



HAL
open science

Habitations Légèrement Modifiées

Guillaume Meigneux

► **To cite this version:**

Guillaume Meigneux. Habitations Légèrement Modifiées: L'espace contemporain au quotidien.. Cahiers thématiques, 2013, 12, pp.252. halshs-00834404

HAL Id: halshs-00834404

<https://shs.hal.science/halshs-00834404>

Submitted on 17 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HABITATIONS LEGEREMENT MODIFIEES

L'espace contemporain au quotidien.

Tour Bois-le-Prêtre, une saine renaissance titre *Libération* du 06 février 2012 à propos de la remise du prix de l'équerre d'argent aux architectes Druot, Lacaton et Vassal pour la rénovation de la tour Bois-le-Prêtre¹. Comme de nombreux articles relayant l'information, celui de *Libération* est illustré par une vue avant/après de la façade de la tour. Bien qu'il s'agisse ici d'une modélisation 3D du projet, la vue « après » représente assez fidèlement l'aspect général de la tour aujourd'hui. *Deux images, c'est déjà une histoire* a souvent répété Jean-Luc Godard, et c'est l'histoire comprise entre ces deux images que le documentaire *Habitations Légèrement Modifiées*² propose de raconter. Que s'est-il passé entre la photo de gauche et l'image de droite, sachant que l'ensemble de l'intervention a eu lieu en site habité ? « *L'OPAC s'engage auprès de chaque locataire à leur laisser la possibilité de continuer d'habiter le même appartement* » précise le bailleur dans son cahier des charges. Le même appartement ? Mais la rénovation est si radicale qu'il est difficile de parler du *même appartement* : les portes d'entrée ont été déplacées, des ascenseurs remplacent des cuisines, qui elles se retrouvent à la place de l'ancienne salle de bain, des duplex deviennent des plain-pied... La rénovation de la tour Bois le Prêtre n'est pas une simple transformation spatiale, elle signifie pour l'ensemble des locataires un changement de vie radical. D'une architecture moderne devenue vétuste avec le temps, les locataires de la tour Bois le Prêtre passent à une architecture contemporaine, voire manifeste, sans changer ni d'adresse ni de voisins. Ce projet d'architecture offre une proximité rare entre la pensée de l'espace telle qu'elle se concrétise par le dessin architectural et l'usage sensible et intuitif de l'espace tel qu'il forge notre quotidien. C'est cet espace entre l'intention, la réflexion, l'idéologie architecturale et l'usage, la pratique, voire même le détournement journalier que le film *Habitations Légèrement Modifiés* propose d'investir. En suivant quotidiennement la transformation de la tour depuis le point de vue de ses habitants, ce film témoigne des relations intimes et identitaires que nous tissons tous avec nos espaces de vie. Nous voudrions ici détailler le processus de création qui nous a permis d'élaborer ce film afin d'interroger les différents niveaux de représentation en jeu lorsqu'il s'agit de proposer une représentation filmique d'un sujet architectural. Comment se pense et se réalise un film ayant pour sujet un projet d'architecture ? Y a t il une spécificité à représenter l'espace suivant une échelle temporelle, dans une durée définie ? Quelle place accorder à la narration dans le cadre d'une représentation cinématographique d'un projet d'architecture ?



Une tour d'habitation

Construite en 1959 par l'architecte Raymond Lopez, la tour Bois-le-Prêtre est une tour HLM de quinze étages, au 5 boulevard Bois-le-Prêtre, porte Pouchet dans le 17^{ème} arrondissement de Paris. Après une première rénovation de conformité dans les années 90, le projet des architectes F. Druot (mandataire), A. Lacaton et JP. Vassal³ propose de réinterpréter l'idéologie moderniste d'un habitat salubre pour tous par un *plaisir d'habiter* en offrant « *deux fois plus d'espaces, deux fois plus de lumière, deux fois plus de possibilité d'usage* »⁴. La volonté d'une offre d'habitat luxueuse aux familles les plus démunies, l'usage intensif du caractère modifiable du plan libre, l'intérêt particulier porté aux parties et locaux communs, le travail sur la façade agrémentant chaque logement du fameux jardin d'hiver, font du projet de Druot, Lacaton et Vassal un projet d'architecture d'envergure repositionnant les principes modernistes au cœur du débat et ouvrant un nouvel angle d'intervention face aux problèmes sociaux rencontrés dans les grands ensembles.

Un film documentaire

Habitations Légèrement Modifiées est à considérer comme un film documentaire à part entière : il répond aux différentes étapes classiques de réalisation (écriture, tournage, montage et diffusion) ; fait appel à une équipe complète (producteurs et techniciens) ; et propose des dispositifs cinématographiques propres au format documentaire. S'il est issu d'une initiative personnelle, il a pu être financé en grande partie par des subventions publiques indépendantes des circuits de diffusion. Ce qui signifie que d'un côté le documentaire ne répond à aucune commande initiale, et n'a donc pas de discours ou de message prédéfinis à faire passer ; et de l'autre que sa forme n'est soumise à aucune contrainte commerciale préalable. De plus ce documentaire n'est pas conçu pour être accompagné d'une explication, ou pour servir d'explication (et accompagner une présentation du projet architectural), mais vise à exister par lui-même, comme un film qui s'adresse à un large public⁵.

Les intentions de réalisation

L'idée du film est née de la spécificité de ce projet de rénovation d'avoir lieu en site *occupé*. Il y a un avant et un après pour l'ensemble des locataires de la tour, dont certains n'ont jamais connu d'autres lieux d'habitations. L'écriture du projet de film s'est déroulée sur les six mois précédant le début effectif des travaux de rénovation et s'est appuyée dans un premier temps sur un ensemble de documents rendus public à l'époque⁶, puis dans un deuxième temps sur les plans d'exécution de l'agence Frédéric Druot Architecture. Une *connaissance sur plans* qui s'est enrichie par des repérages au sein de la tour et des entretiens semi-directifs avec les habitants portant sur les relations que chacun d'entre eux entretient avec leur espace de vie. Un aller-retour donc entre les différents supports de représentation généralement sollicités pour un projet d'architecture (plans, coupes, modèles 3D, textes...) et qui témoignent dans ce cas précis d'une analyse rigoureuse de l'existant sur laquelle se déploie une logique d'intervention radicale ; et de l'autre une approche intuitive et sensible auprès des habitants de la tour, soumise à la variété des rencontres et centrée sur la question du vécu.

Les dispositifs de tournage

C'est sur cette double approche que les principes de réalisation du film ont été définis : d'un côté la volonté d'inventorier précisément la modification des espaces et de l'autre l'intention de restituer le vécu des habitants. Quatre dispositifs⁷ de tournage ont été ainsi mis en place pour la réalisation :

- *Une approche typologique* composée de plans fixes de trois à cinq minutes sur les espaces en question. Ces plans sont vides de corps et permettent de se concentrer sur les formes matérielles d'appropriation (objets, décoration, ameublement) et sur les variations sensibles des phénomènes atmosphériques (un reflet de lumière, une légère brise qui agite les feuilles, la pluie sur les carreaux).
- *Des séquences d'observations* constituées de plans fixes, souvent au grand angle, d'une durée variable en fonction des situations filmées (de 30 secondes à 5 minutes). Ces plans ont pour but de contextualiser les

personnes dans l'espace où ils se trouvent. Cela concerne aussi bien la vie communautaire de la tour (paliers intermédiaires, hall d'entrée) que la vie privée à l'intérieur des appartements (préparation d'un café, pause cigarette à la fenêtre, moment de travail ou de vie quotidienne). Ils témoignent des gestes réalisés naturellement, sans y penser et ont permis aussi de consigner l'activité des ouvriers dans la tour.

- *Des séquences d'interactions* qui témoignent de la présence de l'équipe de tournage et de la relation avec les habitants. Souvent pris sur le vif, au hasard des rencontres et des situations, ces séquences révèlent indirectement la manière dont les lieux sont propices ou non aux échanges, à la discussion, à l'écoute.
- *Des séquences d'entretiens* qui ont été programmées avec les habitants souhaitant participer à l'élaboration du film. Ces séquences sont caractérisées par une mise en situation spécifique des personnes filmées découlant des niveaux d'affinités avec chacune d'elles, des choix de réalisation (suivant le sujet abordé), du contexte du tournage (une ou plusieurs personnes, disposition de l'espace) et des contraintes du dispositif filmique (lumière, son).

D'un côté donc un dispositif systématique, comme une *tentative d'épuisement*⁸ qui vise à recenser non seulement l'ensemble des espaces constituant la tour, mais aussi l'ensemble des formes d'appropriations matérielles (couleur des murs, cadres, étagères). Et de l'autre un dispositif plus intuitif, adaptable à chaque rencontre visant à identifier les personnes qui habitent la tour. D'un côté une fragmentation spatiale de la tour en autant de sous-ensembles homogènes que de plans filmés, et de l'autre une navigation libre dans une tour abordée comme un tout organique en perpétuelle reformulation, privilégiant son caractère hétérogène. Entre les deux, deux étapes intermédiaires : celle qui relie l'espace et le corps et celle qui relie les individus à l'équipe de tournage. Ces quatre dispositifs ont été reconduits tout au long de la transformation, à raison d'une présence régulière dans la tour de deux à trois jours par mois, sur une période démarrant deux mois avant le début effectif des travaux et s'achevant six mois après la fin officielle du chantier. Trente mois de tournage, vingt-cinq appartements filmés, dont dix-huit accompagnés d'un entretien qui a pu être reconduit aux différentes phases de la transformation (avant/pendant/après) dans dix d'entre eux. Au total, ce sont près de trois cent heures de films bruts qui ont été accumulées témoignant de l'évolution spatiale de la tour, de son impact sur le quotidien des habitants et de la manière dont ils perçoivent cette transformation. Cette matière première dépasse les enjeux premiers du film documentaire. L'accumulation de rushes disproportionnée quant aux besoins d'un film de 90 minutes a été motivée par la double intention de consigner les évolutions spatiales tout en relevant les modifications d'usages. Cette matière première, sonore et visuelle, conçue et collectée suivant des protocoles et des règles de reconduction (qui n'ont pas toujours pu être respectées) peut alors être présentée sous différentes formes : installation interactive, webdoc, base de données spatialisée... Nous étudierons ici comment ces images sont réinterprétées dans la perspective initiale d'un film documentaire.



Dispositif de l'interview – les habitants décrivent les travaux à venir.

Premier niveau de représentation : la confrontation

Il est communément admis, dans le domaine de la réalisation, que le tournage est le moment où le réalisateur perd son sujet (du moins s'éloigne du film qu'il s'était imaginé) et que l'étape du montage est le moment où un nouveau film s'impose à lui. Les rushes révèlent des choses qu'il n'avait pas vu, qu'il n'avait pas imaginé. Cette figure romantique de la perte et de la découverte n'en est pas moins révélatrice d'une relation intime qui se tisse entre l'équipe et le sujet. Ce que filme la caméra, ce n'est pas un terrain à proprement dit, un sujet en soit mais la confrontation, le rapport de force entre une équipe de tournage (avec son imagination) et un lieu (avec son histoire). En quelque sorte, les rushes, qui constituent la matière première du film, n'appartiennent déjà plus ni à l'équipe de tournage (comme dans le cas d'un texte ou d'un dessin, issu de l'imaginaire du créateur), ni à l'événement filmé (celui qui *subit* le tournage), mais à la combinaison, à la rencontre entre les deux. Les rushes ne sont donc pas le témoignage d'une situation ayant existé par elle-même, comme une captation mécanique d'une réalité indépendante et autonome, mais sont le reflet d'une situation d'interaction entre un lieu, entendu ici comme la combinaison entre espaces, individus et événements, et une équipe de tournage. L'œil, les oreilles et les corps cachés derrière la reproduction mécanique des machines ne peuvent être ignorés ici. Ainsi la captation filmique d'une situation ne se distingue pas des différents protocoles d'observation mis en avant par les sciences humaines. À partir du moment où il est accepté que le fait même d'observer une situation est susceptible d'en modifier le cours des événements⁹, il est logique qu'il en soit de même pour un tournage. A ceci près, que les descriptions issues des techniques d'observations sont bien souvent produites par l'observateur lui-même, tandis que les *rushes* dans le cas présent témoignent directement et de manière mécanique de la *circonstance d'engagement*¹⁰ dans laquelle s'est impliquée l'équipe. C'est-à-dire que contrairement à une description, où l'observateur *trouve une répercussion, une incarnation dans le texte résultant*¹¹, les rushes sont le témoignage de la circonstance d'engagement telle qu'elle a eu lieu, et ce non plus abordé depuis le point de vue de l'observateur mais pris sur le vif dans un entre deux entre l'observateur et l'observé. A ce stade de la réalisation les rushes dévoilent, voire même trahissent bien souvent, la position et les erreurs d'interprétation parfois commises par l'équipe, au même titre qu'ils proposent une retranscription du sujet filmé. Par ailleurs ce sujet filmé acquiert dans ces rushes un nouveau statut particulièrement visible en ce qui concerne les individus filmés : ils ne sont plus, à l'étape du montage, considérés comme des personnes en tant que tel mais déjà comme des personnages, c'est-à-dire des personnalités prises dans une relation et qui participent à une narration. C'est à partir de ce qui est vu et entendu, mais aussi de ce qui est non-vu et non-entendu, que le monteur construit sa propre projection de l'événement, qui n'est peut-être plus en accord avec la situation effective telle qu'elle a existé. Un écart se creuse alors entre l'œil de l'observateur et le résultat de cette observation, écart dans lequel tout à chacun est susceptible d'y glisser ses propres projections. C'est sur la base de ces projections possibles que se tissent des histoires avec leurs propres personnages et à partir desquelles se construira le film. Le résultat visé n'est donc pas le témoignage d'une situation effective (ce qui serait illusoire) mais la construction d'une histoire issue d'une situation d'interaction entre filmant et filmé pris dans un contexte précis, celui ici de la transformation en site occupé d'une tour HLM.



Détail de la façade avant et après travaux

Deuxième niveau de représentation : la narration

C'est sur la table de montage que s'écrit alors la narration en germes dans les rushes. Pour bien saisir l'importance de cette narration dans le cadre d'une restitution filmique nous pourrions évoquer la comparaison entre ce à quoi se livre le personnage principal du film *Smoke*¹² interprété par Harvey Keitel qui photographie chaque matin le carrefour situé juste devant son magasin à Brooklyn ; et ce à quoi se livre le réalisateur André S. Labarthe depuis maintenant

vingt-sept ans en filmant chaque 30 novembre l'angle des rues Custine et Ramey dans le 18^e arrondissement de Paris¹³. Dans le premier cas, le personnage du film archive chronologiquement l'ensemble de ses photographies dans un album photo qui permet « d'évaluer le temps qui passe » et qu'un autre personnage du film feuillète avec intérêt. Dans le deuxième cas le réalisateur ne sait toujours pas comment présenter, projeter ou agencer l'ensemble de ses images. Que faire de ces quatre heures de film qui répètent inlassablement le même plan de dix minutes ? La question reste d'ailleurs toujours ouverte même pour le réalisateur qui n'a toujours pas vu l'ensemble de la matière filmée (*Et pourquoi faire ? nous dit-il, vu que de toute façon nous continuerons à filmer suivant le même procédé aussi longtemps qu'il est possible*). Ainsi face à ces deux protocoles de captation similaires et comparables (la reconduction à intervalle régulier et à un endroit précis d'un dispositif de captation) celui ayant recours au film se distingue de la photographie au moment de le restituer, c'est-à-dire au moment d'assumer son rôle de représentation d'un sujet. Quelque soit le dispositif de captation choisi, et même dans le cas le plus systématique et rigoureux comme chez André S. Labarthe, sans narration, les images filmiques ne peuvent être retranscrites seules au-delà d'une certaine durée. Qu'elle soit sous la forme d'une voix off, de panneaux indicatifs, nous alors ou au sein même des séquences filmées, la narration est la composante essentielle du montage. Comme le rappelle la monteuse Noëlle Boisson « *ce qui prime, c'est donc : qu'est-ce que ça raconte et à quoi ça sert ? Quels sont le sujet et le sens profond de chaque scène ? (...) Que doivent vivre les personnages et où en sont-ils de leur évolution psychologique ?* »¹⁴. Il faut une narration pour guider et orienter les images filmiques issues du tournage. Même si le film *Habitations Légèrement Modifiées* se veut être un témoignage précis d'une situation déterminée, celle d'un espace d'habitat en mutation, il lui faut tout de même construire une histoire avec ses attentes, ses surprises. En d'autres termes il faut que le spectateur puisse projeter des enjeux affectifs dans les situations que vivent les personnages. Dans notre cas, il s'agissait de déterminer quels étaient les enjeux affectifs qui indirectement permettaient d'illustrer les relations intimes et identitaires que les habitants tissent avec leurs espaces quotidiens. Par exemple Mme C., 92 ans, est la plus ancienne habitante de la tour. Elle présente un étrange mélange d'esprit combatif et de fragilité physique. Face à l'ampleur des travaux et à leur durée, la première question qui se pose est de savoir si elle supportera une telle épopée. Cette question naturelle et universelle face à une personne âgée déplace la question pragmatique de la transformation spatiale sur le plan émotionnel : deux années de travaux est-ce bien raisonnable ? Parce que nous avons déjà filmé la fin du film, que nous savons que Mme C. survit au chantier et qu'il n'y a pas de drame humain à ce niveau là. Nous pouvons alors traiter en fond d'autres questions, d'autres enjeux, comme celui de la perte et de l'adaptation. De même avec Mr et Mme O. qui n'ont pas la même lecture des plans des architectes. Mme O. pense que la cuisine sera plus grande et qu'il n'y aura plus de place pour la table. Lui pense l'inverse et qu'il n'est pas nécessaire d'acheter une nouvelle table. Autour de cet enjeu simple : *qui des deux a raison ? Est ce que Mr et Mme O. vont devoir acheter une nouvelle table ? Et si oui qu'elle nouvelle table acheter ?* C'est la manière dont chacun envisage son espace de vie, ce qu'il y projette et ce qu'il désire.

L'épaisseur cinématographique de l'architecture

Nous voyons ici comment le sujet du film, la relation entre l'espace et les individus qui l'habitent, ne peut être abordé directement. Déjà parce que les images manipulées sont en soit une première forme de représentation, témoignant de la rencontre entre une situation effective et une équipe de tournage. Ensuite parce qu'elles sont toujours guidées par ce qu'elles racontent, et non simplement par ce qu'elles montrent. Enfin parce que le film, tel qu'il est projeté au public, compose son propre espace-temps, ses propres liens logiques et affectifs qui trouvent néanmoins leur ancrage dans des éléments du quotidien, dans cet *infra-ordinaire* si chère à Perec. Et c'est en renouant avec notre quotidien que l'architecture nous parle alors à tous de choses simples sans pour autant en simplifier les degrés d'interprétations possibles. Par cet aller-retour entre le factuel et l'imaginaire, entre le savoir et l'affectif, l'objet cinématographique nous offre une représentation *épaisse* de l'architecture qui l'éloigne de l'imagerie *lisse* des magazines. L'individu n'est plus ici une silhouette renvoyant à une question d'échelle mais un être en interaction avec son environnement. Il est pris et représenté dans une relation dynamique à laquelle il participe. Et c'est peut-être en considérant cette relation comme un tout, en acceptant sa complexité et en respectant sa durée, que le cinéma documentaire nous permettrait d'échapper à une architecture perçue comme un produit marketing pour l'aborder à nouveau comme une composante de notre bien-être et le vecteur d'une certaine sérénité sociale.

¹ *Métamorphose de la tour Bois le Prêtre*. Maîtrise d'ouvrage : ParisHabitat OPH ; Maîtrise d'œuvre : Frédéric Druot Architecture (mandataire), Lacaton&Vassal, Paris, 2008-2011

² Meigneux (Guillaume), *Habitations Légèrement Modifiées*, production : celluloid films et interland films, producteur exécutif : S. Téot ; image : O. Widmer ; son : D. Chaulier ; montage image : L. Manheimer ; montage et mixage son : S. Cabour, Paris, 2009-2013, durée approximative 90 min.

³ Sur la base du cahier des charges le projet des architectes consiste à : *transformer les 96 logements existants de la tour ; créer pour chaque logement un jardin d'hiver et un balcon ; agrandir la surface des logements, soit par extension, soit par changement de type ; créer une diversité de types de logements de une à sept pièces, inexistantes dans la configuration actuelle ; créer huit nouveaux logements ; maintenir sur place tous les locataires qui le désirent, soit dans leur logement soit dans un autre de la tour ; réaliser les travaux en site occupé sans déménagement des habitants, requalifier le hall et les espaces communs ; créer des locaux communs et associatifs ; réduire les consommations d'énergie de plus de 50%*.

⁴ Druot (Frédéric), Lacaton (Anne), Vassal (Jean-Philippe), PLUS - les grands ensembles de logements - Territoires d'exception, Barcelone, éd. Gili, 2007, 264 p. , p.17.

⁵ Je classifierai volontiers ce film comme un documentaire de création, une forme cinématographique se démarquant du reportage en ce sens qu'il ne cherche pas à fournir les preuves d'un savoir préexistant mais plutôt à questionner la complexité d'une situation ayant existée. Le conseil supérieur de l'audiovisuel définit comme documentaire " *toute œuvre de forme élaborée dont l'objet est de permettre l'acquisition de connaissances, quel qu'en soit le domaine. Quant au documentaire de création, il se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) de l'auteur*" in Mignot-Lefebvre (Yvonne), Communication et autonomie: Audiovisuel, technologies de l'information et changement social, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Études africaines, 2008, 327p, p.235

⁶ Principalement l'étude PLUS, qui permet de contextualiser la tour Bois le Prêtre dans une démarche plus générique sur la question des grands ensembles cf. Druot (Frédéric), Lacaton (Anne), Vassal (Jean-Philippe), PLUS - les grands ensembles de logements - Territoires d'exception, ed. Gili, Barcelone, 2007, 264p. ; une série de conférences des architectes, dont celle donnée à Marne La Vallée en 2007 et à l'ISA Tournai en 2008 ; ainsi que le dossier de l'exposition *Transformation de la tour Bois-le-Prêtre - 1959 / 2006* au pavillon de l'arsenal, cf. http://www.pavillon-arsenal.com/img/exposition/173/cp/PAV_173_CP.pdf .

⁷ Pour plus de précisions sur les dispositifs cinématographiques voir Boukala (Mouloud), Le dispositif cinématographique: un processus pour [re]penser l'anthropologie, 2009, Paris, Téraèdre, collection L'anthropologie au coin de la rue, 138p.

⁸ Perce (Georges), Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, 1982, Paris, éd. C. Bourgeois, 59p.

⁹ Le fait même d'observer *provoque une perturbation de ce qui est observé, et cette perturbation, loin d'être une source d'erreurs à neutraliser, est au contraire une source d'informations qu'il convient d'exploiter*. In Laplantine (François), Clefs pour une anthropologie, Paris, Seglers, 1993, p.127

¹⁰ « *La circonstance d'engagement, en tant qu'elle constitue l'état de croyance de la personne dans son action, agit comme le tiers-terme entre celui qui filme et celui qui est filmé : en cela, elle doit être préservée –tel un sanctuaire– comme le lieu où se joue la sincérité de ce qui est représentée* » in Lallier (Christian), Pour une anthropologie filmée des interactions sociales, Paris, Ed. des archives contemporaines, 2009, 245p. , p.150-151.

¹¹ Thibaud (Jean-Paul) ; Tixier (Nicolas). L'ordinaire du regard. In : Le Cabinet d'Amateur. Actes du Colloque Perce et l'image. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, décembre 1998, n° 7-8, pp. 51-67 sur le texte Georges Perce, « Allées et venues rue de l'Assomption », in L'arc , Librairie Duponchelle, Paris, n° 76, 1979, pp. 28-34.

¹² Wang (Wayne), Auster (Paul). Smoke, New-York, Miramax Film, 1995, 112 minutes.

¹³ Meigneux (Guillaume), L'agnosie Visuelle, 2009, Paris, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2007, 20 min.

¹⁴ Boisson (Noëlle), *La Sagesse de la Monteuse de film*, Editions J.C. Béhar, Paris, 2005, 111 p., p. 29. Cité par Besson Remy, Le jeu de l'ombre et de la lumière ou la place du monstre, 2012, blog Cinémadoc, cf. <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/>