blue* et, indirectement, dans *À Mains Nues*. Outre leur effet réflexif et leur dimension critique, ces incursions dans d'autres médiums artistiques ont pour conséquence d'attirer l'attention du spectateur sur la matérialité de l'image. Forme brève, noir et blanc, 35 millimètres : ces caractéristiques techniques situent d'emblée le réalisateur dans un paradigme expérimental, en rupture avec les normes esthétiques du documentaire classique et dans un processus de redécouverte des propriétés expressives du médium.

L'ombre et la lumière, la netteté et le flou, le mouvement et le temps : le réalisateur manipule les caractéristiques fondamentales du cinéma dans un processus de recherche esthétique, afin de transfigurer ses sujets, d'en manifester l'essence, voire la beauté. Comme Edmond Bernhard, il tente de « capter des sensations avant de construire du sens ; saisir l'aura des choses sans pour autant chercher à les rendre intelligibles ; percevoir, à leur insu sans doute, la vérité profonde des êtres »[99]. Il confère à ses images une dimension tactile. Cette attention portée à la matière filmée, comme à la matière du film, s'accompagne d'un souci de la texture sonore et de la musicalité. La bande-sonore est essentielle chez le réalisateur ; qu'il cultive le silence en promenant sa caméra sur les rives d'un fleuve dans *Vita Brevis*, qu'il recueille les derniers chants d'une civilisation sur le point d'être engloutie par la modernité dans *Baka*, qu'il retrace la vie du compositeur Anton Webern ou qu'il filme les mouvements chorégraphiés de Michèle Noiret dans *Solo*.

---

[96] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[97] Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.
[98] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[99] Marc-Emmanuel MELON, « *Edmond Bernhard. Dimanche.* » dans Francis DUJARDIN (dir.), *Regards sur le Réel. 20 documentaires du 20ème siècle.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2013, p.77.

Musicalité et sensorialité se retrouvent également dans son travail du montage. Influencé par Edmond Bernhard, le cinéaste accorde une place centrale à cette « solidarité momentanée, secrète, qui existe entre les images, les sons » et structure ses films selon des règles rythmiques[100]. À l'instar de longues improvisations de jazz ou des morceaux de musique contemporaine, ils se déroulent en répétitions, variations, continuités et ruptures. De longues séquences immersives sont brusquement interrompues par un bruit inquiétant, de lents passages contemplatifs sont brisés par un soudain changement de lieu. À la fluidité semble toujours répondre la rupture. Dans *Wild Blue*, une voix off féminine formule en quelques phrases la pensée rythmique de Thierry Knauff :

> « Sans silence tout est informe. Il n'y a ni motif ni figure. Nous venons du silence. La pause, dans la musique, est essentielle. La musique est sculpture. Je dirais que c'est sculpter le temps. ».

La temporalité est ainsi travaillée par le réalisateur. Ses films incitent souvent à la contemplation, ou plongent tout du moins le spectateur dans une temporalité alternative. Thierry Knauff manipule le temps pour faire voir « autre chose ». Il tente d'atteindre sensoriellement le spectateur et de l'installer dans une « autre possibilité d'accueil »[101]. En s'émancipant des schémas narratifs classiques et en s'engageant dans un travail de recherche formelle, il propose au public une expérience sensorielle et émotionnelle[102]. Selon lui, chaque film est à la fois le geste de création irréductiblement singulier de l'artiste et l'expérience de réception irréductiblement personnelle du spectateur[103]. Il prône une liberté d'interprétation et d'appropriation du spectateur. Cette conception de la réception cinématographique pourrait cependant être nuancée par la dimension démiurgique de son travail, par sa maitrise rigoureuse des paramètres de l'image, par la composition plastique soigneuse de ses plans et par le degré parfois élevé de mise en scène de ses films.

À l'autre pôle de cette expérience cinématographique, le réalisateur tente avec son film de garder « la trace » d'un vécu[104]. Chaque court-métrage témoigne pour Thierry Knauff d'une rencontre, « avec une personne, un livre, de la musique, une lumière, une émotion, quelque chose qui est profondément inacceptable ou réconfortant »[105]. C'est sur cette « rencontre » ou cette « expérience » que repose, chez le réalisateur, le contrat documentaire. Loin des positions

[100] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.
[101] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[102] Greg Hainge décèle dans *Wild Blue* un « réalisme de l'affect », tandis que Frédéric Sojcher perçoit dans *Seuls* « émotion formelle ». [Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.167 ; Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* op.cit., p.144.]
[103] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.
[104] Fabienne BRADFER, « Le cinéma, un art pour apprendre à vivre. Avec "Wild blue", le Belge Thierry Knauff s'en fait l'artisan », op.cit.
[105] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit..

théoriques du cinéma direct[106], il assume le degré parfois élevé de mise en scène de ses films. Il affirme le caractère construit de toute image de cinéma et considère que la mise en scène relève dans le documentaire d'un positionnement éthique du réalisateur[107]. La phase de préparation est selon Thierry Knauff essentielle pour capturer l'instant et transmettre une expérience. En outre, il compose son image avec soin. Cette attention portée à la composition cinéplastique[108] semble faire tendre certaines séquences de ses films vers le non-figuratif, voire l'abstraction. Dans les dernières images de *Vita Brevis*, les éphémères sont par exemple assimilés à des lignes blanches sur le fond noir de l'eau. Ils deviennent, au crépuscule de leur existence, une « organisation de formes pures en mouvement » [109]. Même si la référentialité ne disparait jamais totalement de ces images documentaires, le spectateur est appelé à considérer l'image comme une « organisation plastique autonome » et à oublier un instant son « sujet ». Le réalisateur tente par ce travail plastique de transfigurer ses sujets, d'en manifester l'essence, voire la beauté.

Obsessions thématiques

Pour Thierry Knauff, la beauté peut être rédemptrice. Même si elle ne remplace pas la révolte ou la compassion, elle peut « aider à vivre »[110]. Dans son œuvre, elle parait toutefois constamment menacée par la disparition. Le cinéaste semble en effet fasciné par la fragilité de l'existence. Plus que tout autre film, *Vita Brevis* fait ainsi de la finitude sa thématique principale, capturant la vie aérienne des éphémères pour montrer la « fragile beauté de la vie » et « son extrême brièveté »[111]. Plusieurs auteurs ont relevé l'omniprésence des thèmes de la mort et de la violence dans la filmographie du réalisateur. Frédéric Sojcher considère par exemple que le

[106] Au début des années 1960, la théorie du documentaire est profondément bouleversée par les cinéastes du Cinéma Direct et du Cinéma Vérité. Ceux-ci défendent l'idée d'un contact direct avec le réel, d'une transparence et d'une absence d'influence du réalisateur sur les faits filmés. L'histoire du documentaire moderne et contemporain se construit ensuite en opposition à ce que d'autres auteurs et cinéastes considèreront comme des dictats ou des idéaux inatteignables. Dans les années 1980, Bill Nichols défendra ainsi la position suivante : « documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy ». Michael Renov ira plus loin en affirmant que le documentaire, résultat de l'activité créatrice du réalisateur, assumerait la fonction d'enregistrer, révéler ou préserver, de persuader ou promouvoir, d'analyser ou interroger, et finalement d'expliquer. Ces auteurs défendront l'idée que les réalisateurs documentaires interviennent sur le réel dans l'acte même de sa capture ; qu'ils effectuent un travail de sélection et d'édition afin de servir leur propos et de convaincre un public ; que le réel s'exprime toujours dans l'image documentaire via la médiation esthétique d'un réalisateur ; que tout film documentaire est, finalement, une construction de la réalité. [Séverine GRAFF, « ''Cinéma-vérité'' ou ''cinéma direct'' : hasard terminologique ou paradigme théorique ? » [en ligne], dans *Décadrages*, n°18, 2011, URL : http://decadrages.revues.org/215 (page consultée le 25/09/2020) ; Stella BRUZZI, *New Documentary : A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000, pp.4-6 ; Bill NICHOLS, « The Voice of Documentary », in *Film Quarterly*, vol.36, n°3, 1983, p.20 ; Michael RENOV, « Introduction : The Truth About Non-Fiction », in *Theorizing Documentary*, London, Routledge, 1993, p.21 ; Jerry KUEHL, « *Truth Claim* » in Alan ROSENTHAL (éd.), *New Challenges for Documentary*, London, University of California Press, 1988, p.104.]

[107] Thierry KNAUFF, Intervention suite à la projection du film Vita Brevis, Liège, Cercle du Laveu, 16 juin 2019.

[108] Décrivant le cinéma comme une « architecture en mouvement », Elie Faure introduit dans *De la cinéplastique* le concept de « cinéplastique », l'idée que toujours au cinéma se développe, parallèlement au drame thématique, un « drame plastique », la construction d'une forme plastique en mouvement, d'une répartition abstraite-évolutive des volumes. [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.42-46.]

[109] Id.ibid., p.42.

[110] Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.

[111] Entretien entre Thierry KNAUFF et Pascal GOFFAUX, Musiq3, op.cit.

réalisateur a fait de « thanatos » son objet privilégié d'investigations[112], tandis que Jacqueline Aubenas soulève la présence constante d'une mélancolie et d'une douleur dans ses films[113]. Thierry Knauff semble faire de la représentation de la mort une question éthique et cinématographique ; qu'il tente de représenter l'atrocité d'un massacre dans *Le Sphinx*, la mise à mort animale systématisée dans *Abattoirs*, la souffrance psychiatrique dans *Seuls*, le déclin d'une civilisation dans *Gbanga-Tita* et *Baka*, la capacité humaine à la violence dans *Wild Blue*, ou encore la finitude de la vie humaine et animale dans *Vita Brevis*. Face à la destruction ou à la disparition, le cinéma devient pour lui le moyen de « freiner le temps ». Aux thématiques de la mort et de l'absence répondent ainsi celles de la mémoire et de la trace. Le cinéaste conçoit toutefois le caractère éphémère de cette tentative cinématographique de sauvegarde. Il estime que « le film est un objet qui ne dure pas » et qui va à sa propre disparition[114]. Il semble rapprocher l'art de la vie, considérant que tout se dégrade inexorablement, que tout est fragile, et par là même vital, beau. « Il n'y a pas d'un côté le monde et, de l'autre, l'activité artistique. Les deux ne sont pas séparables »[115]. Le réalisateur conçoit ainsi le cinéma comme une tentative d'être-au-monde, comme la « trace d'une attention constante, d'une écoute continuelle de tout ce qui vit »[116]. Il lie étroitement la pratique cinématographique au domaine de l'expérience sensible. De cette conception de l'art semble découler son positionnement au sein du champ cinématographique, au carrefour du documentaire et de l'expérimental. Ses films sont fondés sur la préoccupation documentaire de représenter la vie et l'humanité, dans sa fragilité comme dans sa capacité à la violence, et le souci expérimental d'interroger la possibilité même de cette représentation et de se pencher sur le rôle du cinéma. Comme le remarque Jacqueline Aubenas, cette dualité se traduit dans les obsessions thématiques du réalisateur. « Il explore le travail de la mort, celle des hommes, des bêtes, des civilisations. Mais aussi celui de la création, la composition ou la danse »[117].

Cette inscription dans un paradigme expérimental mène Thierry Knauff aux frontières du cinéma documentaire. En tentant de représenter des formes extrêmes de violence et – comme Edmond Bernhard avant lui – de « rendre visible l'invisible », il interroge les limites de la représentation cinématographique. Il suscite ainsi des réactions critiques. Couplé à son obsession pour « thanatos », son souci de composition plastique est assimilé par plusieurs

[112] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge,* op.cit., p.143.
[113] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.141.
[114] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit..
[115] Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.
[116] Id.ibid.
[117] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.141.

auteurs à une abstraction problématique de la violence et une mise en scène limite du réel. Frédéric Sojcher perçoit par exemple dans *Seuls* « une approche de la détresse humaine » et « un voyeurisme esthète ». Corinne Maury décrit le court-métrage avec des termes similaires dans son ouvrage *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*[118]. D'autres chercheurs ont cependant discerné dans la structure répétitive du court-métrage, dans l'impression de malaise et le sentiment d'enfermement suscités, une manière de représenter l'expérience vécue de ces enfants autistes[119].

L'utilisation de la spatialité comme moyen de traduire cinématographiquement une expérience semble se retrouver dans la plupart des films du réalisateur. Dans *Le Sphinx*, l'espace paisible d'un parc est troublé par l'irruption, en voix off, des massacres de Sabra et Chatila. *Abattoirs* investit un lieu pour dénoncer le travail de mort qui y prend quotidiennement place. *Anton Webern* adopte, pour retracer la vie du compositeur autrichien éponyme, la forme de l'éclatement spatial et temporel. Dans *Gbanga-Tita* et *Baka*, le réalisateur représente l'inscription ancestrale, mais pourtant menacée, des pygmées Baka dans l'espace naturel de la forêt équatoriale. *Wild Blue* scrute dans des lieux du présent les stigmates de violences passées. *Solo* et *À Mains Nues* captent les mouvements chorégraphiés de Michèle Noiret dans l'espace, pour les assimiler à un processus de narration et de quête de soi. *Vita Brevis* interroge finalement l'inscription de l'homme dans le cosmos naturel, dans ses relations avec l'immensité et le microscopique. D'emblée, l'expérience spatiale apparait dans ces films comme un moyen pour le cinéaste d'investir une diversité de sujets de manière documentaire, mais également comme une problématique abordée pour elle-même. À l'obsession thématique de Thierry Knauff pour la mort, la disparition, la mémoire et la trace, s'ajoute ainsi un intérêt pour la question de l'espace.

Sa filmographie semble traversée par des mouvements d'appareil et des figures spatiales récurrentes. Dans plusieurs de ses courts-métrages, des plans fixes ou des panoramas verticaux montrent par exemple la cime d'un arbre balayée par le vent. De nombreux travellings se retrouvent également dans son œuvre. Ces types de plans et de mouvements de caméra paraissent se répéter, au sein d'un même film ou de l'ensemble de sa filmographie, pour tisser un réseau de motifs spatiaux.

[118] Corinne MAURY, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel.*, op.cit., p.94.
[119] Kees BAKKER, « Regards sur la folie. Approches Documentaires » [en ligne], dans Jocelyn DUPONT (dir.), *Les écrans de la déraison*, Cinémaction, n°159, 2016, p.162, URL : http://www.academia.edu/27704379/REGARDS_SUR_LA_FOLIE_-_Approches_documentaires (page consultée le 14/01/2019).

Thierry Knauff semble avoir constitué la spatialité en véritable enjeu esthétique et cinématographique. Il l'aborde dans son œuvre comme un champ d'investigation philosophique. Elle parait centrale dans sa conception du cinéma – le réalisateur conçoit la création cinématographique comme une tentative d'être-au-monde et propose dans ses films une expérience spatiale au spectateur – et dans ses obsessions thématiques – il interroge dans ses œuvres l'inscription de l'homme dans le monde, sa propension à la domination et sa finitude. La spatialité est également abordée dans son œuvre comme un champ d'expérimentation et de recherche formelle. Conditionnée par des paramètres techniques – le choix du 35 millimètres, du format court, du noir et blanc – et esthétiques – la redécouverte des propriétés expressives du cinéma, la rupture avec les codes narratifs classiques, la musicalité et l'organicité du montage, la création d'un cinéma sensoriel, le travail de composition plastique, la dimension réflexive et autoréflexive –, elle est proposée au spectateur comme une expérience sensorielle et critique.

Le positionnement de Thierry Knauff, au carrefour de préoccupations documentaires et expérimentales, serait ainsi vecteur d'espaces singuliers, ce qui justifierait leur analyse. L'étude portera donc sur ces espaces, leurs déploiements cinématographiques et philosophiques. Il s'agira d'examiner la vision du monde et de l'homme que le réalisateur propose dans ses films, et analyser la manière dont il utilise l'espace cinématographique pour la transmettre. Il s'agira également de se pencher sur l'inscription de cette spatialité dans un paradigme expérimental, d'observer à quel travail de recherche formelle elle est soumise. L'enjeu sera de déterminer si l'espace cinématographique est mobilisé par Thierry Knauff pour véhiculer, dans une dimension éthique et documentaire, une vision de l'homme et, dans une dimension réflexive et expérimentale, une vision du cinéma.

CHAPITRE 3. UNE ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE

Les approches théoriques de l'espace cinématographique

De Sergueï Eisenstein à Noël Burch, de nombreux cinéastes et théoriciens se sont penchés sur l'espace cinématographique et sur ses propriétés, fondant plusieurs approches théoriques. Les perspectives scénographiques et narratologiques – se centrant sur l'espace dramatique « représenté »[120] ou « raconté » par le film[121]–, ne semblent pas convenir à l'analyse envisagée

[120] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.13-14.
[121] Id.ibid., pp.25-27.

dans ce mémoire, car elles supposent une conception dramatique et narrative du cinéma. De même, les études géodiégétiques se fondent sur une conception essentiellement narrative. Elles visent en effet à questionner la représentation de l'espace terrestre dans ses liens avec une « esthétique narrative », au croisement des approches scénographiques, narratologiques et figuratives[122]. Or, l'espace n'est pas chez Thierry Knauff subordonné à la représentation d'un drame. Plus qu'un support à la structure narrative, il semble traité comme un problème philosophique et cinématographique. De plus, le réalisateur rompt avec les codes narratifs classiques de la représentation spatiale par son travail formel d'expérimentation. Ses films semblent en effet traversés par des moments de ruptures – la spatialité de *Wild Blue* est par exemple perturbée par des plans noirs et des changements abrupts de lieux –, de suspension de la narration, voire de toute référentialité – la dernière danse des éphémères de *Vita Brevis* s'apparente par exemple à un spectacle abstrait de formes en mouvement. Les œuvres de Thierry Knauff paraissent marquées par l'instauration de régimes de réception sensoriels et contemplatifs. Ils semblent composés selon des règles organiques ou rythmiques, plutôt que dramatiques. Son traitement de la spatialité l'éloigne ainsi de l'homogénéité et de la cohérence de l'espace narratif classique. Les perspectives géodiégétiques, scénographiques et narratologiques ne semblent donc pas adéquates. Toutefois, les études scénographiques et narratologiques ont l'avantage de valoriser le rôle du spectateur dans le fonctionnement du film et de sa spatialité. Dans le premier cas, le spectateur est considéré comme un sujet unificateur reconstituant un univers tridimensionnel homogène et cohérent à partir de la fragmentation du montage[123]. Dans le second cas, l'espace comme structure de narration et de perception trouve son fondement dans la relation du spectateur au film[124]. Or, Thierry Knauff accorde une place active au spectateur, considérant que tout film est une expérience libre d'interprétation[125].

Pour une analyse phénoménologique de l'espace vécu

L'approche phénoménologique de l'espace permettrait de penser le rôle du spectateur dans la constitution de la spatialité, sans pour autant consacrer l'hégémonie de la structure narrative. La phénoménologie offre en outre une série d'intuitions théoriques concernant l'espace et sa perception.

Husserl et Merleau-Ponty ont ainsi mis à jour l'importance de la spatialité dans le processus de perception et de connaissance. Dans une perspective transcendantale, Husserl estime en effet

[122] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.27-28.
[123] Id.ibid., pp.13-14.
[124] Id.ibid., pp.25-27.
[125] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.

que l'appréhension des objets passe par une saisie de leur forme et de leur étendue. La forme, dans la perception, donne sens et « anime » en effet les objets. Il considère que la perception de la forme spatiale est immédiate dans la sensation[126]. Merleau-Ponty introduit ensuite les notions de « corporéité » et d'« être-au-monde »[127]. Il considère que toute sensation est spatiale car la perception, par son action, constitue un « milieu de coexistence » entre le sentant et le sensible, un être-au-monde[128]. La perception spatiale est selon lui un « phénomène de structure » : c'est par son ancrage dans un espace que le sujet perçoit. La fixation du sujet dans un milieu et son inhérence au monde sont les conditions de l'expérience. « L'espace est existentiel et l'existence est spatiale »[129]. Husserl et Merleau-Ponty font ainsi de l'espace une condition de l'expérience sensible et de la perception.

En outre, les penseurs de la phénoménologie ont souligné l'importance du corps et du mouvement dans l'appréhension de l'espace. Pour Husserl, l'expérience du corps animé et les sensations de mouvement ont un rôle constitutif dans l'appréhension des objets. L'activité du sujet dans le monde permet la constitution des choses dans l'espace[130]. De même, le mouvement détermine chez Merleau-Ponty l'« habitation » du monde par le sujet, sa perception[131] et la constitution de l'objectivité[132]. Merleau-Ponty explique ainsi :

> « C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être. »[133].

Merleau-Ponty considère finalement que la corporéité, la spatialité du corps, peut être étendue aux « prothèses » et « annexes » techniques transformant son pouvoir d'action. Dans un article intitulé « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale », Charles Lenay et François-David Sebbah ont étudié expérimentalement cette

---

[126] Bruno LECLERQ et Stéphan GALETIC, « James et Husserl : Perception des formes et polarisation des flux de conscience » [en ligne], dans *Association Revue Internationale de philosophie*, n°260, 2012, pp.248-250, URL : https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2012-2-page-229.htm (page consultée le 16/05/2019).

[127] Guy-Félix DUPORTAIL, « Le moment topologique de la phénoménologie française. Merleau-Ponty et Derrida. » [en ligne], dans *Archives du philosophe*, n°73, pp.49-51, URL : https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2010-1-page-47.htm (page consultée le 07/05/2019).

[128] Merleau-Ponty déclare ainsi : « Toute sensation est spatiale, nous nous sommes rangés à cette thèse, non pas parce que la qualité comme objet ne peut être pensée que dans l'espace, mais parce que, comme contact primordial avec l'être, comme reprise par le sujet sentant d'une forme d'existence indiquée par le sensible, comme coexistence du sentant et du sensible, elle est elle-même constitutive d'un milieu de coexistence, c'est-à-dire d'un espace. ». [Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1985, pp.255-256.]

[129] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p.339.

[130] Edmund HUSSERL, *La phénoménologie et les fondements des sciences*, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1970, pp.144-151.

[131] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., pp.320-325.

[132] Charles LENAY et François-David SEBBAH, « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale » [en ligne], dans *Intellectica*, n°32, 2001, pp.50-53, URL : http://intellectica.org/SiteArchives/archives/n32/32_02_Lenay&Sebbah.pdf (page consultée le 18/05/2019).

[133] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., 4ème de couverture.

proposition et démontré que les dispositifs de « couplage sensori-moteurs » pouvaient être constitutifs d'« espaces perceptifs nouveaux »[134]. De manière générale, la phénoménologie ne fait pas de distinction qualitative entre la perception des œuvres plastiques et celle des objets physiques, les considérant toutes deux comme des modes spécifiques de connaissance du monde[135]. Le dispositif cinématographique pourrait donc être considéré comme une prothèse élargissant la corporalité du sujet et l'ouvrant à de nouvelles perceptions spatiales, le temps de la projection ou durant la captation.

On pourrait ainsi considérer que le cinéma, comme la peinture, permet d'atteindre le phénoménal, de revenir à un « sentir » antérieur à tout acte intellectuel de « conception »[136]. Dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty explique en effet que la signification d'un film est à trouver dans la perception, dans la forme ou l'agencement spatio-temporel qu'il propose. « Le film ne se pense pas, il se perçoit. »[137]. Il peut dès lors être considéré comme une « expérience » offrant un « être-au-monde »[138]. Cependant, comme l'ont démontré Charles Lenay et François-David Sebbah, le dispositif technique annexé au corps spectatoriel – en l'occurrence, le dispositif cinématographique – est tour à tour saisi puis abandonné, repoussé aux marges de la conscience ou clairement perçu par le sujet. Par moments, le spectateur est donc conscient de la médiation cinématographique. Charles Lenay et François-David Sebbah estiment que cette dualité du dispositif – tantôt constitué, tantôt constituant – est comparable à l'épokhé phénoménologique car elle permet de rendre conscient le processus de perception[139]. S'il y a une différence entre la perception des objets dans le monde physique et celle des objets dans le monde cinématographique, c'est dans la question de l'image de cinéma qu'elle semble se cristalliser.

Envisager le cinéma dans une perspective phénoménologique permettrait ainsi de prendre en compte une « intentionnalité », un double mouvement reliant film et sujet[140]. Elle valoriserait

---

[134] Charles LENAY et François-David SEBBAH, « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale », op.cit., p.45.
[135] Michail MAIASTKY, « Husserl, Phénoménologie et art abstrait » [en ligne], dans *Ligea*, janvier-juin 2009, n°22, p.205, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=LIGE_089_0204 (page consultée le 13/04/2019).
[136] Merleau-Ponty considère dans *L'œil et l'esprit* que l'art et particulièrement la peinture permettent de se faire voyant, de se concentrer dans un acte de perception, comme l'artiste : « Qu'est-ce que sentir ? Se rendre voyant ou se faire voyant, dit le poète ou le peintre. Qu'est-ce que sentir ? Que signifie sentir ? Tout simplement être tenu, être tenu par les appels de sens du monde, par les rythmes du sensible, être pris dans les entrelacs de vision et de mouvement, être là "quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de croisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler". » [Véronique LE RU, « Merleau-Ponty. Qu'est-ce que sentir ? » dans Lorenzo VINCIGUERRA et Fabrice BOURLEZ (dir.), *L'œil et L'esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie.*, Reims, Epure, 2015, p.118.]
[137] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Barcelone, Editions Gallimard, coll. « Folioplus », 2009, p.22.
[138] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, op.cit., pp.22-23.
[139] Charles LENAY et François-David SEBBAH, « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale » op.cit., pp.79-80.
[140] Vivian SOBCHACK, « Phenomenology » dans Paisley LIVINGSTONE and Carl PLANTINGA (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Oxon, Routledge, 2009, pp.436-437.

le rôle du spectateur – de son activité mentale et corporelle de réception – dans le fait cinématographique. Or, Thierry Knauff défend dans ce domaine une liberté d'appropriation et d'interprétation. De plus, les avancées les plus récentes de la phénoménologie permettraient de considérer l'engagement spectatoriel à la fois sous le prisme de l'immersion et sous le prisme de la distanciation. Or, le réalisateur semble interroger avec ses films le dispositif médiatique et le regard spectatoriel. Lorsqu'il emploie des vidéos dans *Wild Blue*, Thierry Knauff semble par exemple engager le public à porter son attention sur la matérialité des images et sur le processus de médiation. En comparant l'acte de réception cinématographique à l'épokhé phénoménologique, Charles Lenay et François-David Sebbah mettent en évidence son pouvoir critique. Si on considère, dans la lignée de Merleau-Ponty et de ces chercheurs, le film comme une expérience d'être-au-monde, on lui reconnait la capacité de reconfigurer notre rapport au monde, le pouvoir de réapprendre à voir. La phénoménologie privilégie toutefois la perception comme mode de connaissance, ce qui ne devrait pas mener à occulter la composante plus symbolique et cognitive du cinéma de Thierry Knauff. De plus, il ne faudra pas omettre toute explication historique, celle-ci pouvant s'avérer utile lorsqu'il s'agira de traiter des ruptures opérées par le cinéaste par rapport aux représentations spatiales codifiées du cinéma classique.

De nombreux auteurs se sont placés dans la lignée de la phénoménologie et de Merleau-Ponty pour considérer l'expérience cinématographique[141]. Antoine Gaudin – maitre de conférences à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle et spécialiste d'histoire, de théorie et d'esthétique du cinéma – s'inscrit dans cet héritage pour fonder une théorie et une méthodologie phénoménologique d'analyse de l'espace cinématographique. Il la développe tout d'abord en 2015 dans un article intitulé « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma »[142] et publié dans la revue *Miranda* ; avant de lui consacrer un ouvrage, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*[143] et de dédier plusieurs publications à ses applications[144]. Il propose dans ces travaux de considérer la

[141] La perspective phénoménologique a influencé certains auteurs contemporains tels que Laura Mark (*The Skin of the Films* et *Touch*), Vivian Sobchack (*Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture* et *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*), Jennifer Barker (*The Tactile Eye*), Steven Shaviro (*The Cinematic Body*), ou encore Thomas Elsaesser et Malte Hegener (*Film Theory : An Introduction to the Senses*).

[142] Antoine GAUDIN, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma » [en ligne], dans *Miranda*, n°10, 2014, URL : http://journals.openedition.org/miranda/6216 (page consultée le 21/01/2019).

[143] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., 2015.

[144] Il analyse des films tels que *Heat* de Michael Mann et *Los Muertos* de Lisandro Alonso, ainsi que l'œuvre d'Henri-Georges Clouzot. Il s'intéresse à la représentation de la grande ville, mais aussi du territoire américain. Il se penche également sur les liens entre son et image dans le cinéma contemporain. [Antoine GAUDIN, « Géopoétique de Los Angeles : "Heat" de Michael Mann » [en ligne], dans *Théorème*, n°26, 2016, pp.153-159, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01386305/document (page consultée le 28/02/2019) ; Antoine GAUDIN, « Qu'est-ce qu'un cinéma géopoétique ? Los Muertos de Lisandro Alonso », dans Marion POIRSON (dir.), *L'écran poétique*, CinémAction n°157, 2016, pp.34-43 ; Antoine GAUDIN, « Lumière, espace, montage : les "architectures mouvantes" d'Henri-Georges Clouzot », dans Noël HERPE, *Le Mystère Clouzot*, Liénart, 2017, pp.127-156 ; Antoine GAUDIN, « La Grande Ville comme proposition formelle : des symphonies urbaines du muet aux vidéoclips contemporains, l'évolution d'une musique des images. » [en ligne], dans Abdelkalil BELKAFI et Bruno PÉQUIGNOT (dir.), *Ville, Arts, Images*, L'Harmattan, 2018, pp.185-203, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01695787/document (page

spatialité à partir de la relation tissée entre le spectateur et le film durant la projection, introduisant les notions de « spectateur incarné » et d'« espace vécu ». Il s'agit pour lui de prendre en compte la participation du spectateur au film en tant que corps et conscience ; de décrire son espace vécu en termes de « valence spatiale » ; et de concevoir finalement la réception comme l'expérience bouleversante d'un « être-au-monde »[145].

Antoine Gaudin ne considère pas l'espace cinématographique comme une duplication de l'espace sensoriel du spectateur, mais comme une substitution de celui-ci. Il le conçoit comme : « un domaine de plasticité à l'intérieur duquel s'inscrivent des rapports spatiaux (…) qui renvoient de façon indirecte à ceux de la perception naturelle – et qui, comme eux mais à un niveau différent, engagent notre corps de spectateur. »[146]. Le cinéma ouvre ainsi à un mode de perception singulier, intermédiaire, mais à travers lequel le spectateur peut expérimenter un être-au-monde. À l'instar des théoriciens de la phénoménologie, Antoine Gaudin ne conçoit pas de différence qualitative entre la perception physique et la perception artistique[147]. Il considère cependant la particularité de la perception cinématographique. En raison de sa nature photographique, l'image de cinéma offrirait ainsi au spectateur une « impression de réalité ». La sensation de profondeur, ainsi que la tension entre les limites du cadre et le hors-champ, y remplacent l'infinité de l'horizon de la perception naturelle. Elle mêle en outre matériel sonore et matériel visuel, crée une illusion de tridimensionnalité et suscite une « croyance psychique » au monde représenté. L'engagement du spectateur dans l'espace cinématographique est également corporel. Si le spectateur ne s'inscrit pas en tant que « corps propre » à l'intérieur de l'image, il s'identifie cependant kinesthésiquement aux mouvements de l'image, aux déplacements de la caméra et des personnages. Par cette projection synesthétique et psychologique, il comble ainsi la « pauvreté du signal cinématographique »[148].

> « L'expérience du film s'apparente ainsi à celle d'un regard (mobile) qui engagerait notre corps (immobile), d'une sur-perception amodale qui nous fait immédiatement retrouver une idée sensible de notre situation dans l'espace de la perception naturelle. »[149].

À la projection sur un écran de cinéma des images en mouvement répond ainsi l'« identification-projection » du spectateur vers l'espace cinématographique[150]. Ces éléments

consultée le 28/02/2019) ; Antoine GAUDIN, « Cinematographic Space as Material and the American Territory as Subject : Duel (1971) and The Sugarland Express (1974) », in David ROCHE (dir.), *Steven Spielberg, Hollywood Wunderkind and Humanist*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, pp.53-74 ; Antoine GAUDIN, « "Sound & space". La construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain », dans *Une larme du diable : revue des mondes radiophoniques et des univers sonores*, n°4, 2013, pp.55-68.]

[145] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.53-55.

[146] Id.ibid., p.60.

[147] Michail MAIASTKY, « Husserl, Phénoménologie et art abstrait », op.cit., pp.204-214.

[148] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.55-58.

[149] Id.ibid., p.58.

[150] Id.ibid., p.64.

contribuent à la création d'une « impression de réalité » et d'une spatialité de « substitution » engageant corporellement le spectateur. Au cours de la projection, ce dernier noue également avec l'espace cinématographique une relation de « coprésence », « un rapport phénoménologique direct et charnel »[151]. Malgré son orientation phénoménologique, Antoine Gaudin ne semble donc pas s'opposer aux théories du dispositif. Il parait en effet concevoir le caractère construit de l'image de cinéma et de l'espace qu'elle génère, pensant leur singularité, soulevant dans son ouvrage la manière dont l'art cinématographique « manipule l'image indicielle du monde »[152]. C'est cette spatialité vécue, constituée à la fois par l'espace représenté par le film et par l'espace inscrit dans le corps du film que l'auteur propose d'étudier.

Antoine Gaudin invite à considérer tout film comme un « phénomène spatial », une « structure sensible singulière de l'espace » communiquant à ce titre une sensation spatiale au spectateur[153].

> « Les caractéristiques du dispositif cinématographique (la projection ou l'inscription, sur un écran en deux dimensions, d'images mouvantes et sonores articulées par des rapports de succession) offrent en effet au spectateur une expérience singulière de configuration de la sensibilité corporelle globale mobilisée dans la perception de l'espace. L'approche en termes d'image-espace constitue précisément une invitation à se situer au cœur de cette expérience, à prendre la mesure de sa singularité, et à tirer toute les conséquences sur le plan de l'esthétique : il s'agit de considérer l'espace filmique à la fois comme un domaine de plasticité autonome, et comme un mode de déploiement et de révélation sensible de certaines dimensions primordiales de notre espace vécu. »[154].

Il met ainsi en évidence l'importance de l'espace dans l'expérience cinématographique et engage à le considérer comme un véritable problème de cinéma. Il propose également d'analyser les films du point de vue de la réception, de l'engagement sensitif et corporel du spectateur dans le film. Cette perspective, centrée sur le « rapport phénoménologique direct et charnel »[155] qui se tisse entre le film et son public durant la projection, s'accorderait idéalement au caractère organique et polysensoriel de l'œuvre de Thierry Knauff. L'approche en termes d'image-espace permettrait d'analyser conjointement l'« espace inscrit dans le corps du film » à l'« espace représenté par le film »[156]. Holistique, elle prendrait en compte la puissance plastique et d'abstraction des images cinématographiques – l'espace cinéplastique –, mais également la structure spatiale globale et rythmique formée par le montage au sein du film – l'espace agencement –, et la dimension spatialisante de la bande-sonore dans son articulation avec l'image – l'espace audio-visuel. Cette approche conviendrait au caractère pluriel de la

[151] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.65.
[152] Id.ibid., pp.200-201.
[153] Id.ibid., pp.9-10.
[154] Id.ibid., p.200.
[155] Id.ibid., p.64.
[156] Id.ibid., pp.66-67.

spatialité du cinéma de Thierry Knauff. Elle permettrait de prendre en compte ses dimensions philosophiques et documentaires, mais également ses dimensions formelles et expérimentales. Pour Antoine Gaudin, un cinéma de l'image-espace est en effet « un cinéma au sein duquel le problème de l'espace comme expérience effectuée par le spectateur rejoindrait celui de l'espace comme sujet profond du film lui-même »[157], un cinéma qui interroge par ses moyens expressifs propres « la relation profonde entre l'homme et l'espace ». Il s'inspire en cela de l'approche géopoétique de l'art fondée en 1990 par Kenneth White[158]. Selon l'auteur, la spatialité cinématographique peut mener le spectateur à questionner son espace vécu[159]. Cet héritage géopoétique permettrait de penser, dans les films de Thierry Knauff, l'espace comme une problématique existentielle.

Dans son ouvrage, Antoine Gaudin détermine les grandes lignes d'une méthodologie. Il s'agit de décrire l'espace cinématographique en termes d'« habitabilité »[160], d'effets de contraction et de dilatation[161] ; d'analyser l'image « comme une structure organique primordiale au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, sous la forme d'une pure organisation abstraite/évolutive des volumes de plein et de vide, en mouvement permanant » ; de décrire la spatialité ressentie de manière « primordiale » par le spectateur puis rapportée « secondairement » aux données narratives et psychologiques impliquées dans la réception globale du film[162]. La valence spatiale apparait dans ce cadre comme un outil descriptif. Il faut ensuite dévoiler les paramètres formels et techniques à l'origine de cette spatialité vécue. Il s'agit de se pencher sur la composition visuelle de l'image en mouvement – influencée par l'échelle de plans, la répartition des masses visuelles dans le champ, la position et l'angle de prise de vue, la profondeur de champ et la luminosité –, sur la mobilité de l'image – déclenchée par les mouvements d'appareil ou de lentille –, sur la durée du plan et les variations de vitesses éventuelles, sur la dimension sonore et sur l'articulation des plans entre eux – produite par les raccords et le montage[163]. À partir de ces éléments, Antoine Gaudin engage finalement à cerner

[157] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.70.
[158] Selon Jean-Jacques Wunenburger, la géopoétique de Kenneth White peut être résumée au programme suivant : « recherche d'un nouveau rapport au monde, émancipé des catégories anthropocentriques, primauté du sensoriel et de l'extase, renoncement au canon du beau au profit d'une matériologie et d'un formisme, cultivés pour leur valeur esthétique brute, dissolution du sujet créateur qui s'efface devant la créativité de la Nature elle-même, enfin l'affirmation d'une fonction métanoiaque de l'art qui l'apparente au rituel religieux, voire au chamanisme. ». [Jean-Jacques WUNENBURGER, « La géopoétique ou la question des frontières de l'art » [en ligne], dans *Philosophique*, vol.2, 1999, §14, URL : https://journals.openedition.org/philosophique/236 (page consultée le 10/05/2018).]
[159] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.71.
[160] Id.ibid., p.75.
[161] Id.ibid., p.60.
[162] Id.ibid., p.64.
[163] Id.ibid., pp.75-76.

la « poétique de l'espace » à l'œuvre dans le film et à déceler le « rapport au monde » qu'il propose[164].

Cette étude se situera ainsi dans la lignée théorique et méthodologique d'Antoine Gaudin. Dans une perspective phénoménologique, il s'agira de penser l'espace à partir de l'engagement sensoriel et corporel du spectateur dans la réception du film, de décrire la spatialité vécue, d'analyser les paramètres cinématographiques à son origine et de cerner ses enjeux, esthétiques et existentiels. L'analyse se concentrera tout d'abord sur l'espace cinéplastique et l'espace agencement. Il s'agira de se pencher sur la composante expérimentale du cinéma de Thierry Knauff ; d'aborder sa dimension sensorielle et contemplative ; d'examiner ses ouvertures spatiales, ses jeux d'échelles, ses séquences tendant vers l'abstraction et ses mouvements d'appareil ; d'étudier l'organicité et la musicalité de ses montages, ses phénomènes de survivance et d'apparition, ainsi que ses ruptures spatiales. L'analyse se penchera ensuite sur l'espace représenté et les enjeux de sa représentation. Il s'agira de se concentrer sur la composante documentaire du cinéma de Thierry Knauff ; de relever dans ses films des expériences documentaires de l'espace ; d'y cerner une représentation de l'espace naturel ; d'y mettre à jour la présence de traces ou de fantômes ; d'y dévoiler un discours réflexif sous-jacent.

CHAPITRE 4. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE
ANALYSE DE L'ESPACE CINÉPLASTIQUE

Une composante expérimentale

Comme l'ont montré les chapitres précédents, le réalisateur se situe – par son mode de production indépendant, par ses circuits de diffusion et de reconnaissance alternatifs, par ses préoccupations éthiques et ses investigations esthétiques – dans le champ du cinéma expérimental.

Redécouverte des propriétés expressives du médium cinématographique

Thierry Knauff s'inscrit dans l'héritage du cinéaste belge Edmond Bernhard, de sa « discipline stylistique »[165] et de son travail expérimental. Il affiche en effet dans ses films une rigueur, une maîtrise des paramètres de l'image et un souci constant de la composition cinéplastique. Pour rendre compte, dans une démarche documentaire, de la beauté et de l'horreur du monde, il fonde une « poésie »[166]. Manipulant les caractéristiques fondamentales

[164] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.135-136.
[165] Marc-Emmanuel MELON, « Edmond Bernhard. Dimanche. », op.cit., p.78.
[166] Entretien entre Thierry KNAUFF et Pascal GOFFAUX, Musiq3, op.cit.

du cinéma, il transfigure ses sujets pour en manifester l'essence. Chaque film est pour le cinéaste une tentative poétique pour garder trace d'un vécu. Le cinéma est selon lui un outil qu'il s'agit de forger pour rendre compte adéquatement de cette expérience[167]. C'est donc en poète et en artisan que le réalisateur manipule les « matières » du cinéma : la lumière, le mouvement, le temps et le son. Il choisit de réaliser ses films en noir et blanc, s'octroyant une palette infinie de gris[168] pour traduire les variations de luminosité. Elle lui permet de produire des jeux d'ombres et de lumière, d'apparition et de disparition, de faire naître la matière à l'écran ou de l'effacer. C'est à travers elle qu'il crée ainsi un rapport physique avec le spectateur[169], insufflant à ses films une dimension tactile. Ce travail de la lumière est particulièrement présent dans *Solo* et *À Mains Nues*[170], où le réalisateur utilise l'éclairage pour morceler le corps de Michèle Noiret et créer des effets d'apparition ou de disparition. Son souci de l'image et de sa texture se retrouve dans son choix de réaliser des films en 35 millimètres et de les destiner à une projection sur grand écran. Il se reflète également dans sa décision de s'entourer d'une équipe de tournage fidèle, composée du directeur de la photographie Antoine-Marie Meert et de l'ingénieur du son Bruno Tarrière. Ce dernier se chargera à la fois de la prise de son, allant jusqu'à effectuer lui-même les repérages, et du mixage sonore[171]. Cette attention portée à la texture du film se retrouve ainsi dans le travail de la bande-sonore. Soigneusement composée à l'aide de sons postsynchronisés, elle lie des espaces hétérogènes, installe des paysages sonores et laisse une grande place au silence. Pour le réalisateur, qui considère la musique comme un moyen de sculpter le temps, elle constitue également une façon de manipuler la temporalité. Thierry Knauff revendique dans ses films une certaine lenteur, capable selon lui d'ouvrir la vision à d'autres dimensions de l'image, de susciter la contemplation, de subvertir les catégories modernes de temporalité[172]. Thierry Knauff insuffle dans cette perspective une musicalité et une organicité à ses montages. Dans la lignée d'Edmond Bernhard, il structure ses films selon des règles rythmiques. Il les compose comme des morceaux de musique jazz ou contemporaine, multipliant les rimes visuelles pour introduire ensuite des variations, faisant alterner les séquences immersives et les ruptures spatiales.

[167] Entretien entre Thierry KNAUFF et Pascal GOFFAUX, Musiq3, op.cit.
[168] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.
[169] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[170] Dans l'ouvrage *Filmer la danse* dirigé par Jacqueline Aubenas, Thierry Knauff explique ainsi : « Le tournage a duré douze jours. Antoine-Marie Meert et moi, nous élaborons chaque soir la partition lumière du lendemain. Nous avions à anticiper la façon de chaque séquence, ses ponctuations et ses nuances. Comme toujours, le choix des optiques, combiné aux options de machinerie, est également primordiale. » [Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.237.]
[171] Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », op.cit.
[172] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.

L'ombre et la lumière, le mouvement et le temps : le réalisateur manipule ainsi les données fondamentales du cinéma dans un processus de recherche esthétique. Il s'engage dans une redécouverte des propriétés expressives du médium cinématographique pour proposer au spectateur une expérience sensorielle et émotive. Ces caractéristiques font écho à la définition du cinéma expérimental proposée par Nicoles Brenez et Christian Lebrat dans leur ouvrage *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* :

> « Un film expérimental considère le cinéma à partir, non pas de ses usages, mais de ses puissances ; et il s'attache aussi bien à les rappeler, les déployer, les renouveler, qu'à les contredire, les barrer ou les illimiter. Une telle entreprise s'exerce d'abord sur le dispositif technique propre au cinéma, dont la complexité concrète favorise l'investigation et toutes les formes de déplacement. »[173].

Rupture avec les codes de représentation classiques

Si Thierry Knauff célèbre le pouvoir de figuration du cinéma, il questionne toutefois le dispositif cinématographique. Il introduit dans certains de ses films une intermédialité, – mêlant des images vidéo ou photographiques à des images tournées en 35 millimètres –, pour entrainer une prise de conscience de leur nature de représentation. En tentant de figurer l'invisible et l'ambigu, la mort comme la beauté, il interroge aussi le rôle de l'art et la possibilité même de la représentation cinématographique. Par des surcadrages, des mouvements de caméra, des jeux d'identification et des regards caméra, il parait questionner le regard spectatoriel. Il revalorise cependant le pôle de la réception, défendant une liberté d'interprétation du spectateur. En réalisant des films marqués par l'incohérence et la fragmentation spatiale, la répétition et la variation, il confie en effet au public une opération de reconstruction. Greg Hainge souligne ainsi le potentiel politique de la structure fragmentaire de *Wild Blue*[174]. Cette dimension critique se retrouve dans la définition que Dominique Noguez donne du cinéma expérimental et de son « potentiel révolutionnaire » dans son ouvrage, *Éloge du Cinéma Expérimental* :

> « il pourrait en résumé (…) être dit un cinéma de l'irrévérence (car il n'a de comptes à rendre à personne) et de l'irréférence (puisque ses « signes » visent moins leurs référents qu'eux-mêmes) »[175].

Les divers procédés de distanciation mis en place par Thierry Knauff dans ses films – les ruptures spatiales, l'intermédialité, la transfiguration cinéplastique et l'abstraction – viseraient selon certains auteurs à une prise de conscience critique du spectateur. Ils marquent en outre l'émancipation du réalisateur par rapport aux normes de narration et de représentation. L'absence de musique de fond et de commentaires en voix off dans la plupart de ses films ;

[173] Nicoles BRENEZ et Christin LEBRAT (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Cinémathèque française, 2001, p.17.
[174] Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.155.
[175] Dominique NOGUEZ, *Éloge du Cinéma Expérimental*, op.cit., p.42.

l'insistance sur les « temps morts » et les « situations sonores et optiques pures » ; l'instauration de modes sensoriels et contemplatifs de réception : l'organisation de moments de suspension de la narration, voire de toute figuration ; l'introduction de ruptures et d'ouvertures spatiales ; l'intermédialité et la mise en évidence du caractère construit de l'image : toutes ces caractéristiques signent l'affranchissement de Thierry Knauff vis-à-vis des normes narratives classiques du cinéma. Certains procédés de distanciation et de dédramatisation sont observés par Frédéric Sojcher, qui relève dans *Seuls* le « regard distancié des cinéastes » et l'« esthétique » prenant le dessus sur l'horreur, qui assimile dans *Anton Webern* le « soucis constant d'une recherche formelle » à un « processus de dédramatisation », et qui note l'absence de commentaires dans *Baka*. Greg Hainge observe quant à lui différents moyens par lesquels Thierry Knauff renverse les codes du documentaire dans *Wild Blue*, pointant la dimension sensorielle et tactile du film, son insistance sur les situations optiques et sonores pures, et sa structure fragmentaire. Il insiste particulièrement sur la manière dont les interstices, coupures sonores, répétitions et variations dynamisent la narration[176]. En montant ses films selon des règles musicales et organiques, en y travaillant les notions de survivance et d'apparition, et en fondant une esthétique de la rupture, il subvertit les structures conventionnelles du récit. Cette rupture par rapport aux codes de représentation et de narration classiques caractérise, selon Dominique Noguez, le cinéma expérimental, qui « tétanise, onirise, pulvérise le récit »[177].

Une redécouverte des propriétés expressives du médium cinématographique, une primauté accordée à la recherche formelle, une rupture avec les normes de représentation, une réflexivité et une dimension critique : ces différents traits se retrouvent dans l'ensemble des films de Thierry Knauff et permettent de situer son travail dans un paradigme expérimental. Ce sont les implications spatiales de ce positionnement dans le champ cinématographique qu'il s'agit d'observer. Au croisement de cette rupture avec les normes de représentations classiques et de cette redécouverte des propriétés expressives du cinéma, la dimension sensorielle du cinéma de Thierry Knauff sera tout d'abord analysée.

Une plongée polysensorielle dans l'espace cinématographique

Le cinéaste reconnait la capacité du cinéma à atteindre sensoriellement le spectateur. Son souci de la texture de l'image et de la bande-sonore révèle sa volonté de nouer un rapport physique avec le public. S'il manipule avec rigueur les « matières » fondamentales du cinéma,

[176] Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., pp.160-165.
[177] Dominique NOGUEZ, *Éloge du Cinéma Expérimental*, Paris, Editions Paris Expérimental, op.cit., p.40.

c'est dans le but d'« atteindre ou toucher » le spectateur[178]. Comparant les pouvoirs du théâtre à ceux du cinéma, il déclare ainsi :« L'approche au cinéma peut aller jusqu'au grain de la peau. Cette proximité permet une autre sensualité que celle qu'autorise la scène »[179]. Ses réalisations appellent à une réception visuelle, sonore, mais également tactile. Cette polysensorialité s'accorde à la conception du cinéma d'Antoine Gaudin, qui définit le film comme un « phénomène spatial en lui-même » engageant le spectateur dans sa corporalité. Le cinéma agit, selon lui, sur la vision, l'ouïe, mais également sur la proprioception du spectateur[180], pour créer une impression spatiale.

> « Avant de représenter quoi que ce soit, un film est d'abord une projection lumineuse sur un écran, qui fait apparaître un espace, qui fait immédiatement éprouver un volume de vide à notre corps. »[181].

Tout mouvement entraine, en tant que stimuli, une identification sensori-motrice et une réaction proprioceptive du spectateur. Au moment de la projection, ce dernier se retrouve dans une situation de co-présence avec une organisation de volumes de plein et de vide, avec l'espace inscrit dans le corps du film. Il le ressent « primordialement », avant de le rapporter à des éléments figuratifs et narratifs, de s'identifier psychologiquement à l'espace représenté[182]. Dans cette perspective, la première image d'un film donne « l'opportunité d'éprouver une intuition sensible de l'espace directement liée à sa puissance d'apparition »[183]. Ce surgissement initial est déterminant quant à l'expérience spatiale du spectateur. Il s'agira donc d'observer le vécu spatial et le mode de réception proposés dans les premières images des films de Thierry Knauff.

Une introduction sensible à l'espace du film

L'entrée dans l'espace de *Wild Blue* s'opère par un écran noir. De ce fond obscur s'élèvent de faibles cris d'oiseaux, le souffle continu du vent et le bruissement des branches. Un bruit sourd se fait entendre de manière répétitive, venant briser le silence et introduire un rythme. Dans l'opacité de cette image, la bande-sonore semble créer une ouverture et permettre au spectateur d'expérimenter, déjà, une sensation spatiale. Comme l'explique Antoine Gaudin, le son participe au cinéma à la création d'une illusion de réalité et à la constitution d'un espace stable[184]. Il compose dans ce premier plan un paysage sonore, évoque un environnement naturel et conditionne l'inscription du spectateur dans un espace diégétique réaliste. Pour ce faire, il convoque le hors-champ – rendant intensément présentes des choses visuellement absentes –,

[178] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[179] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.237.
[180] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.60-64.
[181] Id.ibid., p.61.
[182] Id.ibid., pp.60-64.
[183] Id.ibid., p.62.
[184] Id.ibid., p.168.

ce qui provoque une impression de dilatation spatiale[185]. Les effets spatialisants de la bande-sonore sont renforcés par la noirceur de l'image. Devant cet écran noir, la pulsion scopique[186] du spectateur est en effet mise en suspens et interrogée. À défaut d'une satisfaction de son « désir de voir », il est amené à tendre l'oreille pour percevoir les bruits diffus d'une nature encore absente à l'écran. Chaque événement sonore acquiert une épaisseur et ouvre l'espace cinématographique. La longueur du plan permet également au spectateur de s'imprégner de ces sons et de l'espace qu'ils suggèrent. Installé dans une qualité aigüe d'écoute et de perception, le spectateur semble faire l'expérience du silence en tant que « mode d'écoute ». Dans un article intitulé « Anthropologie du silence », David Le Breton explique en effet que le silence n'équivaut pas à une absence totale de bruits[187], mais relève plutôt d'une interprétation affective[188] et d'une qualité d'écoute[189]. Il permet selon lui un réveil des sens et renforce « le sentiment de la présence au monde »[190]. Le silence invite le spectateur à une sensibilité spatiale et à une sensorialité accrues. Ce premier plan prépare ainsi le spectateur à l'apparition de l'image, par son obscurité – qui stimule un désir de voir – et par sa bande-sonore – qui invite à la sensorialité et suscite déjà une sensation d'espace.

Le second plan installe le spectateur à l'intérieur d'une bâtisse et lui fait observer, à travers le surcadrage d'une porte, la vie qui se déroule au-dehors. Il aperçoit d'abord un homme coupant du bois à l'aide d'une hache, provoquant des bruits sourds répétitifs. Il observe ensuite le passage en arrière-plan d'un troupeau de zébus, d'un homme, d'un groupe d'enfants, d'une moto et d'une voiture. Il découvre dans l'image la source des bruits entendus dans le premier plan. Passant de l'espace saturé d'un écran noir à cet espace réaliste plus ouvert, il ressent une impression de dilatation spatiale. Il demeure toutefois enfermé, tapis dans l'ombre, limité dans sa vision par l'encadrement d'une porte. Le son annonce l'apparition dans le champ des personnages et des objets, convoquant un hors-champ relatif. Il accentue ainsi la limitation de la vue provoquée par le cadre et installe le spectateur dans une attente, qui confèrera ensuite à ces événements un caractère éphémère. Dans son rapport au hors-champ, le plan semble en effet fonctionner selon un « régime du passage ». Livio Belloï introduit ce terme dans « Poétique du hors-champ », pour décrire une dynamisation de l'espace et une activation du

[185] Le son, comme l'explique Antoine Gaudin, permet d'étendre l'espace du cadre en convoquant dans l'image le hors-champs visuel. [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.170.]
[186] Placé en situation de sur-perception et de sous-motricité, le spectateur de cinéma nouerait selon Christian Metz une relation d'objet avec le film, se projetant vers lui par une pulsion scopique – un désir de voir – et une pulsion invocante – un désir d'entendre. [Christian METZ, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002, p.82.]
[187] David LE BRETON, « Anthropologie du silence » [en ligne], dans *Théologiques*, vol.7, n°2, 1999, p.11, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/1999-v7-n2-theologi227/005014ar/ (page consultée le 06/05/2018).
[188] Id.ibid., p.12.
[189] Id.ibid., p.13.
[190] Id.ibid., p.17.

hors-champ provoquées par le passage entre le « dedans » et le « dehors ». Selon l'auteur, ces plans s'accompagnent généralement d'un son hors-champ prospectif et rétrospectif, annonçant l'arrivée de l'élément dans le champ et appuyant sur son départ[191]. Identifié au regard de la caméra, le spectateur est invité à scruter le plan dans sa profondeur et à attendre à distance un passage. Le surcadrage le situe dans une antichambre de l'espace cinématographique. Agissant à la fois comme un cache et comme un viseur, il met en évidence le regard cinématographique et spectatoriel. Il matérialise ainsi l'entrée du spectateur dans l'espace du film et sa position voyeuriste. Il rappelle également le caractère paradoxal du cadre, qui limite la vision, – constituant, selon les termes de Gilles Deleuze repris par Livio Belloï, un « fragment incomplet dans un tout qui lui excède » –, mais qui agit également comme un viseur – réalisant une « coupe relativement mobile de mouvement »[192] et devenant un vecteur de révélation.

L'identification du spectateur au regard de la caméra est ensuite interrompue par l'arrivée d'une fillette. Depuis l'intérieur de la pièce, elle s'avance dans le champ et rejoint le cadre de la porte. Le spectateur s'identifie à cette figure humaine qui regarde dans la même direction que lui. Abolissant toute distance, l'image suivante montre dans un gros plan la main de la fillette qui se détache, sombre, sur le mur clair. Ce changement d'échelle provoque un effet de contraction spatiale. Comme l'observe Antoine Gaudin, le gros plan réduit en effet l'impression de profondeur et les liens avec le hors-champ, tout en provoquant un effet d'écrasement des volumes. Il est toutefois associé par certains théoriciens, tels que Jean Epstein, à une redécouverte de la réalité et à une dimension tactile, voire haptique[193]. Il semble ainsi activer le sens du toucher du spectateur. L'effet est accentué par un léger zoom avant qui, tout en resserrant l'espace, crée une proximité plus grande avec la main de la fillette. Mise en évidence par son contraste avec la clarté du mur, elle apparait comme un motif au centre du plan et accentue cette lecture tactile. Identifié à une petite fille qui voit et qui touche, le spectateur est incité à adopter une lecture polysensorielle du film. Dans le plan suivant, cette identification est cependant rompue. Dans un plan rapproché animé d'un léger zoom avant, la fillette fixe la caméra. D'abord dirigé vers le hors-champ, son regard vient confronter le spectateur. L'échelle de plan rapprochée devrait provoquer une impression de resserrement spatial, redoublée par l'effet du zoom avant. Toutefois, le spectateur s'absorbe dans ce visage, qui semble agir comme un gros plan. Dans son ouvrage *Du visage au cinéma*, Jacques Aumont explique en effet que le

[191] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », dans *Revue Belge de Cinéma*, n°31, Bruxelles, 1992, p.35.
[192] Id.ibid., p.14.
[193] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.92-93.

visage capte le regard et suspend le temps[194]. Le regard caméra intervient dans ce cadre comme une rupture, rappelant au public son extériorité. Rompant avec les normes de représentation du cinéma classique, il transgresse et traverse le quatrième mur pour questionner le regard du spectateur, sa position voyeuriste. Ce plan laisse finalement place au générique, qui se déroule sur un fond noir et une bande-sonore évoquant un environnement naturel. Ainsi, tout en interrogeant le regard cinématographique et spectatoriel, la séquence introductive de *Wild Blue* permet l'éveil sensoriel progressif du spectateur – activant d'abord son ouïe, avant de solliciter sa vue – et l'invite à vivre l'espace sur un mode polysensoriel.

Les premiers plans de *Vita Brevis* semblent remplir une fonction similaire d'activation sensorielle. Le film débute sur une ouverture au noir laissant progressivement apparaitre, dans un plan large et dans une vue en plongée, le feuillage d'un arbre secoué par le vent. Comme dans *Wild Blue,* le son donne une présence à des phénomènes encore invisibles à l'écran. Le souffle du vent, le bruissement des feuilles, les cris d'oiseaux et le bruit des insectes préfigurent l'apparition à l'écran d'un environnement naturel. Ils préparent le spectateur au surgissement de l'espace cinématographique – installant déjà un paysage sonore – et suscite un effet de dilatation spatiale – convoquant le hors-champ dans ce plan noir. Le feuillage dense des arbres remplit ensuite le champ, suscite un effet de saturation visuelle et confère à l'image une faible valence spatiale[195]. Cependant, le bruissement continu du vent et le mouvement des feuilles semblent induire une ouverture. Ce premier plan s'efface dans un fondu au noir pour révéler un feuillage agité. À partir de ces deux plans, le spectateur construit déjà des hypothèses quant à l'espace diégétique. Cette deuxième image disparait ensuite pour laisser place à un troisième plan montrant, en plongée, la surface ondulante de l'eau. Une fois de plus, le son précède l'image, préparant le spectateur à son apparition. Le changement d'échelle de plan l'installe dans une proximité accrue avec l'objet filmé et active une lecture sensorielle, voire haptique. Le spectateur est appelé à contempler le dessin mouvant des vagues et la danse hypnotique des algues. Ce troisième plan s'efface finalement pour laisser place au générique, défilant sur un fond noir pendant que le souffle du vent et le piaillement des oiseaux se font entendre. Entrecoupées de noir, ces trois images introduisent progressivement le spectateur à l'espace diégétique. Comme dans *Wild Blue,* cette séquence introductive suscite un éveil sensoriel progressif, engageant d'abord l'ouïe, faisant ensuite appel à la vue et sollicitant finalement le

[194] Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1992, p.85.

[195] Antoine Gaudin considère que la répartition des masses visuelles dans le champ influe sur le vécu spatial : « En même temps que de l'échelle de plans, la valence spatiale d'une image unique dépend donc du degré de raréfaction ou de saturation de la figuration à l'intérieur du plan ; autrement dit, du nombre, de la disposition et du caractère identifiable des objets matériels représentés. ». [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.83-84.]

toucher. La bande-sonore prépare également le spectateur au surgissement de l'espace, en conférant une présence à des phénomènes appartenant encore au hors-champ. Elle participe également – par la création d'un paysage sonore évoquant un environnement naturel – à la constitution d'un espace diégétique réaliste et homogène. Ces premières images semblent en outre introduire le spectateur aux interrogations métaphysiques qui traverseront *Vita Brevis*. Au-delà de leurs différences en termes d'échelle de plan, elles semblent en effet caractérisées par une grande valence spatiale. Ces images semblent fonctionner, dans leur relation au hors-champ, selon un « régime de l'empreinte ». Analysant les plans d'eau du film *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard, Livio Belloï remarque qu'ils présentent les « traces » de phénomènes dont l'origine n'est pas donnée à voir. Ces empreintes se manifestent par des sons ou par les reflets de l'eau et laissent à penser : « il y a quelque part, une source, une origine, une cause, mais que cette dernière vit ailleurs, dérobée, occultée, hors de notre champ, et que nous ne pouvons selon toute vraisemblance qu'en scruter les traces, les effets »[196]. Dans les premiers plans de *Vita Brevis*, les mouvements du feuillage et des vagues matérialisent la force mystérieuse de la nature, devenant les indices d'une puissance supérieure. Ils renvoient ainsi à un espace transcendant, un hors-champ absolu[197], et suscitent une ouverture spatiale. Paradoxalement, ils entrainent également une prise de conscience du caractère limité du cadre – l'origine de ces empreintes étant reléguée au hors-champ – et de la perception humaine – ce hors-champ est absolu et hors d'atteinte. Ainsi, la séquence introductive de *Vita Brevis* favorise l'éveil sensoriel du spectateur et le prépare à vivre l'espace sur le mode d'une immersion polysensorielle, tout en l'introduisant aux préoccupations métaphysiques et profondément spatiales qui l'animent.

De même, les premières images de *Baka* semblent susciter une lecture sensorielle et inviter le spectateur à l'immersion spatiale. Comme dans *Vita Brevis* ou dans *Wild Blue*, un écran noir et une bande-sonore naturaliste introduisent le spectateur à l'univers de *Baka*. En l'absence d'image, il concentre son attention sur la bande-sonore et ressent, à l'orée du film, une sensation spatiale. Des cris d'oiseaux, des bruits d'animaux et des bruissement divers évoquent un paysage naturel. Ces sons convoquent également le hors-champ, rendant déjà présent un espace encore invisible. Un commentaire apparait sur un fond obscur, situant géographiquement le récit à venir. « Dans la forêt équatoriale, au Sud-Est du Cameroun, vivent les Pygmées Baka ».

[196] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., p.70.

[197] Le hors-champ absolu est défini par Gilles Deleuze comme un ailleurs radical et global. Il ne relève pas du matériel mais plutôt du spirituel, du temporel, de l'Ouvert. Il ouvre l'intérieur du cadre à « un tout qui l'intègre » plutôt qu'à « un ensemble plus vaste qui le prolonge ». [Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1987, pp.28-32]

Un chant se fait entendre, comme un cri, alors que le titre s'inscrit à l'écran. L'image suivante présente un pygmée Baka qui, à l'aide d'une machette, se trace un chemin dans une végétation abondante. L'apparition du plan est rythmée par le bruit sourd de la machette s'écrasant sur les branches. Le spectateur s'identifie à cette figure humaine qui lui ouvre littéralement la voie – tailladant à grands gestes les branches qui obstruent le champ – et le fait pénétrer dans l'espace cinématographique. Des gros plans dévoilent les heurts répétés de la lame sur le bois. Une main se faufile parmi les grandes feuilles sombres pour attraper une tige. Des visages apparaissent dans des plans rapprochés, se fondant au milieu d'une végétation luxuriante. Des voix se mêlent et se superposent, s'insérant dans un paysage sonore. Dans ces premières images, les branches et les feuilles sont autant de masses visuelles qui remplissent le champ, suscitant un effet de saturation, et y introduisent une grande mobilité. Le spectateur est ainsi introduit à l'univers du film par des images à la faible valence spatiale. La séquence active en outre ses différents sens : son ouïe, sa vue, mais également son toucher. Cette lecture tactile est encouragée par de nombreux gros plans et, particulièrement, par quelques images qui mêlent jusqu'à les confondre les feuilles et les mains de cueilleurs. Le motif de la main et la proximité induite par le gros plan suscitent une identification tactile du spectateur au pygmée et attirent son attention sur la texture de l'image. Les premiers plans de *Baka* diégétisent ainsi l'entrée du spectateur dans l'espace, l'invitent à une lecture polysensorielle et à une immersion spatiale.

Dans les autres réalisations de Thierry Knauff, l'introduction à l'espace cinématographique semble plus abrupte. La première séquence de *Gbanga-Tita* est ainsi relativement brève. Comme dans les précédents exemples, des sons évoquant un environnement naturel se font d'abord entendre sur le fond noir du générique. Face à l'opacité de l'image, le spectateur reporte entièrement son attention sur la bande-sonore – composée de bruissements divers, de chants d'oiseaux et de cris d'animaux – et ressent déjà une sensation d'espace. Le titre s'efface et il aperçoit le visage de Lengé. Dans ce gros plan, le pygmée se tourne au ralenti vers la caméra et la fixe du regard. Malgré le cadrage rapproché, l'image semble être caractérisée par une grande valence spatiale. Cette impression de dilatation pourrait être provoquée par le motif filmé, un visage[198], et par l'effet de ralenti[199]. L'image disparait ensuite pour laisser apparaitre un commentaire sur un fond noir. Celui-ci présente le conteur et décrit l'espace diégétique à venir

[198] Dans son ouvrage, Jacques Aumont explique que la représentation du visage a été longtemps liée à l'iconique et au religieux. Lorsqu'il apparait au cinéma, le visage peut donc manifester une relation avec le sacré, appeler à un au-delà de l'image, à une profondeur infinie. [Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, op.cit., pp.20-24.]

[199] Selon Antoine Gaudin, le ralenti peut susciter une sensation d'ouverture spatiale par la déperdition de mouvement qu'il génère dans l'image, par l'impression de trop-plein qu'il fait ressentir au spectateur en réaction, par la dilatation temporelle et narrative qui l'accompagnent [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.141.]

: la forêt équatorienne, une rivière, des enfants. Le spectateur lie ces informations au paysage suggéré par la bande-sonore. À l'aide de ces éléments, il construit une représentation imaginaire de l'espace diégétique, espace qui demeurera tout au long du film dans le hors-champ. Le court-métrage se compose en effet d'un unique plan séquence présentant le visage de Lengé. Les premiers plans de *Gbanga-Tita* sont ainsi caractérisés par une convocation importante du hors-champ. Plutôt que de préparer le spectateur à l'apparition de l'espace, ils l'incitent à imaginer cet espace, à l'écouter, à le ressentir depuis le hors-champ. Pour ce faire, ils engagent le spectateur à une sensorialité accrue, dirigeant son attention sur des sons – les bruits de la nature, auxquels s'ajouteront bientôt la voix du conteur et les chants des enfants – qui activent le hors-champ.

Seuls s'ouvre quant à lui sur un son anxiogène, sourd et répétitif. L'origine de ce bruit est révélée dans le plan suivant, où un petit garçon se balance d'avant en arrière en poussant des cris. Obstruant par intervalles réguliers le champ, son corps semble repousser le spectateur hors de l'espace et provoquer un effet attentatoire[200]. En outre, l'arrière-plan n'est pas totalement visible et peu d'éléments permettent au spectateur d'ancrer l'action dans un espace diégétique déterminé. Finalement, les cris de l'enfant acquièrent dans la bande-son silencieuse une dimension agressive et leur caractère répétitif crée un effet de clôture. Suscitant une impression de contraction spatiale et un sentiment de malaise, ce premier plan prépare le spectateur à vivre l'espace du film sur le mode de la distance, de l'exclusion et de la confrontation.

Finalement, l'image précède parfois le son, plongeant directement le spectateur au cœur de l'espace cinématographique. Dans *Anton Webern*, un plan moyen animé d'un zoom avant fixe ainsi le dos d'un petit garçon assis derrière un piano. Après quelques secondes, l'enfant se met à jouer et un homme entre dans le champ. L'image disparait pour laisser place au titre. La musique s'interrompt brutalement quand apparait le plan rapproché d'une mer agitée. Le mouvement de reflux des vagues et la saturation totale du champ provoquent un effet de contraction spatiale, voire d'exclusion. Ainsi, le spectateur est brutalement plongé dans l'espace. Sans introduction préalable, il assiste à son surgissement, puis à sa disparition. À peine vécu, ce premier espace est remplacé par un second, totalement distinct. Il passe ainsi d'un plan intérieur, moyen, animé d'un zoom avant et immersif à un plan extérieur, rapproché, fixe et

[200] La vue attentatoire apparait dans le cinéma des premiers temps comme l'une des modalités de l'« image-attraction ». Présentant la projection d'un élément du champ vers la caméra , elle agit sur le spectateur comme une adresse voire une agression, activant le hors-champ situé derrière la caméra. Cette dimension attentatoire persiste ensuite au-delà de cette période historique, sous la forme d'un « archétype visuel » et d'un « effet ». [Livio BELLOÏ, « La fiction de la vue attentatoire », dans *Le Regard Retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec, Paris, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 2001, pp.77-181.]

excluant. Il expérimente une rupture spatiale qui préfigure le caractère fragmentaire du montage et de la spatialité.

La plupart de ces séquences introductives provoquent ainsi l'éveil sensoriel du spectateur. Mettant en suspens sa pulsion scopique à l'aide de plans noirs, elles induisent une qualité aigüe d'écoute. En créant une proximité avec l'objet filmé, en tablant sur des processus d'identification et en produisant des jeux de texture, elles activent dans l'image une dimension tactile voire haptique. Se faisant, elles installent le spectateur dans un mode de réception polysensoriel. Elles l'invitent également à une plongée progressive dans l'univers du film, provoquant par des appels au hors-champ une sensation d'espace minimale, avant de laisser surgir, éventuellement, l'espace dans l'image. Selon leurs modalités de fonctionnement, ces séquences préfigurent le mode de réception et le vécu spatial propre à ces films.

La dimension sonore

Thierry Knauff propose ainsi dans ses films une expérience polysensorielle de l'espace, activant chez le spectateur une réception visuelle, sonore, mais également tactile et proprioceptive. La bande-sonore acquiert dans son œuvre une importance primordiale. Résultant d'un travail méticuleux de captation, de sélection et de mixage, elle perturbe la hiérarchie des sons en mettant les bruits au premier plan. Plusieurs films de Thierry Knauff se passent ainsi de parole et de musique, ou subvertissent leurs fonctions usuelles pour mettre l'accent sur leur dimension sensorielle. Bien qu'elles participent d'une fonction narrative, les voix off de *Wild Blue*, *À Mains Nues* et *Le Sphinx* ne semblent pas remplir le rôle descriptif ou didactique qui leur est généralement attribué dans le cinéma documentaire classique[201]. Si les voix off de *Wild Blue* assument un rôle narratif et informationnel, elles semblent surtout utilisées pour leurs qualités sensibles et musicales. Face à leur diversité et à leurs variations linguistiques, le spectateur est amené à porter son attention sur leur « grain ». Les autres voix off de la filmographie de Thierry Knauff, celle Joseph Noiret dans *À Mains Nues* et de celle Marc Liebens dans *Le Sphinx*, portent des textes poétiques. La nature de leur communication engage donc le spectateur à se concentrer sur leurs caractéristiques formelles et sensibles. Les paroles des pygmées de *Baka* ne sont quant à elles pas traduites, ce qui mène le spectateur à porter son attention sur leurs qualités sensibles. De même, la musique de fond de *Solo* et

[201] André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires… » [en ligne], dans *Cinémas*, vol.4, n°2, Hiver 1994, p.24, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1994-v4-n2-cine1501965/1001020ar.pdf (page consultée le 20/10/2020) ; Holly ROGERS, *Music and Sound in Documentary Film*, New York, Routledge, 2014, pp.4-5 ; Silvia PAGGI, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique » [En ligne], dans *Cahiers de Narratologie*, 2011, §15-17, URL : https://journals.openedition.org/narratologie/6321 (page consultée le 01/10/2020).

d'*Anton Webern* ne parait pas assumer la fonction narrative, émotionnelle et empathique qu'elle assume généralement dans le cinéma fictionnel[202] et dans le cinéma documentaire classique[203]. Elle semble plutôt fonctionner, en relation étroite avec l'image, comme un contre-point et un facteur dynamisant, ou comme un facteur synergique et entrainant. Considérée par le réalisateur comme l'une des matières du cinéma, la bande-sonore est ainsi valorisée en tant qu'élément sensible.

La dimension tactile

Reconnaissant le pouvoir haptique du cinéma, le cinéaste traite l'image sur un mode sensuel. Pour nouer un rapport physique avec le spectateur, le réalisateur se fait poète de l'ombre et de la lumière. Il en joue particulièrement dans *Solo* et *À Mains Nues*, créant des effets d'apparition et de disparition. Dans *Solo*, Thierry Knauff fait varier la luminosité pour effacer le corps de Michèle Noiret, le morceler ou le faire apparaitre. Il organise « un va-et-vient entre le don et le retrait », une « tension de frustration et de plaisir »[204]. Il donne également à la chorégraphe ce pouvoir de surgissement ou d'évanescence. Dans certains plans, elle s'avance elle-même vers la lumière pour apparaitre dans l'image, avant de reculer et de s'évanouir dans l'ombre. Des jeux de lumière similaires apparaissent dans *Anton Webern* – où quelques plans montrent par exemple le cou et la main d'une femme progressivement dévoilés par la lumière – et dans *Baka* – où les pygmées, illuminés par les flammes durant leurs veillées, semblent par moments se fondre totalement dans l'obscurité. La lumière est ainsi manipulée par le réalisateur pour instaurer un rapport sensuel avec le spectateur, pour créer des effets d'apparition et de disparition, pour susciter un désir de voir et un désir de toucher, pour favoriser son immersion sensorielle dans l'espace cinématographique.

Dans *Solo*, les variations de luminosité ont également pour effet de situer la danseuse dans l'espace ou de l'en abstraire. Dans l'obscurité totale, les repères spatiaux sont abolis et le corps de la danseuse se mue en forme abstraite. Les jeux de lumière et la composition cinéplastique font tendre ces plans vers l'abstraction. L'espace semble quant à lui devenir une pure matière, renvoyant le spectateur à sa texture propre[205]. Les variations de médium attirent également l'attention du spectateur sur la matérialité de l'image cinématographique. Greg Hainge remarque ainsi que l'alternance d'images vidéos et d'images en 35 millimètres dans *Wild Blue*

[202] David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film : Une introduction*, op.cit., pp.389-398.
[203] Holly ROGERS, *Music and Sound in Documentary Film*, op.cit., pp.4-5.
[204] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.237.
[205] Dans son ouvrage, Antoine Gaudin explique qu'en l'absence d'indices de profondeur, un effet plus ou moins abstrait de surface ou de bidimensionnalité peut effectivement être créé dans un plan, suscitant paradoxalement une impression de contraction ou de dilatation spatiale. [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.77-80.]

dirige l'attention du spectateur vers la texture de l'image[206]. Par cette intermédialité, le réalisateur rappelle le caractère construit de l'image cinématographique[207]. L'intermédialité et la sublimation cinéplastique attirent ainsi l'attention du spectateur sur la matérialité et la texture de l'image cinématographique.

Cette dimension tactile est également attisée par de nombreux gros plans. Réduisant l'impression de profondeur et amenuisant les liens avec le hors-champ, les gros plans provoquent un effet de resserrement spatial et instaurent une proximité entre le spectateur et l'objet filmé. Dans la lignée de Jean Epstein, Antoine Gaudin a ainsi souligné sa capacité à insuffler une dimension tactile et haptique à l'image[208]. Dans l'une des séquences de *Wild Blue*, ces plans permettent d'installer le spectateur dans une proximité quasiment tactile avec les instruments de torture décrits par la voix off. Un léger zoom avant le rapproche d'un pilier de bois entouré de fil barbelé. Resserrant l'espace, ce faible mouvement de caméra l'invite à une lecture sensorielle, voire tactile, et lui inspire un sentiment diffus d'anxiété. Les piques du fil barbelé sont ensuite filmées dans de très gros plans, permettant au spectateur de percevoir le contraste des matières – le métal s'opposant au bois – et des formes – l'aplat et les doux renfoncements de l'écorce s'opposant au fil fin, lisse et pointu qui l'enserre. Elles acquièrent ainsi une matérialité menaçante.

Dans *Vita Brevis*, certains gros plans induisent également une proximité quasi-tactile inquiétante. Dans les premières minutes du film, une petite fille tient ainsi dans le creux de ses mains un oiseau. Une de ses mains se soulève pour se placer au-dessus de la tête du volatile. Progressivement, sa paume se referme sur l'animal, contractant doucement l'espace disponible. Sentant le piège se refermer, l'oiseau piaille et s'agite. Dans ce gros plan, la valence spatiale paraît faible et ne cesse de décroître. Le spectateur reconnait la grandeur de l'espace représenté grâce au référent scalaire que représentent les mains de la fillette et fonde sur cette commensurabilité l'impression d'un espace réduit. D'un point de vue narratif, il s'identifie à cet l'animal autour duquel l'espace se referme. Finalement, il est sensible à l'utilisation du gros plan, qui le situe dans un rapport de proximité avec l'oiseau. La présence au sein de l'image des mains de la fillette invite en outre à une lecture tactile.

L'effet haptique du gros plan parait dédoublé lorsque qu'il s'applique à des organes du toucher. Les plans de mains, omniprésents dans la filmographie du réalisateur, activent ainsi

[206] Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.164.
[207] Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.
[208] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.91-95.

une lecture sensorielle et tactile de l'espace. Ils s'apparentent en effet aux « images tactiles » décrites par Gilles Deleuze dans *L'image-temps* comme une modalité de situations optiques et sonores pures. Dans ces plans, que l'auteur retrouve chez Robert Bresson ou Werner Herzog, les organes du toucher ont abandonné leurs « fonctions préhensives et motrices » pour réaliser un « toucher pur ». Face à ces images, la vision du spectateur se double d'« un toucher propre au regard »[209]. Comme l'a remarqué Greg Hainge, ces images sensorielles pures se retrouvent à de nombreuses reprises dans *Wild Blue,* où elles sollicitent le sens du toucher du spectateur[210]. Dans la séquence introductive, la main d'une fillette se pose sur un mur et invite le spectateur à une immersion sensorielle dans l'espace. Plus tard, ce plan réapparait, comme pour rappeler la corporéité humaine face aux images vidéos d'un sol fissuré et au regard technocratique évoqué par les plans d'antennes paraboliques. Un autre plan montre une main d'enfant attraper une bogue de châtaigne, la tenir dans sa paume et la présenter à la caméra. Cette image semble faire écho à deux plans d'*Anton Webern.* Dans l'un d'eux, un petit garçon tient un coquillage dans le creux de sa main, tandis que dans l'autre, un enfant ramasse une pierre et l'ouvre pour dévoiler les cristaux qui la tapissent. Des images similaires apparaissent dans *Vita Brevis*, montrant les contacts répétés de la fillette avec le monde animal. Dans *Baka*, c'est un petit poisson qui se retrouve dans la main tendue d'un enfant. D'autres plans montrent, au début du film, les mains de cueilleurs Baka agripper délicatement les tiges d'immenses feuilles. Le motif de la main se présente également sous la forme de traces d'un contact passé. Il est finalement utilisé pour mettre en évidence des gestes, artistiques ou de travail, dans *Wild Blue*, *Solo* et *À Mains Nues*, *Baka*, *Anton Webern*, ou encore *Abattoirs*[211]. Quand il ne s'inscrit pas dans un processus de fragmentation des corps, le motif de la main agit ainsi dans ces images comme le déclencheur d'une lecture sensorielle et tactile. Le spectateur s'identifie sensoriellement à cet organe du toucher, dirigeant son attention sur la texture des objets touchés. Ces images sensorielles pures induisent ainsi une lecture tactile du film et participent à l'immersion polysensorielle du spectateur dans son espace. Elles invitent à la redécouverte d'un rapport physique avec le monde.

[209] Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1985, pp.21-22.

[210] « This sense of the tactile is transmitted firstly in images such as this, in slow, lingering shots of hands or feet in isolation or coming into contact with objects – feet on parched earth, hands handling letters, a hand opening and closing on itself, dancers coming into contact with the floor and each other in an intimate choreography, hands clapping and rhythmically rubbing together, a praying mantis cleaning itself meticulously, a boy's cupped hands under a tap collecting water to rub on his face, a child caressing the soft prickles of a seed pod – but also through a manipulation of the very medium in which these images are presented ». [Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.164.]

[211] Selon Jean-Paul Géhin, *Abattoirs* dénonce la violence faite aux animaux sans montrer d'abattage, ne représentant le travail des ouvriers qu'à partir de plans de leurs bras et de leurs corps. [Jean-Paul GÉHIN, « Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs », op.cit., p.7.]

Une caméra participative

Les mouvements de la caméra participent également de cette sensorialité. Comme l'explique Antoine Gaudin, les mouvements d'appareil possèdent une puissance spatialisante[212]. Les théoriciens de la phénoménologie ont en effet mis en évidence l'importance de la mobilité dans la construction spatiale[213]. Suscitant l'identification kinesthésique du spectateur, ces mouvements participent à l'habitabilité et à la structuration de l'espace[214]. Dans *Vita Brevis*, de nombreux et lents travellings permettent ainsi au spectateur de vivre l'espace sur le mode de la traversée. Réalisés depuis une barque, ces mouvements d'appareil suscitent tout au long du film une impression forte de dilatation spatiale. Ils convoquent un hors-champ, contigu ou absolu, et étendent l'espace[215]. S'identifiant kinesthésiquement à la mobilité de la caméra et à sa traversée spatiale[216], le spectateur pénètre grâce à eux dans l'espace naturel de *Vita Brevis*. Selon Jacques Kermabon, les quelques travellings qui apparaissent dans *Le Sphinx* contribuent également à structurer l'espace. Longeant les allées d'un parc et amenant le spectateur jusqu'à cette statue du sphinx, ils lui permettent de vivre une spatialité qui sera figée dans les portraits photographiques[217]. Les films de Thierry Knauff sont ainsi caractérisés par des mouvements lents, fluides et organiques de caméra[218]. Aucun plan ne semble fixe chez le réalisateur. Sa caméra effectue de nombreux travellings, des panoramas, ou s'anime de zooms avant et arrière. Par moments, elle se fait « conscience-caméra »[219] et adopte des mouvements autonomes. Très mobile, elle va jusqu'à participer à l'action.

Dans l'une des premières séquences de *Wild Blue*, la caméra devient ainsi participative. Descendant le long d'un arbre dans un panorama vertical, elle rejoint un groupe d'enfants au milieu d'un jeu du renard. Accompagnant leur course autour du tronc, elle effectue un travelling circulaire. Alors que le début de la séquence – composé d'un plan fixe et large du ciel – présentait une grande ouverture spatiale, ces plans rapprochés provoquent un resserrement spatial. Ce dernier est vécu par le spectateur comme une proximité accrue plutôt qu'une contraction, car il s'accompagne d'une grande mobilité. Le travelling mobilise en effet le cadre.

---

[212] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.122-125.
[213] Edmund HUSSERL, *La phénoménologie et les fondements des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1970, pp.144-151 ; Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1985, pp.320-325.
[214] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.118-125.
[215] Id.ibid., p.121.
[216] Id.ibid., pp.122-123.
[217] Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », op.cit.
[218] A l'occasion du passage de Thierry Knauff au Festival de la Rochelle, le critique de cinéma Jacques Kermabon relève dans une présentation les éléments constitutifs de son style : « *Un noir et blanc somptueux, des mouvements de caméras lents et graves, la subtilité de la composition sonore sont parmi les signes distinctifs de la rigueur et de l'exigence de Thierry Knauff* ». Raphaël Bassan note quant à lui le caractère organique de ses mouvements de caméra dans *Vita Brevis*. [Id.ibid. ; Raphaël BASSAN, « Vita Brevis », op.cit., p.49.]
[219] Id.ibid., pp.118-119.

Créant par sa fluidité l'impression d'un regard cinématographique suprahumain, il suscite chez le spectateur une impression d'ouverture spatiale. Comme l'observe Antoine Gaudin, les effets spatiaux des mouvements d'appareil dépendent de leur corporéité. Certains déplacements particulièrement spectaculaires ou anti-humanistes de caméra retirent ainsi toute « corporéité » au regard cinématographique, aboutissant à un dépassement du corps et ouvrant le spectateur de nouveaux vécus spatiaux[220]. Au sein du cadre, les enfants constituent en outre des masses visuelles mouvantes. La focalisation lâche et la faible profondeur de champ installent également dans le champ de nombreuses zones de flou. Ce dynamisme de l'image se double d'un dynamisme du montage. La séquence se compose en effet d'une alternance de plans longs – durant lesquels le renard circule derrière les enfants avec son foulard – et de plans courts – durant lesquels les enfants assis tournent brièvement la tête pour voir s'ils ont été choisis. Le montage installe donc un suspense, faisant participer le spectateur au jeu des enfants. Quelques faux-raccords provoquent également un effet de compression temporelle et accentuent ce dynamisme. Cette forte mobilité de l'image et ce montage dynamique invitent le spectateur à la participation et à l'immersion. Ils suscitent en outre une légère désorientation spatiale, qui semble reproduire la sensation vécue par les enfants, étourdis par leur course autour de l'arbre. La caméra se désintéresse finalement de leur jeu pour se diriger, dans un mouvement autonome, vers le ciel et la cime de l'arbre.

Des mouvements d'appareil similaires se retrouvent dans *Anton Webern*. Suivant le jeu de Colin Maillard d'un groupe d'enfants, la caméra effectue un travelling circulaire autour d'un petit garçon aux yeux bandés. Les enfants courent dans tous les sens, passant devant la caméra et obstruant brièvement le champ, pendant que la musique se fait de plus en plus forte. L'image est caractérisée par une grande mobilité et une focalisation flottante. L'effet immersif et participatif est cependant réduit à l'échelle d'un plan et l'image suivante installe déjà une distance entre le spectateur et ces enfants.

De même, la caméra accompagne dans *Baka* un jeu d'enfants. Se plaçant au centre de leur cercle, elle effectue un lent travelling circulaire. Elle suit les sauts de l'enfant déguisé qui danse au milieu de ses camarades, se concentre sur le mouvement de ses pieds, puis le présente dans un plan large. La caméra prend ensuite de la distance, s'élevant pour filmer la scène dans une vue d'ensemble en forte plongée. Dans une autre séquence, le spectateur est introduit au cœur d'une veillée Baka. À la différence de la cérémonie que singeaient les enfants, elle réunit de

[220] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.126-127.

nombreux participants. Au centre de leur cercle, un pygmée chargé d'un imposant costume de paille danse. Des plans rapprochés montrent le mouvement des mailles de son déguisement. Des plans plus larges montrent les pygmées danser autour de lui. Alors que la danse croit en intensité, la caméra se place au centre du cercle. Face à la foule, elle effectue un travelling circulaire et entre littéralement dans la chorégraphie. Dans un contrechamp, on aperçoit de nouveau les corps des danseurs et leurs nuques. Après un dernier plan rapproché quasiment abstrait des mailles du costume, la caméra s'éloigne. Un long plan d'ensemble montre en plongée l'ensemble de la scène. La musique s'interrompt brutalement pour faire place au silence. À l'image ne demeurent que les restes fumants du feu de bois. Dans ces deux séquences, les mouvements panoramiques et les travellings circulaires favorisent l'immersion spatiale du spectateur. Ces images sont en outre caractérisées par une grande mobilité. Au mouvement du cadre s'ajoute celui des masses visuelles qui le composent. À travers cette mobilité, le spectateur expérimente un vécu spatial qu'il identifie à celui des personnages. Les plans rapprochés et les gros plans l'installent finalement dans un rapport de proximité avec les pygmées. Ils mettent en évidence les contacts ou contrastes de leurs peaux avec d'autres matières et installent dans l'image une dimension haptique. La faible profondeur de champ, la focalisation lâche et les jeux de lumière créent dans certains de ces plans des zones de flou ou d'opacité. Le spectateur reconnait dans cette perception brouillée celle des personnages, ce qui lui permet de partager sensoriellement leur expérience. L'organicité et la rythmicité du montage, l'alternance de plans courts et longs, de respirations et de contractions spatiales, participent finalement à la sensorialité de ces images.

Lorsqu'elle se mêle à des jeux, des danses ou des cérémonies, la caméra de Thierry Knauff devient ainsi participative[221]. Entre ses panoramas et ses travellings circulaires, elle adopte des mouvements autonomes et suprahumains. Se faisant regard ou conscience, elle emporte le spectateur dans la fluidité de ses déplacements. S'identifiant kinesthésiquement à la mobilité de la caméra, ce dernier plonge littéralement dans l'action. Cette immersion spatiale est favorisée par la grande mobilité de ces plans. Des zones de flou ou d'opacité apparaissent dans

[221] Cette caméra participative n'est pas à confondre avec la « caméra participante », notion introduite en 1962 par Luc de Heusch pour décrire le cinéma de Robert Flaherty. L'auteur soulignait à l'aide de ce concept l'engagement ethnographique du réalisateur dans *Nanook of the North*, sa proximité avec les eskimos et la longue durée de son terrain. Or, la caméra participative de Thierry Knauff n'est pas réservée à ses films anthropologiques. De plus, si elle joue d'une proximité, celle-ci est avant tout sensorielle et a pour objectif l'immersion spatiale du spectateur. [Marc Henri PIAULT, « Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte » [en ligne], dans *L'Homme*, n°198-199, 2011, pp.159-190, §27, URL : https://journals.openedition.org/lhomme/22739#tocto1n6 (page consultée le 29/10/2020) ; Marc Henri PIAULT, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Téraèdre, coll. « [Ré]édition », 2011, pp.74-75.]

ces images et reproduisent les effets de désorientation vécus par les personnages. En outre, ces plans sont généralement intégrés à des séquences au montage dynamique.

Thierry Knauff fonde ainsi un cinéma profondément sensoriel. Il propose dans ses films une expérience polysensorielle et synesthésique : il manipule la bande-sonore comme un élément sensible ; il insuffle à ses images une dimension tactile, voire haptique ; il organise dans ses séquences introductives une plongée polysensorielle dans l'espace ; et il favorise, à l'aide de mouvements fluides ou participatifs de caméra, l'immersion spatiale du spectateur. Reconnaissant la capacité du cinéma à atteindre sensoriellement son public, il manipule ses matières fondamentales afin d'instaurer entre l'image et son spectateur une relation physique et sensuelle.

Une dimension contemplative

Cette sensorialité permet également au réalisateur d'instaurer dans ses films des régimes de réception contemplatifs. Dans une époque marquée par la vitesse, la simultanéité et le « zapping permanent », manipuler la temporalité lui permet de faire voir « autre chose »[222]. S'émancipant des schémas narratifs classiques, il tente d'atteindre sensoriellement le spectateur et de l'installer dans une « autre possibilité d'accueil »[223]. Contrôlant l'image, le son et leur montage, Thierry Knauff insuffle à ses films une rythmicité et une organicité. Il crée alternativement des effets de contraction et de fragmentation temporelle – qui seront analysés ultérieurement – et des effets de dilatation temporelle – qui seront abordés dans ce chapitre. Différents procédés lui permettent d'installer dans ses œuvres « une certaine lenteur », condition selon lui « pour accueillir la beauté »[224]. Il mobilise dans cette perspective le ralenti, le silence, ainsi que les situations sonores et optiques pures. Ces manipulations de la temporalité ne sont pas sans conséquences sur le vécu spatial. Comme l'ont démontré de nombreux théoriciens, l'espace et le temps sont en effet intimement liés dans la perception cinématographique. Dans *De la cinéplastique*, Elie Faure explique ainsi que le cinéma incorpore le temps à l'espace. « Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l'espace »[225]. Antoine Gaudin démontre quant à lui dans son ouvrage que la spatialité vécue est influencée par la durée des plans, les effets de montage et les variations de vitesse[226].

[222] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[223] Id.ibid.
[224] Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE, Radio Campus Bruxelles, op.cit.
[225] Elie FAURE, *De la cinéplastique*, Paris, Séguier, coll. « Carré Ciné », 1995, p.228.
[226] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.138.

Les variations de vitesse

Comme le souligne Elie Faure, le temps au cinéma devient manipulable[227]. À quelques rares occasions, des images accélérées apparaissent dans les films de Thierry Knauff. Dans la scène de chasse de *Baka*, un zoom avant extrêmement rapide projette par exemple le spectateur, identifié à une flèche décochée par le pygmée, vers un singe perdu dans les branches. Le plan semble matérialiser les effets décrits par Paul Virilio dans *Esthétique de la Disparition* :

> « Comme l'engin de guerre lancé à toute vitesse sur la cible visuelle qu'il doit anéantir, le cinéma va s'attacher à provoquer un effet de vertige chez le voyeur-voyageur, le but recherché c'est maintenant de lui donner l'impression d'être projeté dans l'image. »[228].

Le plan s'insère dans une séquence au montage dynamique, composée de champs contrechamps – qui matérialisent la traque du chasseur – et de plans courts – qui provoquent un effet de contraction temporelle. L'accélération renforce ce resserrement temporel et suscite également une sensation de contraction spatiale. Identifié au regard de la caméra, le spectateur est en effet propulsé dans l'image. Il traverse l'espace à toute vitesse, sans possibilité de s'en imprégner. Cette impression est accentuée par l'utilisation du zoom avant, qui resserre l'échelle des plans et écrase les volumes. Une variation de vitesse similaire survient au début d'*Anton Webern*. La caméra se balade en lents travellings le long d'un talus sur une musique inquiétante, quand un bruit se fait soudain entendre. Dans un mouvement panoramique extrêmement rapide, le regard de la caméra change brusquement de direction. Il se fixe, dans le plan suivant, sur l'un des arbres du parc. Dans cette séquence caractérisée par un espace-temps dilaté, composée de plans longs et de mouvements de caméra fluides, l'accélération intervient comme une double rupture. Au resserrement temporel s'ajoute un resserrement spatial, suscité par l'excès de mouvement dans le champ et l'effet de saturation qui en résulte[229]. Dans ces deux séquences, l'accélération provoque ainsi un effet contraction spatio-temporelle, qui vient renforcer le contexte anxiogène d'une traque. Dans *Baka*, cette accélération intervient à l'apogée d'une longue scène de chasse narrativement très construite, caractérisée par sa tension dramatique et son montage extrêmement dynamique. Dans *Anton Webern*, elle survient dans une séquence plus courte, caractérisée par son rythme lent et son climat flottant de menace. Face à l'excès de vitesse et à l'accroissement du mouvement dans ces plans, le spectateur ressent un manque et une inquiétude. L'accélération assume ainsi chez Thierry Knauff une fonction dramatique, narrative et rythmique. Elle est employée dans des plans représentant une visée – celle d'une

[227] Il affirme ainsi à propos du temps : « Nous en jouons à notre guise. Nous pouvons le précipiter. Nous pouvons le ralentir. Nous pouvons le supprimer ». [Elie FAURE, *De la cinéplastique*, op.cit., p.230.]
[228] Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Editions Galilée, 1989, p.64.
[229] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.144.

arme dans *Baka* ou celle d'un regard dans *Anton Webern* – et suscitant une forte identification au regard de la caméra. Projectile ou visée, le spectateur est, à travers elle, violemment emporté dans l'image. Vécu sous la forme d'une traversée ou d'un défilement rapide qui rendent son imprégnation difficile, l'espace semble traité sur un mode sensationnel[230].

À plusieurs reprises, Thierry Knauff emploie également le ralenti dans ses films. Dans le premier plan de *Gbanga-Tita*, le temps s'étire ainsi sur le regard caméra de Lengé. Un commentaire apparait sur un fond noir : « Il restait juste assez de pellicule pour un seul plan. Quatre minutes pour le visage et la voix qui, du fond des âges, se souviennent de Gbanga-Tita et de la Calebasse de Dieu ». Dans ce court-métrage profondément travaillé par la question de la mémoire et de la transmission, le ralenti incarne ainsi une résistance de l'image, une persistance de la forme face à l'oubli. Il rappelle en cela le pouvoir d'embaumement du cinéma[231]. Il provoque en outre une sensation de dilatation spatiale. Cet effet s'explique, selon Antoine Gaudin, par la déperdition de mouvement alors générée dans l'image, par l'impression de trop-plein ressentie en réaction par le spectateur, par la dilatation temporelle et narrative qui l'accompagnent[232]. À l'aube d'un film-séquence composé d'un unique gros plan, le ralenti suscite ainsi une ouverture spatiale. Il engage le spectateur à percevoir un au-delà de l'image, faisant appel à l'espace suprahumain de la mort et de la mémoire. Il signale ainsi, dans ce premier plan, la disparition à venir du conteur. À ce ralentissement inaugural répondra l'altération finale de la pellicule, sa disparition dans un fondu au blanc et une annonce : « Lengé est mort quelques semaines après notre rencontre. […] Il était le dernier conteur de cette partie de la forêt ».

Dans *Vita Brevis*, Thierry Knauff tourne à grande vitesse afin de capter les mouvements extrêmement rapides des éphémères, avant de ralentir les images pour leur donner une temporalité plus humaine[233]. En rendant les chorégraphies frénétiques de ces insectes accessibles à la perception humaine et en contribuant à l'habitabilité de leur microcosme, il concrétise le rêve de nombreux cinéastes et théoriciens. Dziga Vertov considérait en effet le

[230] Dans leur dictionnaire théorique et critique du cinéma, Jacques Aumont et Michel Marie expliquent que l'« accéléré » peut avoir une fonction expressive et que, lié au montage court, il est souvent utilisé pour « dynamiser » des scènes d'actions. [Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Accéléré », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, pp.7-8.]

[231] Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin situe à la genèse du réalisme pictural et photographique un « complexe de la momie ». Il affirme que le réalisme s'est développé pour répondre au besoin psychologique de se défendre contre le temps, de « sauver l'être par l'apparence », et qu'il constitue ainsi une forme d'embaumement. [André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du CERF, coll. « 7e Art », 2011, p.9.]

[232] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.144.

[233] Thierry KNAUFF, Intervention suite à la projection du film Vita Brevis, Cercle du Laveu, Liège, 16 juin 2019.

ciné-œil comme apte à pallier aux insuffisances de la vision humaine et à saisir l'invisible[234]. Elie Faure louait quant à lui le pouvoir de représentation du cinéma dans *De la Cinéplastique* :

> « Je signalerai ces espaces nouveaux qui s'ouvrent, […] le profond univers de l'infini microscopique, et peut-être demain de l'infini télescopique, la danse inouïe des atomes et des étoiles, les ténèbres sous-marines qui commencent à s'éclairer »[235].

L'effet de ralenti devient particulièrement visible lorsque l'espace microscopique des insectes rencontre l'espace humain. Un gros plan montre ainsi les cheveux de la fillette mollement soulevés par le vent, tandis qu'un plan large présente le vol étrangement lent d'un oiseau à la surface de l'eau. Dans ces images, les éphémères semblent se mouvoir à une vitesse normale, tandis que les figures humaines et animales paraissent évoluer avec lenteur. Leurs mouvements ralentis semblent appartenir à une temporalité radicalement autre. Ces figures jouent également un rôle de référent scalaire. En permettant au public de saisir la grandeur de l'espace représenté, elles accentuent la différence d'échelle entre l'univers humain et le microcosme des insectes. S'il rend l'espace-temps des éphémères perceptible, le ralenti met paradoxalement en évidence son altérité. Jean Epstein avait souligné cette capacité du ralenti à défier les hiérarchies :

> « Par l'accéléré et le ralenti, le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et atteint notre foi dans les catégories, les règnes, les genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire entre des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit. »[236].

L'hétérogénéité de ce microcosme est accentuée par un processus de sublimation cinéplastique. Par leur composition, certaines séquences de *Vita Brevis* tendent en effet vers le non-figuratif et l'abstraction visuelle. L'espace devient dans ces images bi-dimensionnel, difficilement habitable. Or, comme l'ont montré Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois dans un article consacré aux influences réciproques du cinéma et de la vidéo, le ralenti produit une résistance de la matière au sein de l'image[237] et favorise ainsi l'expérimentation formelle. Le potentiel esthétique des variations de vitesse a également été relevé par les impressionnistes français[238]. Elie Faure a quant à lui célébré son pouvoir cinéplastique :

---

[234] Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, Un Autre Cinéma. Histoire et création.*, Armand Colin, Paris, 2015, p236-237.

[235] Elie FAURE, *De la cinéplastique*, op.cit., p.224.

[236] Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », vol.2, 1975, p.23.

[237] Philippe DUBOIS, Marc-Emmanuel MELON et Colette DUBOIS, « Cinéma et vidéo: interpénétrations » [en ligne], dans *Communications*, 1988, n°48, p.286, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1730 (page consultée le 15/05/2018).

[238] Tentant de mettre à jour les spécificités du cinéma pour revendiquer son autonomie artistique, les impressionnistes expérimentèrent dans leurs films de telles variations de « cadence ». Analysant le potentiel esthétique de films scientifiques tels que *Le Miracle des Fleurs*, Germaine Dulac a souligné la capacité des variations de vitesse à rendre visible des phénomènes hors de portée de l'homme à créer des « jeux de rythmes purs ». Jean Epstein voyait quant à lui dans l'accélération un potentiel animiste et spirituel, la possibilité de créer une surréalité et de révéler l'invisible. [Maria Ida BERNABEI, « L'accéléré dans la théorie des années 1920 : "Germination du blé... Cristallisation...

> « Je signalerai l'extraordinaire puissance de révélation rythmique qu'on peut tirer des mouvements ralentis, ceux de ces chevaux au galop qui semblent de bronze rampant, de ces chiens courants dont les contractions musculaires rappellent les ondulations des reptiles, de ces oiseaux qui semblent danser dans l'espace avec les voiles de leurs ailes traînantes, dressées, repliées, déployées comme des drapeaux, de ces boxeurs qui paraissent nager, de ces danseurs, de ces patineurs qui tournent, statues en action, autour d'une harmonie sans cesse atteinte et sans cesse rompue dans la continuité logique de l'équilibre poursuivi. »[239].

Le ralenti participe ainsi, dans *Vita Brevis*, à la création d'une expérience de l'altérité. Il installe le microcosme des éphémères dans une temporalité autre et favorise un processus de sublimation cinéplastique qui accentue son hétérogénéité. Il permet au spectateur de repenser son rapport à la nature et de s'interroger sur la finitude de son existence.

Comme l'expliquent Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois, le ralenti constitue une « opération de pensée »[240] aux multiples implications. Le ralenti constitue tout d'abord une résistance de la forme, « un précipité de la matière même de l'image »[241], et favorise en cela l'abstraction visuelle. Des cinéastes d'avant-garde tels que Jean Epstein, Vsevolod Poudovkine et Dziga Vertov l'ont ainsi utilisé pour explorer de nouvelles formes de perception[242]. Elie Faure a mis en évidence le pouvoir de révélation rythmique du ralenti, soulignant particulièrement son application aux accidents de voitures ou d'avion, décrivant de « lentes chorégraphies » mêlant hommes et machines dans une course vers la mort[243]. Le ralenti possède en outre des implications spatiales. Comme l'explique Antoine Gaudin, les variations de vitesse peuvent être vécues comme des perturbations énergétiques. Dans son acte de réception, le spectateur s'identifie en effet de manière kinesthésique aux objets et à leurs mouvements. Le ralenti et l'accéléré provoquent respectivement une déperdition et un excès de mouvement. Ils sont vécus par le spectateur sur le mode du trop-plein ou du manque car « l'impulsion énergétique inscrite dans notre corps à vitesse normale perdure »[244]. Il expérimente ainsi, dans le cas du ralenti, une diminution de mouvement dans l'image et ressent, en réaction, un trop-plein énergétique qui affecte l'image d'un manque, d'un vide, et suscite une augmentation de sa valence spatiale[245]. Cette dilatation semble mener dans *Gbanga-Tita* et *Vita Brevis* à l'espace suprahumain de la mort. Le ralenti engage ainsi le spectateur à questionner la finitude de l'existence. Il entraine également à une réflexion sur les pouvoirs du cinéma, comme appareil de vision et dispositif mnésique, sur sa capacité à ouvrir de nouveaux

---

Films documentaires et, surtout, films d'avant-garde" » [en ligne], dans *1895*, n°87, mai 2019, pp.90-111, URL : http://journals.openedition.org/1895/6769 (page consultée le 06/12/2020).]

[239] Elie FAURE, *De la cinéplastique*, op.cit., p.228.

[240] Philippe DUBOIS, Marc-Emmanuel MELON et Colette DUBOIS, « Cinéma et vidéo: interpénétrations », op.cit., p.286.

[241] Id.ibid., p.286.

[242] Id.ibid., pp.285-286.

[243] Elie FAURE, *De la cinéplastique*, op.cit., p.111.

[244] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.144.

[245] Id.ibid., p.144.

espace-temps et à conserver la trace d'une expérience. Il le pousse finalement à interroger son rapport à la nature dans *Vita Brevis*. Le ralenti semble ainsi avoir des implications philosophiques. Il plonge le spectateur dans un état réflexif[246], l'engage à « ne pas se laisser emporter, résister, faire le vide, ruminer, voir comment on voit »[247]. Il s'oppose à l'« esthétique de la disparition » propre à la vitesse et à l'accélération, à « l'oubli de la matière »[248], à « l'annihilation du temps et de l'espace »[249]. Il permet au spectateur de faire l'expérience de la lenteur, de saisir de manière sensuelle une matière-temps et de s'imprégner d'un espace, de questionner son rapport à la spatialité. Il suscite, dans les films de Thierry Knauff, une qualité aigüe d'attention et plonge le spectateur dans un état réflexif.

Situations sonores et optiques pures

Des « situations optiques et sonores pures » contribuent également à installer dans ses réalisations, des régimes de réception alternatifs. Dans *L'image-mouvement*[250] et *L'image-temps*[251], Gilles Deleuze désigne avec cette notion des situations qui ne se prolongent pas en actions mais qui sont avant tout « investies par les sens »[252], qui révèlent une puissance – une horreur ou une beauté excessives – « débordant » les capacités sensori-motrices du personnage[253]. Le théoricien situe leur émergence dans le cinéma néoréaliste italien et chez des cinéastes de la modernité tels que Yasujirō Ozu, Jacques Tati, Robert Bresson, Jean-Luc Godard ou Jacques Rivette. Il les définit par la présence d'événements « non-concernants », la mise en scène de la banalité du quotidien ou la prédominance de temps morts ; par une primauté de la ballade, de la promenade et de l'errance comme forme narrative ; par un relâchement des liens sensori-moteurs, un renversement de l'identification spectatorielle classique et un avènement de personnages de voyants ; par une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ; par l'investigation de lieux quelconques, déconnectés ou vides[254].

De telles caractéristiques se retrouvent dans de nombreuses scènes au sein de la filmographique de Thierry Knauff. Le cinéaste investit de multiples espaces vides ou désaffectés. Sa caméra arpente les allées d'un parc débarrassé de ses promeneurs dans *Le*

[246] Philippe DUBOIS, Marc-Emmanuel MELON et Colette DUBOIS, « Cinéma et vidéo: interpénétrations », op.cit., p.286.
[247] Id.ibid., p.286.
[248] Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, op.cit., p.124.
[249] Id.ibid., p.122.
[250] Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, op.cit., pp.277-290.
[251] Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op.cit., pp.7-31.
[252] Id.ibid., p.11.
[253] Id.ibid., p.9.
[254] Id.ibid., pp.7-37.

Sphinx. Il met en scène dans *Abattoirs* un lieu « désaffecté »[255], où l'acte de mise à mort a été évacué et où les travailleurs n'apparaissent que sous la forme de corps fragmentés[256]. Le réalisateur investit dans *Wild Blue* de multiples lieux – des rues désertes, des bâtiments en ruine, une cour abandonnée, une classe d'école vide, ou encore les grottes de l'île d'Elephanta – pour interroger les événements qui s'y sont produits. Il filme finalement dans *Vita Brevis* la progression solitaire d'une fillette le long des rives de la Tisza. Ces espaces déserts, vides ou désaffectés sont généralement parcourus par des personnages à l'identité indéterminée, réduits à un rôle de voyant. Dans la séquence introductive de *Wild Blue*, le spectateur s'identifie ainsi à une fillette, à son regard et à son toucher. D'autres personnages apparaissent ensuite, brièvement ou plus longuement. Dans un lent travelling, un vieil homme guide par exemple le spectateur vers une ruelle africaine, avant que la caméra ne se détourne de sa trajectoire pour fixer les empreintes de mains laissées sur un mur. Dans une autre séquence, elle suit une femme marchant vers une fontaine, avant de s'en détacher pour filmer les jeux d'eau et de lumière. Plus tard, une femme entraine le spectateur des rues de Bombay aux grottes de l'île d'Elephanta, dans un trajet de taxi et de bateau. Il est également invité à s'identifier à un sniper scrutant une rue de Sarajevo depuis un bâtiment abandonné. Dans *Vita Brevis*, il suit les déambulations d'une petite fille dans une nature luxuriante et s'identifie à sa fascination pour un phénomène naturel rare. Aucun élément ne permet d'identifier ces différents personnages. Ils arpentent, inconnus, les lieux et observent. Lorsqu'il ne rencontre pas de figure humaine identificatoire, le spectateur est amené à suivre les errances d'une caméra qui se fait conscience. Comme elle, il se détache des personnages, adopte des mouvements autonomes à la lenteur et à la fluidité suprahumaines. Il fixe alors des espaces – vidés généralement de toute présence ou action – dans de légers zooms ou des travellings fantomatiques. La caméra se promène ainsi le long des buissons, caresse du regard la cime des arbres et observe la statue d'un sphinx[257] ; hante les couloirs d'un abattoir étrangement vide[258] ; arpente les allées boisées d'un parc dans une courte séquence d'*Anton Webern* ; scrute les rues viennoises à la recherche des stigmates du pouvoir nazi dans *Wild Blue* ; ou déambule le long des rives de la Tisza dans *Vita Brevis*. Le spectateur s'identifie à des figures de voyant, à des personnages ou à une conscience-caméra. « Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans

[255] Serge MEURANT, « Abattoirs » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/actualites/abattoirs-de-thierry-knauff (page consultée le 15/01/2019).
[256] Jean-Paul GÉHIN, « Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs », op.cit., p.7.
[257] Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », op.cit.
[258] Levy OPHIR, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain », op.cit., p.202.

une action »[259]. Dans ces séquences, l'espace est donné à vivre au spectateur sur le mode de l'errance ou de la flânerie. Cette forme narrative s'accompagne d'un relâchement des liens sensori-moteurs et d'une absence d'action. La situation devient purement optique, sonore, mais également tactile, perçue à l'aide d'organes sensoriels « affranchis » d'un rapport fonctionnel aux choses[260]. La bande-sonore se concentre sur les sons de l'environnement – dans *Le Sphinx, Abattoirs, Seuls* et *Wild Blue* –, les bruits de la nature – dans *Anton Webern, Baka, Wild Blue* et *Vita Brevis* –, mais laisse également une grande place au silence – dans l'ensemble des court-métrages. De nombreux plans montrent – dans *Anton Webern, Baka, Wild Blue* et *Vita Brevis* – les contacts de personnages avec leur milieu, activant une dimension tactile et haptique. Ces scènes d'errance ou de promenade sont caractérisées par de nombreux temps morts, par une dilatation narrative et par de multiples plans longs. Comme l'explique Antoine Gaudin, les plans longs permettent au spectateur de s'émanciper de la narration, de reporter son attention sur les paramètres de l'image et de s'imprégner de la spatialité ; ils provoquent une activation importante du hors-champ ; ils créent une attente et laissent place à une interrogation sur l'espace en tant qu'enjeu existentiel[261]. Ces plans longs ouvrent ainsi le spectateur à des régimes de réception sensoriels, contemplatifs et réflexifs. Dans ces images sensorielles pures, le personnage devient le « spectateur »[262] d'une situation qui n'engage pas sa réponse ou son action, qui déborde ses capacités sensori-motrices, qui ne suscite que sa fascination ou son effroi. Dans *Le Sphinx*, *Abattoirs* et *Wild Blue,* les événements traumatiques évoqués semblent ainsi relégués au hors-champ, à d'autres espaces et temporalités. Comme les témoins d'événements passés, la caméra et les personnages retournent sur les lieux du crime, vides maintenant de toute action. Thierry Knauff les confronte également au spectacle de la nature ou de la beauté de l'art. Dans *Anton Webern, Baka, Wild Blue* et *Vita Brevis,* de nombreux plans fixes montrent par exemple le vent agitant les feuilles, créant des vagues à la surface de l'eau, un rayon de lumière perçant à travers les nuages ou l'éclat de la lune troublant l'obscurité. Dans *Vita Brevis*, la métamorphose des éphémères apparait comme le surgissement sensoriel pur d'un événement dans son excès de beauté. Ce dernier court-métrage comporte de nombreuses situations optiques et sonores pures. Dans de longs travellings, le spectateur y suit les déambulations d'une fillette. De nombreux champs contrechamps opposent les regards de la petite fille à l'environnement naturel et virginisent l'espace. Plusieurs plans montrent

[259] Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op.cit., p.9.
[260] Id.ibid., p.11.
[261] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.140-143.
[262] Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op.cit., p.9.

finalement les contacts physiques de la fillette avec les éphémères, encourageant une réception tactile et haptique.

Dans ses films, Thierry Knauff investit ainsi des lieux déserts ou désaffectés, proposant au spectateur de s'identifier à des figures de voyants ou de témoins, l'invitant à suivre leurs flâneries ou leurs errances. Ces situations sonores et optiques pures incitent le spectateur à adopter un mode de réception sensoriel et contemplatif. Elles révèlent une puissance excédant les capacités d'action humaines : dans *Baka*, *Wild Blue* et *Vita Brevis*, elles confrontent le spectateur à des événements dans leur ambiguïté, leur excès de beauté et leur lien avec le sacré ; dans d'autres séquences de *Wild Blue*, dans *Le Sphinx*, *Abattoirs* et *Anton Webern*, elles l'amènent à scruter des lieux à la recherche des traces de violences passées. À travers elles, le réalisateur représente ainsi l'indicible, l'invisible, l'horreur comme la beauté, la mort comme le sacré.

L'expérience du silence

Privilégiant les bruits et le silence au détriment de la parole et de la musique, les bandes sonores de Thierry Knauff participent également à l'instauration de ces régimes sensoriels et contemplatifs de réception. Plusieurs auteurs et critiques ont ainsi relevé l'omniprésence du silence dans sa filmographie[263]. Le silence se retrouve dans presque toutes les réalisations de Thierry Knauff. *Abattoirs*, *Seuls* et *Vita Brevis* ne comportent ainsi ni parole ni musique, tandis que les fonctions usuelles de la voix off – dans *Le Sphinx*, *À Mains Nues* et *Wild Blue* – de la parole – dans *Baka* – et de la musique – dans *Anton Webern*, *Solo* et *Wild Blue* – sont subverties au profit d'une valorisation de leurs caractéristiques sensibles, rythmiques et poétiques. Certaines de leurs séquences permettent au spectateur de faire l'expérience du silence.

Antoine Gaudin définit le silence comme une « raréfaction des bruits quotidiens » mettant en évidence une « sonorité tonique » et des « bruits ponctuels ». De même, David Le Breton

[263] Serge Meurant a soulevé son utilisation dans la représentation du « désespoir indicible » des enfants autistes de *Seuls*. De même, Denis Bélanger a remarqué que l'absence de musique et de paroles mettait en évidence leur solitude. Analysant la bande-sonore de *Baka*, Leonardo D'Amico a noté son absence de commentaires, son emploi des bruits de la nature et du silence. Abordant *Wild Blue*, Serge Meurant a observé que le réalisateur faisait appel à un silence « qui respecte l'intériorité du spectateur, ne l'enferme pas dans une culpabilité, n'appelle d'autre jugement que celui de l'intelligence, de la sensibilité et de la bonté ». Jean Decock a affirmé que ce silence donnait forme au long-métrage. Greg Hainge a quant à lui remarqué qu'il créait une tension et qu'il traduisait l'impossibilité de représenter la violence. [Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix », op.cit., pp.284-285 ; Denis BÉLANGER, « Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal : sélection courts métrages : à court de courts métrages ? »,op.cit., p.12 ; Leonardo D'AMICO, « People and Sounds : Filming African Music Between Anthropology and Television Documentary », op.cit., p.5 ; Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix », op.cit., pp.289-290 ; Jean DECOCK, « 53e Festival International du Film de Cannes 2000 : Retour au passé et rêve du futur ? » [en ligne], dans *The French Review*, Vol 74, n°5, April 2001, p.1020, URL : https://www.jstor.org/stable/399796?seq=1#page_scan_tab_contents (page consultée le 27/02/2019) ; Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.167.]

considère qu'il ne relève pas d'une absence totale de bruits, mais d'une « interprétation affective des lieux » et d'un « mode d'écoute »[264].

> « Le silence ne se confond pas avec l'absence de sonorité, à un monde sans frémissement, étale, ou rien jamais ne se ferait entendre. […] Tout milieu résonne de manifestations sonores particulières, même si elles sont espacées, ténues, étouffées, lointaines, à la limite de l'audible. […] Les mouvements de l'homme dans l'espace laissent la trace sonore de ses pas, de ses gestes, de son souffle ; son immobilité même n'annule pas sa respiration et les bruits de son corps. Toujours l'existence palpite et fait entendre sa rumeur. »[265].

David Le Breton envisage également ses liens avec l'espace, affirmant qu'il instaure une temporalité autre, éveille les sens, procure aux choses une épaisseur et suscite ainsi un sentiment de présence au monde[266]. De la même manière, Antoine Gaudin considère qu'il stimule une qualité aiguë d'écoute et qu'il attire l'attention du spectateur sur la spatialité[267]. Les deux auteurs estiment donc qu'il peut entrainer des effets de dilatation ou d'ouverture spatiale[268].

Cette impression de silence saisit le spectateur dans les séquences introductives de Thierry Knauff. Il plonge le spectateur dans un état d'éveil sensoriel, isole chaque élément sonore pour lui conférer une épaisseur particulière et restitue en cela une impression de présence au monde[269]. Le spectateur est engagé dans ces différentes scènes à porter son attention sur le « bruissement du monde »[270] – le bourdonnement des insectes dans *Le Sphinx*[271], le souffle du vent dans les feuilles, le chant des oiseaux et le faible cri d'animaux dans *Gbanga-Tita, Baka, Wild Blue* et *Vita Brevis* –, sur des sons évoquant un environnement réaliste – l'écho lointain d'un clocher et quelques notes de piano dans *Anton Webern*, le sifflement trainant d'un homme et un bruit sourd évoquant la chute d'un corps dans *Abattoirs*[272] –, ou sur les bruits d'un corps en mouvement – le frottement de deux pieds contre un sol de sable dans *Solo,* des heurts sourds et étouffés dans *Seuls*. Cette multiplicité de sons participe à la création d'un paysage sonore réaliste et suscite une sensation d'espace à l'orée du film, en convoquant des phénomènes appartenant au hors-champ. Le silence conditionne donc un mode de réception sensoriel et favorise l'immersion spatiale du spectateur.

Dans les scènes d'errance et de promenade donnant lieu à des situations optiques et sonores pures, le silence incite également le spectateur à une sensorialité et à une sensibilité spatiale

[264] David Le Breton, « Anthropologie du silence », op.cit., pp.11-13.
[265] Id.ibid., pp.11-12.
[266] Id.ibid., pp.14-17.
[267] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.180-181.
[268] Id.ibid., pp.180-184 ; David Le Breton, « Anthropologie du silence », op.cit., p.14.
[269] Id.ibid., p.17.
[270] Id.ibid., p.12.
[271] Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », op.cit.
[272] Serge MEURANT, « Abattoirs », op.cit.

accrues. En provoquant des effets de dilatation temporelle, narrative et spatiale, il engage selon David Le Breton, à la flânerie et à l'immersion[273]. Il favorise ainsi un mode de réception polysensoriel et immersif de l'espace, instaurant dans ces séquences une dimension contemplative.

Synonyme de calme et d'apaisement, le silence se retrouve également dans *Baka*, où il ponctue les nombreuses scènes musicales montrant la centralité des chants polyphoniques dans la vie des pygmées. À l'issue d'une cérémonie réunissant les enfants et le conteur de la tribu, les chants s'évanouissent ainsi lentement pour laisser place au sifflement des criquets. Entre les branches, la lune apparait. Des cris d'insectes et d'animaux se joignent à la bande-sonore, tandis que l'image montre la cime maintenant ensoleillée des arbres. La caméra descend jusqu'à une rivière, où les enfants s'affairent et commencent bientôt à battre l'eau en rythme. Plus tard, une séquence de chants polyphoniques s'interrompt de manière similaire. Animé d'un zoom arrière, un plan d'ensemble resitue un groupe de chanteurs dans un écrin de nature. Alors que la caméra pointe le sommet des arbres, le ciel s'obscurcit et les chants cessent. Ils sont remplacés par le faible bruit des criquets. Dans *Baka*, ces séquences silencieuses semblent ainsi accompagner le passage entre le jour et la nuit. Le silence et son effet de dilatation temporelle atténuent la contraction suscitée par ces ellipses. Il signe également un retour au calme et à la solitude, après des scènes collectives d'action. Le silence encourage le spectateur à la réflexion[274], à un retour sur soi qui contraste avec la dimension immersive et participative des autres séquences. Il est également associé à des plans du ciel, dont il renforce par ses propres effets la dilatation spatiale. Lié aux lieux de recueillement, le silence appelle à l'apaisement, à l'intériorité et à la méditation[275]. Il suscite au sein du film des respirations, des moments de calme, de contemplation et de méditation, venant ponctuer des séquences musicales marquées par une grande mobilité et sensorialité. Il participe ainsi de l'organicité du montage de *Baka*.

À plusieurs reprises, la musique s'interrompt également dans *Solo* pour laisser place au silence, au souffle de la danseuse, au bruit de ses pas ou de son corps. Ces sons remplacent la musique pour traduire, en un rythme corporel, les mouvements de la chorégraphe et matérialiser sa conquête d'un espace de liberté. Dans *Solo*, Michèle Noiret interroge en effet l'influence du compositeur Karlheinz Stockhausen et de son système expérimental strict de composition

[273] David LE BRETON, « Anthropologie du silence », op.cit., pp.14-15..
[274] Id.ibid., pp.14-15..
[275] Id.ibid., pp.14-15.

chorégraphique sur son travail[276]. Les arrêts répétés de la musique traduisent ainsi le dialogue entre la danseuse et la musique, leur appréhension réciproque. Dans des jeux d'apparition et de disparition, d'extension et de rétractation, son corps étend ou referme l'espace. Les fréquentes interruptions de la musique et la rythmicité des sons participent de ce va-et-vient entre dilatation et contraction spatiale. Le silence reporte l'attention du spectateur sur ces bruits du corps et lui donne à vivre rythmiquement une conquête chorégraphique de l'espace.

Dans *Solo* et *Anton Webern*, la musique s'émancipe ainsi de sa fonction empathique traditionnelle[277]. Dialoguant un instant avec l'image, elle s'en détache, s'en fait le contrepoint, disparait, la rejoint. S'interrompant régulièrement, elle fait place à un silence qui ouvre le spectateur à d'autres dimensions de l'image, attirant son attention sur la rythmicité de certains bruits ponctuels ou le plongeant dans des états méditatifs de réception. L'expérience du silence suscite alors une sensation de dilatation spatiale. Alternativement, elle provoque une impression anxiogène de contraction spatiale. Elle participe, avec ces effets spatiaux paradoxaux, à la rythmicité, à la musicalité et à l'organicité du montage des films de Thierry Knauff. Le réalisateur explique d'ailleurs, à travers une des voix off de *Wild Blue*, qu'il n'existe pas de musique sans silence, pas de cadence sans pause. Dans *Solo*, l'alternance d'épisodes musicaux et de séquences silencieuses est vectrice d'une rythmicité et d'une organicité qui répondent à celles de la chorégraphie. Dans *Anton Webern*, les interruptions fréquentes de la musique s'intègrent dans un montage marqué par de constantes ruptures rythmiques et dans une spatialité caractérisée par la fragmentation.

Dans le court-métrage, ces interruptions s'accompagnent généralement d'un changement d'espace. Dans les premières minutes du film, la musique s'arrête brutalement pour laisser place au roulis des vagues et au cri des mouettes. À l'écran défilent les images d'une mer agitée, d'une main d'enfant tenant un coquillage, d'un homme face aux flots et d'un ciel nuageux. Ces plans à l'échelle croissante, tournés en extérieur, sont caractérisés par une grande valence spatiale. L'absence de musique engage le spectateur à porter son attention sur l'espace et accentue cet effet de dilatation. Dans une autre séquence, la bande-sonore se fait silencieuse sur un plan extérieur, large et symétrique, d'arbres se dressant sur une ligne d'horizon. Un lent panorama dévoile ensuite un champ de blé. Un chœur se fait alors légèrement entendre, rythmant le raccord avec le plan suivant, propulsant le spectateur à la surface de l'eau, puis

[276] « Michèle Noiret. Palimpseste et Duo. » [en ligne], Brochure Théâtre National de la Danse de Chaillot, Paris, 27 septembre-8 octobre 2016, URL : https://www.theatre-chaillot.fr/sites/default/files/upload/telechargements/prog_noiret.pdf (page consultée le 14/01/2019).
[277] Holly ROGERS, *Music and Sound in Documentary Film*, op.cit., pp.4-5.

derrière la nuque d'une femme. Dans ces images, le silence signe ainsi une dilatation spatiale. Il s'accompagne parfois, dans un effet contraire, d'une contraction spatiale et de l'irruption d'un événement inquiétant. Dans la séquence du parc, la musique est par exemple interrompue par un bruit soudain. À cette séquence marquée par de longs travellings et l'investissement d'un lieu unique succèdent un panorama accéléré, une série de plans courts et des ruptures spatiales. Le silence semble alors prendre une dimension anxiogène, ouvrant le spectateur à la fragilité de son existence et la mort[278].

Ce climat d'inquiétude se retrouve également dans *Seuls*, où l'attention du spectateur est, dès l'introduction, reportée sur des bruits sourds et réguliers. Ils sont bientôt rejoints par les cris répétés d'enfants, qui composent avec eux un rythme lancinant. Ce dernier semble rappeler au spectateur l'enfermement de ces jeunes dans une structure répétitive et tragique. Ils s'interrompent uniquement à la fin du court-métrage, lorsque les enfants s'assoupissent. Après quelques plans larges de la cour de l'hôpital et de la cime des arbres, une série de gros plans fixent leurs corps enfin immobiles. Les cris se sont tus. Cette séquence silencieuse crée une respiration au sein du film, un moment de calme et d'apaisement. Dans *Le Sphinx*, l'attention du public est, comme le remarquent Jacky Evrard et Jacques Kermabon, catalysée vers la voix de Marc Liebens et vers un bruissement d'insectes[279]. Comme le poème de Jean Genet, le « bruit des mouches » renvoie, selon Jacqueline Aubenas, le spectateur à un autre espace-temps, au massacre de Sabra et Chatila[280]. De même, Corinne Maury remarque qu'*Abattoirs* isole dans sa bande-sonore des cris d'animaux à l'agonie[281]. Selon Serge Meurant, ces bruits divers acquièrent une signification funeste. On entend le couperet d'une guillotine qui tombe dans le claquement d'une porte. On devine, derrière un bruit sourd, la chute d'un corps. On associe le piaillement des oiseaux à leur envol craintif. L'acte de mise à mort des animaux, invisible dans l'image, se dessine dans cette bande-sonore dépouillée[282].

Dans *Le Sphinx*, *Abattoirs*, *Seuls* et *Anton Webern*, le silence plonge le spectateur dans un état d'inquiétude. Il centre son attention sur des bruits continus installant une atmosphère funeste ou sur des bruits ponctuels provoquant dans la bande-sonore une irruption anxiogène. Dans le premier cas, l'expérience du silence provoque une « inquiétante étrangeté »[283], convoquant la

[278] David LE BRETON, « Anthropologie du silence », op.cit., pp.17-21.
[279] Jacky EVRARD et Jacques KERMABON, « Images fixes » dans *Une encyclopédie du court-métrage français*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2004, pp.212-214.
[280] Jacqueline AUBENAS, « Le soleil septentrion », op.cit., pp.61-62.
[281] Corinne MAURY, « Les écrans de la mort. L'abattoir au cinéma. », op.cit., pp.384-385.
[282] Serge MEURANT, « Abattoirs », op.cit.
[283] Le concept d'inquiétante étrangeté ou « das Unheimliche », traduit chez Sigmund Freud un affect mêlant l'étranger, l'extraordinaire, le surprenant, et le familier, l'ordinaire, le connu. Ce sentiment entraine « un rejet généralisé du savoir » et questionne le rapport du sujet à la

mort et la menace dans l'espace diégétique, faisant surgir l'étrange dans le familier. Il ouvre une « profondeur du monde », à l'indicible et à l'invisible, et révèle la « puissance » des choses[284].

> « Il prive des repères sécurisants qui apaisent la relation aux objets ou aux autres en confrontant l'homme à la concrétude de faits dont il découvre combien ils lui échappent finalement, combien le sens qui rend l'univers familier n'est qu'une convention nécessaire, mais si fragile qu'un rien ne la désagrège, surface heureuse d'évidences qui fait oublier le vide qu'elles renferment ou le mystère plutôt qu'elles cherchent à atténuer. »[285].

Dans le deuxième cas, des événements sonores font « effraction », brisant le silence et éveillant « une image de mort ». Chacun de ces bruits ponctuels acquiert une épaisseur particulière et ouvre l'espace cinématographique.

> « Ces manifestations sonores insolites qui dissolvent la paix environnante apparaissent comme des glissements projetant l'homme "à la lisière de l'autre monde" […]. Dans l'épaisseur étale du silence, on conçoit combien la déchirure du bruit est une menace, un rappel de la fragilité et de la finitude qui saisit l'homme et lui impose de se tenir sur ses gardes »[286].

Au paroxysme de la scène de chasse de *Baka*, le froissement du feuillage rompt ainsi le silence, amène le pygmée à décocher une flèche et signe un changement radical de valence spatiale. Dans la séquence introductive de *Vita Brevis*, un zoom arrière resituant la fillette dans un écrin de nature est interrompu par un bruit d'éclaboussure. Le raccord brutal menant au plan rapproché de la surface de l'eau apparait comme une rupture spatiale. Un intervalle de temps semble s'être glissé entre les images et le spectateur ne voit dans les remous agitant la rivière que les traces d'un phénomène qui demeure invisible. Le bruit assourdissant d'un avion perturbe également le silence de *Seuls*, *Vita Brevis* et *Wild Blue*, produisant un effet de saturation sonore. Cette effraction sonore semble renvoyer le spectateur au caractère bruyant de la modernité. David Le Breton oppose en effet le bruit – lié à la vitesse, à la puissance et à l'énergie – au silence – associé à une sensibilité et à une temporalité naturelles[287]. Il déclare : « Le silence renvoie alors à une expérience antérieure à la technique, à un univers sans moteur, sans voiture, sans avion, le vestige archéologique menacé d'un autre temps »[288]. Dans ces scènes, la technologie est ainsi représentée comme une irruption sonore violente. Dans le silence, ces bruits ponctuels interviennent ainsi comme des effractions charriant avec elles une dimension anxiogène voire une « image de mort »[289].

---

réalité. [Jacques ADAM, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », dans *Champ lacanien*, n° 10, octobre 2011, pp.195-210, §7-14, URL : https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2011-2-page-195.htm (page consultée le 31/10/2020).]

[284] David LE BRETON, « Anthropologie du silence », op.cit., p.21.

[285] Id.ibid., p.21.

[286] Id.ibid., p.24.

[287] Id.ibid., pp.25-27.

[288] Id.ibid., p.13.

[289] Id.ibid., p.19.

D'autres sons, tels que le souffle du vent dans les feuilles, semblent faire appel au sacré. Il se manifeste comme une « sonorité tonique »[290] dans *Wild Blue* et *Vita Brevis,* ou comme un bruit ponctuel dans *Seuls, Anton Webern* et *Solo,* et suscite dans ces films un effet de dilatation spatiale. Le bruissement du vent apparait comme une manifestation de la puissance transcendante de la nature et rappelle au spectateur son appartenance à un cosmos aux limites inhumaines. Il provoque des effets paradoxaux de dilatation et de contraction spatiale, ouvrant le spectateur à l'ambiguïté, à la fragilité de son existence et à la mort, mais également au sacré et à la transcendance.

Thierry Knauff mobilise ainsi les deux pôles de l'expérience du silence pour produire alternativement des effets de dilatation et de contraction spatiale, appelant au calme ou à l'angoisse. Par le dépouillement qu'il génère, le silence engage effectivement le spectateur à l'intériorité et à la réflexion[291], mais fait paradoxalement ressentir à l'individu le vide comme « une force colossale qui s'apprête à broyer l'homme »[292] ou comme une « alliance avec le cosmos »[293]. Le silence procure au spectateur un « sentiment aigu d'exister »[294] – favorisant la sensorialité et l'immersion spatiale, invitant à la flânerie ou à la contemplation – et instaure dans ces films une « métaphysique du lieu »[295] – provoquant des ouvertures spatiales et engageant à la réflexion ou à la méditation.

Dans la filmographie de Thierry Knauff, le silence, le ralenti et les situations sensorielles pures permettent au spectateur d'expérimenter des modes sensoriels, méditatifs et contemplatifs de réception. Par ces différents procédés, le cinéaste semble s'opposer à la vitesse et à l'« esthétique de la disparition », décrites par Paul Virilio comme menant à une désintégration de la vue, de la matière et du corps[296]. L'auteur considère en effet que la vélocité transforme la durée en intensité[297] ; qu'elle extrait le sujet de son contexte spatio-temporel et remplace son rapport à l'espace par une « exaltation dynamique »[298] ; qu'elle abolit les rapports de proximité[299] et la tacticité au profit d'une « intense visualisation »[300] ; qu'elle provoque un « oubli de la matière » et de « notre présence au monde »[301] ; qu'elle réduit l'ambiguïté du

[290] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., p.180.
[291] David LE BRETON, « Anthropologie du silence », op.cit., pp.16-17.
[292] Id.ibid., p.19.
[293] Id.ibid., p.16.
[294] Id.ibid., pp.15-17.
[295] Id.ibid., p.18.
[296] Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, op.cit., pp.55-56.
[297] Id.ibid., p.83.
[298] Id.ibid., p.120.
[299] Id.ibid., p.73.
[300] Id.ibid., p.66.
[301] Id.ibid., p.124.

monde et substitue à la vastitude du vide un effet de vertige[302]. Or, Thierry Knauff manipule la temporalité dans ses films pour y installer une lenteur. Le silence, le ralenti et les situations sensorielles pures favorisent en outre l'imprégnation spatiale du spectateur. Ils provoquent également son éveil sensoriel et le plongent dans une autre capacité d'accueil. Finalement, ils restituent un sentiment d'être-au-monde, suscitent des ouvertures spatiales et placent le spectateur dans des états méditatifs ou contemplatifs de réception. Thierry Knauff semble utiliser ces procédés pour représenter l'ambiguïté du monde, l'indicible et l'invisible. Le ralenti lui permet ainsi de convoquer la mort et de montrer dans l'image la mémoire à l'œuvre. Les situations optiques et sonores pures lui permettent de révéler une puissance qui excède les capacités sensori-motrices humaines, amenant le spectateur à scruter des lieux désaffectés à la recherche des traces de violences passées ou le confrontant au spectacle fascinant de la nature. Le silence ouvre quant à lui l'espace vers le sacré ou la mort, suscitant chez le spectateur un sentiment de plénitude ou une inquiétude métaphysique. Ils semblent tous trois liés à des questions de mémoire et de mort. En insufflant à ses films une dimension contemplative, Thierry Knauff contrevient au « monde sans mémoire »[303] de la vitesse, à son espace-temps dépourvu de « traces mnémoniques »[304], où « la mort elle-même ne peut plus être ressentie comme mortelle »[305].

Ouvertures spatiales

Les indices sonores et visuels d'une puissance naturelle transcendante

Comme un motif, le vent traverse la filmographie de Thierry Knauff. Il participe dans ses bandes-sonores d'une expérience du silence, inscrivant les personnages dans un espace animé par des forces mystérieuses et immuables. Se faisant, il suscite une ouverture spatiale vers un hors-champ absolu, questionne le spectateur sur son propre ancrage spatial et le confronte à la fragilité de son existence. Visuellement, le vent se manifeste principalement dans des situations optiques et sonores pures, sous forme de plans fixes et silencieux montrant la surface agitée de vagues de l'eau ou la cime cahotée des arbres.

Les deux premières images de *Vita Brevis* présentent ainsi un feuillage balayé par le vent. Son troisième plan montre, dans un angle de vue plongeant, la surface ondulante de l'eau, le dessin mouvant des vagues et la danse hypnotique des algues. Entrecoupées de noir, ces images

[302] Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, op.cit., p.64.
[303] Id.ibid., p.73.
[304] Id.ibid., p.58.
[305] Id.ibid., p.67.

semblent caractérisées par une grande valence spatiale. Des plans similaires réapparaitront à plusieurs reprises dans le court-métrage. Dans l'une des premières séquences de *Wild Blue*, le plan fixe d'une étendue d'eau partiellement cachée par les feuilles apparait, accompagné du bruit léger des vagues. Après un plan noir, des feuilles secouées par le vent sont filmées en contre-plongée, remplissant totalement le champ et saturant l'espace. Ces deux plans longs et silencieux tournés en extérieur contrastent avec l'image précédente – le plan rapproché, court et flou d'une chevelure roulant sur le sol – et les images suivantes – le plan fugitif de musiciens africains, cadrés à la poitrine, abattant leurs baguettes sur un tambour dans un grésillement électrique. Ils semblent en effet caractérisés par une grande valence spatiale. Dans *Seuls*, les images d'un feuillage agité apparaissent à trois reprises, signant l'unique séquence extérieure et silencieuse du court-métrage. Elles suscitent chez le spectateur un sentiment d'apaisement qui se distingue de l'impression d'enfermement et de malaise ressentie dans le reste du film. Dans *Solo*, les cheveux de Michèle Noiret sont soulevés par le vent durant un instant d'arrêt, de la chorégraphie et de la musique. Ce mouvement semble provoquer une ouverture dans cet espace abstrait aux contours évanescents et aux limites opaques. Dans ces images, la chevelure, l'eau et le feuillage des arbres sont utilisés comme des surfaces sur lesquelles peut se marquer l'action du vent.

Ces plans s'apparentent aux images de l'eau décrites par Livio Belloï dans « Poétique du hors-champ ». Retraçant l'histoire du hors-champ comme catégorie d'énonciation cinématographique, l'auteur explique en effet que les plans d'eau peuvent fonctionner dans le cinéma de la postmodernité selon un régime de l'empreinte. Analysant *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard, il décrit les reflets de l'eau comme les traces d'un événement appartenant à un hors-champ indéterminé et théologique[306]. Dans les films de Thierry Knauff, l'eau et les feuilles sont ainsi utilisées comme des surfaces sur lesquelles peut se marquer l'empreinte du vent. Or, en présentant la trace d'une force mystérieuse, ces plans posent la question de son origine et activent un hors-champ absolu[307]. Suscitant une ouverture spatiale, ils invitent l'individu à repenser son inscription dans un cosmos naturel, son être-au-monde, mais rappellent également le caractère limité de la perception et de la force humaine, provoquant un resserrement spatial métaphysique [308]. Ils signalent finalement le pouvoir de figuration du cinéma – sa capacité à faire trace et à saisir l'invisible – et sa puissance de révélation.

[306] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., pp.68-70.
[307] Selon Livio Belloï, le régime de l'empreinte possède dans le cinéma de la postmodernité un statut cardinal car il rappelle l'essence du cinéma, la nature de trace de l'image. [Id.ibid., p.70.]
[308] Id.ibid., p.70.

La lumière, le soleil et la lune apparaissent également dans ces films comme les indices d'une puissance transcendante. Comme le vent, ces éléments naturels appellent à un hors-champ absolu, provoquent des ouvertures spatiales et invitent le spectateur à un questionnement métaphysique. Dans *Vita Brevis*, le regard de la fillette se détourne un instant de la surface de l'eau pour fixer un rayon lumineux traversant les nuages. Cette percée lumineuse est vécue par le spectateur comme un événement. Elle le pousse à envisager son origine et, en cela, le caractère infini de l'espace naturel. Face à cette image du ciel, le spectateur ressent une impression de dilatation spatiale, toutefois tempérée par un zoom arrière et une inquiétude métaphysique. À la fin du court-métrage, le plan d'une tache de lumière perçant difficilement les nuages semble lui répondre. Dans *Baka*, la lune apparait à l'issue d'une cérémonie, dans un plan fixe et silencieux appelant à l'apaisement et à la méditation. Elle provoque dans ce plan une ouverture spatiale et signe une respiration au sein du film. Elle s'accompagne cependant d'une contraction temporelle – une ellipse entre le jour et la nuit – qui modère cet effet de dilatation. La lune se retrouve à plusieurs reprises dans *Anton Webern*. Elle apparait ainsi dans un plan fixe faisant suite aux images d'une main qui remplit une partition et commence à jouer du piano. La séquence suivante montre le jeu de lumière créé par Anton Webern qui, agitant sa cigarette à la manière d'un chef d'orchestre, produit avec sa pointe lumineuse une danse abstraite dans l'obscurité. Ces points de lumière blanche rappellent la forme de la lune, aperçue quelques instants auparavant. Un plan d'ensemble montrant le soleil poindre derrière la crête d'une montagne répond finalement à l'image de la lune. Plus tard, alors que la caméra suit le trajet d'une jeune femme, on aperçoit à travers la vitre d'un train le soleil briller derrière les nuages, comme un symbole d'espoir. Dans le plan suivant, des soldats s'avancent dans l'obscurité. Une image fixe de la lune apparait ensuite, répondant au soleil et provoquant un effet de rime visuelle. À la fin du film, la lune se retrouve dans un plan fixe, puis dans le viseur d'une arme. Dans les plans suivants, le spectateur l'associe au point lumineux et dansant d'une cigarette, puis à sa chute et sa disparition, symbolisant la mort du compositeur. Dans *Anton Webern*, la lune et le soleil évoquent ainsi une dualité : celle du jour et de la nuit, mais également de la vie et de la mort, de l'espoir et de la menace, de la beauté et de l'horreur. Associés par une similarité de forme à l'extrémité incandescente d'une cigarette et à ses jeux de lumière, ils renvoient à un acte de création – l'activité du chef d'orchestre – et à une mort tragique – le décès du compositeur, abattu par un soldat allemand à la fin de la guerre. L'alternance de plans de la lune et du soleil rappelle également le caractère cyclique et immuable des processus naturels déterminant la vie humaine. Ils appellent donc à une réflexion métaphysique, convoquent dans l'image un hors-champ absolu et provoquent des effets spatiaux paradoxaux

de dilatation et de contraction. Dans *Vita Brevis*, *Baka* et *Anton Webern*, les apparitions de la lune, du soleil ou d'un rayon de lumière suscitent ainsi des ouvertures spatiales, agissant comme les indices d'une puissance transcendante et convoquant dans l'image un hors-champ absolu voire théologique. La lune et le soleil renvoient le spectateur aux phénomènes naturels cycliques et immuables qui déterminent son existence, tandis que les rayons de lumière le mènent à envisager le caractère infini de l'espace naturel. En amenant le spectateur à repenser son inscription dans le monde et à sa dépendance à des puissances transcendantes, ces plans peuvent toutefois susciter une inquiétude métaphysique et un effet paradoxal de contraction spatiale.

La lune, le soleil et ses rayons sont en outre liés à des images du ciel. Or, analysant les *Ailes du désir* de Wim Wenders, Livio Belloï explique que les plans du ciel supposent un prolongement spatial infini. Dans ces images, le cadre opère une découpe dans un espace céleste « illimité en droit » et ouvert à de nombreux possibles. Une dynamique du hors-champ s'installe, stimulée par le contraste entre le caractère fini du cadre et le caractère supposé infini du ciel[309]. De nombreux plans du ciel se retrouvent dans les films de Thierry Knauff, où ils convoquent un hors-champ absolu et suscitent des ouvertures spatiales. Dans *Baka*, ils accompagnent ainsi les transitions entre le jour et la nuit. Dans ces images, des arbres se dressent sur un ciel blanc s'obscurcissant progressivement, tandis que la bande-sonore fait place au silence ou à la stridulation des criquets. Le ciel et le silence suscitent dans ces plans un effet de dilatation spatiale qui atténue la brutalité de la contraction temporelle. Dans d'autres séquences de *Baka*, les plans du ciel permettent de resituer les activités des pygmées dans un cosmos naturel infini. À l'issue d'une scène réunissant les enfants autour du vieux conteur, la caméra fixe par exemple la cime des arbres dans une vue en contre-plongée. Au début du film, un plan rapproché en contre-plongée montre une main qui se saisit d'une feuille sur le fond clair du ciel. Plus tard, un plan en contre-plongée laisse apparaitre le ciel à travers une charpente de branches. Des pygmées fabriquent un toit avec de grandes feuilles et bouchent progressivement le champ. Le ciel convoque dans ces image un hors-champ infini, sacré et transcendant, provoquant chez le spectateur une sensation de dilatation spatiale. Dans *Wild Blue*, les nombreux travellings et panoramas qui promènent le spectateur dans les rues viennoises laissent voir, en contre-plongée, des morceaux de ciel. Dans ces situations optiques et sonores pures, le silence et la présence du ciel provoquent une augmentation de la valence spatiale. Cette sensation de dilatation est cependant troublée par la présence récurrente, écrasante et menaçante des tours de défense antiaériennes nazies. Dans *Anton Webern*, la caméra suit à plusieurs

[309] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., pp.70-72.

reprises le vol d'un aigle dans le ciel. Associé à un symbole du nazisme, l'oiseau incarne une menace latente et enraye l'effet de dilatation spatiale. Le ciel apparait également dans les panoramas verticaux qui relient, en un mouvement métaphysique, la cime des arbres et la terre. Dans *Wild Blue* et *Baka*, ces mouvements de caméra mettent en évidence la contingence de l'espace terrestre et céleste, de l'espace humain et suprahumain. Ils permettent au spectateur de questionner sa propre inscription dans un cosmos naturel aux limites incommensurables. Finalement, le ciel est parfois associé à des mouvements rotatifs de caméra. Dans *Le Sphinx*, un panorama circulaire présente, en contre-plongée, la cime des arbres flottant dans le ciel[310]. Des plans similaires apparaissent dans la séquence du parc d'*Anton Webern*, lors d'une transition entre la scène de chasse et une cérémonie collective de *Baka*, à la fin de la séquence immersive de jeu du renard de *Wild Blue*. Se détachant sur le ciel clair, le feuillage sombre des arbres devient dans ces images une composition abstraite et dynamique. La mobilité de ces plans du ciel limite l'imprégnation spatiale du spectateur, provoquant un effet de vertige et de désorientation spatiale. Ils assument différentes fonctions : ils traduisent une menace latente dans *Anton Webern* ; permettent la transition entre deux scènes dans *Baka* ; et participent d'une expérience immersive dans *Wild Blue*.

Les plans du ciel, les mouvements du feuillage et de la surface de l'eau, les apparitions de la lune et du soleil mènent ainsi le spectateur à considérer le caractère infini de l'univers. Convoquant dans l'image un hors-champ théologique, ils provoquent des ouvertures spatiales. Se faisant, ils produisent des effets opposés de dilatation ou de contraction spatiale, des sentiments de plénitude ou d'inquiétude. Ces ouvertures spatiales invitent le spectateur à considérer son être-au-monde, à penser son inscription dans un cosmos naturel infini et sa dépendance à des puissances transcendantes. Faisant appel à un hors-champ absolu, elles l'incitent également à considérer les « limites physiques du plan »[311] et, par association, de la perception humaine. Ces motifs rappellent cependant la puissance de figuration et de révélation du cinéma, sa nature de trace et sa capacité à matérialiser l'invisible, son pouvoir critique.

Les occurrences sonores libres et les voix off

D'autres éléments contribuent à installer une dynamique du hors-champ dans les films de Thierry Knauff. Des sons ponctuels brisant la musique ou le silence produisent en effet dans la bande-sonore une effraction anxiogène, convoquent dans l'image un événement appartenant au hors-champ et provoquent un brusque changement de plan. Certains d'entre eux – dont la source

[310] Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff », op.cit., p.165.
[311] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., p.70.

n'est ni localisable dans le champ, ni assignable à un hors-champ relatif – s'apparentent aux « occurrences sonores libres » définies par Dominique Chateau et de François Jost comme des sons « irrepérables, extravagants ou introuvables, non narrativisés, ou l'étant contre toute logique »[312].

Dans *Anton Webern*, la musique inquiétante et les longs travellings de la séquence du parc sont ainsi interrompus par un bruit sourd. Cherchant du regard l'origine de ce son, la caméra effectue alors un mouvement panoramique accéléré, désorientant le spectateur et provoquant un effet de contraction spatio-temporelle anxiogène. Si la source de ce bruit menaçant n'était pas localisable dans le premier plan, elle ne se retrouve pas davantage dans le troisième plan, qui fixe la forêt immobile. Dans *Vita Brevis*, un bruit d'éclaboussure fait irruption dans la bande-sonore silencieuse et interrompt un zoom arrière resituant la fillette dans un environnement naturel. Un raccord abrupt mène à un plan rapproché de la surface agitée de l'eau. L'image ne présente, une fois de plus, que les empreintes d'un événement qui demeure invisible. Comme une réponse, un plan montrera à la fin du court-métrage un poisson crevant la surface pour dévorer un insecte, ancrant cette fois pleinement l'événement dans le champ.

Ces bruits ponctuels s'apparentent ainsi à des occurrences sonores libres, des sons dont la source n'est pas localisable dans le champ, pas assignable à un hors-champ relatif et pas davantage à un espace off radicalement autre. Signant l'apogée d'une tension, – installée par une musique dramatique et des travellings fantomatiques dans *Anton Webern*, par un zoom arrière dans *Vita Brevis* –, ces événements sonores à l'origine inconnue viennent inquiéter l'image et instaurent une dynamique du hors-champ. Cherchant leur source, ce « non livré au regard »[313], la caméra s'emporte alors en un mouvement panoramique accéléré ou fixe sans transition un autre pan d'espace. Ces images ne laissent cependant apparaitre que des empreintes : l'immobilité de la forêt ou les remous de l'eau. Leur cause se dérobe au regard. Comme les empreintes mises en évidence par Livio Belloï dans *Je vous salue, Marie* de Jean-Luc Godard, ces bruits ponctuels laissent entendre ceci : « il y a quelque part, une source, une origine, une cause, mais que cette dernière vit ailleurs, dérobée, occultée, hors de notre champ, et que nous ne pouvons selon toute vraisemblance qu'en scruter les traces, les effets. »[314]. Ces occurrences sonores libres semblent ainsi appartenir à une « zone-frontière » entre le off et le hors-champ, décrite par Michel Chion de la manière suivante : « c'est là que peuvent se passer

[312] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., 2015, p.177.
[313] Henri AGEL, *L'espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, pp.67-68.
[314] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., p.70.

les échanges les plus troublants, qui minent le plus profondément […] l'ancrage du film dans un sol spatio-temporel fixe »[315]. Ces bruits ponctuels subvertissent ainsi le régime de l'adresse sonore du cinéma classique. Comme l'explique Livio Belloï, le son hors-champ agit dans le cinéma classique hollywoodien comme un embrayeur du récit, justifiant le champ contrechamp. Il participe à la création d'une continuité et d'une expansion spatiale[316]. Or, dans ces séquences, les faux raccords, les effets de désorientation et de rupture spatiale empêchent la clôture de l'espace. Un intervalle – ellipse ou rupture spatiale – se glisse entre les plans. C'est dans cette brèche entre deux espace-temps, dans cette ouverture entre le hors-champ et le off, que semble s'être glissé l'événement. De cette zone-frontière, il subvertit l'ancrage spatio-temporel du film.

Les voix off de *Wild Blue* et du *Sphinx* semblent également provenir d'espaces liminaires. Dans *Le Sphinx*, le texte de Jean Genet lu par Marc Liebens relate de manière littéraire et distanciée les massacres commis à Sabra et Chatila. Dans *Wild Blue*, les interprètes se succèdent pour raconter dans plusieurs langues des faits de violence ayant eu lieu à différentes époques et dans différents lieux. Portant les témoignages d'actes humains de barbarie, ces voix influencent le vécu spatial du spectateur. Elles créent, comme l'ont souligné plusieurs auteurs[317], une tension avec les images. Le contraste entre l'absence de représentation visuelle de la violence et l'atrocité des récits semble telle qu'il ne peut les situer dans un même espace-temps. Les images du *Sphinx* et de *Wild Blue* sont en effet caractérisées par une prédominance de situations optiques et sonores pures, par l'investissement de lieux vides ou désaffectés, par l'absence d'événements concernants. Elles appartiennent au présent. Les récits portés par les voix off appartiennent quant à eux au passé et se situent parfois dans des lieux géographiques distincts de ceux qui sont présentés à l'image. En outre, ils supposent en tant que témoignages une référentialité, un « j'y étais », un ancrage dans l'espace-temps des événements décrits. Ces voix off semblent ainsi appartenir à une zone-frontière entre le off et le hors-champ, décrite par Michel Chion :

> « c'est elle qui fait communiquer le monde des absents (de l'image dans le présent) avec un monde au-delà, qui peut être celui des morts. Et l'ouverture de cette frontière, qui signifie la perte des limites, est bien ce que l'on peut faire de plus mortifère au cinéma. »[318].

[315] Michel CHION, *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, pp.43-44.
[316] Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., pp.34-37.
[317] Serge Meurant souligne ainsi la tension qui se crée entre les images et les voix off dans les différents films de Thierry Knauff. Greg Hainge relève la dynamique opposant la beauté visuelle à l'horreur des paroles de *Wild Blue*. Corinne Maury soulève l'opposition entre la quiétude des images et l'atrocité des récits qui anime *Le Sphinx*. Elle considère que le texte de Jean Genet génère un « déplacement figural », transportant les photographies et les autres plans du film, vers des « territoires de mort ». [Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix », op.cit., pp.282-283 ; Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López », op.cit., p.167 ; Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff », op.cit., pp.166-169.]
[318] Michel CHION, *Le son au cinéma*, op.cit., p.44.

Jetant un pont entre le passé et le présent, entre le monde des morts et le monde des vivants, ces voix semblent provenir d'outre-tombe. Elles se font les témoins d'événements traumatiques passés et se superposent à des images du présent, troublant l'ancrage spatio-temporel de ces films. Elles convoquent dans l'espace-temps diégétique des événements appartenant à d'autres temps ou espaces. Elles incitent le spectateur à scruter dans le présent de l'image la trace des faits décrits, faisant de l'espace cinématographique un lieu de hantise et de mémoire, l'ouvrant à la violence et à la mort.

Depuis une zone-frontière entre le off et le hors-champ, ces occurrences sonores pures et ces voix off subvertissent ainsi l'ancrage spatio-temporel des films. Elles semblent revenues d'outre-tombe, d'un passé ou d'un ailleurs, pour faire effraction dans la bande-sonore ou hanter l'image, comme des traces ou des témoignages. Elles ouvrent l'espace de ces films à la mémoire et à la mort.

Le motif du visage et le hors-champ absolu

Finalement, certains plans de visages semblent également provoquer des ouvertures spatiales, en convoquant un hors-champ absolu, ou confronter le spectateur, en se liant à des regards caméra.

Comme un motif, le visage se retrouve de manière récurrente dans la filmographique de Thierry Knauff, particulièrement dans des plans rapprochés, des gros plans et des très gros plans. Dans *Solo*, toutefois, le visage de Michèle Noiret apparait dans des plans moyens. La danseuse utilise son visage comme un support d'expression à part entière, au même titre que ses mains, ce qui l'éloigne de la danse classique[319]. Faisant partie intégrante de sa chorégraphie, il concentre l'attention du spectateur, quelle que soit la largeur des plans. Cet effet de polarisation est accentué par les jeux de lumière qui isolent par moments des parties du corps de la chorégraphe, – ses mains ou son visage –, les faisant alternativement apparaitre et disparaitre. Dans ces images, le visage de Michèle Noiret semble agir comme un gros plan, captivant le spectateur, menant à un effet de contraction spatiale et à une proximité quasiment tactile. Plusieurs auteurs ont souligné cette parenté du visage et du gros plan. Selon Jacques Aumont, le visage constitue au cinéma un gros plan en lui-même, car il capte le regard, suspend le temps et appelle à la contemplation[320]. Gilles Deleuze considère quant à lui que le gros plan et le visage possèdent les mêmes effets spatiaux et affectifs. Il estime que le premier abstrait l'objet de toutes coordonnées spatio-temporelles pour l'élever en « entité » et que le second

[319] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.143.
[320] Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, op.cit., p.85.

abolit toute sensation d'espace. Tous deux impliquent un changement absolu de dimension, ouvrent à une sensation d'un autre ordre, conduisent à un affect pur en tant qu'exprimé, à une image-affection[321]. Lorsque des visages sont filmés en gros plan, leurs effets se renforcent donc mutuellement pour installer le spectateur dans un rapport de proximité, instaurer dans l'image une dimension tactile, suspendre le temps et appeler à la contemplation.

Ces gros plans de visage se retrouvent en grand nombre dans *Vita Brevis*, où ils participent d'un mode de vécu exploratoire de l'espace. Captivant le spectateur, ils l'installent dans un rapport tactile voire haptique à l'image. Ils l'incitent à s'identifier sensoriellement au personnage de la fillette. Ils montrent également les regards portés par la petite fille sur son environnement, convoquant le hors-champ relatif et justifiant des champs contrechamps. Ils matérialisent ainsi sa découverte de la nature et virginisent l'espace. Concentrant l'attention du spectateur, ces visages suspendent finalement le temps, installent dans le film une lenteur et invitent le spectateur à la contemplation. De même, les scènes de cérémonies et de veillées de *Baka* comportent de multiples gros et très gros plans de visages, souvent liés à des travellings. Dans une de ces séquences, des enfants sont réunis autour du feu pour chanter et écouter le conteur. Plusieurs gros plans montrent leurs visages et leurs regards, tournés dans différentes directions. De très gros plans isolent ensuite leurs yeux ou leurs bouches. À plusieurs reprises, la caméra entre dans leur cercle pour leur faire face, se promenant de visage en visage dans un lent travelling. L'échelle de plan rapprochée installe le spectateur dans un rapport sensible à l'image. Les flammes produisent des jeux de lumière, faisant varier sur leurs peaux les zones d'ombre et de clair, et renforcent cette dimension tactile. Dans une autre scène de conte, la caméra se balade le long de visages d'enfants, éclairés cette fois par la lumière du jour. Lors d'une veillée réunissant des adultes, un mouvement similaire de caméra isole dans des plans rapprochés et des gros plans le visage des chanteurs. Dans ces scènes de cérémonies et de veillées, les gros plans de visage captivent. Selon les termes de Gilles Deleuze, ils agissent tous deux comme une « plaque nerveuse » traduisant par des mouvements locaux une intensité ou une qualité, un affect[322]. Ils interviennent dans des séquences particulièrement immersives de *Vita Brevis* et de *Baka*, où ils polarisent l'attention du spectateur, suspendent le temps, invitent à la sensorialité et à la contemplation.

Dans ces images, l'effet de resserrement spatial du gros plan est contrarié par des appels au hors-champ, relatif ou absolu. Le regard de la fillette de *Vita Brevis* convoque ainsi un hors-champ relatif correspondant à son environnement immédiat – ce qui provoque dans l'image un

[321] Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, op.cit, pp.126-137.
[322] Id.ibid., pp.126-135.

effet de dilatation spatiale – et mène à des champs contrechamps – ce qui crée à l'échelle de la séquence un effet de clôture. Dans *Baka*, les yeux des personnages se dirigent parfois vers un hors-champ relatif, suscitant un effet de dilatation spatiale et justifiant des raccords de regard qui unifient l'espace. Cependant, ces appels au hors-champ ne trouvent parfois pas de réponses. Dans les gros plans qui s'enchainent alors, les personnages pointent alternativement la droite, la gauche, le ciel ou la caméra. Les regards ne lient plus les plans entre eux. Ils semblent sans destination, absorbés par un ailleurs, par un hors-champ absolu. Dans ces visages, le spectateur perçoit une ouverture vers le sacré. Cette impression est accentuée par la dimension sensorielle et le dynamisme du montage de ces séquences, qui évoquent la transe. Ces scènes débutent ou s'achèvent en outre sur des images du ciel, évoquant le monde divin. Finalement, le spectateur lit dans ces visages l'appartenance à une communauté et la participation à une vie collective. Chacun d'entre eux semble renvoyer à la collectivité dans son ensemble.

Dans *Gbanga-Tita*, le visage de Lengé semble également renvoyer à la communauté Baka et, au-delà, aux ancêtres ou aux dieux de la tribu. Dans le premier plan du court-métrage, le regard du conteur semble dirigé vers un hors-champ absolu. Il se tourne ensuite vers la caméra dans un mouvement ralenti. Suscitant une impression de dilatation spatiale, ce ralentissement rappelle, à l'orée du film, le pouvoir mnésique du cinéma. Associé au plan du visage de Lengé et à son regard caméra, il ouvre l'espace sur un ailleurs radical, sur une mémoire ancestrale. Finalement, les regards de Lengé étendent l'espace vers un hors-champ relatif contrant l'effet de contraction spatiale suscité par l'échelle de plan réduite, – forçant la caméra à effectuer de légers mouvements de recadrage pour conserver le visage du conteur dans le cadre –, et la faible profondeur de champ. La présence d'un visage suscite ainsi dans ce court-métrage marqué par la clôture des effets de dilatation et d'ouverture spatiale, renvoyant le spectateur à un monde spirituel.

Comme l'explique Jacques Aumont, la représentation du visage fût longtemps liée à l'iconique, au mystère et au religieux. Faisant appel à l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* d'André Malraux, l'auteur démontre que le visage au cinéma, une surface, peut appeler à un au-delà, à une profondeur infinie[323]. Vecteur de révélation, d'« extériorisation des profondeurs de l'intime » et lieu premier de communication, marqueur d'une appartenance à une communauté[324], le visage incarne l'humanité dans sa fragilité. André Malraux affirme ainsi :

[323] Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, op.cit., pp.20-24.
[324] Id.ibid., p.22.

> « La part de mystère de tout personnage non élucidé, si elle est exprimée comme elle peut l'être à l'écran par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie »[325].

Le visage possède donc la capacité d'ouvrir l'espace vers un hors-champ absolu. Selon Gilles Deleuze et Béla Balázs, le gros plan de visage implique un changement absolu de dimension – car il s'élève en entité – et une sensation d'un autre ordre – car il constitue un affect pur en tant qu'exprimé[326].

À l'opposé de ces effets d'ouverture, les plans de visage peuvent confronter le spectateur. Dans *Seuls*, les regards lancés par les enfants autistes vers le hors-champ relatif prennent une dimension anxiogène. Ils soulignent le caractère limité du cadre, renvoyant à leur enfermement. De même, les regards qu'ils jettent dans le vide semblent signaler leur absence au monde et viser un ailleurs radicalement disjoint de leur réalité physique. Finalement, certains regards caméra confrontent le spectateur, traversant le quatrième mur dans un effet transgressif d'interpellation. Ils apparaissent à plusieurs reprises dans *Wild Blue*, renvoyant le spectateur à son propre regard et à sa position voyeuriste.

Dans ces images se matérialisent ainsi – sous la forme d'indices d'une puissance naturelle transcendante, de visages tournés vers un hors-champ mystérieux ou d'occurrences sonores libres – les traces d'un au-delà du visible. Ce sont elles qui instaurent une dynamique du hors-champ, convoquent dans l'image des spatialités radicalement autres et des temporalités hétérogènes. Ces ouvertures spatiales se fondent ainsi sur le pouvoir magnétique du « non livré au regard », sa capacité à attiser la curiosité du spectateur et à lui faire prendre conscience des limites métaphysiques de sa vision, à révéler l'infinitude du hors-champ et l'ambiguïté du monde[327]. Cet appel au hors-champ acquiert dans les films de Thierry Knauff une dimension métaphysique, dirigeant l'attention du spectateur vers le monde de la mort ou du sacré. Il provoque alternativement une sensation d'apaisement ou d'inquiétude.

Jeux d'échelles

Ces ouvertures spatiales permettent ainsi à Thierry Knauff de représenter l'espace transcendant de la mort et du sacré. Il lie cependant l'univers céleste au monde terrestre, le spirituel au matériel, faisant apparaitre dans ses films de nombreuses figures humaines – particulièrement des enfants – pour les ancrer dans l'espace – à travers des panoramas métaphysiques ou des zooms arrière.

---

[325] André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, pp.29-30.
[326] Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, op.cit., p.136.
[327] Henri AGEL, *L'espace cinématographique* , op.cit., pp.67-68.

Le motif de l'enfance et les figures identificatoires

Le motif de l'enfance apparait de manière récurrente dans la filmographie du réalisateur, où il fait souvent office de figure identificatoire. Dans *Vita Brevis*, le spectateur s'identifie sensoriellement au personnage d'une fillette, pénétrant dans l'espace grâce à de lents travellings et mouvements panoramiques de caméra représentant ses déambulations solitaires le long des rives de la Tisza. Comme elle, il vit la spatialité sur le mode de l'exploration à travers des situations optiques et sonores pures. Ses regards activent un hors-champ relatif et justifient des champs contrechamps, virginisant l'espace et permettant au spectateur de comprendre sa fascination pour des phénomènes naturels. Il expérimente finalement à travers ses contacts répétés avec l'environnement un rapport physique, tactile, voire sensuel à la nature. Dans la séquence introductive de *Wild Blue*, le spectateur est également appelé à s'identifier à une petite fille qui, depuis l'intérieur d'une pièce, vient se placer à l'avant-plan et regarde le monde défiler à travers le surcadrage d'une porte, comme le spectateur regarde ce monde se déployer au sein du cadre. Un plan rapproché de sa main posée contre le mur et un gros plan de son visage induisent ensuite une lecture tactile de l'image et engagent une identification tactile au personnage. Celle-ci est cependant brisée quelques instants plus tard par le regard caméra de la fillette, qui le confronte, l'exclu de l'espace cinématographique et l'assigne à une position voyeuriste. Des enfants se retrouvent dans des séquences particulièrement immersives de *Wild Blue*, de *Baka* et d'*Anton Webern*. Une caméra participative entraine le spectateur au cœur de ces scènes de jeu très dynamiques, participant à la grande mobilité des images pour provoquer des effets d'immersion et désorientation spatiale. Dans ces séquences, le spectateur s'identifie sensoriellement aux enfants, vivant à travers eux l'espace sur un mode sensoriel, participatif et ludique. Finalement, les enfants apparaissent de manière privilégiée dans les images tactiles pures de *Vita Brevis*, de *Wild Blue*, de *Baka* et d'*Anton Webern*. Dans ces plans rapprochés, ils touchent de la main des animaux, des insectes, des objets divers ou des matières. Dénués de toute fonction utilitaire, ces contacts permettent au spectateur d'adopter un mode de réception tactile et de redécouvrir un rapport physique à la nature. Dans ces court-métrages et ces séquences caractérisés par leur sensorialité, le spectateur est ainsi invité à s'identifier à des enfants et à vivre, à travers eux, l'espace sur le mode immersif de l'exploration ou du jeu. En s'inscrivant dans l'espace, ces personnages lui donnent « l'ampleur de la vie », renvoient le spectateur à son propre être-au-monde[328] et facilitent son immersion spatiale. Idéalisés, ils sont représentés dans une proximité avec le monde naturel et spirituel. Ils semblent incarner un état

[328] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*,op.cit., pp.88-89.

de nature et une innocence qui s'opposent à un état de culture et une violence du monde adulte. Les enfants de Gbanga-Tita sont d'ailleurs assimilés au paysage du film par son commentaire introductif. Si Thierry Knauff rejette cette symbolique, il reconnait cependant que ces enfants possèdent une « présence » qui le touche[329]. Fonctionnant comme des figures identificatoires, ils renverraient à un être-au-monde et permettraient au spectateur de redécouvrir un rapport virginal, de questionner son ancrage dans le monde. Plus aptes que les adultes à voir, à sentir et à entendre, les enfants semblent assumer dans les films de Thierry Knauff le même rôle que dans le cinéma néoréaliste[330]. Libres et innocents, ils apparaissent comme les seuls êtres – avec les pygmées Baka – capables de percevoir la beauté du monde et de porter un jugement sur son horreur.

Dans les œuvres du réalisateur, leur innocence ne se confond en effet pas avec une naïveté. Certains de ces enfants confrontent ainsi le spectateur à l'aide de regards caméra qui l'excluent de l'espace cinématographique, questionnent sa position voyeuriste, son extériorité et son inaction. Une petite fille fixe par exemple le spectateur dans la séquence introductive de *Wild Blue*. Le plan réapparait ensuite au milieu d'images vidéos pixellisées d'une terre fissurée et de plans d'antennes paraboliques. Dans *Seuls*, ce sont les cris répétés et les gestes saccadés des enfants autistes qui mettent à l'épreuve le regard du spectateur. La structure répétitive du montage, ses faux raccords, ses effets attentatoires, sa bande-sonore silencieuse et ses plans impitoyables de visages maintiennent le spectateur à distance. Suscitant une impression d'enfermement et un sentiment de malaise, ils lui font vivre l'espace sur le mode de l'extériorité et de la confrontation. Le spectateur est submergé par la violence de la situation vécue par ces enfants. Dans *Anton Webern*, des enfants handicapés – associés aux jeunes aveugles aidés par le compositeur durant sa vie – sont embarqués par des soldats nazis. Quelques minutes plus tard, un groupe d'enfants jouant à Colin Maillard est filmé dans un travelling circulaire particulièrement immersif. Dans *Wild Blue*, un plan large montre des bambins assis dans un grand bac à sable, avant de glisser dans un panorama vertical oppressant jusqu'à la tour de défense antiaérienne nazie. La voix off raconte que des enfants sont morts en sautant sur des munitions oubliées en 1946. Plus tard, les images d'un petit garçon buvant de l'eau à une

[329] Interrogé à propos de leur présence dans *Wild Blue*, le réalisateur affirme en effet : « Ce sont des enfants. Ils ne représentent rien qu'eux-mêmes. Ils ne sont pas là pour dire l'enfance ou je ne sais quelle innocence. Non. Ils sont là, c'est tout. Bien sûr, une grâce particulière se dégage de ces corps-là. Et leur présence me touche. Mais pas d'une façon exclusive. En tout cas, pas davantage que celle des autres personnes du film. Cela dit, ils sont là, ces enfants. Mis au monde. Un monde qu'ils n'ont pas choisi et qui est ce qu'il est. ». [Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.]

[330] Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze met en évidence le rôle de l'enfant dans le cinéma néoréaliste : « dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre. ». [Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op.cit., p.10.]

fontaine seront associées au récit du siège de Sarajevo et à la Sniper Alley[331]. Le dernier plan de *Wild Blue* montre finalement deux jeunes enfants jouer sur un terrain vague avant d'être interrompus par le bruit d'une voiture. Alors que l'image s'obscurcit, l'un d'eux se met à crier. Dans ces deux court-métrages, les enfants sont présentés comme des victimes de conflits mais ils incarnent également un espoir. Leur innocence devient résistance dans ces jeux qui s'opposent au grand jeu, celui de la diplomatie et de la guerre. Dans ces séquences, le spectateur fait face à la vulnérabilité de ces enfants et à la violence de leur vécu. Ce contraste le heurte ou donne aux personnages le droit de le confronter de manière directe, troublant le processus d'identification.

D'autres figures identificatoires apparaissent dans les films de Thierry Knauff. Dans certaines séquences particulièrement immersives de *Baka*, le public est ainsi invité à s'identifier aux pygmées. Au début du film, un personnage se taille ainsi une ouverture au sein d'une végétation luxuriante, diégétisant l'entrée du spectateur dans l'espace, avant qu'une série de gros plans ne montrent les contacts des pygmées avec le feuillage et ne l'incitent à une réception tactile. S'identifiant au Baka, il est invité à vivre l'espace sur un mode exploratoire. Dans la scène dynamique de la chasse, le spectateur suit le chasseur dans ses préparatifs – où des gros plans de mains invitent à la sensorialité – et dans sa traque – où des plans courts et des champs contrechamps invitent à l'immersion spatiale. Lors des veillées et cérémonies, les jeux d'ombre et de lumière, les chants, la caméra participative, le dynamisme du montage, les plans de visages et les appels au hors-champ absolu évoquent la transe. Le spectateur est invité à vivre l'espace sur un mode sensoriel et participatif. Dans ces séquences, les Baka apparaissent donc comme des figures identificatoires, animant l'espace et favorisant l'immersion sensorielle du spectateur. Ils l'invitent à vivre l'espace sur un mode exploratoire ou participatif. Comme les enfants, ces pygmées semblent entretenir avec la nature un rapport sensoriel et immersif. Ils sont représentés dans leur proximité avec le monde terrestre et sacré. Idéalisés, voire exotisés, les pygmées semblent pleinement appartenir à un cosmos naturel dont ils respectent les forces mystérieuses et avec lequel ils vivent en harmonie. À l'amorce du court-métrage, un commentaire explique d'ailleurs que le terme Baka désigne « le geste de l'oiseau qui se pose sur la branche ». Il ajoute ensuite : « Quand les baies de la branche ont été mangées, l'oiseau chante l'arbre pour le remercier. Puis il s'envole vers d'autres arbres ».

[331] La Sniper Alley désignait l'avenue principale de Sarajevo, occupée pendant le siège de la ville et la guerre de Bosnie-Herzégovine, entre 1992 et 1995, par un nombre important de snipers, en raison de l'unique source d'eau potable de la ville qui s'y situait.

Référents scalaires, zooms arrière et panoramas métaphysiques

Si ces personnages facilitent l'immersion spatiale, ils jouent également un rôle de référent scalaire. Comme l'explique Antoine Gaudin, les objets et les corps permettent en effet au spectateur de déterminer la grandeur de l'espace représenté[332]. Cette fonction se retrouve particulièrement dans *Vita Brevis*, qui ancre dans ses premières images le spectateur dans une échelle scalaire humaine, pour le confronter ensuite au microscopique et au métaphysique. Le rapport de grandeur entre l'espace de la fillette et l'espace des éphémères est principalement mis en évidence par les images tactiles pures montrant ses contacts avec le monde animal – et par les champs contrechamps qui représentant le regard qu'elle pose sur son environnement. Dans les gros plans de visage, l'effet de ralenti se fait également visible et souligne l'altérité de ces espace-temps. La composition cinéplastique fait finalement tendre certains plans d'éphémères vers l'abstraction visuelle et la bi-dimensionnalité, renforçant le caractère inhabitable de leur espace. L'échelle de grandeur humaine est également mise en relation – par des zooms arrière resituant la fillette dans son environnement, par des occurrences sonores libres ou des plans du ciel provoquant des ouvertures spatiales – avec une échelle supérieure, un cosmos naturel englobant et des puissances transcendantes.

Ce rôle de référent spatial est moins central chez les personnages qui peuplent les autres réalisations de Thierry Knauff. Dans *Wild Blue* et dans *Vita Brevis*, le spectateur est toutefois amené à s'identifier à des figures inhabituelles. Dans la séquence viennoise de *Wild Blue*, il suit ainsi le trajet des enveloppes dans le circuit postal. Le visage des travailleurs est éclipsé dans des décadrages qui ne laissent voir que leurs gestes. Déshumanisant les employés, le cadrage humanise les enveloppes, pendant qu'une voix off évoque les victimes d'attaques terroristes à la lettre piégée. Dans ces plans, le spectateur s'identifie aux enveloppes et aux sacs de lettres manipulés par les mains anonymes, jetés sur des tapis ou suspendus à des crochets. Ils évoquent dans ces images des cadavres d'animaux. De même, au début de *Vita Brevis*, le spectateur s'identifie sensoriellement à l'oiseau enfermé dans les mains de la fillette et vit, à son échelle, une contraction spatiale menaçante. Dans ces séquences, le processus d'identification prend ainsi une dimension critique et permet au spectateur de changer d'échelle. Se référant à des animaux ou à des objets, il se retrouve entre les mains des hommes, traité avec cruauté ou détachement. Ce renversement scalaire permet ainsi au réalisateur de dénoncer une violence

[332] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., 2015, p.89.

anonymisée et mécanisée – renvoyant par association à un imaginaire concentrationnaire – et une volonté de maitrise de la nature.

À l'exception de ces rares renversements, le spectateur vit l'espace selon une mesure humaine. C'est à partir de ce référentiel scalaire humain que le réalisateur organise des jeux d'échelle, confrontant le spectateur à des rapports de grandeur vertigineux avec un espace suprahumain aux limites infinies et un espace animal qui se perd dans le microscopique. Pour cela, il mobilise principalement des zooms arrière et des panoramas métaphysiques.

Les zooms arrière ont pour effet de resituer les personnages dans leur environnement, de les ancrer dans un espace aux dimensions supérieures. Ces mouvements de lentille apparaissent dans les scènes de veillées et de cérémonies de *Baka*, ancrant les individus dans un groupe, soulignant leur appartenance à une communauté, et dans un espace naturel englobant, mettant en évidence un ancrage profond dans leur environnement. Dans la séquence introductive de *Vita Brevis*, un zoom arrière situe également la fillette dans un écrin de nature. Plus tard, alors que le têtard accroché au bout de sa canne à pêche de fortune vient de se faire dévorer par un poisson, un mouvement de lentille similaire l'inscrit dans un environnement plus large. Élargissant le cadre, ces zooms arrière produisent une impression de dilatation spatiale. Provoquant une déformation optique et renvoyant le spectateur à son inscription dans un espace aux dimensions supérieures, ils induisent toutefois une inquiétude métaphysique et un effet paradoxal de contraction spatiale.

Les panoramas verticaux relient quant à eux le ciel à la terre. Glissant le long d'un arbre, d'un élément naturel ou architectural, ils soulignent la contingence de l'espace terrestre et de l'espace céleste. Dans *Anton Webern*, un mouvement panoramique remonte ainsi le long d'un amont rocheux pour rejoindre le ciel, avant que n'apparaisse dans une rupture spatiale le gros plan de mains lisant du braille. Dans *Baka*, les panoramas verticaux se lient au motif de l'arbre, ce qui fera dire au critique Philippe Roger : « Les arbres font rimer terre et ciel »[333]. À travers eux, le spectateur passe ainsi de la canopée à une rivière où les pygmées s'affairent en rythme. Liant l'espace céleste à l'espace terrestre, un de ces mouvements verticaux le fait descendre du ciel pour apercevoir sur terre une femme qui s'enfonce dans la forêt, dépose une offrande et s'assied au pied d'un arbre. Dans *Wild Blue*, il apparait également dans une scène de prière, faisant descendre le spectateur le long du tronc d'un arbre pour arriver à son pied, où une femme indienne chante. Des gros plans montrent ensuite ses mains et son visage bienveillant pendant

[333] Philippe ROGER, « Thierry Knauff, entre consonance et dissonance. », op.cit., p.55.

qu'elle prie. La séquence de jeu du renard est également encadrée par des panoramas verticaux, le premier menant au pied d'un arbre et à un groupe d'enfants, le second renvoyant au ciel. À Vienne, ces mouvements acquièrent une dimension inquiétante, révélant à plusieurs reprises la présence écrasante des tours de défense nazies. Un panorama vertical mène ainsi le spectateur de la quiétude d'un parc ou d'un bac à sable rempli d'enfants au sommet de ces tours, filmées alors en forte contre-plongée.

Les panoramas verticaux relient quant à eux le ciel à la terre. Glissant le long d'un arbre, d'un élément naturel ou architectural, ils soulignent la contingence de l'espace terrestre et de l'espace céleste. Les panoramas verticaux suscitent, à l'inverse des zooms arrière, un effet de dilatation spatiale et un sentiment d'alliance avec le cosmos. Créant de la contingence spatiale et traduisant une mobilité suprahumaine, ils fluidifient l'expérience spectatorielle de l'espace. Liant ciel et terre, ils introduisent un jeu d'échelles qui permet au spectateur d'interroger son être-au-monde, son inscription dans un cosmos naturel aux limites incommensurables. Dans certains plans de *Wild Blue*, ils questionnent également la violence et la domination de l'homme sur ses semblables. Ils mènent ainsi le spectateur à une réflexion métaphysique et participant d'une représentation holistique de l'espace.

D'autres éléments contribuent à instaurer des rapports de grandeur entre l'espace terrestre, animal et céleste. Les images du ciel, les plans présentant les indices d'une puissance transcendante, les appels à un hors-champ absolu ou à une temporalité autre générés par les gros plans de visage, le silence et les occurrences sonores libres provoquent ainsi des ouvertures spatiales qui mènent le spectateur vers un espace céleste suprahumain et sacré. L'espace animal et le microcosme des insectes sont quant à eux représentés sous le prisme d'un regard, – le regard innocent d'un enfant, technologique d'une caméra ou esthétisant d'un réalisateur –, dans des plans rapprochés, dans des zooms avant, ou encore dans des séquences tendant vers l'abstraction visuelle. Entre ces deux pôles, l'espace terrestre est représenté, dans une dimension idéalisante, sur le mode de la sensorialité et de l'immersion ou, dans une dimension critique, sur le mode de la distance et de la confrontation.

Les enfants apparaissent ainsi dans les films de Thierry Knauff comme des figures identificatoires permettant au spectateur de redécouvrir un rapport sensoriel à la nature et de vivre l'espace sur un mode immersif. Avec d'autres personnages, ils assument également un rôle de référent scalaire et permettent l'organisation de jeux d'échelle visant à resituer l'espace humain dans un cosmos naturel aux limites infinies, allant du microscopique au métaphysique.

Corporéité des mouvements d'appareil et du regard cinématographique

Lorsque le spectateur ne se réfère pas à des figures humaines, il s'identifie au regard et au mouvement de la caméra. Effectuant des panoramas ou de lents travellings, s'animant de zooms avant et arrière, devenant autonome et participative, cette dernière est très mobile dans les films de Thierry Knauff. Certains de ces mouvements correspondent à des déplacements assumables par le spectateur, provoquent ainsi des effets de dilatation spatiale et favorisent son immersion dans l'espace. À l'inverse, certains de ces mouvements possèdent une mobilité anti-humaniste, non assumable par le spectateur, ce qui complexifie leurs effets spatiaux.

Travellings fantomatiques

C'est le cas des mouvements autonomes et participatifs de caméra, mais également des travellings à la fluidité inhumaine qui traversent la filmographie du réalisateur. Ces derniers se retrouvent dans *Le Sphinx*[334], *Abattoirs*[335], *Anton Webern*, *Baka*, *Wild Blue* et *Vita Brevis*. Ils sont particulièrement présents dans *Vita Brevis*, où ils participent à la mise en place d'un mode de vécu exploratoire de l'espace. Réalisés depuis une barque, ils semblent faire écho au cinéma des premiers temps et à sa vocation exploratrice[336]. Ils suscitent tout au long du film une impression forte de dilatation spatiale[337]. Comme l'explique Antoine Gaudin, ils créent une « brèche » dans l'expérience cinématographique, retirent au point de vue tout corporéité et dépossèdent le spectateur de toute préhension sur l'espace[338]. Entrainent un dépassement du corps libérateur, ils ne contrarient pas l'immersion spatiale du spectateur, mais leur spectacularité transforme la caméra en « instrument de mobilité absolue de la perception »[339]. Ces mouvements de caméra semblent principalement apparaitre dans des situations optiques et sonores pures. Identifié à un regard cinématographique qui remplace un personnage de « voyant », le spectateur erre dans des lieux déserts. Dans *Anton Webern*, un travelling avant le fait par exemple pénétrer dans un parc, avant de le faire glisser le long des sapins. Dans *Wild Blue*, de longs travellings entrainent le spectateur dans un village d'Afrique pour le mener jusqu'à un mur couvert de traces de mains. Des mouvements similaires l'emmènent ensuite dans les rues de Vienne, pour laisser apparaitre, derrière un bâtiment ou au détour d'une haie,

[334] Jacques Kermabon évoque les travellings entrainant le spectateur dans les allées du parc et effleurant les arbres dans *Le Sphinx*. [Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », op.cit.]
[335] Levy Ophir décrits les lents travellings traversant les couloirs de l'abattoir. [Levy OPHIR, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain », op.cit., p.202.]
[336] Le premier travelling de cinéma aurait en effet été réalisé à Venise depuis un bateau par Alexandre Promio, opérateur des frères Lumière. [Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.115-116.]
[337]Comme l'explique Antoine Gaudin, les travellings ont pour effet de convoquer un hors-champ, contigu ou absolu, et de provoquer une extension spatiale. [Id.ibid., p.121.]
[338] Id.ibid., pp.126-129.
[339] Id.ibid., p.127.

la présence écrasante des tours de défense nazies. Dans ces séquences, le spectateur est emporté dans une corporéité autre, libéré des limitations de la mobilité et de la vision humaines, ce qui provoque une grande augmentation de la valence spatiale. La corporéité anti-humaniste et la mobilité spectaculaire de ces mouvements renvoient cependant le spectateur à une figure transcendante capable de générer un tel regard démiurgique. Ces travellings impriment ainsi dans l'espace vide de ces situations optiques et sonores pures une présence fantomatique. Ils installent ainsi une inquiétude dans l'image et invitent le spectateur à hanter avec eux l'espace.

Zooms et regard technologique

Les zooms avant et arrière semblent également renvoyer, par leur manque de corporéité, le spectateur au regard démiurgique de la caméra. Comme l'explique Antoine Gaudin, ces mouvements de lentille ne se fondent en effet pas sur un déplacement spatial réel mais rendent les variations de cadre indépendantes de toute corporéité. Ils provoquent en outre des effets de déformation optique[340] qui prennent dans certaines situations une dimension anxiogène. Des zooms arrière apparaissent ainsi dans *Vita Brevis* et *Anton Webern*, soulignant l'inscription des personnages dans un groupe ou un environnement plus large. Les zooms avant sont quant à eux omniprésents dans les films de Thierry Knauff. Ils apparaissent en grand nombre dans *Wild Blue* et *Anton Webern*, animant légèrement les plans et matérialisant le regard scrutateur de la caméra. Leur omniprésence oppressante installe une inquiétude dans ces films, évoquant l'idée d'une surveillance ou d'une hantise. Dans *Wild Blue,* un léger zoom avant pointe ainsi des antennes paraboliques dans une série de plans moyens réalisés depuis différents points de vue. À travers cette multiplication des points de vue et ce zoom avant, le spectateur est appelé à scruter l'objet, à l'analyser sous tous ses angles. Dans cette séquence, le zoom est en outre associé par un jeu de motifs et de rimes visuelles à un regard satellitaire surplombant et à une surveillance oppressante. Dans *Anton Webern*, certains zooms avant ont également pour effet de plonger violemment le spectateur dans l'espace, tandis que des zooms arrière rapides l'en arrachent brutalement.

Identifié à ces mouvements suprahumains ou a-corporels, le spectateur est invité à oublier toute corporalité humaine pour se fondre dans une mobilité spectaculaire et technologique. Errant dans des lieux désaffectés ou vides à travers des travellings lents et fluides, il est invité à vivre l'espace sur le mode de la hantise. Fixant des objets dans un cadre de plus en plus serré, il est invité à scruter l'espace.

[340] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.129-131.

Composition cinéplastique et abstraction

Dans un processus d'expérimentation et de redécouverte des propriétés expressives du médium cinématographique, le réalisateur manipule avec rigueur les paramètres de l'image. Accordant sa confiance au directeur de la photographie Antoine-Marie Meert, il crée dans ses films des jeux d'ombre et de lumière, des effets de symétrie, des décadrages et des compositions dynamiques. Fondant une véritable poésie, il sublime ses sujets pour en manifester l'essence, la beauté ou l'horreur. Il les transfigure également dans des moments d'abstraction pour faire vivre au spectateur des expériences limites.

Sublimation cinéplastique et transfiguration

Thierry Knauff porte une grande attention à la composition cinéplastique de ses films, créant des jeux d'ombre et de lumière, des effets de symétrie, des décadrages et des compositions dynamiques.

Des effets de symétrie se retrouvent par exemple dans un plan d'ensemble d'*Anton Webern* scindé en deux par une ligne d'horizon sur laquelle s'alignent, comme des silhouettes noires, une série d'arbres. Plusieurs plans d'ensemble de *Baka* montrent également dans une composition symétrique des arbres se dressant, sombres, sur le fond clair du ciel. Dans *Wild Blue*, quelques arbres trônent, immergés dans l'eau, au centre d'un plan similaire. La composition symétrique participe dans ces scènes d'une sublimation esthétique de la nature. Dans la séquence viennoise, un zoom avant mène le spectateur de l'allée d'un parc à l'une des tours de défense nazies et aboutit à une composition triangulaire. Le bâtiment se dresse, coincé au centre d'un triangle clair, bordé par deux triangles sombres. Face à cette composition géométrique, le spectateur ressent une impression d'enfermement et de contraction spatiale, renforcée par l'effet d'écrasement des volumes du zoom avant.

Certains angles de vue et mouvements de caméra provoquent une perte de repères spatiaux et favorisent une lecture cinéplastique de l'image. Dans les panoramas circulaires qui pointent en contre-plongée le ciel du *Sphinx,* d'*Anton Webern,* de *Baka* et de *Wild Blue*, les branches sombres des arbres se détachent ainsi sur un fond clair et deviennent, animées par ce mouvement rotatif, une composition dynamique et abstraite. Le spectateur ressent face à ces images une impression de dilatation ou de contraction spatiale, un sentiment d'inquiétude ou d'alliance avec le divin. Dans *Anton Webern*, un mouvement de caméra similaire transforme un lustre et les peintures qui l'entourent en mobile. Plus tard, la caméra pointe au plafond de riches lustres de cristaux dans une vue en contre-plongée et un travelling avant, les faisant apparaitre

successivement dans une répétition graphique et irréaliste. Dans une autre contre-plongée verticale, les enfants qui jouent dans une cour apparaissent comme un ensemble mouvant de taches noires, pour être ensuite associés dans un effet anxiogène à de multiples oiseaux traversant le ciel. Des angles de vue verticaux sont fréquemment utilisés dans *Anton Webern*, pour montrer des mains en train de lire du braille, d'écrire ou de jouer du piano. Ils semblent participer d'une sublimation esthétique de l'acte de création. Perturbant les repères du spectateur, ces contre-plongées verticales et ces mouvements de caméra l'incitent à oublier un instant sa lecture figurative de l'image pour voir dans les objets filmés une composition de formes dynamiques.

Ce mode de réception est également favorisé par les jeux d'ombre et de lumière. Dans les scènes de veillée de *Baka,* le vacillement des flammes fait varier sur la peau des pygmées les zones d'ombre, effaçant partiellement leurs visages et leurs corps. Cette sublimation plastique renforce la dimension tactile et immersive des images, mais leur confère également une beauté qui s'associe dans ces séquences au sacré. Des jeux d'ombre et de lumière sont particulièrement mobilisés dans *Solo,* où ils provoquent des effets d'apparition et de disparition, morcellent le corps de Michèle Noiret et participent du caractère abstrait de sa chorégraphie. Dans certains plans, ils abstraient totalement la danseuse de l'espace. L'obscurité efface des repères spatiaux déjà faibles pour ne laisser apparaitre qu'un corps, une silhouette, une forme lumineuse. Dans *Filmer la Danse,* Jacqueline Aubenas souligne d'ailleurs ce « va-et-vient entre concret et abstrait » du décor[341]. Dans ces plans, la matière semble alors remplacer la profondeur. L'espace, devenu purement corporel et chorégraphique, n'existe plus que dans les mouvements de la chorégraphe. Un plan similaire apparait dans *Anton Webern,* isolant deux soldats de tout espace réaliste pour les plonger dans un noir total. Il semble renvoyer à l'absurdité de la mort du compositeur et à l'aveuglement du soldat qui l'a abattu alors que la guerre venait de s'achever. Dans une moindre mesure, cet effet se retrouve également dans certains plans représentant les activités d'alpiniste d'Anton Webern. Dans de fortes contre-plongées, il apparait comme une tache noire sur le fond blanc de la neige. Dans un plan d'ensemble, l'homme progresse, minuscule, sur une étendue neigeuse qui remplit le cadre, avant de s'écrouler. L'image disparait ensuite dans un fondu au blanc. De même, les enfants de *Seuls* sont isolés sur le mur blanc de l'hôpital par des plans moyens ou rapprochés. Dans cet espace indéterminé, leur solitude semble d'autant plus visible. La perte de repères spatiaux devient

[341] Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.237.

anxiogène dans ces images, symbolisant la désorientation, l'aveuglement ou l'enfermement des personnages.

Des auteurs dénoncèrent l'association dans *Seuls* d'une représentation de la souffrance et d'un souci de la composition cinéplastique, les associant à une abstraction problématique de la violence et une mise en scène limite du réel. Frédéric Sojcher affirma ainsi que l'esthétique prenait dans le film le dessus sur l'horreur et décrivit le regard distancié des cinéastes comme « désaffectisé »[342]. Corinne Maury critiqua quant à elle l'esthétisation des corps en souffrance, la sacralisation de l'image et le dépassement de la réalité[343]. Les deux auteurs semblaient ainsi pointer dans leurs critiques un effet de distanciation.

Dans ces différentes séquences, le spectateur expérimente en effet une perte de repères spatiaux, que celle-ci soit organisée par la symétrie de la composition, par les angles de vue et les mouvements de caméra inhabituels, par les décadrages, par les contrastes ou les jeux de lumière. Dans cette reconfiguration de l'espace, les corps et les objets sont difficilement reconnaissables. Or, comme l'explique Antoine Gaudin, l'absence d'indices de profondeur et de grandeur provoque parfois un effet de bi-dimensionnalité[344]. Le spectateur est ainsi engagé à reporter son attention sur le « drame plastique »[345] et sur la texture propre de l'image. Face à ces plans-surface, le spectateur ressent des effets paradoxaux de contraction ou de dilatation spatiale. Portant son attention sur la matérialité de l'image cinématographique, il peut se perdre dans sa texture, dans une matière pure et une profondeur infinie[346]. Cet effet se retrouve particulièrement dans les plans qui mobilisent des jeux de lumière pour isoler les personnages de tout espace réaliste. Alternativement, le spectateur peut prendre conscience de son extériorité et contempler l'image comme un « écran-cadre »[347] sur lequel se fixe une « organisation de formes pures en mouvement ». Cet effet participe d'une sublimation esthétique de la nature et de l'acte de création. Il est également utilisé pour signifier le lien de personnages avec le sacré ou pour symboliser la proximité de la mort. Appliqué à des images de souffrance ou de violence, il suscite un effet anxiogène d'extériorité. À travers la composition cinéplastique de ses films, le réalisateur invite ainsi à considérer la beauté et l'horreur du monde. Cependant, cette dimension esthétisante et démiurgique de son travail le situe également aux limites du documentaire.

---

[342] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge,* op.cit., p.144.
[343] Corinne MAURY, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel.*, op.cit., p.94.
[344] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.77-80.
[345] Id.ibid., p.45.
[346] Analysant le plan noir de *L'homme Atlantique* de Marguerite Duras, Antoine Gaudin remarque qu'il suscite un effet d'ouverture spatiale. Il conclut ainsi que les plans-surface n'annulent pas l'espace et peuvent avoir des effets opposés de dilatation ou de contraction spatiale. [Id.ibid., p.80.]
[347] Id.ibid., p.42.

Abstraction et bi-dimensionnalité

Lorsque ce souci de la composition cinéplastique est poussé à son comble, il opère une véritable transfiguration de son objet, faisant tendre l'image vers la bi-dimensionnalité et l'abstraction visuelle. Plusieurs plans non-figuratifs semblent ainsi se répondre dans *Anton Webern*. Une première image présente sur un fond totalement noir une composition mouvante de points lumineux. Plus tard, une série de plans révèlent au spectateur la nature de ces ronds de lumière, montrant le compositeur qui allume une cigarette dans l'obscurité et agite la main comme un chef d'orchestre pour amuser des enfants. Dans l'image suivante, des formes blanches non identifiées tombent et tournent sur elles-mêmes dans un arrière-plan opaque. Un autre plan montre des pages de livres en feu s'envolant dans un ciel d'encre. Le court-métrage s'achève sur la danse abstraite de l'extrémité d'une cigarette. Alors qu'un coup de feu se fait entendre, le point lumineux chute et s'évanouit, symbolisation la mort du compositeur. De même, de véritables « planches visuelles »[348] apparaissent à la fin de *Vita Brevis*, présentant les éphémères comme un ensemble mouvant de lignes blanches se détachant sur le fond opaque de l'eau. Dans d'autres plans, les teintes s'inversent, transformant les insectes en formes noires dansant sur les eaux claires. Dans ces plans, le ralenti favorise l'abstraction visuelle, provoquant une résistance de la matière. L'espace semble devenir bi-dimensionnel et inhabitable, ce qui met en évidence l'hétérogénéité du microcosme des insectes et participe d'une expérience de l'altérité. Intervenant au crépuscule de la vie des éphémères, ils suscitent également une sublimation cinéplastique de la mort.

Dans *Baka*, des étincelles s'échappent d'un feu de bois pour apparaitre dans la nuit d'encre comme une série de taches lumineuses. Lors d'une autre cérémonie, les mailles de paille d'un déguisement remplissent le champ de quelques plans rapprochés, composant une image abstraite et dynamique. Apparaissant dans des scènes de veillées, ces plans renvoient le spectateur à une autre dimension et semblent utilisés pour souligner un lien avec le sacré.

Dans certains plans de *Solo*, le corps de Michèle Noiret est morcelé et abstrait de son environnement par des jeux de lumière. À plusieurs reprises, un gros plan filme ainsi les mains de la danseuse qui se frottent l'une contre l'autre dans un mouvement frénétique. Elles s'attrapent, s'enroulent, se relâchent, apparaissant comme des volutes grises abstraites sur le fond obscur. Dans ces images, le corps de la danseuse est transfiguré, abstrait de son environnement par les jeux de lumière, fragmenté par le cadrage. Toute sensation de profondeur

[348] Raphaël BASSAN, « Vita Brevis », op.cit., p.49.

semble être abolie. Le spectateur est engagé à considérer l'image sur un mode bi-dimensionnel, comme un tableau présentant une composition dynamique. Thierry Knauff souligne et renforce ainsi le caractère abstrait de la chorégraphie, se calquant sur la vision de la danse développée par Michèle Noiret[349]. Caroline Lamarche observe un travail similaire de « transformation » et de « théâtralisation de l'abstraction expressive » dans *À Mains Nues*[350].

L'abstraction semble ainsi être mobilisée par le réalisateur pour sa fonction expressive, mais aussi pour sa capacité à ouvrir au sein de l'image une nouvelle dimension. Abolissant les indices de profondeur et « court-circuitant » la réception tridimensionnelle de l'image[351], elle renvoie en effet le spectateur à la matérialité de l'image, suscite un effet de bi-dimensionnalité et de distanciation. Elle l'assigne à une extériorité contemplative pour lui faire vivre des expériences limites, pour lui faire saisir l'ambiguïté de la mort, de l'expression et du sacré.

Médium cinématographique et auto-réflexivité

La sublimation esthétique et l'abstraction renvoient ainsi le spectateur à l'image en tant que support matériel et suscitent, généralement, un effet de distanciation. Ils s'ajoutent aux autres éléments qui rappellent dans les films du réalisateur la matérialité de l'image cinématographique. Dans une démarche expérimentale et critique, le réalisateur interroge en effet la représentation cinématographique, proposant des films « dont la recherche cinématographique fait intimement partie du récit »[352]. L'intermédialité, les jeux de regard et l'apparition de certains motifs lui permettent de questionner le regard spectatoriel et le dispositif cinématographique.

Intermédialité

Ce questionnement de l'appareil cinématographique se retrouve dans ses fréquentes utilisations d'autres médium. Dans *Le Sphinx* et *Abattoirs*, il mêle ainsi des images photographiques à des images tournées en 35 millimètres. *Le Sphinx* présente des photographies de personnages anonymes posant devant la statue d'un sphinx. Associés au récit de la voix off, ces portraits renvoient selon Corinne Maury le spectateur à d'autres images « mentales » et à l'absence de « corps morts, blessés ou meurtris » dans l'image[353]. Elles traduisent selon Jacky Evrard et Jacques Kermabon : « l'impossibilité de représenter l'horreur de la mort ». D'après

[349] Michèle Noiret affirme en effet : « À mes yeux, la danse est un art abstrait malgré – et grâce à l'immédiate "concrétude" des corps, leur matière, leur présence. Cette forme d'abstraction – ou tout au moins d'ouverture –, le cinéma peut aussi y prétendre parfois. Quand il se libère de l'histoire ou qu'il ne se limite pas à la seule illustration d'une histoire. ». [Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.237.]
[350] Caroline LAMARCHE, « Solo », dans Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, op.cit., p.143.
[351] Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, op.cit., pp.78-80.
[352] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge,* op.cit., p.143.
[353] Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff », op.cit., pp.167-169.

les deux auteurs, elles confèrent en outre une dimension « mortifère » au film, installant par leur fixité un « sentiment physique de la mort »[354]. Les photographies de Marc Trivier qui apparaissent selon Serge Meurant comme des « flashs »[355] dans *Abattoirs*, possèdent également une dimension morbide. Présentant les animaux mis à mort, elles préservent, selon Levy Ophir, « la trace des disparus »[356]. Dans ces deux court-métrages, les photographies se lient ainsi à une représentation de la violence et de la mort. Leur immobilité, mise en évidence par la mobilité des images cinématographiques, prend une dimension morbide et rappelle le pouvoir d'« embaumement » du médium. Elles supposent cependant dans ces deux films des modes de fonctionnement différents. Dans *Abattoirs*, elles ancrent la mort dans un espace où elle a été invisibilisée, tandis que dans *Le Sphinx*, c'est une voix off qui y ancre la mort. En tentant de figurer l'horreur et l'indicible, Thierry Knauff questionne ainsi la possibilité même de cette représentation et interroge le rôle de l'art[357].

Dans *Wild Blue* et *À Mains Nues*, ce sont des images vidéos qui se mêlent à des images tournée en 35 millimètres. Dès les premières minutes de *Wild Blue*, une image vidéo striée et pixellisée présente un avion fonçant vers le spectateur – dans un effet attentatoire – avant d'effectuer un virage. Le bruit de moteur se fait de plus en plus fort avant de devenir un grésillement, provoquant un effet de saturation sonore. Faisant suite à une séquence introductive marquée par sa sensorialité, cette image provoque une rupture spatiale. L'avion ne semble en effet pas appartenir à l'univers qu'il vient de quitter et semble renvoyer le spectateur à d'autres images, à une mémoire visuelle et à des représentations médiatiques de la violence. Le changement de médium, rendu particulièrement visible par la piètre qualité de la vidéo, accentue cette impression de discontinuité. Plus tard, une série d'images vidéos pixellisées montrent dans un angle de vue en forte plongée un sol aride traversé par deux jambes ou occupé par un insecte. Animées par de légers zooms avant, elles se répètent à plusieurs reprises dans la séquence, devenant de plus en plus agrandies, instables, floues et pixellisées. La différence de qualité qui sépare les images vidéos des images tournées en 35 millimètres[358], accentuée par ces altérations

[354] Jacky EVRARD et Jacques KERMABON, « Images fixes » dans *Une encyclopédie du court-métrage français*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2004, p.213.
[355] Serge MEURANT, « Abattoirs », op.cit.
[356] Levy OPHIR, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain », op.cit., p.202.
[357] Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff », op.cit., p.165.
[358] Dans *L'art du Film*, David Bordwell explique qu'il existe une différence de qualité entre ces images : « Les images vidéo sont générées par le bombardement de points phosphorescents photosensibles, qui recouvrent la surface intérieure d'un tube cathodique. Un canon à électrons, situé à l'arrière du tube, en balaye la surface horizontalement, activant un à un, rapidement, chacun des points. […] La pellicule de cinéma peut enregistrer une quantité beaucoup plus importante d'informations visuelles que l'image vidéo standard. ». À cet aspect s'ajoute une différence en termes de rapports de contraste, plus importants dans le cas du cinéma. [David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction.*, op.cit., p.53.]

successives, attire l'attention du spectateur sur la matérialité de l'image et provoque une impression de contraction spatiale. Le réalisateur utilise ainsi la vidéo, la pixellisation et le zoom avant pour représenter cette terre qui « absorbe tout », selon les termes de la voix off. Ces images sont en outre mises en parallèle avec des plans d'antennes paraboliques. La voix off déplore dans cette séquence que des satellites soient capables de localiser depuis l'espace une boite d'allumettes mais qu'ils ne soient cependant pas utilisés pour dévoiler l'emplacement des charniers. Le montage pousse le spectateur à considérer ces images vidéos comme les manifestations d'un regard. Ces dernières participent ainsi de la critique d'un appareil technologique et médiatique, témoin d'une violence qu'il ingère et efface. En mettant en évidence le processus de médiation par ces variations de médiums et ces altérations de l'image, le réalisateur rejette également l'idée d'une transparence de l'image médiatique. Il rappelle que tout regard médiatique implique une médiation, une transformation, une perte tragique et inévitable de « réalité ».

Jeux de regards

Plus tard, le regard technologique et cinématographique est ainsi associé à l'idée de surveillance et de violence. Dans la séquence viennoise de *Wild Blue*, un plan à la composition symétrique montre en effet deux caméras de sécurité accrochées à un poteau de béton. Le regard de la caméra, animé d'un zoom avant rapide qui lui confère une dimension inhumaine, se pose ainsi sur deux autres appareils de vision, utilisés comme des instruments de surveillance. Le spectateur lie ces regards, mais se remémore également le regard satellitaire précédemment évoqué. La voix off suscite une dernière association, traitant des « cibles » d'attaques à l'enveloppe piégée, et pousse le spectateur à envisager ces regards comme les visées d'une arme. La symétrie de l'image – celle de la répartition des objets dans le champ, mais également des « regards » – suscite dans ce contexte une impression anxiogène de contraction spatiale. À l'aide de ces jeux de regards, Thierry Knauff associe ainsi l'appareil technologique et médiatique à un système idéologiquement orienté de surveillance et de violence. Il critique l'aveuglement choisi des puissances mondiales dans le cadre des conflits ethniques et l'oubli programmé par le regard médiatique porté sur ces violences.

Cette critique de la représentation médiatique de la violence semble s'étendre à l'ensemble du film. Alors qu'une série de plans très immersifs viennent de présenter des enfants en train de jouer dans la nature, un plan fixe pointe un homme habillé en soldat. Un raccord dans l'axe rapproche le spectateur du personnage et dévoile la facticité de son attirail. « Il joue », affirme d'ailleurs la voix off. Des gros plans montrent ensuite des parties de son déguisement et son visage, pendant qu'elle les décrit. Réapparaissant quelques instants plus tard, ce plan est associé

à une image d'antenne parabolique. L'acteur renvoie dans ces images à une représentation cinématographique de la violence qui, mise en contraste avec le jeu innocent des enfants et les récits atroces des voix off, semble absurde.

Dans *Wild Blue*, Thierry Knauff propose ainsi une critique de l'hypocrisie du système techno-politique occidental, volontairement aveugle à certains événements tragiques, mais capable d'une surveillance qui confine à la coercition. Il s'attaque également aux représentations médiatiques et cinématographiques de la violence qui, fonctionnant sur un mode sensationnel et ludique, conduisent à son abstraction et à son oubli. Pour cela, il organise des jeux de regards, fait émerger des motifs et insère dans son film des images vidéos. Il souligne grâce à ces procédés la médiation propre à tout regard médiatique ou cinématographique, et renvoie le spectateur à sa position voyeuriste. Comme l'ont souligné les chapitres précédents, d'autres éléments – tels que des surcadrages, des regards caméra, des effets de saturation sonore des mouvements de caméra suprahumains, des processus de sublimation esthétique ou d'abstraction, des effets attentatoires, des faux-raccords ou des plans noirs – permettent également au réalisateur de questionner ce regard spectatoriel. Finalement, ce questionnement de la représentation médiatique de la violence, du dispositif cinématographique et du regard spectatoriel semble passer par un travail du montage.

CHAPITRE 5. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE

ANALYSE DE L'ESPACE-AGENCEMENT

Organicité et musicalité du montage

En réalisant des films marqués par la fragmentation spatiale, par la répétition et la variation, par la rythmicité et l'organicité, le réalisateur confère au spectateur un rôle actif. Il lui confie ainsi une opération de reconstruction, de la spatialité et du sens, faisant appel à sa mémoire. Il l'installe également dans une extériorité critique, à l'aide de procédés de distanciation qui interrogent la matérialité de l'image cinématographique et questionnent le regard spectatoriel.

L'attachement de Thierry Knauff à la musique se retrouve dans son travail de montage. Dans l'héritage d'Edmond Bernhard[359], le cinéaste insuffle en effet un rythme musical à ses créations cinématographiques[360]. Pour former un ensemble organique et musical, il alterne les effets de dilatation et de contraction spatiale, joue de répétitions et de variations. Dans une dimension critique, il fonde également une esthétique de la rupture.

[359] Marc-Emmanuel MELON, « Edmond Bernhard. Dimanche. », op.cit., pp.76-87.
[360] Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, op.cit.

Organicité du montage, contractions et dilatations spatiales

Seuls ne comporte que de rares moments de respiration. L'ensemble du film se compose en effet de plans rapprochés montrant les enfants autistes, enfermés par les bords du cadre et abstraits par la composition cinéplastique de tout espace réaliste. Les regards jetés par les enfants vers un hors-champ absolu accentuent cette impression d'enfermement, renforcée par le montage sonore répétitif de leurs cris et des bruits de choc de leurs corps. Le caractère répétitif du montage participe de cette sensation de claustration. Des effets attentatoires et des regards caméra confrontent le spectateur, le renvoyant à son extériorité et à son impuissance. Des ruptures spatiales provoquent également un effet de distanciation. Ces plans caractérisés par leur faible valence spatiale font cependant place à des images tournées en extérieur, à des plans du ciel et des branches agitées d'un arbre, ainsi qu'à leur effet d'ouverture spatiale. Cette séquence mène à un moment d'apaisement, à une bande-sonore plus silencieuse et à des plans plus longs. Il est bientôt interrompu par de nouveaux cris d'enfants et mouvements répétitifs. À la fin du court-métrage, les enfants s'endorment finalement dans des plans plus longs et silencieux. Comme pour signifier le caractère éphémère de cette trêve, le film s'achève toutefois sur les cris et les mouvements d'un petit garçon. Composé d'un unique plan-séquence, *Gbanga-Tita* comprend peu de variations spatiales. Un ralenti suscite, à l'amorce du film, un effet d'étirement temporel et d'ouverture spatiale, convoquant dans l'image l'espace suprahumain de la mort et d'une mémoire sacrée. L'échelle de plan réduite, l'effet de saturation visuelle, la faible profondeur de champ et les constants mouvements de recadrage mettent ensuite en évidence le caractère limité du cadre et provoquent une impression de contraction spatiale. Les regards lancés par Lengé vers un hors-champ relatif et absolu, les interpellations lancées par le conteur à son auditoire et les réponses de celui-ci provoquent dans ce plan de faibles effets de dilatation spatiale.

À l'inverse, *Anton Webern* présente de nombreuses variations spatiales. Le court-métrage investit en effet les différents lieux qui ont marqués la vie du compositeur, mais il perturbe la temporalité de sa biographie, mêlant les temps et les espaces dans une composition éclatée. Dans le court-métrage, de courtes respirations sont ainsi installées par des plans longs, des situations sonores et optiques pures, des images tactiles, des figures humaines identificatoires, des mouvements de caméra participatifs et suprahumains, des images du ciel ou des moments de silence. Ces séquences immersives, sensorielles ou contemplatives caractérisées par leur importante valence spatiale sont ainsi interrompues par des ouvertures spatiales anxiogènes. Suscitées par les occurrences sonores libres, les indices visuels d'une puissance naturelle

transcendante, l'expérience du silence ou les séquences d'abstraction, elles prennent généralement une dimension inquiétante, renvoyant le spectateur à une menace latente, puis à la mort du compositeur viennois. Le film est également traversé par des effets de désorientation, des accélérations, des ellipses ou des effets attentatoires, qui perturbent l'expérience spatiale du spectateur. Ils ont parfois pour effet d'exclure le spectateur de l'espace cinématographique et de le renvoyer à son propre regard. Par moments, le montage se fait extrêmement dynamique et fragmentaire, menant le spectateur dans des espaces hétérogènes à travers des plans très courts. Il passe par exemple du visage d'un petit garçon jouant du piano aux images d'une main d'enfant attrapant une pierre pour en présenter l'intérieur couvert de cristaux à la caméra, puis à des plans attentatoires d'une chute d'eau. Cette structure fragmentaire répond, dans une correspondance entre le sujet et la forme, au caractère fragmenté des compositions musicales d'Anton Webern[361]. Bouleversant profondément l'expérience spatiale du spectateur, elle insuffle également une dimension anxiogène au court-métrage, soulignant le destin tragique du musicien. Elle semble finalement renvoyer au caractère fragmentaire de la mémoire humaine.

Dans une moindre mesure, cette structure fragmentaire se retrouve dans *Wild Blue*. Le long-métrage multiplie en effet les récits et les ancrages spatio-temporels pour offrir une représentation de la violence dans ses multiples manifestations. Conçu comme un carnet de notes[362] ou un journal de voyage[363], il présente une spatialité plurielle et fragmentée. Le film comporte ainsi de longues séquences immersives – marquées par des figures humaines identificatoires, des images tactiles et des mouvements de caméra participatifs – et de nombreuses situations sonores et optiques pures – marquées par leur silence, leurs travellings fantomatiques et leurs personnages en errance. Ces scènes caractérisées par leur grande valence spatiale mènent – par le biais de panoramas métaphysiques, d'images du ciel ou d'indices sonores et visuels d'une puissance naturelle transcendante – à de fréquentes ouvertures spatiales. Elles invitent le spectateur à repenser son inscription dans un cosmos naturel. À l'opposé de cette expérience de dilatation spatiale, des effets de rupture et de distanciation sont

[361] « Festival de Cannes 1991 », op.cit.

[362] Retraçant la genèse de Wild Blue, Thierry Knauff déclare : « Lors de la préparation d'un film ou au gré de sa réalisation, il arrive que des traces de rencontres, de recherches, de découvertes, d'émotions, demeurent sous formes de notes, de plans, de sons. Or, ces traces ne trouvent pas toujours leur place dans le film en cours. Que pouvait donner l'agencement de ces ébauches, de ces éléments-là, glanés au cours du temps ? Peut-être une sorte de journal, un peu comme le carnet de notes d'un écrivain ou le carnet d'esquisses d'un peintre. Voilà la genèse enfouie de ce projet. ». [Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff », op.cit.]

[363] S'intéressant à la spécificité du carnet de voyage cinématographique, Pascale Argod le définit par ces différentes caractéristiques : l'affirmation d'un « regard sensible porté sur le monde », l'adoption d'une forme hybride et l'investigation de thématiques telles que l'interculturalité, l'identité et l'altérité. Le carnet de voyage cinématographique se présente selon lui comme un « témoignage vécu » et suppose ainsi l'affirmation d'un point de vue. Il valorise le voyage en tant que « dépaysement », « changement des repères dans le temps et dans l'espace », découverte du monde et vecteur de rencontre. Il permet selon lui une prise de distance avec ses représentations culturelles. [Pascale ARGOD, « Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : Genre intermédial, quête et diffusion du voyage "authentique" » [en ligne], dans *Téoros*, vol.30, n°1, 2011, pp.119-126, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/teoros/2011-v30-n1-teoros0258/1012115ar.pdf (page consultée le 03/03/2019).]

créés par des variations de médium, des changements brusques de lieu, des faux-raccords et des plans noirs, des épisodes de sublimation esthétique et d'abstraction, des mouvements suprahumains de caméra ou des effets de saturation sonore. Comme l'a souligné Serge Meurant, le montage de *Wild Blue* s'apparente à une structure mnésique[364].

Dans *Solo*, le spectateur expérimente de nombreuses variations à partir d'une valence spatiale globalement faible. L'obscurité abolit en effet les repères spatiaux, ne laissant apparaitre que rarement un sol de sable, et fait du corps de la chorégraphe le seul référent disponible. À partir de cette faible valence spatiale, le film organise des effets de dilatation et de contraction spatiale. Les plans longs, les cadrages larges, la lumière, les bruits de corps et les mouvements d'extension de la chorégraphe provoquent ainsi une augmentation de la valence spatiale. Des ouvertures sont également provoquées dans l'image par des indices visuels d'une puissance naturelle transcendante et par des regards portés par la chorégraphe vers un hors-champ absolu. Le spectateur s'immerge dans la matière de certains plans abstraits, tandis que d'autres provoquent, par leur effet de bi-dimensionnalité, son exclusion. Les plans courts et les mouvements de rétractation de la chorégraphe provoquent également une sensation de contraction spatiale. Ce montage organique s'allie ainsi à la chorégraphie pour transformer l'espace, l'étendre et le refermer dans des jeux abstraits.

Dans *Baka*, les nombreux effets de dilatation spatiale amènent le spectateur à vivre l'espace sur un mode exploratoire et participatif. Les figures humaines identificatoires, les images tactiles, les jeux de lumière et les mouvements participatifs de caméra provoquent des augmentations de la valence spatiale. Des panoramas métaphysiques, des indices d'une puissance naturelle transcendante et des épisodes d'abstraction, des plans de visage et des regards portés vers un hors-champ absolu suscitent également des ouvertures spatiales. Assurant une transition entre ces séquences immersives, des images silencieuses du ciel, des arbres ou de la lune provoquent des effets d'ouverture et de dilatation, venant contrebalancer l'effet de contraction des ellipses qu'elles accompagnent. Quelques changements de rythme – amenés par des plans courts, voire flashs, et des accélérations – dynamisent certaines séquences de cérémonie, de transe, et de chasse, venant impressionner le spectateur.

Vita Brevis est également caractérisé par son mode exploratoire de vécu spatial. Il organise l'immersion spatiale du spectateur à l'aide d'une figure humaine identificatoire, de champs

[364] L'auteur affirme : « Pour décrire le chaos, le film recourt à des images et à des récits dont l'apparent désordre, le va-et-vient entre ici et ailleurs, le mélange des époques et des temps déconcertent d'abord. Mais leur composition est rigoureuse et subtile. Elle répond à l'appel de la mémoire, elle en porte les empreintes et les cicatrices, les blessures à vif. ». [Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix », op.cit., p.282.]

contrechamps et de plans visages, de travellings fantomatiques, d'images tactiles, de situations optiques et sonores pures. La valence spatiale subit de rares resserrements, occasionnés par des événements sonores et occurrences sonores libres ou par des zooms arrières. Les images de ciel, ainsi que les indices sonores et visuels d'une puissance naturelle transcendante, provoquent des ouvertures spatiales. Le film s'achève cependant sur une longue séquence abstraite, plongeant par son effet de bi-dimensionnalité le spectateur dans une extériorité contemplative et permettant une transfiguration cinéplastique de la mort.

Le montage de ces films se décline ainsi de manière organique entre effets de dilatation et de contraction spatiale, effets d'ouverture de l'espace et d'exclusion du spectateur. La valence spatiale de *Seuls* et de *Gbanga-Tita*, relativement faible, connait ainsi peu de changements. De même, la valence spatiale élevée de *Baka* et de *Vita Brevis* varie peu, les deux films tablant sur un mode exploratoire ou participatif de vécu spatial. L'espace de *Solo*, reposant sur un mode de vécu corporel, subit de nombreuses transformations tout en conservant une faible valence. Finalement, *Anton Webern* et *Wild Blue* présentent de grandes variations en termes de vécu spatial, faisant alterner les effets de dilatation, favorisant l'immersion du spectateur, et les effets de contraction, provoquant sa distanciation.

Répétitions et variations, survivances et révélations

Composant ses films comme des morceaux de musique jazz ou contemporaine, Thierry Knauff multiplie également les rimes visuelles. Des plans se répètent de manière stricte ou connaissent des variations. Des objets s'associent en raison de leur similarité formelle ou des paramètres semblables de leurs plans et deviennent des motifs. Des plans successifs multiplient les points de vue sur un même objet. Ces rimes visuelles apparaissent particulièrement dans *Seuls*, *Anton Webern* et *Wild Blue*.

Comme l'ont souligné Kees Bakker et Corinne Maury[365], *Seuls* possède en effet une structure répétitive. Ses séquences semblent composées selon des règles rythmiques. Dans la première image du court-métrage, un petit garçon se balance d'avant en arrière, se rapprochant de l'objectif dans un effet attentatoire. Un plan moyen montre ensuite une petite fille couchée, animée de spasmes violents. Assise, une autre petite fille se triture les cheveux dans le plan rapproché suivant. Un raccord dans l'axe mène à un gros plan de son visage, avant que ne réapparaisse le petit garçon aperçu à l'amorce du film. Isolant un enfant dans un cadre serré et

[365] Kees BAKKER, « Regards sur la folie. Approches Documentaires », op.cit., p.162 ; Corinne MAURY, Corinne MAURY, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel.*, op.cit., p.93.

dans un espace abstrait, ces plans rapprochés et ces gros plans semblent en effet déconnectés les uns des autres. En l'absence de raccords de regard ou de mouvement, le lien qui les unit semble avant tout rythmique. En fonction de la cadence de leurs mouvements et de leurs cris, les enfants réapparaissent ainsi à plusieurs reprises dans la séquence. Débordant d'un plan à l'autre, la bande-sonore travaille à instaurer une continuité spatiale entre les images[366], mais n'empêche pas le spectateur de ressentir une impression de rupture. Comme l'ont remarqué Kees Bakker et Corinne Maury, ce montage répétitif suscite une impression d'enfermement. Il semble renvoyer aux cris répétés des enfants et aux balancements de leurs corps. L'absence d'un lien, autre que musical, entre les plans et l'effet de rupture qu'elle entraine participent de cette impression de malaise. Comme la composition cinéplastique, ce montage rythmique participe d'un processus d'abstraction. Il engage le spectateur à vivre l'espace du film sur le mode de l'extériorité et, se faisant, le confronte à son impuissance.

Dans *Anton Webern*, certains plans sont répétés successivement pour dilater la durée de l'action et en souligner l'importance, dans un effet proche du procédé de « chevauchement » utilisé par Sergueï Eisenstein dans différents films tels que *La Grève*, *Octobre* ou *Ivan le terrible*[367]. L'image d'un soldat renversant un pupitre dans un studio d'enregistrement est ainsi répétée deux fois de suite. Marquant l'importance de la scène, cette répétition a également un effet choc. Elle altère la continuité spatiale dans une séquence construite selon des règles de montage relativement classiques. D'autres plans sont répétés de manière stricte au sein du court-métrage. Deux plans identiques de la surface de l'eau apparaissent ainsi, entrecoupés par l'image d'une nuque féminine. Un travelling avant faisant pénétrer le spectateur dans un parc, d'abord inséré dans une scène narrativement construite, réapparait au milieu du film. Au-delà de ces répétitions strictes, des motifs émergent par associations. Le gros plan d'un aigle apparait par exemple à plusieurs reprises, associé par une similarité de forme, à une statue d'aigle symbolisant le pouvoir nazi. Des images de la lune se lient également à celles du soleil et au point lumineux de la cigarette d'Anton Webern. De cette association naissent de nouvelles significations, les trois objets renvoyant dans leur alliance au cycle de la vie. Finalement, certains objets sont présentés dans une multiplication des points de vue qui provoque une impression de répétition. La statue d'aigle est ainsi filmée sous différents angles, scrutée et analysée par le regard de la caméra, animé d'un zoom avant anxiogène. Les répétitions strictes

[366] Comme l'explique Livio Belloï, la bande-sonore suit dans le cinéma classique une règle de chevauchement. Elle comble par « débordement » l'intervalle entre les plans, atténuant ainsi les discontinuités visuelles et participant d'une idéologie globale de la continuité. [Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », op.cit., p.37.]

[367] David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction.*, op.cit., p.345.

de plans, les motifs, les multiplications de points de vue sur un objet et les effets de rimes visuelles sont également nombreux dans *Wild Blue*. Des motifs et des plans se répètent et se chargent progressivement de différentes couches de significations. Des sacs de lettres suspendus à leurs crochets évoquent par exemple au spectateur le mouvement de balancier de la perceuse au début du film. Dans un jeu de remémoration et d'association, ces sacs sont liés à ce qui fut présenté plus tôt comme un instrument de torture, un symbole de mort, et sont plus largement assimilés à des corps. Certains plans d'*Anton Webern* et de *Wild Blue* évoquent également des images déjà vues et poussent le spectateur à faire appel à une mémoire visuelle collective.

Dans les deux films, ces rimes visuelles participent à la musicalité du montage. Elles provoquent également des effets de rupture, des altérations de la continuité spatiale et temporelle. Finalement, elles confèrent également au spectateur un rôle actif, l'engageant dans une activité de remémoration, d'association et de réinterprétation, qui s'étend à l'échelle du film, mais également au-delà, convoquant un fond mémoriel commun.

Une esthétique de la rupture

Thierry Knauff fonde dans ses films une esthétique de la rupture. À l'aide de plans attentatoires, d'effets de saturation sonore ou encore de regards caméra, il renvoie le spectateur à son propre regard. Par des variations de médium et des effets abstraits de bi-dimensionnalité, il exclut le spectateur de l'espace et rappelle la matérialité de l'image cinématographique. En juxtaposant des espaces hétérogènes et en multipliant les rimes visuelles, Il crée des effets de contagion entre les plans – les significations des uns se reportant sur les autres – et stimule une activité de remémoration, d'association et d'interprétation chez le spectateur. En provoquant des faux-raccords et en multipliant les plans noirs, il subvertit la construction d'homogénéité spatiale du cinéma classique, rend visibles les intervalles et rappelle le caractère ontologiquement discontinu de l'espace cinématographique. Créant des montages fragmentaires, il confie au spectateur un rôle actif dans la constitution de la spatialité et du sens. Par ces effets de distanciation, il l'engage également à questionner sa position voyeuriste et le dispositif cinématographique.

CONCLUSION. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Une expérience documentaire de l'espace

Le réalisateur installe dans *Vita Brevis* un mode exploratoire de vécu spatial. Dès la séquence introductive du film, il propose en effet au spectateur de s'identifier sensoriellement au

personnage curieux d'une petite fille. Il organise à partir de cette figure humaine l'immersion polysensorielle du spectateur dans l'espace cinématographique, l'installant par une raréfaction des bruits quotidiens dans une qualité aigüe d'écoute et montrant ses contacts avec son environnement naturel dans des images tactiles pures. Il oppose ensuite dans des champs contrechamps le regard de la fillette, filmé dans des plans rapprochés, à la nature environnante, filmée dans des travellings fantomatiques. Il organise dans ces situations optiques et sonores pures la rencontre de la fillette avec un phénomène naturel rare, la métamorphose et la mort des éphémères. Le ralenti lui permet de rendre visible le microcosme des insectes, mais souligne également son altérité, renvoyant le spectateur au point de vue de la fillette et à son échelle de grandeur. L'espace des éphémères reste en effet inhabitable pour le spectateur, identifié au référent scalaire que constitue la petite fille. La dernière séquence du film signe cette hétérogénéité radicale en représentant la mort des insectes dans un processus de transfiguration cinéplastique menant à l'abstraction. D'autres éléments renvoient le spectateur à son échelle humaine. Des occurrences sonores libres lui rappellent ainsi la menace constante de la mort, tandis que des zooms arrière le resituent dans un environnement naturel englobant. Des images du ciel et des « empreintes » mettent également en évidence sa dépendance à des forces naturelles transcendantes. Lorsque le réalisateur perturbe cette expérience spatiale fluide, c'est ainsi pour rappeler au spectateur l'inscription de l'homme dans un cosmos naturel aux limites infinies et pour critiquer ses velléités de domination.

L'expérience fluide de l'espace de *Baka* soutient quant à elle à un mode de vécu spatial participatif. Le spectateur est invité à s'identifier, dès l'introduction du court-métrage, à des figures humaines qui l'engageront dans des scènes de cueillette, de construction, de chasse, de jeux et de cérémonies. Il est invité à s'immerger sensoriellement dans l'espace par des moments de silence, des paysages sonores et des chants appelant à une écoute attentive, mais aussi par des images tactiles pures et des jeux de lumière appelant à une réception haptique. Des mouvements participatifs de caméra l'immergent dans des veillées, tout en lui conférant une mobilité suprahumaine. Associée dans les scènes de cérémonies à l'effet d'ouverture des plans de visage et de l'abstraction visuelle, cette mobilité évoque le lien des pygmées avec le monde spirituel. Des séquences dynamiques, mobilisant des plans flashs et des accélérations, renforcent également l'identification du spectateur aux sensations des pygmées, lui permettent de vivre à travers eux des épisodes de transe ou de tension. Cette ouverture vers le sacré est également provoquée par l'apparition d'indices d'une puissance naturelle transcendante, par des images silencieuses du ciel, du soleil ou de la lune. Des panoramas métaphysiques

manifestent finalement la contingence de l'espace terrestre avec l'espace céleste. Ce mode de vécu participatif de l'espace s'accompagne d'une idéalisation de la communauté Baka. À travers lui, les pygmées sont en effet représentés dans un rapport de proximité avec le monde naturel et le monde spirituel.

Cette idéalisation se retrouve également dans *Gbanga-Tita,* où les enfants pygmées sont associés par un commentaire inaugural à l'espace diégétique, au même titre que d'autres entités naturelles. La relation des Baka avec le monde spirituel est également soulignée par le gros plan du visage de Lengé et par ses regards, alternativement pointés vers un hors-champ relatif ou perdus dans un hors-champ absolu. Pour contrebalancer l'effet de claustration du cadre, le film instaure ainsi une dynamique du hors-champ et conditionne un mode de vécu centrifuge de l'espace. À l'amorce du court-métrage, un ralenti rappelle finalement au spectateur la fonction mnésique du cinéma et annonce la disparition future du conteur.

Dans *Seuls,* la dynamique du hors-champ prend une dimension anxiogène. L'effet de claustration du cadre est renforcé dans le film par la composition cinéplastique, qui abstrait les sujets de tout environnement reconnaissable, et par le montage musical, qui participe de cette abstraction, raccordant sons et images en fonction de paramètres rythmiques. Le spectateur expérimente un manque de lien entre les plans et une structure répétitive, qu'il associe à l'enfermement vécu de ces enfants autistes. Les appels au hors-champ relatif renforcent l'impression d'enfermement et de discontinuité. Les appels au hors-champ absolu renvoient quant à eux à l'absence au monde de ces enfants. Le court-métrage installe dès son introduction une esthétique de la rupture. Des effets attentatoires et des regards caméra confrontent le spectateur. Exclu de l'espace cinématographique, il est réduit à l'extériorité et à l'impuissance.

Le mode de vécu corporel de l'espace proposé dans *Solo* se distingue radicalement de l'expérience offerte par *Seuls*. Dans un espace réduit par des jeux de lumière à l'abstraction, le corps de la danseuse apparait comme le référent privilégié. Entre la chorégraphe et le réalisateur, des jeux de pouvoir s'organisent. Des plans longs et des cadrages larges garantissent l'intégrité du corp de la danseuse, lui donnant ainsi la possibilité de s'étendre, tandis que des plans courts et des cadrages serrés le fragmentent, lui retirant cette faculté. Aux transformations spatiales générées par les mouvements d'extension et de rétractation de la chorégraphe s'ajoutent les transformations suscitées par les variations de lumière – provoquant une tension sensuelle entre le don et le retrait – et par la composition cinéplastique des plans – suscitant alternativement un effet immersif de matière ou un effet excluant de bi-dimensionnalité. Des ouvertures spatiales font apparaitre ces nombreuses variations comme une tentative

d'émancipation par rapport à des forces transcendantes. Dans ces jeux chorégraphiques et cinématographiques abstraits, le spectateur lit ainsi le combat d'une artiste pour conquérir un espace de créativité, le combat de l'homme pour conquérir un espace de liberté.

Le cinéaste installe dans *Anton Webern* un mode de vécu mnésique de l'espace. Le caractère fragmentaire de son montage semble en effet renvoyer à la structure de la mémoire humaine. Mêlant les espaces et les temporalités, le court-métrage instaure une esthétique de la rupture pour faire vivre au spectateur les épisodes importants de la vie du compositeur sur un mode remémoratif et traumatique. Des séquences immersives, sensorielles ou contemplatives amènent sporadiquement le spectateur à plonger dans l'espace, mais de constants effets de distanciation et ruptures spatiales perturbent cette expérience. Le spectateur est également renvoyé à une menace latente de mort par des ouvertures spatiales. Successivement plongé et arraché à l'espace, il interprète ces scènes comme des souvenirs. Des rimes visuelles l'invitent finalement à une activité de remémoration, d'association et de réinterprétation.

Wild Blue se fonde également sur un mode de vécu mnésique de l'espace, mais en propose une version moins radicale. Pour offrir une représentation de la violence dans ses multiples manifestations, il s'ancre dans des espace-temps hétérogènes. Comme *Anton Webern,* il installe une esthétique de la rupture. Il multiplie les rimes visuelles, activant la mémoire et l'imagination du spectateur dans un processus de réinterprétation. À la différence d'*Anton Webern,* les effets de distanciation de *Wild Blue* participent cependant d'une critique de l'hypocrisie du système techno-politique occidental et des représentations médiatiques de la violence. En outre, le long-métrage comporte de plus longues séquences immersives. Elles supposent, comme celles de *Vita Brevis* et *Baka*, un mode de vécu exploratoire et participatif de l'espace et invitent, par des ouvertures spatiales, le spectateur à repenser son inscription dans un cosmos naturel. À l'éclatement de la spatialité d'*Anton Webern* répond ainsi la fragmentation spatiale moins radicale de *Wild Blue*, l'une permettant au réalisateur de représenter une mémoire individuelle, l'autre lui permettant de figurer une mémoire collective.

Une représentation holistique et idéaliste de la nature

Thierry Knauff semble proposer dans ses films une représentation holistique et idéaliste de la nature. Dans *Vita Brevis*, *Wild Blue* et *Baka*, il lie en effet l'espace naturel à des expériences immersives et sensorielles d'exploration ou de participation. Associés à ce mode de vécu spatial, les enfants et les pygmées connaissent également cette idéalisation. Dans ses court-métrages, le réalisateur révèle par des jeux d'échelle et des ouvertures spatiales l'inscription de la spatialité humaine dans un cosmos naturel englobant et souligne l'existence de forces

naturelles transcendantes. Installant le spectateur dans une « autre possibilité d'accueil », il l'engage dans *Vita Brevis*, *Wild Blue, Anton Webern* et *Baka* à la contemplation d'une nature sublimée et l'ouvre à la révélation. Associés à la mort ou à la spiritualité, les épisodes d'abstraction visuelle renvoient le spectateur à son extériorité, soulignant sa fragilité face aux cycles de la nature à des forces spirituelles mystérieuses, et l'engagent à admirer la beauté de la nature dans un spectacle cinéplastique. Par ces expérimentations formelles, le réalisateur semble ainsi rechercher un nouveau rapport au monde. Mettant en regard la finitude de l'homme et l'infinitude du cosmos naturel, il développe dans ses films un questionnement métaphysique et engage le spectateur à reconsidérer son être-au-monde. Dans *Vita Brevis*, *Wild Blue, Seuls*, il interroge finalement les tentatives humaines de maitrise de la nature, mettant en scène une opposition entre nature et culture, représentant la technologique sous la forme d'effractions violentes et l'assimilant, par associations, à un instrument de domination. Dans ses « images en voie de disparition », il montre des environnements naturels et des civilisations menacées à l'aube de leur disparition. Il dénonce, dans une tentative cinématographique pour les sauver de l'oubli, la capacité de l'homme à la destruction et à la violence.

Mémoire, fantômes et traces

L'œuvre de Thierry Knauff est également travaillée par la question de la mémoire. Dans *Gbanga-Tita* et *Baka,* le réalisateur filme ainsi une communauté pygmée menacée de disparition et met en évidence son ancrage ancestral dans un espace naturel. Dans la représentation idéalisée qu'il propose des Baka, l'acte de transmission est central et revêt un caractère sacré. Il filme une mémoire collective à l'œuvre pour la sauver, le cinéma étant pour lui un moyen de freiner le temps et de garder la trace d'un vécu. Dans *Anton Webern* et *Wild Blue,* la mémoire est traumatique, individuelle ou collective. Le spectateur est invité par des travellings fantomatiques, par des zooms avants et par des voix off revenues d'outre-tombe à hanter et à scruter l'espace à la recherche de traces. Apparaissant sous la forme de plans du ciel, d'indices d'une puissance transcendante, d'occurrences libres ou de regards lancés vers un hors-champ absolu, ces traces mènent par des ouvertures spatiales, au monde de la mort ou du sacré. En outre, le montage fragmentaire et les rimes visuelles conditionnent le spectateur à produire des associations entre les images de ces films et le poussent à mobiliser un fond mémoriel commun pour générer des images autres. L'espace cinématographique devient donc chez Thierry Knauff un lieu de hantise et de mémoire.

Un cinéma auto-réflexif et critique

Représentant un monde naturel en voie de disparition ou dotant la violence extrême d'une représentation, le réalisateur interroge dans son œuvre le pouvoir de figuration du cinéma. Il considère sa nature indicielle et sa fonction mnésique, sa capacité à garder trace d'un vécu. Cependant, il questionne l'hégémonie du visuel. Par des processus de distanciation, il interroge le spectateur sur son propre regard et lui rappelle le caractère matériel de l'image. Il critique dans ses films le sensationnalisme des représentations médiatiques et cinématographiques de la violence qui, affichant frontalement la barbarie et la mort, en font un spectacle irréaliste ou absurde aboutissant à son oubli ou à sa banalisation. Dans un refus éthique de montrer la violence, le réalisateur en propose une représentation alternative. Il fait ainsi vivre l'espace au spectateur sur le mode de la hantise ou sur le mode de la fragmentation. Dans le premier cas, il l'amène à scruter l'espace à la recherche des traces d'un trauma. Dans le second, l'esthétique de la rupture confère au spectateur un rôle actif dans la constitution de la spatialité. Des effets de distanciation et des rimes visuelles l'engagent à la remémoration et à la réinterprétation. Stimulant son imagination, ils le mènent finalement à convoquer, par association, d'autres images appartenant à un fond mémoriel commun. Pour donner une représentation à l'indicible et à l'invisible, le réalisateur se fonde ainsi sur la puissance d'évocation du cinéma et sur le rôle actif du spectateur. Comme Edmond Bernhard, Thierry Knauff le pousse à sentir avant de comprendre, à douter de ce qu'il voit et à s'ouvrir à d'autres dimensions que le visible. Dans sa lignée, il pense ainsi le cinéma comme un « instrument d'ambiguïté »[368], célèbre sa puissance d'évocation et de révélation.

En parcourant la filmographie de Thierry Knauff, le spectateur expérimente ainsi une pluralité de spatialités qui se distribuent entre deux grands pôles, celui de l'immersion sensorielle et celui de la distanciation critique. Il est appelé à vivre l'espace sur un mode exploratoire dans *Vita Brevis*, participatif dans *Baka*, centrifuge dans *Gbanga-Tita* et *Seuls*, corporel dans *Solo*, mnésique dans *Vita Brevis* et *Wild Blue*. La spatialité est ainsi mobilisée par le réalisateur pour rendre compte d'une diversité de réalités documentaires. Elle lui permet également de transmettre une vision du monde et de l'homme, de proposer une représentation holistique et idéaliste de la nature tout en dénonçant la capacité de l'homme à la destruction et à la violence. Le réalisateur soumet également l'espace cinématographique à un travail expérimental et formel pour transmettre une vision du cinéma, pour soutenir une critique des représentations

[368] Marc-Emmanuel MELON, « *Edmond Bernhard. Dimanche.* », op.cit., pp.78-79.

médiatiques de la violence et valoriser, en contrepartie, le pouvoir de figuration, de transfiguration et de révélation du cinéma.

Ouvertures

Le cadre de ce travail n'a permis d'aborder certains aspects du cinéma de Thierry Knauff que d'une manière superficielle, dans le but de les lier à la problématique centrale qui l'occupait. Il serait intéressant de se pencher plus attentivement sur les dimensions symboliques du cinéma de Thierry Knauff, d'analyser le réseau de motifs et de significations qu'il tisse à l'échelle de chaque film, dans l'ensemble de sa filmographie et, au-delà, en convoquant des images appartenant à un fond mémoriel commun. La question de l'intervalle pourrait également être traitée de manière plus approfondie, dans une analyse des processus de distanciation et de réflexivité mis en place par le réalisateur dans ses films.

ANNEXE 1. Filmographie

TITRE : *Le Sphinx*
Année : 1986
Format : 35 mm N/B
Durée : 12 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Kommer Kleijn
Directeur son : Bruno Tarrière
Montage : Henri Colpi et Nathalie Hureau
Interprétation : Marc Liebens
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Agat Films & Cie et Marisa Films
Aides : Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA)
Sélection en festival :
1986 : Film Fest Gent, Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin, Festival International du Film Documentaire sur l'Art de Padoue, Festival International du Film d'Edinburg, Festival International du Film Documentaire et de Court-métrage de Leipzig, Festival des Films du Monde de Montréal
1987 : Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand, Festival International des Cinéastes Indépendants de Philadelphie, Festival International de Hong Kong
2005 : Aleolà de Henares de Madrid
2009 : Festival International du Court Métrage de Sao Paulo
Prix et récompenses :
1986 : Festival de Strasbourg (Prix spécial du jury), Festival du Film Court de Lille (Prix spécial du jury), Centre National de la Cinématographie (Prix de la qualité)
1987 : Festival International du Film de Bruxelles

Titre : *Abattoirs*
Année : 1987
Format : 35 mm N/B
Durée : 11 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Thierry Knauff et Kommer Kleijn
Photographies : Marc Trivier
Directeur son : Bruno Tarrière
Montage : Thierry Knauff et Olivier Smolders
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Agat Films & Cie et Copra Films
Sélection en festival :
1987 : Film Fest Gent, Festival International de Court-métrage de Bonn, Festival International du Film de Moscou, COUNCIL International Non-theatrical Events de Washington
1988 : Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand, Festival International de court-métrage de Münster, Festival International de Tampere
1989 : Festival du Court-métrage de Lyon
Prix et récompenses :
1987 : Festival International du nouveau cinéma de Montréal (Grand Prix), Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen (Grand Prix du jury), Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin (Mention Spéciale), Festival du Court Métrage de Namur Média 10-10 (Mention Spéciale du jury)
1988 : Festival International de cinéma de Bruxelles (Prix Spécial du jury)

Titre : *Seuls*
Année : 1989
Format : 35 mm N/B
Durée : 12 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff et Olivier Smolders
Directeur photo : Thierry Knauff et Olivier Smolders
Directeur son : Bruno Tarrière
Montage : Thierry Knauff et Olivier Smolders
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Agat Films & Cie
Aides : Direction de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Centre National du Cinéma (CNC), RTBF, La Sept
Sélection en festival :
1989 : Festival International du Film Francophone de Namur (FIFF), Festival du Cinéma du Réel de Paris, International Film Festival de Rotterdam (IFFR) Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen, Journées Internationales du Film et de la Vidéo de Lucerne, Festival du Film de Court-métrage de Bonn, Festival International du Cinéma de Figueira da Foz, Medienbörse Film de Schwerte, Festival International du Documentaire et du Court-métrage de Bilbao, Festival du Documentaire de Montréal
1990 : Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal
2000 : Festival Courts Métrages Oh ce court de Bruxelles
2001 : Festival International du Film de Locarno
2002 : Rencontres Cinématographiques d'Aix-en-Provence
2004 : Festival du Cinéma de Douarnenez
Prix et récompenses :
1989 : Festival International du Film de Bruxelles (Prix du meilleur documentaire), Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin (Prix du meilleur court métrage), Festival du Court Métrage de Namur Média 10-10 (Prix RTBF/RTC), Festival d'Evry (Prix de la réalisation)
1990 : Festival du Court-métrage de Clermont Ferrand (Prix de la Recherche), Festival International de Sfax (Palme d'argent), Festival de Lille (Mention Spéciale), Festival de Lorquin (Mention Spéciale), Festival de Mumbai (Mention Spéciale)

Titre : *Anton Webern*
Année : 1991
Format : 35 mm N/B
Durée : 26 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Michel Baudour et Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière
Direction musicale : Pierre Boulez et Daniel Lipnik
Musique de Anton Webern, Johann-Sebastian Bach, Franz Schubert, Gustav Mahler
Montage : Thierry Knauff et Philippe Bourgueil
Interprétation : Alain Bibet, Suzanne Wauters, Pierre Golde
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Aichholzer Filmproduktion et Agat Films & Cie
Aides : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Ministère de la Culture, RTBF, La Sept
Sélection en festival :
1991 : Festival de Cannes (Perspectives du Cinéma Français), Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin, Melbourne International Film Festival, Film Fest Gent
1992 : Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand, Festival de Strasbourg (Mémoire), IFFR
2005 : Festival International du film sur l'Art de Montréal
Prix et récompenses :
1991 : Figueira da Foz International Film Festival (FICFF) (Grand Prix)
1992 : Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen (Grand Prix du jury), Prix Italia de Parme (Prix Arts et musique), Festival Mediwave de Györ (Prix Alfadi), 2ème Biennale de la Musique Classique Filmée (Prix Procirep, Prix Classique en Images), Festival International du Film de Bruxelles (Prix de la Photographie), Festival Cinéma d'Alès Itinérances (Prix), Grand Prix de la Communauté française, Prix de la qualité du Centre National de Cinématographie

Titre *: Gbanga Tita*
Année : 1994
Format : 35 mm N/B
Durée : 7 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Michel Baudour et Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière
Montage : Thierry Knauff et Philippe Bourgueil
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Abacaris Films
Aides : CRVT, Les Films Terres Africaines, Fonds Eurimages, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Direction de la Musique et de la Danse, Fonds de soutien ACCT/CIRTEF, Commissariat Général aux Relations Internationales, Administration Générale de la Coopération au Développement

Sélection en festival :
1995 : Festival Cinéma du Réel de Paris, Festival de court métrage de Clermont Ferrand
2004 : Festival Média 10-10 de Namur, Festival 5 jours tout court de Caen, Festival Silhouette de Paris
2005 : Festival international du Film Francophone de Tübingen
2008 : Biennale de l'Environnement de Bobigny
2009 : Aye Aye Festival de Nancy
2010 : Festival Mondoral
Prix et récompenses :
1994 : Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen (Grand Prix), Festival de Washington (Olympia d'Or)
1995 : Festival international du film d'Hambourg (Prix spécial du Jury, Prix François Ode), Film Fest Gent (Grand Prix), Festival International du Film Okomedia de Fribourg (Prix de la Ville)

Titre : *Baka*
Année : 1995
Format : 35 mm N/B
Durée : 52 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Michel Baudour et Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière,
Montage : Thierry Knauff et Philippe Bourgueil
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Abacaris Films, Les Films Terres Africaines, Wallonie Image Production (WIP)
Aides : Fonds Eurimages, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, CNC, Direction de la Musique et de la Danse, Agence de coopération culturelle et technique, Administration Générale de la Coopération au Développement, Unesco, Fonds Social Européen en Belgique, RTBF**,** La Sept ARTE, Belgian Radio and Television Network, Cameroun TV, Saarländischer Rundfunk
Sélection en festival :
1995 : FIFF, Film Fest Gent
2004 : Festival Cinémaginaire de Perpignan
2008 : Festival Ciné Jeunes de l'Aisne
Prix et récompenses :
1995 : Festival de Bologne (Prix Spécial du jury), Festival Filmer à tout prix de Bruxelles (Prix de la mise en scène, Mention honorifique)
1996 : Festival Vue sur les docs de Marseille (Prix du Public), Festival Film Documentaire de Bombay (Grand Prix), Festival Classiques en Images de Paris (Grand Prix), Festival International des Films d'Art Mediawave de Györ (Grand Prix), Melbourne International Film Festival (Grand Prix), Sydney Film Festival (Grand Prix), Chicago International Film Festival (Argent)

Titre : *Wild Blue. Notes à Quelques Voix.*
Année : 2000
Format : 35 mm N/B
Durée : 68 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière
Montage : Thierry Knauff, Michèle Hubinon et Luc Plantier
Interprétation : Joan Leighton, Neela Bhagwat, Charlène Alenga, Dalila Amali, Sanja Vranes, Kaïga Kayiganwa, Mojgan Cahen, Françoise Guiguet
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Artline, Man's Films et Navigator Films
Aides : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Films Fonds Vlaanderen, CNC, BKA Kunstesektion, Département de la culture de la ville de Vienne, Ministère belge des Affaires Etrangères, du CGRI et de la DGCI Coopération belge au développement, Plan Action 16/9 de l'Union Européenne, La Sept ARTE, Carré Noir RTBF, MCF
Sélection en festival :
2000 : Film Fest Gent, FIFF, Edinburgh Film Festival, Entrevues de Belfort, Festival International du Film francophone de Tubingen, Festival International de Cinéma francophone de Moncton, Toronto International Film Festival (TIFF)
2001 : Festival Ecrans documentaires de Gentilly, Festival International du film d'Amnesty International à Amsterdam, IFFR, Festival du Film Voices across the world de Belfast, Diagonale Festival of Austrian Film, Festival du Film sur l'Art de Bratislava, FAJR Festival International du Film de Téhéran, Rencontre Cinéma et Histoire d'Istanbul, Festival du Film Européen de Melbourne, Brasilia International Film Festival (BIFF)
2002 : Festival International du Film de La Rochelle (FIFLR)
2004 : Festival de Cinéma de Valence, Festival Cinémaginaire de Perpignan
2005 : PEK Festival Den Haag
Prix et récompenses :
2000 : Festival de Cannes catégorie Un certain Regard (Prix du Conseil International du Cinéma et de la Télévision)
2001 : San Francisco International Film Festival (New Visions Golden Gate Award), FICFF (Prix du Jury International de la Presse et du Meilleur Documentaire)

Titre : *Solo*
Année : 2004
Format : 35 mm N/B
Durée : 30 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière, Paolo de Jesus et Magali Schuermans
Musique : Karlheinz Stockhausen
Montage : Thierry Knauff et Luc Plantier
Chorégraphie : Michèle Noiret
Interprétation : Michèle Noiret
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : : Heures d'Été Productions, Films du Nord, Lumière Producties
Aides : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Vlaams Audiovisueel Fonds, Hainaut Cinéma, Fonds Promimage de la Région wallonne, Interreg IIIa, CNC, ARTE France, RTBF, VRT
Sélection en festival :
2004 : Festival Filmer à tout prix de Bruxelles, Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand
2005 : Festival Courts-métrages Images 2005 de Charleroi, Festival Kino im Fluss de Saarbrücken, Festival du Film de Vendôme, Festival Tendances en Gironde, Festival International de Programmes Audiovisuels de Biarritz, Festival de Cinéma d'Aleolà de Henares, Festival International du Film sur l'Art de Montréal (FIFA), Festival Dance on Camera de New York, New Dance Cinema de Seattle, Fête de la Danse de Cork, Festival Dancescreen de Brighton
2006 : Festival Objectif Docs du Centre Wallonie-Bruxelles de Paris
2007 : IFFR, Festival Premiers Pas d'Angers,
Prix et récompenses :
2004 : Festival du Court Métrage de Namur Média 10-10 (Prix du meilleur court-métrage de fiction et de la meilleure bande-sonore), Asolo Art Film Festival (Prix du Meilleur Film), Prix Biennal Hainuyer de la Création Audiovisuelle de la Province du Hainaut

Titre : *À Mains Nues*
Année : 2006
Format : 35mm N/B
Durée : 26min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière et Todor Todoroff
Montage : Thierry Knauff et Julien Contreau
Chorégraphie : Michèle Noiret
Interprétation : Michèle Noiret et Joseph Noiret
Production : Les Productions du Sablier
Co-production : Heures d'Été Productions, Films du Nord, Lumière Producties
Aides : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, Vlaams Audiovisueel Fonds, Fonds Promimage, Hainaut Cinéma, Interreg IIIa, CNC, WIP, RTBF, SVT**,** ARTE France, VRT
Sélection en festival :
2006 : Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand, Artfilm Festival de Bratislava, International Film Festival Artfilm de Slovaquie
2007 : IFFR, Sydney Film Festival, Brisbane International Film Festival, Festival International des Films Documentaires et Courts Métrages d'Ismaïlia, Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen, Festival Paris Danse, Dance on Camera Film Festival de New York, Festival Cinedans d'Amsterdam
2008 : Uondanz Festival de Victoria, TTV Festival de Riccione
Prix et récompenses :
2007 : Festival Le Court en dit long du Centre Wallonie-Bruxelles de Paris (Prix d'Interprétation pour Michèle Noiret)
2008 : Festival International du Film de Mumbai (Prix du Meilleur film de Fiction)

Titre : *Vita Brevis*
Année : 2015
Format : DCP 5.1 N/B
Durée : 39 min
Réalisation/scénario : Thierry Knauff
Directeur photo : Antoine-Marie Meert
Directeur son : Bruno Tarrière et Damien Guillaume
Montage : Thierry Knauff, Luc Plantier et Julien Contreau
Interprétation : Palingenia Longicauda
Production : Les Films du Sablier
Co-production : Les Films du Nord, Inti Films, Pictanovo, Umedia, Images Plus
Aides : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Vlaams Audiovisuel Fonds, Pôle Image de Liège, Cinéfinance, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Tax Shelter Secteur Cinéma de la Province de Hainaut, Région Nord-Pas-de-Calais, CNC, Province de Voïvodine, VOO, ARTE France, YLE
Sélection en festival :
2015 : IFFR, Festival Cinéma et Sciences à Nous de voir, Festival International du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, Festival Filmer à Tout Prix de Bruxelles, Festival dei Popoli de Florence
2016 : Festival de La Rochelle, Punto de Vista Festival de Pampelune, Festival Le Court en dit long du Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, Festival du Court-métrage de Clermont-Ferrand, Filmadrid Festival Internacional de Cine, Festival International du Cinéma des Peuples Ânûû-rû âboro de Nouvelle-Calédonie, Mediawave de Gyorg
2017 : Festival RISC de sciences et cinéma , Magritte du Cinéma, Festival des Etoiles du Documentaires

ANNEXE 2. Diffusion et reconnaissance

La diffusion en salles des films documentaires ne semble représenter qu'une part marginale de leur circulation, d'autant plus lorsqu'il s'agit de documentaires expérimentaux et de courts-métrages. Malgré sa reconnaissance dans les médias et les festivals internationaux, *Vita Brevis* ne sera ainsi que faiblement diffusé dans les salles de cinéma. Sur l'année 2016, le film réalise ainsi 732 entrées en France et en Belgique, ou 1.287 entrées, en incluant les avant-premières et master-class. Ces chiffres le situent très loin de certaines productions belges de fiction ou de documentaires sortis à la même époque. *L'économie du couple* de Joachim Lafosse réalise par exemple 216.897 entrées sur la même année. Tandis que *L'homme qui répare les femmes* de Thierry Michel réalise 32.316 entrées[369]. L'année de sa sortie, *Wild Blue* réalise 766 entrées à Bruxelles, face à des films de fiction tels que *Rosetta* des frères Dardenne, qui en engrange 47.191[370]. Les résultats de *Solo* et d'*À Mains Nues* durant l'année 2006 sont plus faibles encore, s'élevant à peine à 441 entrées dans les salles bruxelloises[371]. Les débouchés du documentaire se partagent davantage entre une diffusion festivalière, événementielle et télévisuelle. Bien que certaines salles programment régulièrement des films documentaires, ces derniers n'engrangent pas suffisamment de recettes pour rester longtemps à l'affiche. En outre, cette programmation s'inscrit généralement dans un cadre événementiel ou pédagogique[372]. Les courts-métrages artistiques et expérimentaux atteignent ainsi une audience limitée via leur circulation dans des festivals, des ciné-clubs, des salles d'Art et d'Essai[373].

La diffusion des films documentaires belges est en grande partie télévisuelle. *Vita Brevis* a par exemple été programmé sur *La Trois* de la RTBF ; sur ARTE dans *La Lucarne*, émission consacrée au documentaire de création, ainsi que dans l'émission *Court-circuit* dédiée au court-métrage[374] ; et sur la chaîne de télévision finlandaise YLE[375]. Dans le cas de *Vita Brevis*, ces différents distributeurs ont acheté les droits de diffusion du film avant sa réalisation, contribuant de cette manière à la production sous la forme d'une avance sur recettes.

Un autre moyen de diffusion privilégié du cinéma documentaire est la sortie sous forme de DVD ou de vidéo à la demande. Thierry Knauff n'a cependant que très peu investi ce mode de diffusion. *Gbanga-Tita* est inclus dans deux recueils pédagogiques de courts-métrages sortis en DVD, *La Forme Courte* et *Regards Libres* ; alors que *Vita Brevis* est accessible en vidéo à la demande sur le site de visionnement dédié aux enseignants et acteurs socio-culturels belges *La Plateforme*. À l'exception de ces diffusions pédagogiques, les films de Thierry Knauff n'ont pas connu de sortie en cassette VHS ou en DVD.

Outre ces deux canaux de diffusion, la circulation des films documentaires passe principalement par les festivals. Qu'ils soient belges ou étrangers, ces événements « assurent des fonctions de repérage, de reconnaissance et de promotion ». Les sélections et récompenses obtenues dans ces compétitions permettent d'établir la « réputation » des cinéastes, particulièrement dans le champ du documentaire de création, du docu-fiction et du documentaire expérimental[376]. Reconnaissant l'importance de ce réseau, la Fédération Wallonie-Bruxelles (dont l'appellation était alors Communauté Française de Belgique) propose d'ailleurs des aides à la promotion et à la diffusion[377]. Les premières œuvres de Thierry Knauff intègrent ce circuit de diffusion, ce qui

---

[369] *Bilan 2016 de la production, de la promotion et de la diffusion cinématographiques et audiovisuelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2016, pp.265-272, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2016.pdf (page consultée le 08/09/2020).

[370] *Le documentaire en Communauté française* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2008, p.66, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_du_documentaire/Bilan_Documentaire_2008.pdf (page consultée le 08/09/2020).

[371] Id.Ibid., p.67.

[372] Id.Ibid., p.65.

[373] Philip MOSLEY, *Split Screen : Belgian Cinema and Cultural Identity*, op.cit., pp.154-155.

[374] « La Lucarne. Le meilleur du documentaire de création. » [en ligne], ARTE, URL : https://info.arte.tv/fr/la-lucarne-le-meilleur-du-documentaire-de-creation / (page consultée le 10/09/2020) ; « Hannah et le fleuve de Thierry Knauff » [en ligne], ARTE, Vidéo, septembre 2016, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/056711-002-A/court-circuit-n-755-zoom-hannah-et-le-fleuve/ (page consultée le 10/09/2020).

[375] « Vita Brevis » [en ligne], YLE, URL: https://areena.yle.fi/1-2334081 (page consultée le 10/09/2020).

[376] *Bilan de la production, de la promotion et de la diffusion cinématographiques et audiovisuelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2008, p.62, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2008.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[377] Cette aide peut prendre la forme d'envoi de copies de films en cas de sélection en Festivals, d'organisation de soirées-projections et d'actions de promotion, ou encore d'achat d'espaces publicitaires. *Vita Brevis* recevra par exemple une aide à la promotion de 4.000 EURO à l'occasion de sa sélection au Festival de Rotterdam en 2015. [*Bilan des travaux de l'année 1996. Réflexions Générales sur la situation des*

assure au cinéaste une rapide renommée nationale et internationale[378]. Ses premiers films sont récompensés dans des festivals nationaux tels que le FIFF de Namur, le Film Fest Gent, ou encore le Festival Filmer à Tout Prix de Bruxelles. Le réalisateur se fait ainsi une place dans le champ du cinéma belge. Progressivement, la presse nationale s'intéresse à son parcours festivalier, à ses réalisations, et suit l'évolution de sa carrière. La sélection de *Vita Brevis* aux Magritte du Cinéma et la récompense accordée à Thierry Knauff en 2017 pour l'ensemble de sa carrière au Festival des Etoiles du Documentaire viennent parachever cette reconnaissance nationale.

À un niveau international, la carrière du cinéaste suit une évolution similaire. Le cinéaste est progressivement intégré à un circuit international de légitimation et de diffusion. Largement représentés dans les festivals français, allemands et italiens, *Le Sphinx*, *Abattoirs*, *Seuls* et *Anton Webern* sont aussi programmés dans d'importants festivals internationaux. Ils passent par exemple par l'International Film Festival de Rotterdam, le Festival du Cinéma du Réel de Paris, mais également le Festival International du Film de Locarno et le Festival International du Documentaire et du Court-métrage de Bilbao. Ils sont récompensés dans des événements d'ampleur mondiale comme l'Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen ou le Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal. Ainsi, les films de Thierry Knauff circulent principalement dans des événements européens, mais atteignent également l'Australie, le Canada, les Etats-Unis, l'Inde, la Chine et la Russie. La sélection d'*Anton Webern* au Festival de Cannes participe à cette intégration dans le circuit cinématographique international et à l'inscription de son œuvre dans le champ du « cinéma d'auteur ». Avec *Gbanga-Tita* et *Baka*, le réalisateur connait un succès international croissant. Les deux courts-métrages remportent plusieurs prix, en Belgique, en Europe Centrale et du Nord, mais également dans les pays anglo-saxons. Ils s'illustrent à l'Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen et au festival Vues sur les Docs de Marseille, mais aussi au Melbourne International Film Festival, au Sydney Film Festival, au Festival de Washington et au Chicago International Film Festival. Plus que ses précédents films, *Wild Blue* connait une importante diffusion festivalière. S'il obtient moins de prix que *Gbanga-Tita* et *Baka*, il circule cependant dans des festivals d'Europe du Nord, du Brésil, d'Iran, de Turquie, du Canada et des Etats-Unis. L'ampleur de cette diffusion semble s'expliquer par la renommée déjà acquise par le cinéaste et par un changement de « format ». *Wild Blue* est en effet le premier long-métrage de Thierry Knauff. Le film obtient en outre une sélection et un prix au Festival de Cannes, ce qui justifie davantage encore le positionnement de Thierry Knauff dans le champ du documentaire de création. *Solo* et *À Mains Nues* poursuivent cette conquête d'un public international en circulant dans des événements au rayonnement mondial, tels que le Festival de Vendôme, l'International Film Festival de Rotterdam, l'Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen et le Festival Premiers Pas d'Angers. Ils se retrouvent également sélectionnés dans de nombreux festivals anglosaxons, tels que le Sydney Film Festival et le Brisbane International Film Festival, et particulièrement dans des festivals spécialisés, comme le Festival Dancescreen de Brighton, le Festival Dance on Camera de New York, ou encore le Festival New Dance Cinema de Seattle. En abordant dans ses films une diversité de thématiques, Thierry Knauff s'est ainsi assuré une programmation dans des festivals spécialisés et des événements pluridisciplinaires. En s'intéressant dans ses courts-métrages au musicien Anton Webern, puis à la danseuse Michèle Noiret, le réalisateur a pu participer à des festivals dédiés aux films sur l'Art tels que l'Asolo Art Film Festival, mais également à des festivals de musique, de littérature ou d'arts du spectacle. En s'approchant du film anthropologique et du documentaire animalier, il a accédé à des festivals consacrés aux liens entre sciences et cinéma, tels que le Festival À Nous de Voir ou le Festival RISC de Sciences et Cinéma, mais également à des festivals orientés vers l'anthropologie comme le Festival International du Cinéma des Peuples Ânûû-rû âboro. La sélection de ses films dans des événements comme le Festival International du film d'Amnesty International témoigne également d'une reconnaissance de la dimension critique de son œuvre. En outre, ses films circulent principalement dans des festivals consacrés au court-métrage, comme l'Internationale Kurzfilmtage d'Oberhausen ou le Festival International du Documentaire et du Court-métrage de Bilbao ; au cinéma documentaire, tels que le Festival Vue

aides. [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1996, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_1996.pdf (page consultée le 03/09/2020) ; *Bilan de la promotion et de la diffusion* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2000, p.14, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2000.pdf (page consultée le 03/09/2020).]

[378] Dans un bilan de la Fédération Wallonie Bruxelles consacré en 1987 aux actions du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, la Commission de Sélection reconnait « la reconnaissance exceptionnelle acquise en très peu de temps par un réalisateur de court métrage, […] tant sur le plan international que national ». Thierry Knauff n'a alors produit que deux court-métrages, *Le Sphinx* et *Abattoirs*. [*Bilan des travaux de l'année 1987. Réflexions Générales sur la situation des aides.* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987, p.4, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_1987.pdf (page consultée le 24/08/2020).]

sur les docs de Marseille, le Festival du Cinéma du réel de Paris et le Festival dei Popoli de Florence ; et au cinéma d'auteur ou à dimension expérimentale, à l'image du Festival International du nouveau cinéma de Montréal. Les types de prix reçus par Thierry Knauff témoignent également d'une reconnaissance de la composante expérimentale de son cinéma[379]. La dernière production du réalisateur, *Vita Brevis*, circule d'ailleurs essentiellement dans des festivals dédiés au court-métrage, au film documentaire et au cinéma d'auteur.

Cette diffusion festivalière a ainsi participé à la reconnaissance institutionnelle de son travail, à un niveau national comme international, et à son inscription dans le champ du cinéma documentaire de création. Ce processus de légitimation s'est vu accompagné et renforcé par une couverture médiatique. Au fil des années, des journaux généralistes belges – tels que *Le focus Vif*, *La Libre* et *Le Soir* – ou étrangers – tels que *Le Monde* et *Variety* – se sont penchés sur son œuvre. Cette présence médiatique a également été soutenue par des revues spécialisées comme *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Bref*, *Cinébulles* et *24 Images*. Jacques Kermabon a rédigé de nombreux articles au sujet de Thierry Knauff dans la revue *Bref*[380] et a proposé une analyse de *Vita Brevis* dans l'émission télévisée Court-circuit d'ARTE[381]. Sous la plume de divers auteurs, – dont Michel Cieutat, Hubert Niogret, Marie Appert et Franck Garbarz – plusieurs articles ont également été publiés dans la revue *Positif*[382]. Cette présence médiatique a participé à la légitimation du travail du réalisateur.

À cette reconnaissance médiatique et festivalière s'est ajoutée, dès la fin des années 1990, une reconnaissance académique. La communauté scientifique s'est en effet rapidement penchée sur le réalisateur et son œuvre, pour les situer dans le paysage cinématographique belge. Dans des publications d'anthologie et d'histoire du cinéma, les auteurs ont défini son appartenance à un cinéma national, documentaire et expérimental. Jean Brismée, Jacqueline Aubenas, Frédéric Sojcher et Philip Mosley ont contribué à ce processus de légitimation dans les années 1990, avant d'être rejoins par Richard Olivier et Serge Meurant au début des années 2010. D'autres auteurs, venant d'univers disciplinaires variés, se sont penchés sur le travail du réalisateur dans les années 2000 et 2010, pour proposer des analyses de films. Le sociologue du travail Jean-Paul Géhin a ainsi étudié la représentation du travail ouvrier dans *Abattoirs*. Le spécialiste du cinéma documentaire Kees Bakker a analysé la représentation de la folie dans *Seuls*[383]. Jacqueline Aubenas s'est intéressée à la dimension chorégraphique et musicale de *Solo* et *À Mains Nues*. Deux chercheurs se sont penchés sur la dimension musicale des films de Thierry Knauff ; Greg Hainge dans une optique cinématographique, Leonardo D'Amico dans une optique ethnomusicologique. Corinne Maury, Jacqueline Aubenas et Levy Ophir abordent finalement le cinéma de Thierry Knauff à partir des questions de la mélancolie, de la mort, de la mémoire et de la trace. En consacrant des publications à Thierry Knauff et à son œuvre, ces auteurs, représentants du monde académique, ont validé son inscription dans le champ du cinéma documentaire expérimental.

[379] Thierry Knauff reçoit le Prix de la Recherche au Festival du Court-métrage de Clermont Ferrand pour *Seuls* et le New Visions Golden Gate Award du San Francisco International Film Festival pour *Wild Blue*.

[380] Il a réservé un article au réalisateur à l'occasion de son passage au Festival de Clermont-Ferrand en 1991 ; il a traité du *Sphinx* dans un numéro dédié aux « films-essais »; il a consacré un article aux films *Gbanga-Tita*, *Baka*, *Solo*, *À Mains Nues* et *Wild Blue* à leur sortie ; il a finalement mentionné *Le Sphinx* dans un article de 2018 où il s'interroge sur l'état du court-métrage européen. [Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », dans *Bref*, n°9, mai 1991, pp.8-11 ; « Le Sphinx », dans *Bref*, n°65, mars 2005, p.26 ; « Gbanga-Tita », dans *Bref*, n°21, mai 1994, p.6 ; « Baka », dans *Bref*, n°30, août 1996, p.8 ; « Solo », dans *Bref*, n°76, janvier 2007, p.48 ; « À Mains Nues », dans *Bref*, n°76, janvier 2007, p.48 ; « Notes à quelques voix », dans *Bref*, n°48, février 2001, p.12 ; « Le Sphinx », dans *Bref*, n°122, hiver 2018, p.90.]

[381] « Hannah et le fleuve de Thierry Knauff », op.cit.

[382] Michel CIEUTAT, « Strasbourg », dans *Positif*, n°305-306, juillet-aout 1986, p.88 ; Michel CIEUTAT, « Strasbourg. Le Festival du film. », dans *Positif*, n°382, décembre 1992, pp.85-87 ; Hubert NIOGRET, « *Marseille 1996* », dans *Positif*, n°436, juin 1997, p.75 ; Marie APPERT, « Cinéma du Réel 1989 », op.cit., p.46 ; Franck GARBARZ, « Wild Blue/Notes à Quelques Voix », op.cit.

[383] Kees BAKKER, « Regards sur la folie. Approches Documentaires », op.cit., pp.156-164.

ANNEXE 3. Contexte de production

Du point de vue de la production, cette reconnaissance scientifique et institutionnelle permet au réalisateur d'accéder à de nouveaux créneaux de diffusion et, surtout, à de nouvelles sources de financement. La légitimité acquise dans le milieu festivalier, les médias et le monde scientifique, permet en effet de rassurer de potentiels collaborateurs et de favoriser l'obtention d'aides publiques. Or, le financement du cinéma documentaire belge se fonde en grande partie sur les subventions publiques et la coproduction[384]. Frédéric Sojcher explique que les réalisateurs francophones de documentaires se subventionnent essentiellement grâce à des structures extérieures[385].

Au fil de sa carrière, Thierry Knauff semble avoir diversifié ses sources de financement. Il a tout d'abord fondé une maison de production, une ASBL à laquelle s'est bientôt ajoutée une SPRL. Les Productions du Sablier ou Les Films du Sablier lui ont permis de produire l'ensemble de ses films et de se garantir une certaine indépendance. Ses films, réalisés avec un budget relativement élevé[386], le poussent cependant vers d'autres sources de financement. Thierry Knauff s'entoure donc, sur chacun de ses projets, d'un ou plusieurs coproducteurs, belges ou étrangers. Les sociétés françaises Agat Films & Cie, Marisa Films et Copra Films participent ainsi à la production de ses quatre premiers films. Thierry Knauff s'inscrit d'emblée dans un cadre international de coproduction. La France apparait dans ce contexte comme un partenaire essentiel. Des accords ont en effet été passés entre la Belgique et la France en vue de stimuler leur coopération. Ils réglementent par exemple les avances sur recettes du CNC et les apports des chaines de télévision telles que La Sept et ARTE France[387]. Avec *Anton Webern*, le réalisateur se tourne ensuite vers une maison de production autrichienne, Aichholzer Filmproduktion. *Gbanga-Tita* et *Baka* sont coproduits par Abacaris Films et la société camerounaise Films Terres Africaines. Ensuite, le nombre de coproducteurs engagés dans ses réalisations augmente. Thierry Knauff se tourne vers des sociétés belges comme Man's Films ou Inti Films, la société autrichienne Navigator Films, et des sociétés françaises telles qu'Artline Films et Les Films du Nord. En plus de leur apport financier direct, ces coproducteurs étrangers permettent au réalisateur de bénéficier d'éventuelles aides nationales[388] et de faciliter la diffusion de son film au-delà des frontières belges.

Les subventions publiques à la production cinématographique constituent l'autre principale source de financement de Thierry Knauff. Tout au long de sa carrière, le réalisateur a reçu le soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Une aide financière de 70.250 € est par exemple accordée à *Vita Brevis* pour un budget total de 347.851 €. *Solo* et *À Mains Nues* reçoivent tous deux une aide de 73.950 €. En collaborant avec la société de production gantoise Lumière Productie, les deux films obtiennent également l'aide du Vlaams Audiovisueel Fonds, l'organisme publique de soutien à la production audiovisuelle flamande. *Wild Blue* bénéficie d'un soutien de 7.200.000 FB sur un budget total de 32.450.000 FB, dont 1.500.000 FB provenant du CBA. *Gbanga-Tita* reçoit ainsi une aide de 1.700.000 FB sur un budget total de 5.125.000 FB. *Baka* obtient 1.400.000 FB sous forme d'un « soutien au développement de projets » sur un budget total de 33.511.683 FB. *Gbanga-Tita* et *Baka* bénéficient également de l'aide d'Eurimages, – un fonds de soutien au cinéma européen –, ce qui traduit selon Frédéric Sojcher un besoin de s'internationaliser pour obtenir des financements[389]. À une échelle régionale, Thierry Knauff obtient, comme de nombreux réalisateurs de documentaires belges[390], l'aide d'ateliers de production. À travers l'accompagnement, le prêt de matériel ou la coproduction, ces structures promeuvent la recherche et l'expérimentation, soutiennent les premières œuvres[391]

---

[384] *Documentaire. La production et la diffusion en Fédération Wallonie-Bruxelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2015, p.16, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_du_documentaire/Bilan_Documentaire_2015.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[385] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,* op.cit., p.131.

[386] Id.Ibid., p.145.

[387] *Bilan des travaux de l'année 1987. Réflexions Générales sur la situation des aides.* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1987, p.10, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_1987.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[388] Résultat d'une coproduction entre sociétés belges, françaises et autrichiennes, *Wild Blue* a par exemple bénéficié du soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Wallonie-Bruxelles, du Centre National de Cinéma français, ainsi que du BKA Kunstesektion – le Ministère fédéral de l'art, de la culture, du service public et du sport autrichien – et du Département culturel de la ville de Vienne.

[389] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.,*op.cit., p.145.

[390] Id.Ibid., p.131.

[391] *Bilan des travaux de l'année 1996. Réflexions Générales sur la situation des aides.* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 1996, p.96, URL :

et favorisent la diversité cinématographique[392]. *Le Sphinx* est ainsi produit avec l'aide du CBA, tandis qu'*À Mains Nues* est soutenu par le WIP. Les films de Thierry Knauff bénéficient finalement d'investissements privés dans le cadre du Tax Shelter, un système d'exonération fiscale mis en place en 2003 pour stimuler le financement privé de la production audiovisuelle.

Les éditeurs/distributeurs de télévision belges et étrangers constituent une autre source de financement privilégiée du documentaire[393]. Dans le cas des documentaires de création, ces acteurs sont rarement à l'origine du projet[394], mais ils peuvent agir comme coproducteurs ou proposer une avance sur recette, en achetant à l'avance les droits de diffusion des films. Un accord passé en 1994 entre la RTBF et la Fédération Wallonie-Bruxelles prévoit également un Fonds Spécial, alimenté par les deux organismes, destiné à stimuler la coproduction entre la chaine télévisée et les producteurs indépendants de cinéma[395]. Thierry Knauff a ainsi reçu le soutien de la RTBF et de La Sept, – devenue La Sept ARTE, puis ARTE –, sur la plupart de ses films. De manière plus marginale, la VRT est intervenue sur *Solo* et *À Mains Nues*. Des producteurs étrangers de télévision tels que la Cameroun TV, le Saarländischer Rundfunk, ou encore la YLE, ont participé au financement de certains films, sous forme d'avances sur recettes. Des conventions ont également été signées entre les éditeurs/distributeurs publics ou privés de services télévisuelles et la Fédération Wallonie-Bruxelles, prévoyant des « obligations d'investissement » dans la production documentaire belge. En vertu de ces conventions, les éditeurs/distributeurs doivent investir chaque année dans la coproduction ou le préachat de films documentaires[396]. C'est par exemple le cas de VOO, qui a participé au financement de *Vita Brevis*.

https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_1996.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[392] *Bilan des travaux de l'année 1987. Réflexions Générales sur la situation des aides.*, op.cit, p.5.

[393] *Documentaire. La production et la diffusion en Fédération Wallonie-Bruxelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2015, p.16, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_du_documentaire/Bilan_Documentaire_2015.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[394] Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge.*, op.cit., p.145.

[395] *Bilan 2003 de la production, de la promotion et de la diffusion cinématographiques et audiovisuelles* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2003, p.96, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2003.pdf (page consultée le 03/09/2020).

[396] Les éditeurs/distributeurs publiques de télévision ont le choix d'investir dans la coproduction/le préachat de droits, ou d'effectuer un versement au Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel. [*Bilan 2019. Production, promotion et diffusion cinématographique et audiovisuelle* [en ligne], Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2019, pp. 93-98, URL : https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2019.pdf (page consultée le 03/09/2020).]

Annexe 4. Figures

Une plongée polysensorielle dans l'espace cinématographique :



Des images sensorielles pures et un rapport idéalisé à la nature dans *Baka*, une identification scalaire et polysensorielle humaine dans *Vita Brevis*, des jeux de lumières haptiques et cinéplastiques dans *Solo*

Ouvertures spatiales :



Un gros plan de visage, le hors-champ absolu et le sacré dans *Baka* ; le vent comme indice d'une puissance transcendante dans *Solo* ; un plan du ciel et une dilatation spatiale métaphysique dans *Vita Brevis*

Jeux d'échelle :

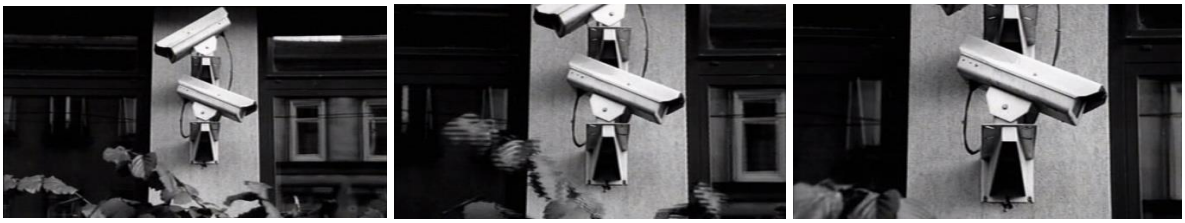


Une figure humaine comme référent scalaire et un rapport de grandeur comme relation de domination dans *Vita Brevis* ; un panorama métaphysique reliant ciel et terre dans *Wild Blue*

Corporéité des mouvements d'appareil et du regard cinématographique :



Des travellings fantomatiques et un espace vécu sur le mode de l'exploration dans *Vita Brevis*



Le zoom avant comme regard technologique et une critique de l'appareil de vision comme outil idéologiquement orienté de surveillance et de violence dans *Wild Blue*

Composition cinéplastique et abstraction :



Des jeux de lumières abstractifs et un espace vécu sur un mode corporel dans *Solo* ; des angles de vue inhabituels et une sublimation esthétique de l'acte de création dans *Anton Webern* ; la bi-dimensionnalité comme expérience de l'altérité et la transfiguration cinéplastique de la mort dans *Vita Brevis*

Médium cinématographique et auto-réflexivité :



L'intermédialité, la mobilisation d'une mémoire visuelle commune, une critique des représentations médiatiques de la violence dans *Wild Blue* ; un plan inaugural attentatoire dans *Solo*

Organicité et musicalité du montage :



Une caméra participative et une séquence immersive de jeu du renard de *Wild Blue*

L'esthétique de la rupture :



La succession d'un plan attentatoire, d'une image sensorielle pure, d'un plan large, d'une image du ciel et d'un plan marqué par un souci de composition cinéplastique dans *Anton Webern*

BIBLIOGRAPHIE

A. Informations biographiques

A.1.Ouvrages

- Jean BRISMEE, *Cinéma: cent ans de cinéma en Belgique*, Liège, Mardaga, 1995, pp.176-178.
- Frédéric SOJCHER, *La kermesse héroïque du cinéma belge. t.3. 1988-1996 : Le carrousel européen.*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1999, pp.131-145.

A.2.Articles scientifiques

- Jacqueline AUBENAS, « Le soleil septentrion » [en ligne], dans *Cinémas*, vol.8, n°1-2, automne 1997, pp.47-65, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024742ar/ (page consultée le 16/05/2018).

A.3.Documents audiovisuels, sites Internet, articles de presse

- Richard OLIVIER et Thierry KNAUFF, *Big Memory*, t.5, RTBF, CBA, WIP, Olivier Films, DVD, 2011.
- « Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/personne/knauff-thierry (page consultée le 02/02/2019).
- Jacques KERMABON, « Thierry Knauff » [en ligne], Festival de La Rochelle, URL : http://archives.festival-larochelle.org/festival-2002/thierry-knauff (page consultée le 03/02/2019).

B. Informations filmographiques

B.1.Ouvrages

- Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la Danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007.
- Corinne MAURY, « Les écrans de la mort. L'abattoir au cinéma. » dans Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (éd.), *Les Images Honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or D'Atalante », 2006, pp.379-387.
- Corinne MAURY, « Une Voix Contre l'Oubli : Le Sphinx de Thierry Knauff » dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Lorsque Clio s'empare du documentaire, Actes du colloque, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 13-15 Novembre 2008*, Paris, L'Harmattan, vol.2, 2011, pp.165-171.
- Corinne MAURY, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, pp.83-97.
- Philip MOSLEY, *Split Screen : Belgian Cinema and Cultural Identity*, Albany, State University of New York, 2001, pp.154-165.
- HIPPOCRATE, Émile LITTRÉ (trad.), *Œuvres complètes d'Hippocrate*, t.1, Paris, J-B. Baillière, 1839-1861, p.489.

B.2.Articles scientifiques

- Kees BAKKER, « Regards sur la folie. Approches Documentaires » [en ligne], dans Jocelyn DUPONT (dir.), *Les écrans de la déraison*, Cinémaction, n°159, 2016, pp.156-164, URL : http://www.academia.edu/27704379/REGARDS_SUR_LA_FOLIE_-_Approches_documentaires
- Leonardo D'AMICO, « People and Sounds : Filming African Music Between Anthropology and Television Documentary » [en ligne], dans *TRANS Revista Transcultural de Música*, n°11, 2007, URL : https://www.sibetrans.com/trans/articulo/518/people-and-sounds-filming-african-music-between-visual-anthropology-and-television-documentary (page consultée le 16/05/2018).
- Jean-Paul GÉHIN, « *Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs* » [en ligne], dans *Images du travail. Travail des images.*, n° 5, 20 décembre 2017, pp.6-7, URL : http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=1626 (page consultée le 16/05/2018).
- Greg HAINGE, « Seeing Silence : Filmic and Acoustic Convergences in the Work of Thierry Knauff and Francisco López » [en ligne], dans *Culture, Theory and Critique*, vol.43, n°2, août 2002, pp.155-170, URL : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1473578022000038004 (page consultée le 14/01/2019).
- Serge MEURANT, « Thierry Knauff. Wild Blue. Notes à quelques voix » dans Francis DUJARDIN (dir.), *Regards sur le Réel. 20 documentaires du 20ème siècle.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2013, pp.280-291.
- Levy OPHIR, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain » [en ligne], dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 195, 2011, pp.181-210, URL : https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-181.htm (page consultée le 17/05/2018).

B.3.Documents audiovisuels, allocutions, sites Internet et articles de presse

- Marie APPERT, « Cinéma du Réel 1989 », dans *Positif*, n°348, février 1990, pp.46-49.
- Raphaël BASSAN, « Vita Brevis », dans *Bref*, n°117, novembre 2015, p.49.
- Denis BÉLANGER, « Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal : sélection courts métrages : à court de courts métrages ? » [en ligne], dans *Ciné-Bulles*, vol.9, n°3, mars-mai 1990, pp.12-15, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1990-v9-n3-cb1129978/34209ac/ (page consultée le 19/08/2020).
- Fabienne BRADFER, « Le cinéma, un art pour apprendre à vivre. Avec "Wild blue", le Belge Thierry Knauff s'en fait l'artisan » [en ligne], dans *Le Soir*, 15 novembre 2000, URL : https://www.lesoir.be/art/le-cinema-un-art-pour-apprendre-a-vivre-avec-wild-blue-_t-20001115-Z0JXL0.html (page consultée le 14/01/2019).
- Michel CIEUTAT, « Strasbourg », dans *Positif*, n°305-306, juillet-aout 1986, p.88.
- Michel CIEUTAT, « Strasbourg 1992 », dans *Positif*, n°382, décembre 1992, p85-87.
- Louis DANVERS, « Vita Brevis, éternel éphémère. » [en ligne], dans *Le Vif/Focus*, 7 juin 2016, URL : https://focus.levif.be/culture/cinema/critique-cine-vita-brevis-eternel-ephemere/article-review-509357.html (page consultée le 14/01/2019).
- Jean DECOCK, « 53e Festival International du Film de Cannes 2000 : Retour au passé et rêve du futur ? » [en ligne], dans *The French Review*, Vol 74, n°5, April 2001, pp.1019-1028, URL : https://www.jstor.org/stable/399796?seq=1#page_scan_tab_contents (page consultée le 27/02/2019).
- Entretien entre Thierry KNAUFF et Philippe DELVOSALLE [en ligne], Radio Campus Bruxelles, 6 juin 2016, URL: https://www.mixcloud.com/radiocampusbruxelles/interview-de-thierry-knauff-60616/ (page consultée le 17/05/2018)
- Entretien entre Thierry KNAUFF et Pascal GOFFAUX [en ligne], dans *Le grand 4h*, Musiq3, URL : https://www.rtbf.be/culture/cinema/detail_thierry-knauff-vita-brevis?id=9320005 (page consultée le 10/09/2020).
- Franck GARBARZ, « Wild Blue/Notes à Quelques Voix » [en ligne], dans *Positif*, n°473-474, juillet-août 2000, p.113, URL : https://search.proquest.com/docview/233273706 (page consultée le 18/03/2019).
- Florent GUEZENGAR, « Vita Brevis, au-delà de l'évidence », dans *Cahiers du Cinéma*, n°718, janvier 2016, p.44-45.
- Hubert HEYRENDT, « Vita Brevis : Vie et mort au bord de la rivière. » [en ligne], dans *La Libre*, 8 juin 2016, URL : https://www.lalibre.be/culture/cinema/vita-brevis-vie-et-mort-au-bord-de-la-riviere-5756783935702a22d81a5c13 (page consultée le 14/01/2019).
- Catherine HUMBLOT, « Wild Blue » [en ligne], dans *Le Monde*, 4 février 2001, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/02/04/wild-blue_4151289_1819218.html?xtmc=thierry_knauff&xtcr=2 (page consultée le 14/01/2019)
- Brenda KELLY, « Wild Blue, Notes for Several Voices » [online], in *Variety*, May 15th 2000, URL : https://variety.com/2000/film/reviews/wild-blue-notes-for-several-voices-1200462216/ (page seen on the 01/14/2019).
- Jacques KERMABON, « Thierry Knauff », dans *Bref*, n°9, mai 1991, pp.8.
- Jacques KERMABON, « Gbanga-Tita », dans *Bref*, n°21, mai 1994, p.6.
- Jacques KERMABON, « Gbanga-Tita », dans *Bref*, n°25, mai 1995, p.4.
- Jacques KERMABON, « Baka », dans *Bref*, n°30, août 1996, p.8.
- Jacques KERMABON, « Notes à quelques voix », dans *Bref*, n°48, février 2001, p.12
- Jacques KERMABON, « Le Sphinx », dans *Bref*, n°65, mars 2005, p.26.
- Jacques KERMABON, « Solo », dans *Bref*, n°76, janvier 2007, p.48.
- Jacques KERMABON, « À Mains Nues », dans *Bref*, n°76, janvier 2007, p.48.
- Jacques KERMABON, « Le Sphinx », dans *Bref*, n°122, hiver 2018, p.90.
- Thierry KNAUFF et Philippe ELHEM, « Wild Blue de Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/actualites/wild-blue-de-thierry-knauff-2000-05-01 (page consultée le 12/05/2018).
- Jean-Marc LALANNE, « 53è Festival International du film » [en ligne], dans *Libération*, 12 mai 2000, URL : https://next.liberation.fr/culture/2000/05/12/53e-festival-international-du-film-cannes-un-certain-regard-un-essai-ambitieux-mais-confus-fragments_323977 (page consultée le 14/01/2019).
- Corinne MAURY, « *Formes poétiques dans le cinéma anthropologique* » [en ligne], Retranscription d'une communication au Colloque International du Comité du Film Ethnographique, Paris, 25 mars

2006, URL : http://comitedufilmethnographique.com/wp-content/uploads/2012/07/maury.pdf (page consultée le 10/03/2019).
- Hubert NIOGRET, « Marseille 1996 », dans *Positif*, n°436, juin 1997, pp.75-76.
- Sarah PIALEPRAT, « Solo + à Mains Nues de Thierry Knauff » [en ligne], Cinergie, URL : https://www.cinergie.be/actualites/solo-a-mains-nues-de-thierry-knauff (page consultée le 17/05/2020).
- Frédéric STRAUSS, « Seuls », dans *Bref*, n°5, mai 1990, p.20.
- Philippe ROGER, « Thierry Knauff, entre consonance et dissonance. », dans *Jeune Cinéma*, n°248, juillet 2003, pp.54-55.
- « Anton Webern » [en ligne], Le Centre du film sur l'art, URL : http://www.centredufilmsurlart.com/?Webern-Anton (page consultée le 20/07/2020).
- « Baka » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/fiche.php?film=3 (page consultée le 24/08/2020).
- « Etats Généraux du Film Documentaire. 2002. » [en ligne], Ardèche Images, URL : http://www.lussasdoc.org/etats-generaux-jour,2002,23.html (page consultée le 17/08/2020).
- « Festival de Cannes 1991 » [en ligne], dans *24 Images*, n°56-57, automne 1991, pp.20-35, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/images/1991-n56-57-images1079597/22949ac.pdf (page consultée le 21/08/2020).
- « Festival les Étoiles du documentaire (1er jour) » [en ligne], Forum des Images, URL : https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/festival-des-etoiles-2017/festival-les-etoiles-du-documentaire-1er-jour (page consultée le 05/09/2020).
- « Gbanga-Tita » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/fiche.php?film=4 (page consultée le 17/08/2020).
- « Rétrospective Thierry Knauff » [en ligne], Communauté Wallonie-Bruxelles, URL : https://www.cwb.fr/agenda/retrospective-thierry-knauff (page consultée le 04/09/2020).
- « Thierry Knauff » [en ligne], Festival de Cannes, URL : https://www.festival-cannes.com/fr/films/anton-webern (page consultée le 17/08/2020).
- « Sélection officielle des documentaires des Magritte du Cinéma 2017 » [en ligne], Les Magritte du Cinéma, URL : https://www.lesmagritteducinema.com/newsfile_r.php?lang=fr&id=242 (page consultée le 05/09/2020).
- « Solo » [en ligne], Compagnie Michèle Noiret, URL : https://www.michele-noiret.be/fr/media/films/solo (page consultée le 05/09/2020).
- « Solo Stockhausen » [en ligne], Compagnie Michèle Noiret, URL : https://www.michele-noiret.be/fr/spectacles/solo-stockhausen (page consultée le 05/09/2020).
- « Wild Blue » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/catalogue/wild-blue (page consultée page 20/08/2020).
- « Wild Blue de Thierry Knauff » [en ligne], Fédération Wallonie-Bruxelles, URL : http://www.culture.be/index.php?id=16544 (page consultée le 20/07/2020).

C. Informations contextuelles

C.1.Documents juridiques et sites Internet

- Acte de modification des statuts de l'ASBL « Les Productions du Sablier » créée le 2 janvier 1985 [en ligne], Annexes du Moniteur Belge, URL : https://www.companyweb.be/company/426784954/free-pub/6802033 (page consultée le 21/08/2020).
- Acte de constitution de la société privée à responsabilité limitée « Les Films du Sablier », créée le 6 septembre 2002 [en ligne], Annexes du Moniteur Belge, URL : https://www.companyweb.be/company/478274831/free-pub/3640373 (page consultée le 21/08/2020).
- « About Us » [en ligne], Navigator Film, URL : http://www.navigatorfilm.com/en/about/ (page consultée page 07/08/2020).
- « À Propos d'Abacaris » [en ligne], Abacaris Films, URL : http://www.abacaris-films.fr/presentation.htm (page consultée le 07/09/2020).
- « Artline Films » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/artlinefilms (page consultée page 07/08/2020).
- « Au chœur du sacré » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/collection/au-choeur-du-sacre (page consultée le 17/08/2020).

- Bilans du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel [en ligne], Fédération Wallonie-Bruxelles, 1987-2019, URL : Bilans - Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel - Médias - Audiovisuel et Médias (cfwb.be) (page consultée le 08/09/2020).
- Bilans du documentaire [en ligne], Fédération Wallonie-Bruxelles, 2008 -215, URL : Bilans - Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel - Médias - Audiovisuel et Médias (cfwb.be) (page consultée le 08/09/2020).
- « EURIMAGES - Fonds de Soutien au Cinéma Européen » [en ligne], Conseil de l'Europe, URL : https://www.coe.int/fr/web/culture-and-heritage/eurimages (page consultée le 17/08/2020).
- « Françoise DOLTO – Trois films » [en ligne], Adav Projections, URL : https://www.adavprojections.com/4DACTION/Web_Fiche/65332 (page consultée le 17/08/2020).
- « György Ligeti » [en ligne], Artline Films, URL : http://www.artlinefilms.com/catalogue/gyorgy-ligeti (page consultée le 17/08/2020).
- « Hannah et le fleuve de Thierry Knauff » [en ligne], ARTE, Vidéo, septembre 2016, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/056711-002-A/court-circuit-n-755-zoom-hannah-et-le-fleuve/ (page consultée le 10/09/2020).
- « La Lucarne. Le meilleur du documentaire de création. » [en ligne], ARTE, URL : https://info.arte.tv/fr/la-lucarne-le-meilleur-du-documentaire-de-creation / (page consultée le 10/09/2020)
- « La Société » [en ligne], Agat Films & Cie Ex Nihilo, URL: https://www.agatfilmsetcie.com/societe.php (page consultée le 06/09/2020).
- « Marion Hänsel» [en ligne], Man's Films Productions, URL : http://marionhansel.all2all.org/biographie/ (page consultée page 07/08/2020).
- « Rétrospective. Les 50 ans de l'INSAS. » [en ligne], Programme de la 20ème édition du Festival Le court en dit long, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 4-9 juin 2012, URL : https://www.yumpu.com/fr/document/read/28905636/programme-complet-centre-wallonie-bruxelles (page consultée le 04/09/2020).
- « Vita Brevis » [en ligne], YLE, URL: https://areena.yle.fi/1-2334081 (page consultée le 10/09/2020).

D. Ressources théoriques

D.1.Ouvrages de références

- Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.
- David BORDWELL et Kristin THOMPSON, *L'art du film. Une introduction.*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 2000.
- Nicoles BRENEZ et Christin LEBRAT (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Editions de la Cinémathèque française, coll. « Musée du cinéma », 2001.
- Jacky EVRARD et Jacques KERMABON, *Une encyclopédie du court-métrage français*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2004.
- Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, Un Autre Cinéma. Histoire et création.*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Dominique NOGUEZ, *Éloge du Cinéma Expérimental*, Paris, Editions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010.
- Paisley LIVINGSTONE and Carl PLANTINGA (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Oxon, Routledge, 2009.

D.2.Le cinéma documentaire

D.2.1.Ouvrages

- Stella BRUZZI, *New Documentary : A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000.
- Francis DUJARDIN (dir.), *Regards sur le Réel. 20 documentaires du 20ème siècle.*, Liège, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2013.
- Alan ROSENTHAL (éd.), *New Challenges for Documentary*, London, University of California Press, 1988.
- Michael RENOV, *Theorizing Documentary*, London, Routledge, 1993.
- Holly ROGERS, *Music and Sound in Documentary Film*, New York, Routledge, 2014.

D.2.2.Articles scientifiques

- André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires… » [en ligne], dans *Cinémas*, vol.4, n°2, Hiver 1994, pp11.26, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1994-v4-n2-cine1501965/1001020ar.pdf (page consultée le 20/10/2020).
- Séverine GRAFF, « ''Cinéma-vérité'' ou ''cinéma direct'' : hasard terminologique ou paradigme théorique ? » [en ligne], dans *Décadrages*, n°18, 2011, pp.32-46, URL : http://decadrages.revues.org/215 (page consultée le 25/09/2020).
- Bill NICHOLS, « The Voice of Documentary », in *Film Quarterly*, vol.36, n°3, 1983, pp.17-30.
- Silvia PAGGI, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique » [En ligne], dans *Cahiers de Narratologie*, 2011, §15-17, URL : https://journals.openedition.org/narratologie/6321 (page consultée le 01/10/2020).

D.3. Une perspective phénoménologique sur l'espace

D.3.1.Ouvrages

- Henri AGEL, *L'espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.
- Antoine GAUDIN, *L'espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie.*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Edmund HUSSERL, *La phénoménologie et les fondements des sciences*, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1970.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1985.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Barcelone, Editions Gallimard, coll. « Folioplus », 2009.
- Lorenzo VINCIGUERRA et Fabrice BOURLEZ (dir.), *L'œil et L'esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie.*, Reims, Epure, 2015.

D.3.2.Articles scientifiques

- Guy-Félix DUPORTAIL, « Le moment topologique de la phénoménologie française. Merleau-Ponty et Derrida. » [en ligne], dans *Archives du philosophe*, n°73, pp.47-65, URL : https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2010-1-page-47.htm (page consultée le 07/05/2019).
- Antoine GAUDIN, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma » [en ligne], dans *Miranda*, n°10, 2014, URL : http://journals.openedition.org/miranda/6216 (page consultée le 21/01/2019).
- Bruno LECLERQ et Stéphan GALETIC, « James et Husserl : Perception des formes et polarisation des flux de conscience » [en ligne], dans *Association Revue Internationale de philosophie*, n°260, 2012, pp.229-250, URL : https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2012-2-page-229.htm (page consultée le 16/05/2019).
- Charles LENAY et François-David SEBBAH, « La constitution de la perception spatiale. Approches phénoménologique et expérimentale » [en ligne], dans *Intellectica*, n°32, 2001, pp.45-85, URL : http://intellectica.org/SiteArchives/archives/n32/32_02_Lenay&Sebbah.pdf (page consultée le 18/05/2019).
- Michail MAIASTKY, « Husserl, Phénoménologie et art abstrait » [en ligne], dans *Ligea*, janvier-juin 2009, n°22, pp.204-214, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=LIGE_089_0204 (page consultée le 13/04/2019).
- Jean-Jacques WUNENBURGER, « La géopoétique ou la question des frontières de l'art » [en ligne], dans *Philosophique*, vol.2, 1999, pp.3-13, §14, URL : https://journals.openedition.org/philosophique/236 (page consultée le 10/05/2018).

D.4. Autres ressources théoriques

D.4.1. Ouvrages

- Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1992.
- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du CERF, coll. « 7e Art », 2011.
- Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », dans *Revue Belge de Cinéma*, n°31, Bruxelles, 1992.
- Livio BELLOÏ, *Le Regard Retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec, Paris, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 2001.
- Michel CHION, *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985.
- Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

- Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1987.
- Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », vol.2, 1975.
- Jean-Pierre ESQUENAZI (dir.), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2002.
- Elie FAURE, *De la cinéplastique*, Paris, Séguier, coll. « Carré Ciné », 1995.
- Sébastien FEVRY, « Le court métrage au cinéma : Modulations de l'espace-temps et promesses du hors-champ » [en ligne], dans Sylvie PERINEAU, *Les formes brèves audiovisuelles : Des interludes aux productions web*, Paris, CNRS Éditions, 2013, pp.157-168, URL: https://books.openedition.org/editionscnrs/17960?lang=fr (page consultée le 15/08/2020).
- André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- Christian METZ, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002.
- Marc Henri PIAULT, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Téraèdre, coll. « [Ré]édition », 2011.
- Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Editions Galilée, 1989.

D.4.2. Articles scientifiques

- Jacques ADAM, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », dans *Champ lacanien*, n° 10, octobre 2011, pp.195-210, §7-14, URL : https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2011-2-page-195.htm (page consultée le 31/10/2020).
- Pascale ARGOD, « Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : Genre intermédial, quête et diffusion du voyage "authentique" » [en ligne], dans *Téoros*, vol.30, n°1, 2011, pp.119-127, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/teoros/2011-v30-n1-teoros0258/1012115ar.pdf (page consultée le 03/03/2019).
- Philippe DUBOIS, Marc-Emmanuel MELON et Colette DUBOIS, « Cinéma et vidéo: interpénétrations » [en ligne], dans *Communications*, 1988, n°48, pp.267-321, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1730 (page consultée le 15/05/2018).
- Christophe GELLY**,** Caroline LARDY et Isabelle LE CORFF, « Introduction Le court métrage – Théorie et pratique d'un genre contemporain » [en ligne], dans *Mise au point*, n°11, 2018, URL : http://journals.openedition.org/map/2730 (page consultée le 15/09/2020).
- David LE BRETON, « Anthropologie du silence » [en ligne], dans *Théologiques*, vol.7, n°2, 1999, pp.11-28, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/1999-v7-n2-theologi227/005014ar/ (page consultée le 06/05/2018).
- Marc Henri PIAULT, « Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte » [en ligne], dans *L'Homme*, n°198-199, 2011, pp.159-190, URL : https://journals.openedition.org/lhomme/22739#tocto1n6 (page consultée le 29/10/2020).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION …… 3

CHAPITRE 1. INFORMATIONS BIOGRAPHIQUES, CONTEXTUELLES ET FILMOGRAPHIQUES

Filmographie et éléments biographiques ……..…… 4
Diffusion, reconnaissance et production ……. 13

CHAPITRE 2. UN CINÉMA DE LA POÉSIE, DE LA TRACE ET DE L'ESPACE : LES PRÉOCCUPATIONS ET CONCEPTIONS THÉORIQUES DE THIERRY KNAUFF

Conception du cinéma ……..….. 14
Obsessions thématiques ……. 18

CHAPITRE 3. UNE ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE

Les approches théoriques de l'espace cinématographique …… 20
Pour une analyse phénoménologique de l'espace vécu ……..... 21

CHAPITRE 4. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE ANALYSE DE L'ESPACE CINÉPLASTIQUE

Une composante expérimentale …… 28
Une plongée polysensorielle dans l'espace cinématographique ……... 31
Une dimension contemplative ……..……..... 46
Ouvertures spatiales …….. 61
Jeux d'échelles …… 71
Corporéité des mouvements d'appareil et du regard cinématographique ….…..... 78
Composition cinéplastique et abstraction …….. 80

CHAPITRE 5. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE ANALYSE DE L'ESPACE-AGENCEMENT

Organicité et musicalité du montage …….. 87
Une esthétique de la rupture ……... 93

CONCLUSION. L'ESPACE COMME ENJEU CINÉMATOGRAPHIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Une expérience documentaire de l'espace …… 93
Une représentation holistique et idéaliste de la nature …….. 96
Mémoire, fantômes et traces ……. 97
Un cinéma auto-réflexif et critique ……... 98
Ouvertures …….. 99

ANNEXE 1. Filmographie 100
ANNEXE 2. Diffusion et reconnaissance 106
ANNEXE 3. Contexte de production 109
ANNEXE 4. Figures 111
BIBLIOGRAPHIE 113