

Circulation entre le documentaire et la fiction : de la nécessité d'un regard

Une approche phénoménologique de la corporéité

Mémoire de fin d'études

Lucas Minier

Département Image, Promotion 2025

Tuteur : Benoît Dervaux

Date de remise : 10 juin 2025

Sous la direction de : Katell Djian et Mathieu Giombini

Encadré par Caroline San Martin

Je tiens à remercier chaleureusement mon tuteur artistique, Roy Genty, pour ses précieux conseils et son accompagnement tout au long de mon film de fin d'études. Ma gratitude va également à mon tuteur de mémoire Benoît Dervaux, pour sa confiance, son temps et la générosité de son partage.

Merci aussi à Florian Berutti et Marie-Hélène Dozo, qui m'ont chacun.e accordé un entretien particulièrement éclairant pour cette étude.

Je remercie Caroline San Martin pour son accompagnement, ses relectures attentives et ses recommandations, ainsi que Katell Djian et Mathieu Giombini pour leur encadrement toujours bienveillant. Merci également à Tania Press et Myriam Gannagé, responsables de quatrième année, et à Stéphanie Pouech pour ses suggestions littéraires.

Un grand merci à mes camarades, dont les échanges ont nourri mon regard et ma pratique ces dernières années, en particulier aux réalisateurs et réalisatrices avec qui j'ai eu la chance de travailler.

Enfin, merci à Juliette Le Bagousse d'avoir éveillé mon regard au cinéma, et de m'avoir soutenu, sans relâche, au fil des années.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
I - PENSER LA RHÉTORIQUE DOCUMENTAIRE À TRAVERS L'IMAGE.....	11
1 - Du recours à une esthétique documentarisante dans un film de fiction.....	11
A - Recours à une série de conventions esthétiques collectivement intégrées.....	11
B - L'illusion d'un dispositif assumé qui tend à visibiliser la caméra.....	16
2 - De la visibilisation de la caméra à la représentation du corps filmant.....	20
A - Appréhender les limites du corps filmant.....	21
B - Multiplication des points de vue et continuité.....	25
3 - Du simulacre, à l'engagement du regard.....	30
A - Du corps qui voit, au corps qui pense.....	32
B - Le filmeur, un personnage moral?.....	34
II - PENSER UN DISPOSITIF PLUTÔT QUE SES EFFETS.....	38
1 - Le dispositif comme acte de subjectivation.....	40
A - Le spectateur et le doute.....	41
B - Autorité du réel et circulation du pouvoir filmeur/filmé.....	44
2 - Créer un cadre pour accueillir le hasard.....	48
A - S'alléger pour accueillir le réel.....	49
B - Pour une image radicale.....	58
C - Cohésion des dispositifs : la difficulté de tendre vers une esthétique unifiée.....	65
III - TROUVER DES POINTS DE FRICTION.....	69
1 - Le corps filmant en retrait.....	71
A - Retrait par l'immobilité.....	71
B - Retrait par la distance.....	74
2 - Engagement du corps filmant.....	78
A - À la poursuite des corps.....	79
B - Vers la ciné-transe.....	83
3 - Esthétique du surgissement.....	87
CONCLUSION.....	96
INDEXE DES SOURCES.....	100
FILMOGRAPHIE.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	102
ARTICLES EN LIGNE.....	106

INTRODUCTION

1. *Le film de fiction est l'opium du peuple.*
2. *Assez des immortels rois et reines de l'écran ! Vivent les mortels ordinaires, filmés dans la vie et ses tâches quotidiennes !*
3. *Assez de scénarios de contes de fées bourgeois ! Longue vie à la vie telle qu'elle est !*
4. *Le film de fiction et la religion sont des armes mortelles dans les mains des capitalistes. En montrant notre mode de vie révolutionnaire, nous arracherons cette arme des mains de l'ennemi.*
5. *Le film de fiction artistique contemporain est un vestige de l'ancien monde. C'est une tentative de verser notre réalité révolutionnaire dans des moules bourgeois.*
6. *Assez de la mise en scène de la vie quotidienne ! Filmons-nous tels que nous sommes.*
7. *Le scénario est un conte de fées inventé pour nous par un écrivain. Nous vivons nos propres vies, et nous ne soumettons aux fictions de personne.*
8. *Chacun de nous accomplit sa tâche dans la vie et n'empêche personne de travailler. La tâche du travailleur du film est de nous filmer de manière à ne pas interférer avec notre travail.*
9. *Vive le ciné-œil de la révolution prolétarienne.*

Dziga Vertov, dans son « Manifeste du Ciné-Oeil », datant de 1923.¹

En lisant ces mots de Dziga Vertov un siècle après leur rédaction, je constate que ses réflexions conservent une puissance critique qui résonne fortement avec le cinéma contemporain. Si le cinéaste remet évidemment en question la fiction comme forme dominante, il souligne surtout la dimension politique inhérente à ces pratiques cinématographiques – une dimension qui demeure aujourd'hui quasi intacte. La souveraineté de la fiction que Vertov contestait est plus présente que jamais : l'économie du cinéma continue de privilégier massivement les films de fiction, qui monopolisent les écrans et les financements, reléguant le documentaire à une place marginale.

Les revendications de Vertov font directement écho avec le fonctionnement actuel du cinéma dominant : un système qui refuse le réel comme moteur du film, au profit de récits construits,

¹ Dziga Vertov, (s. d.). *Manifeste ciné-oeil (1923) - La Revue des Ressources*

soumis à un logique de financement fondée quasi exclusivement sur l'évaluation des projets à partir du scénario ou des potentielles têtes d'affiches du film. Ce modèle laisse peu de place aux démarches fondées sur le surgissement du réel, réticent à envisager le tournage comme le véritable lieu de la création. Ainsi, les formes de cinéma qui explorent des dispositifs alternatifs restent largement marginalisées.²

Dans sa virulence, Vertov trace une séparation radicale entre les films aux récits fabriqués et ceux qui s'efforcent de capter « la vie telle qu'elle est », sans interférence. S'il n'emploie pas encore le terme « documentaire » qui apparaîtra cette même année 1926 sous la plume de John Grierson³, il se positionne avec une autorité singulière dans son rapport au réel, qu'il érige en fondement esthétique et politique. Dès lors, sa vision s'oppose à la démarche de Robert Flaherty, autre figure pionnière du documentaire, qui dans *Nanouk l'Esquimau* (1922), n'hésite pas à mettre en scène ses personnages, modifier leurs noms, leurs liens familiaux, ou reconstituer des scènes, dans une logique de dramatisation.

Cette opposition révèle en creux deux conceptions d'un rapport à avoir avec le réel. Dziga Vertov affirme l'autorité du réel, à laquelle on devrait se soumettre en le saisissant directement, tandis que Robert Flaherty le considère davantage comme une matière malléable, qu'il faut parfois réorganiser pour en extraire une vérité plus profonde. Ces deux visions révèlent finalement l'ambiguïté même du terme « documentaire ».

En 1948, Jean Painlevé tente d'en donner pour la première fois une définition claire et précise pendant une conférence de l'Union Mondiale du Documentaire :

Est considéré comme film documentaire, toute expression rationnelle ou émotionnelle de la réalité, obtenue à l'aide d'enregistrement cinématographique des faits ou de leur reconstitution sincère et justifiée, en vue de stimuler et d'étendre consciemment les connaissances humaines ainsi que d'exposer des problèmes et leurs solutions sur le plan économique, social et culturel.⁴

L'appartenance au documentaire semble alors moins relever d'un ensemble de critères formels que de la posture éthique du ou de la cinéaste face à la réalité qu'il ou elle investit.

² En 2023, les cinémas français ont totalisé ~181 millions d'entrées. Les documentaires sont très minoritaires, il ne représentent seulement 1,9 M d'entrées ont été réalisées par des documentaires (soit 0,8 % de la fréquentation totale), alors que les documentaires représentaient 20,3 % de l'ensemble des films sortis en salles cette année-là. Centre national du cinéma et de l'image animée, *A 181 millions d'entrées, la fréquentation des salles en 2023 confirme sa forte dynamique*, 2 janvier 2024

³ John Grierson, *Flaherty's Poetic Moana*, *New York Sun*, 8 février 1926

⁴ Jean Painlevé, *Les poètes du documentaire*, p. 2

Car au-delà du réel capté par la caméra, le processus filmique, quel qu'il soit, construit nécessairement un discours qui modalise la représentation. C'est donc en ayant pleinement conscience de la puissance suggestive et interprétative de l'image que le ou la cinéaste doit élaborer son propos. Jean Painlevé rappelait à ce titre que « l'esprit documentaire doit donc dominer les documents ».

Le cinéma cristallise ainsi des tensions autour de ses capacités mimétiques. Comme le note Charles Sanders Peirce, l'image porte à la fois une empreinte et une charge symbolique⁵, déterminée par un ensemble de paramètres plastiques, qui en font un énoncé signifiant. Aucune image n'est neutre : elle témoigne tout autant de ce qu'elle donne à voir que du fait qu'on a choisi de le montrer ainsi. Son sens réside à la fois dans la nature des objets représentés, et dans leur agencement intentionnel.

C'est sur ces tensions que travaille François Niney, lorsqu'il propose de dépasser l'opposition binaire entre fiction et documentaire pour les penser en termes de régimes d'objectivité et de subjectivité⁶. Le cinéma, par essence, relève des deux à la fois : il tend vers une certaine objectivité – parce qu'il est capable de fixer des émanations lumineuses et de simuler leur mouvement pendant la durée de l'enregistrement, mais il produit aussi inévitablement une subjectivité, du fait du cadrage, de la sélection de ce qui est montré et de sa mise en forme. Ainsi, le documentaire n'est pas un simple enregistrement factuel du réel, mais bien un travail de mise en forme qui engage un point de vue, tout en maintenant un lien de référentialité avec le monde.

Dans cette perspective, la pensée postmoderne remet en cause une séparation rigide entre fiction et documentaire, en considérant « que le cinéma recouvre une diversité de formes dont on doit valoriser les qualités cinématographiques indépendamment d'un rapport à un monde fictionnel ou non »⁷. Ce mémoire s'inscrit dans le cadre pragmatique proposé par Jean-Luc Lioult : il ne s'agit pas de nier la pertinence des termes « documentaire » et « fiction », mais de reconnaître à la fois la robustesse de leurs usages (dans les corpus, les festivals, les discours critiques) et la porosité de la frontière qui les sépare⁸. En lieu et place d'une opposition, il convient plutôt de parler d'une distinction souple, qui autorise les circulations, les contaminations, les hybridations. Dès lors, penser la frontière entre documentaire et

⁵ Charles Sanders Peirce, *On a New List of Categories, Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 7, 1868, p. 287–298

⁶ François Niney, *Le Subjectif de l'objectif : Nos tournures d'esprit à l'écran*, Klincksieck, 2014

⁷ Jean-Luc Lioult, *Théorie du film documentaire*, Canal-U, 2010

⁸ *Ibid*

fiction comme une membrane poreuse permet non seulement d'étudier leur circulation, mais aussi de saisir les potentialités créatives qui naissent de ces zones de contact.

Au cours de ces dernières années, j'ai eu la chance de travailler sur plusieurs courts-métrages de fiction explorant ces porosités, notamment en mettant en scène des comédien·ne·s non-professionnel·le·s, en créant des environnements propices à l'expression de situations documentaires, voire en faisant coexister des séquences purement documentaires avec d'autres, écrites⁹. J'ai également collaboré à plusieurs reprises avec des réalisateurs et réalisatrices qui, sans chercher explicitement à établir un lien avec le réel, convoquaient le documentaire dans nos échanges autour de la fabrication de l'image du film. On peut ainsi revendiquer l'héritage documentaire, tant pour la richesse des formes cinématographiques qu'il a engendrées que pour les dispositions esthétiques qu'on lui attribue communément.

Ces usages soulèvent des questions fondamentales sur le langage cinématographique, en particulier sur le point de vue, et plus largement sur la relation filmeur-filmé-spectateur qui se joue à travers l'image. En tant que directeur de la photographie, je considère que notre rôle dans l'exploration des porosités entre réel et fiction est essentiel. Notre responsabilité quant à l'image d'un film implique à la fois un engagement tangible dans l'orchestration d'une rencontre fidèle avec le réel, et une mise en perspective de ce réel dans la construction d'un récit. Notre pratique s'inscrit précisément à l'intersection entre l'accueil matériel du réel sur le plateau et sa transfiguration esthétique par le cadre et la lumière. Notre intervention technique et artistique configure ainsi cette perméabilité : nous devons décider comment accueillir la matière documentaire, comment la transformer, ou au contraire comment la préserver dans sa brutalité. « Que faire de ma caméra? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible? » écrivait Dziga Vertov.¹⁰

Ce mémoire a pour ambition d'étudier comment notre regard – en tant que directeur de la photographie – s'ouvre à la circulation entre le documentaire et la fiction dans un film. Il s'agira à la fois d'interroger les motivations qui conduisent à invoquer une rhétorique documentaire dans certaines fictions, mais aussi de réfléchir à la manière dont notre travail influe sur l'expressivité des personnes filmées – comédien·ne·s ou non – et, surtout, sur sa restitution à l'image. Dans cette perspective, ce travail de recherche s'axe particulièrement sur des questions relatives au découpage technique, et donc à la manière dont le cadre module

⁹ Notamment *Service Terminé* (2024), de Daria Obukhova ; *Léandre l'Été* (2025) de Lucas Minier ; *Some of You Fucked Eva* (2025) de Lilith Grasmug ; *A.M.B.R.Y.M* (2025) d'Arthur Chopin

¹⁰ Dziga Vertov, *Dziga Vertov, le Ciné-Ceil de la Révolution. Écrits sur le cinéma*, p. 61–62

la perception du réel. Il s'inscrit dans une approche phénoménologique de l'image, en s'intéressant à la façon dont un discours filmique peut émerger d'un regard incarné et sensible, posé sur le monde.

Je chercherai alors à répondre à plusieurs questions déterminantes pour penser cette circulation entre documentaire et fiction. La plus fondamentale d'entre elles étant sans doute : comment accueillir le réel? Elle se prolonge à travers d'autres interrogations : comment construire une image à la fois sensible et affirmée, tout en accompagnant l'expressivité des personnes filmées? Comment l'image peut-elle rendre compte des relations entre les sujets filmants, les sujets filmés, et le monde dans lequel ils coexistent? En quoi l'engagement physique du directeur de la photographie dans la captation du réel constitue-t-il déjà un indice de ces relations?

Ce mémoire s'intéresse prioritairement à l'irruption d'un geste documentaire au sein d'un film a priori fictionnel, davantage qu'à des reconfigurations fictionnelles dans un film documentaire. Néanmoins, nous verrons que certains régimes d'énonciation documentaire – notamment ceux relevant du mode d'observation, tel que défini par Bill Nichols¹¹ – s'appuient sur une autonomie formelle de l'image qui convoque, à son tour, des enjeux fictionnels. En misant sur les capacités expressives du dispositif cinématographique, ces formes élaborent un langage où l'image se suffit à elle-même, et parvient à construire un récit à partir du réel. C'est en ce sens que notre réflexion portera plus spécifiquement sur ce que le cinéma direct, dans ses principes éthiques et esthétiques, peut apporter au cinéma de fiction.

La question de la distinction entre le documentaire et la fiction a déjà fait l'objet de nombreux écrits théoriques, aussi il me semble nécessaire d'investir plus directement mon sujet sous le prisme de la fabrication. Envisager ce travail de recherche du point de vue d'un directeur de la photographie engage une réflexion se situant à la croisée des choix esthétiques, techniques et politiques – la circulation nécessitant un engagement qui, nous le verrons, tend à déplacer ce rôle. Cette approche permettra d'interroger concrètement la manière dont le regard se construit, dans l'articulation d'un contrôle esthétique et d'une disponibilité au réel.

En prenant appui sur un corpus volontairement hétérogène, ce mémoire s'intéresse à des films qui mettent en tension les régimes de la fiction et du documentaire à travers leur esthétique ou leurs méthodes de fabrication. On y retrouve aussi bien des œuvres identifiées

¹¹Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 102–137

comme documentaires, notamment issus du cinéma direct – comme *Gigi, Monica et Bianca* (1996) de Benoît Dervaux ; *Birthplace* (1992) de Paweł Łoziński ou encore *La Bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault – que des fictions qui empruntent de manière performative des gestes issus du documentaire – par exemple à travers le travail avec des non-professionnel.les, ou l'improvisation d'événements non orchestrés – comme c'est le cas dans la Bataille de Solférino de Justine Triet.

Certains films ont aussi recours au documentaire comme d'une stratégie rhétorique, s'appuyant sur des codes esthétiques immédiatement associés au documentaire, comme *Ana, Mon Amour* (2017) de Călin Peter Netzer – tandis que d'autres reposent sur un protocole documentaire plus structurel, accueillant le réel dans leur mise en scène, comme c'est le cas chez Claude Schmitz avec *Braquer Poitiers* (2018). Enfin, un certain nombre de films adoptent une posture plus radicale, en cherchant à abolir toute distinction ontologique entre fiction et documentaire, en posant d'emblée l'indistinction comme moteur du dispositif, par exemple *Pater* (2011) d'Alain Cavalier, ou encore *Ce Cher Mois d'Août* (2008) de Miguel Gomes. Ce sont ces gestes – parfois assumés, parfois implicites – que je chercherai à analyser, pour comprendre ce que cette circulation entre les régimes peut concrètement produire à l'image.

Dans un premier temps, il s'agira d'interroger les fictions contemporaines qui convoquent des esthétiques historiquement issues du documentaire. En analysant le recours à des conventions visuelles et narratives associées au cinéma direct. Nous verrons que la seule reprise de ces signes extérieurs ne suffit pas à produire un véritable regard documentaire. Ces usages, souvent superficiels, masquent une absence de cohérence dans la construction du point de vue, ce qui peut paradoxalement trahir l'esthétique recherchée en renforçant la sensation de fictionnalité. Cette première partie vise ainsi à déplacer la question du documentaire de la simple invocation formelle vers une poétique du regard, qui engage concrètement des choix de tournage, de découpage et de dispositif. Elle propose de reconsidérer les gestes du filmage non comme modalités d'un genre, mais comme des opérations qui permettent d'accueillir le réel.

Dans un second temps, la recherche se tournera vers les conditions concrètes de fabrication de cette image poreuse. En tant que directeur de la photographie, il s'agit non seulement de capter un réel, mais aussi de concevoir avec la mise en scène, des dispositifs filmiques qui le rendent possible, en lui laissant une place tout en travaillant à son articulation avec d'autres

régimes d'image. Cette partie s'appuiera alors sur une réflexion autour de la construction d'un espace permettant d'accueillir l'imprévu. Nous penserons le dispositif comme un processus de subjectivation, à la fois pour le/la spectateur.ice, mais aussi pour pour les filmé.e.s. À travers un choix d'outils qui favorise la disponibilité du corps filmant, nous verrons que la conception de l'image se déporte davantage sur le système caméra-optique, que sur la lumière et la machinerie, s'avérant parfois trop encombrants. En interrogeant ainsi la manière dont l'image se situe dans une tension entre plasticité et langage, nous montrerons que cette dynamique ne peut se penser indépendamment des conditions matérielles et économiques du tournage. Celles-ci impliquent un engagement éthique et politique du directeur de la photographie, et déplace son rôle.

Enfin, la troisième partie s'attachera à analyser les formes esthétiques qui naissent de ces zones de friction entre fiction et documentaire. En mobilisant la notion de « vérité des corps » proposée par Jean-Louis Comolli¹², nous chercherons à comprendre comment le réel s'inscrit dans l'image, dans sa durée et sa spatialité. En partant du retrait du corps filmant, d'abord introduit dans la scène, puis engagé dans sa perception et dans son affection, au point de s'abandonner dans une « ciné-transe »¹³, nous observerons comment ces pratiques de l'image modalisent, à travers un regard, des relations et des phénomènes qui animent le monde. Nous finirons par formuler une pensée autour de l'esthétique du « surgissement » qui, devant l'irréversibilité du temps en documentaire, affirme l'irruption du réel au sein même de sa forme, à travers des effets de ruptures et de discontinuités spatiales et temporelles. Nous verrons comment cette esthétique peut être réemployée en fiction, notamment à travers le cas concret de mon film de fin d'études *Le Couteau et la Plaie* (2025), tourné et monté en amont de l'écriture de ce mémoire.

Dans un souci d'équité et pour affirmer l'importance d'une représentation paritaire, le développement qui suit alternera volontairement et de manière aléatoire l'usage du masculin et du féminin pour désigner les figures de techniques, artistiques ou de réception, qu'il s'agisse de la réalisatrice, du directeur de la photographie, ou encore de la spectatrice.

¹² Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 2012

¹³ Selon la terminologie de Jean Rouch : Jean Rouch, *The Camera and Man*, 1974, p. 37–44

I - PENSER LA RHÉTORIQUE DOCUMENTAIRE À TRAVERS L'IMAGE

1 - Du recours à une esthétique documentarisante¹⁴ dans un film de fiction

A - Recours à une série de conventions esthétiques collectivement intégrées

Certains films de fiction instaurent un rapport au réel en cherchant, au-delà de leur récit, à rendre compte de la contingence du monde. Une proximité avec le documentaire s'y dessine, qui ne relève pas nécessairement d'une revendication explicite, mais plutôt d'un effet perçu, induit par des choix esthétiques précis. Ces choix évoquent parfois des formes issues du cinéma direct, dont l'influence s'est prolongée dans certaines œuvres de fiction. C'est notamment le cas des films du cinéaste roumain Călin Peter Netzer, dont les réalisations, bien qu'ancrées dans la fiction, manifestent en plus de leur volonté de représenter réalités sociales – inscrites dans des mondes profondément réalistes – se distinguent par une manière de filmer qui tend à s'effacer derrière le flux des événements, pour faire advenir une forme de présence.

Dès lors que ce lien avec le documentaire s'incarne à travers des effets de mise en scène, se pose la question de leur utilisation et des intentions qui les motivent. Cependant, la question même d'un recours à une esthétique documentarisante¹⁵ semble problématique : à la fois parce qu'elle préjuge d'une volonté délibérée de faire usage de codes qui évoquent le documentaire, mais surtout parce qu'elle suppose l'existence même de ces codes. Or, nous allons voir que le cinéma documentaire embrasse une diversité de formes qui ne permet pas de définir des marqueurs spécifiques qui lui sont propres. Il est par exemple difficile d'établir des liens esthétiques manifestes entre *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, fruit de l'assemblage poétique d'images *a priori* disparates, et les interrogatoires frontaux filmés en plans fixes par Raymond Depardon dans *Délits Flagrants* (1994) ou *12 Jours* (2017).¹⁶

¹⁴ Pour reprendre la terminologie de Roger Odin, « Le film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités* (CIEREC, Travaux noXLI), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p.263-278.

¹⁵ *Ibid*

¹⁶ Le langage documentaire a connu, au fil de son histoire, de profondes mutations esthétiques, techniques et idéologiques. Ce mémoire n'a pas pour ambition de retracer de manière exhaustive l'évolution historique de ces formes, mais se concentre plus spécifiquement sur le langage documentaire dit « moderne », tel qu'il s'est consolidé à partir du cinéma direct et des formes qui en prolongent les principes éthiques et esthétiques dans le champ contemporain.

C'est ce que constate François Niney lorsqu'il questionne l'existence de « figures proprement documentaires »¹⁷. Selon lui, aucun élément formel ne saurait garantir une appartenance au documentaire, car tout peut être réemployé et détourné par la fiction. Pour autant, il affirme aussi que le documentaire a bel et bien inventé de nouvelles formes, comme l'entretien face caméra ou le commentaire en voix-off, mais qui ne constituent pas non plus des preuves d'une quelconque appartenance au documentaire car réemployées par la suite dans la fiction et dans le champ télévisuel.

Ce paradoxe entre l'impossibilité de codifier le documentaire et la reconnaissance intuitive de certaines formes structure toute la question d'une esthétique documentaristante. Il nous oblige à penser en termes d'effet, pour comprendre ce que certaines formes produisent dans un film de fiction : l'impression d'un monde saisi sur le vif, d'une captation spontanée, d'un accès direct à la réalité. Ces effets sont connotés, non parce qu'ils le sont objectivement, mais parce qu'ils activent une mémoire collective de certaines formes documentaires, qui a été façonnée autant par l'histoire du cinéma que par ses détournements.

Par exemple, ces dernières années, je me suis retrouvé à plusieurs reprises face à des réalisateurs et réalisatrices qui, dans le cadre d'une fiction, invoquaient le documentaire pour me transmettre une idée de plan. Il m'est ainsi arrivé qu'on me demande de volontairement « accidenter » le cadrage lors d'une prise de vue à l'épaule, pour « faire documentaire ». Les véritables motivations étaient principalement esthétiques, la réalisatrice souhaitant donner une certaine énergie au plan en accentuant les tremblements de la caméra. Néanmoins, le fait de recourir au mot « documentaire » pour exprimer une intention formelle, révèle l'existence de préjugés esthétiques associés à ce régime d'images. Nous verrons que ce dernier s'enracine en grande partie dans des formes développées par le cinéma direct.

Impulsé par la volonté de filmer des phénomènes avec un plus grande proximité, le cinéma direct repose sur une énonciation particulière, que Bill Nichols nomme le « mode observation »¹⁸. Il se caractérise notamment par le fait que la cinéaste ne s'adresse ni au personnage¹⁹, ni au spectateur, misant avant tout sur les capacités du dispositif cinématographique à capter les apparences sensibles du monde et les restituer. Le cinéma direct révolutionne la captation du réel en donnant la parole aux individus dans leur environnement, sans artifice, et en permettant un nouveau type d'interaction entre filmeur et filmé. Cette approche repose en

¹⁷ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.78

¹⁸ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 102–137

¹⁹ *Ibid*

grande partie sur l'invention d'outils spécifiques qui ont permis d'envisager les tournages avec une plus grande liberté, notamment en développant de nouvelles méthodes de cadrage et, dans leur prolongement, de nouvelles formes de langage. Ce sont précisément ces formes qui ont été singées, notamment par les *mockumentaires*, et que l'on retrouve, décontextualisées, dans certaines fictions contemporaines comme celles de Călin Peter Netzer.

Au début des années 60, cinéastes et opérateurs – à l'instar de Jean Rouch et Michel Brault – participent activement à la mise au point de caméras 16mm plus maniables, et surtout plus légères, comme l'Éclair-Coutant ou la KMT, qui permettent directement de filmer dans la rue²⁰. En 1973, Jean-Pierre Beauviala crée l'Aaton LTR 16mm, « aussi légère et stable qu'un chat sur l'épaule »²¹, qui révolutionne la prise de vue par son ergonomie et son équilibrage, permettant de répartir son poids davantage sur l'épaule que sur les bras. Très vite, elle devient le « symbole de liberté des documentaristes du monde entier »²². Ce bouleversement technique s'accompagne d'une transformation dans la manière de filmer le monde. Avec l'apparition des magnétophones portables, notamment le Nagra, la prise de son synchrone devient une norme et permet d'établir une relation plus directe entre les individus filmés et la caméra. Le « groupe synchrone cinématographique léger »²³, nom donné par Mario Ruspoli à l'équipe de tournage, permet par sa mobilité et son effectif réduit de se confondre avec la foule et de s'approcher au plus près des gens.

Pensées d'abord pour investir de nouveaux terrains et renouveler les formes documentaires en favorisant une approche ethnographique, ces innovations techniques ont créé de nouvelles formes, où la caméra cherche à exprimer le réel, dans son mouvement et sa contingence.

Mario Ruspoli en parlant de son expérience avec Michel Brault en 1961 sur les tournages de *Regard sur la folie* (1962) et *Les Inconnus de la Terre* (1961), mentionne l'utilisation quasi-systématique de la caméra portée :

Pendant deux mois, je n'ai pas vu une seule fois la caméra sur un trépied. Les travellings d'une pièce à l'autre ou en extérieur, la montée et la descente des escaliers toujours en accompagnant les personnages, les plans-grue - tout se faisait à pied.

²⁰ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, 2012, p. 112

²¹ Kees van Oostrum, « Les neuf vies de chat de Jean-Pierre Beauviala », *La Lettre de l'AFC*, n° 292, 30 novembre 2018

²² Caroline Champetier, *Jean-Pierre Beauviala (1937–2019)*, 9 avril 2019

²³ Mario Ruspoli, *Rapport présenté à la Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*, 1963, p. 28

Dans son rapport rédigé pour l'UNESCO à l'occasion de la Table ronde sur le cinéma et la culture arabes à Beyrouth en 1963, il met particulièrement l'accent sur la nécessité de pouvoir filmer sans interruption afin de restituer au maximum une continuité au sein des rushes, indépendamment du montage. Au-delà de la caméra portée, Mario Ruspoli mentionne également le zoom comme un outil indispensable de l'approche du direct, permettant de recadrer en cours de prise sans avoir à interrompre la continuité du plan.

Ce sont précisément ces outils – la caméra portée et les zooms – qui ont été réemployés dans la fiction. En ayant recours à une technique de filmage légère et en assumant la captation improvisée du réel comme principe de création, le cinéma direct a déplacé la façon d'aborder le tournage de certaines fictions. Ce n'est plus seulement le scénario et la mise en scène qui organisent la prise de vue, mais la captation qui devient une écriture en soi. Certains cinéastes, déjà engagés dans une pratique documentaire, ont été parmi les premiers à explorer cette porosité en réinvestissant leurs méthodes dans un cadre fictionnel. Jean Rouch, par exemple, mobilise dans *La Pyramide humaine* (1961) un dispositif hérité de ses recherches ethnographiques – tournage en milieu réel, situations improvisées – pour élaborer une forme fictionnelle née directement de la rencontre avec les protagonistes.

Ce processus de « pollinisation » de la fiction par les formes et gestes du cinéma direct, pour reprendre l'expression de Gilles Marsolais²⁴, s'est notamment concrétisé très tôt dans l'œuvre de John Cassavetes, notamment dans *Shadows* (1959), où l'improvisation des dialogues, la caméra à l'épaule et la captation de situations ouvertes témoignent déjà d'un déplacement majeur des codes de la fiction traditionnelle. Jean-Louis Comolli voit d'ailleurs dans cette tendance le signe d'une interpénétration profonde entre documentaire et fiction, où les deux régimes, traditionnellement opposés, se mêlent et se déforment mutuellement, finissant par produire un nouveau système de réciprocité²⁵. Dans cette logique, le choix d'avoir recours aux outils du direct engage surtout la possibilité de faire advenir une forme d'attention au réel – c'est d'ailleurs ce que j'ai tenté d'explorer à travers mon film de fin d'études *Le Couteau et la Plaie*, que nous aborderons plus tard. Dès lors, lors leur emploi dans un cadre fictionnel n'est pas neutre – et engage naturellement un rapport à l'image documentaire.

Ainsi, le cinéma direct a progressivement infusé le champ de la fiction, au point d'ouvrir la voie à des formes autoréflexives, qui jouent avec les signes mêmes de cette hybridation. C'est

²⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p.77

²⁵ Jean-Louis Comolli, *Le détour par le direct I*, 1969, p. 48

dans cette logique que s'inscrivent les *mockumentaires* – contraction de mock (moquer) et documentary – qui, en isolant puis en amplifiant certains procédés, en révèlent la dimension construite. Dans ces œuvres, les cinéastes mobilisent consciemment une grammaire documentaire codifiée, pour représenter des personnages ou des situations fictives tout en jouant sur l'ambiguïté de leur statut²⁶. Ce geste est à la fois critique et ludique : il participe à la construction d'un effet de réel, tout en soulignant, par l'excès ou la systématisation, une énonciation parodique fonctionnant à la manière d'un trompe-l'œil, qui vise à « tromper pour détromper [...] faire réfléchir sur la façon dont nous pouvons nous laisser abuser »²⁷.

La série *The Office* (2005), constitue un exemple emblématique de cette esthétique : elle repose sur une utilisation récurrente de procédés visuels connotés – caméra portée aux cadrages hésitants, zooms inopinés, reprises de point maladroites – qui ont été largement reconnus comme les marqueurs d'une forme documentaire²⁸. Tous ces effets, fréquemment mobilisés dans d'autres *mockumentaires*, montrent bien que ces films se sont saisis du cinéma direct comme porteur d'un langage à part entière, suffisamment manifeste pour être détourné. En parvenant à cristalliser certains « tics » du documentaire, les *mockumentaires* concluent un processus de reconnaissance formelle, d'appropriation et d'exagération.

Mais dans un cadre où l'intention parodique ou réflexive sur la vérité des images est absente, comme chez Călin Peter Netzer, le recours à des procédés qui rappellent ceux employés dans les faux-documentaires soulève des questions plus larges quant aux limites et aux implications de ces choix esthétiques. Il ne s'agit pas d'y voir une tentative de manipulation ou une quelconque « manœuvre frauduleuse »²⁹, pour reprendre les termes de François Niney, mais plutôt d'interroger les effets produits par l'adoption de ces formes.

Chez Călin Peter Netzer, ces procédés s'inscrivent dans une forme de rhétorique implicite où le dispositif est partiellement assumé à travers la manière dont se comporte la caméra. En donnant à croire qu'elle capte l'imprévu, que le monde filmé se déploie indépendamment d'elle, ces choix esthétiques contribuent à construire l'illusion d'une autonomie du monde

²⁶ Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject », (Jane Roscoe et Craig Hight, *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, 2001, p. 2)

²⁷ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.65

²⁸ Ils sont notamment énumérés en annexe du mémoire d'Audrey Villiard intitulé « la naissance du "faux-documentaire" comme prémisse à la mort du "genre"; la fin d'une dichotomie. », réalisé en février 2009

²⁹ François Niney parle de « manœuvre frauduleuse » pour qualifier les films qui font passer de la fiction pour documentaire, *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney, 2009, p.65

diégétique vis-à-vis du film, notamment par la visibilité de la caméra. C'est cette dernière que je vais interroger à travers une séquence d'*Ana, Mon Amour* (2017), cinquième long métrage de Călin Peter Netzer.³⁰

B - L'illusion d'un dispositif assumé qui tend à visibiliser la caméra

Le film suit l'histoire d'amour tourmentée d'Ana et Toma, deux jeunes étudiants en lettres à l'université de Bucarest. Dès leur première rencontre, une forte alchimie naît entre eux. Ana est brillante et sensible, mais elle souffre de troubles psychiques et est en proie à une profonde dépression qui se manifeste régulièrement dans des crises d'angoisse. Toma, alors séduit par sa fragilité autant que par son intelligence, s'engage pleinement dans cette relation, qui glisse progressivement vers une forme de dépendance. Au premier quart du film, Toma présente Ana à ses parents lors d'un dîner.

La scène intervient dans un moment de bascule, précédée par deux séquences qui ont exposé la fragilité émotionnelle d'Ana. Une première dans la rue, où elle fait une crise d'angoisse, puis une seconde chez un psychiatre, où elle refuse toute aide médicale tandis que Toma prend les devants pour informer le médecin de la situation, insistant pour qu'elle se soigne. Très vite après les présentations, les parents d'Ana abordent la question psychiatrique, et proposent au couple de consulter un neurologue qu'ils connaissent. Toma s'empporte rapidement, Ana part s'isoler dans la salle de bain et une dispute éclate entre Toma et son père, très conservateur, qui menace de ne plus l'aider financièrement si Ana ne se soigne pas. Il devient menaçant et très violent, au point de faire tomber sa propre épouse et de gifler Toma.

La séquence est très représentative du style de Călin Peter Netzer : elle est intégralement tournée à l'épaule, dans des valeurs de plan majoritairement serrées. La caméra flottante, se balade dans la scène de visage en visage, avec de légers recadrages permis par l'utilisation

³⁰ Il convient de préciser que l'analyse qui suit ne prend pas en compte les intentions spécifiques liées à l'enjeu narratif et dramatique de la scène. Bien que ces dernières influencent évidemment les choix de mise en scène et de cadrage, mon propos se concentre ici majoritairement sur les effets produits par ces choix, du point de vue de la rhétorique documentaire. Dans ce sens, cette étude se concentrera davantage sur les effets visibles à l'écran, que sur les affects ressentis par les spectateurs et spectatrices.

d'un zoom, s'attardant parfois sur un geste ou un détail. Il en résulte une forte impression d'instabilité, comme si le cadre refusait de se fixer, toujours en quête d'un point d'accroche. Le rythme très dynamique du cadrage est souligné par le montage, nerveux lui aussi, qui suit une montée en tension progressive jusqu'à devenir franchement saccadé à mesure que le conflit s'intensifie. Une forme d'abstraction émane de l'énergie des plans, qui rend l'image fugitive, presque illisible, tant elle ne laisse pas le temps de s'y attarder.

Ce qui retient particulièrement l'attention dans cette manière de filmer, au-delà du rythme, c'est l'impression d'autonomie des événements par rapport au film. La caméra paraît ne pas être préparée à ce qui va surgir. Cela se manifeste notamment dans les recadrages approximatifs, à la fois dans les déplacements et dans les zooms, ainsi que dans les flous qui paraissent ne pas avoir pu être corrigés, comme si l'opérateur se heurtait à l'imprévisibilité des corps et à leur impulsivité. Aux premiers abords, on perçoit davantage une logique de captation, plus qu'une dramatisation par le cadre. Ce qui nous est montré est tellement chaotique qu'on a dû mal à envisager une quelconque chorégraphie. Le tout crée une forte impression d'immédiateté, comme si la caméra s'inscrivait dans un monde qui existerait en dehors d'elle et qu'elle aurait du mal à saisir, contribuant à rendre l'action d'autant plus réaliste.

Ce qui ressort également de cette séquence, au-delà de l'instabilité du cadre et de l'impression d'immédiateté qu'elle produit, c'est la manière dont le film laisse transparaître la présence de la caméra. Par ses mouvements flottants, ses réajustements constants, ses hésitations, le spectateur perçoit quelque chose du geste de filmer, comme si le dispositif filmique se rendait visible lui-même. Mais cette visibilité reste cadrée, sans être directement intégrée à la mise en scène, par exemple, on ne verra pas de perche dans le champ comme dans certains *mockumentaires*. Elle ne révèle pas toute la machination du tournage, mais assume partiellement son dispositif, comme si le film faisait croire qu'il exposait ses propres conditions de captation. En ce sens, il ne s'inscrit pas dans un mode d'énonciation réflexif, tel que défini par Bill Nichols³¹, mais bien dans une forme d'intermédiaire, qui manifeste stratégiquement certains signes de la présence d'une caméra pour forcer un trouble entre ce qui est mis en scène et ce qui pourrait ne pas l'être.

Si Călin Peter Netzer, comme d'autres cinéastes contemporains, adopte des gestes implicitement liés au documentaire, ce n'est pas pour revendiquer une forme de vérité, mais

³¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 102–137

pour en rejouer les effets. La façon dont le cadrage est traité ne signifie pas que le monde est filmé dans sa spontanéité, mais donne à croire qu'il pourrait l'être. Cette ambiguïté rejoue en creux la distinction proposée par François Niney : « en fiction, le monde est dans le cadre ; en documentaire, le cadre est dans le monde »³². Chez Netzer, la caméra est dans un monde, qui n'existe qu'à travers la caméra, pourtant tout se passe comme si l'on tentait de brouiller cette frontière, de faire croire que la caméra est plongée dans le monde – sans jamais pour autant renoncer au contrôle des événements par la fiction.

Certains indices contredisent effectivement l'impression première d'une captation spontanée, manifestant non seulement la chorégraphie du cadre, mais aussi une forme de dramatisation qui se dissimule derrière l'apparence du désordre. Elle provient d'un décalage entre la façon dont le cadrage est parfois très précis, en captant des moments qui sont déterminants, et la façon dont il finit parfois par ne plus sembler l'être. Les panoramiques filés pour passer d'un visage à un autre paraissent méticuleusement exécutés, à la fois parce que la vitesse du cadre et sa composition ont l'air d'avoir été anticipées, mais aussi parce que ce type d'effet intervient précisément au moment d'une réaction physique ou émotionnelle d'un personnage. Par exemple, la caméra anticipe l'action lorsqu'en s'énervant, le père de Toma va frapper la table avec ses mains : le cadre passe très rapidement du visage du père puis à ses mains presque simultanément à son geste, avant de finir sur le visage de Toma.

Cette fluidité révèle en creux une maîtrise du dispositif qui se dissimule derrière les signes de l'accident. Le cadre, s'il semble rater, rate avec précision ; il paraît suivre, mais anticipe les mouvements, ainsi la caméra n'accompagne pas l'action, elle la conduit. Même les plans les plus maladroits au cadre sont chorégraphiés dans leur maladresse, les légers effets de zooms sont décorrelés de l'action, ils ne semblent pas avoir été amorcés pour changer véritablement de valeur de plan, puisque l'amplitude focale reste relativement restreinte. Ce que les zooms accompagnent, ce n'est ni le geste d'un personnage, ni son émotion – que le mouvement optique du zoom lui-même pourrait dramatiser – mais plutôt l'énergie même de l'action. La caméra devient alors davantage disponible à servir la mise en scène dans son énergie qu'à capter l'intériorité des personnages eux-mêmes, cependant ses mouvements demeurent souvent dissociés des gestes, volontairement appuyés.

³² François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.70

Cette tension entre une esthétique du chaos et une orchestration précise rejoint ce que Richard Bégin identifie comme une stratégie rhétorique écomimétique³³, témoignant de la mise en scène d'un contact entre le corps filmant et son environnement, où « la forme signifiante de relationnalité [...] a pour référence le bruit de la vie, la vie étant ainsi comprise comme un facteur de désordre, de complexité, de mouvement et d'agression »³⁴. Dans cette perspective, la caméra n'est pas là pour simplement mimer la captation d'un événement autonome, mais aussi pour en restituer l'effet de désordre, représenter une réalité en perpétuel mouvement. Ainsi, l'image se concentre à simuler une immersion dans un monde difficile à saisir, où le désordre visuel serait le symptôme d'un monde en train de se faire.

Ce trouble entre captation spontanée et construction dramatique engage une réflexion plus large sur la nature de l'énonciation mobilisée dans les films de fiction qui ont recours à une esthétique documentarisante. En effet, en donnant à voir un cadre instable, en quête de son sujet, Netzer produit un effet de réel qui ne repose pas sur la déclaration explicite d'une vérité, mais sur le recours à des conventions esthétiques que le spectateur associe intuitivement à une posture d'observation. Cette rhétorique repose moins sur l'affirmation d'un pacte documentaire que sur la manipulation habile de signes formels qui imitent les potentiels aléas d'un tournage pris sur le vif. Loin de renoncer au contrôle de la mise en scène, le film en organise la disparition. Ainsi se dessine une rhétorique documentarisante sans pacte de lecture documentarisante, qui vise à faire croire que l'image est saisie dans l'instant, alors qu'elle est rigoureusement agencée pour produire cet effet. François Niney parle à ce propos d'une « distorsion insaisissable, invisible ou brouillée entre la règle du jeu au tournage et les directives de lecture du film »³⁵.

Ce jeu sur l'instabilité du cadre, sur la simulation d'un imprévu, ne dit pas seulement quelque chose de la mise en scène : il engage aussi une perception de la prise de vue elle-même. En faisant croire que l'image échappe à son propre contrôle, le film donne à voir les signes d'un geste de captation. C'est donc moins la caméra en tant qu'objet qui se donne à voir, que le corps qui la manipule, à la fois dans son hésitation, sa réactivité et son inscription physique dans l'espace filmé. Cette approche repose ainsi sur une stratégie rhétorique, dans laquelle le sujet filmant est censé « composer avec l'environnement dans lequel il évolue »³⁶, les

³³ Le terme est emprunté par Richard Bégin à Timothy Morton, dans *Ecocriticism, Ecomimesis, and the Romantic Roots of Modern Ecocriticism*, 2009

³⁴ Richard Bégin, *Mobilographies*. Pour un matérialisme écologiste, *Cinémas* 30(1), p79

³⁵ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.64

³⁶ Richard Bégin, *Mobilographies*. Pour un matérialisme écologiste, *Cinémas* 30(1), p71-87

situations dans lesquelles il est plongé. Il ne s'agit plus seulement de montrer le monde, mais de manifester, à travers l'image, un mode de présence dans ce monde, une manière d'habiter l'événement et de le capter.

2 - De la visibilité de la caméra à la représentation du corps filmant

L'utilisation de la caméra portée, nous l'avons vu, permet une forme de souplesse et de réactivité qui donne à la prise de vue un rythme singulier. Même lorsque l'image cherche la stabilité, elle reste parcourue par des micro-vibrations qui la déséquilibrent, traces de l'instabilité du corps qui la porte. Ces mouvements inscrits dans l'image, qu'ils soient volontaires ou pas, ne peuvent pas relèver seulement d'une forme esthétique, ils matérialisent quelque chose de plus fondamental : une présence. C'est ce que pointe Claudine de France :

Même en partie extériorisé dans une machine qui lui impose de nouvelles formes de délimitation et de déplacement par les cadrages grossissants, les sauts dans l'espace et dans le temps du montage discontinu, le corps du cinéaste demeure le seul support de ses arrêts et trajets. Et c'est de leur combinaison que naît une écriture dont l'image trahit les contours et le cheminement.³⁷

En effet, ce que révèle la caméra portée – même de façon involontaire – c'est qu'il y a un corps derrière la caméra : un corps qui agit, qui respire, s'ajuste en temps réel avec les contraintes physiques qui lui sont imposées – la pesanteur, le poids de l'appareil, les obstacles. Dès lors, il devient impossible d'imaginer une captation désincarnée : toute prise de vue engage un point d'ancrage physique dans l'espace filmé. Cette corporéité du filmage constitue une strate essentielle de l'énonciation, qu'il convient d'interroger à travers la manière dont le corps filmant trouve sa place dans le monde qu'il enregistre.

Pour amorcer cette réflexion sur la position du corps filmant dans l'espace, je propose de revenir à la séquence de repas d'*Ana, Mon Amour* (2017), et plus précisément à sa première partie, lorsque les quatre personnages sont encore assis à table. La scène se prête

³⁷ Claudine de France, *Pour une anthropologie visuelle*, 1979, page 152

particulièrement à l'analyse, dans la mesure où le repas constitue une situation récurrente du cinéma, à la fois trivial – parce qu'il relève du quotidien – et dramatique, car fréquemment investi pour représenter les rapports de force qui s'exercent autour de la table. Le repas offre un terrain propice à l'observation de dynamiques entre les personnages, qu'il s'agisse d'un documentaire ou d'une fiction, mais surtout, il forme un espace où l'organisation du cadre et la place du corps filmant dépendent moins des déplacements des personnages – qui *a priori* restent fixés autour de la table pendant qu'ils mangent – que des choix du réalisateur et de l'opératrice.

Pour éclairer cette analyse, il me semble intéressant de croiser la séquence de Netzer avec d'autres scènes de repas traitées différemment, une scène de *La Bête Lumineuse* (1982) de Pierre Perrault et celle de *Loulou* (1980) de Maurice Pialat. Ces comparaisons permettront de mettre en évidence que la manière dont le corps filmant s'inscrit dans l'espace influe directement sur l'énonciation.

A - Appréhender les limites du corps filmant

Comme nous l'avons évoqué à partir du rapport de Mario Ruspoli, le cinéma direct s'est construit autour du développement d'outils qui ont participé à une libération du corps filmant, dans son mouvement et dans son prolongement, l'engagement sensible de son regard. En tant qu'opérateur, cette liberté de se mouvoir multiplie les possibilités de cadrage, mais surtout favorise le déploiement de notre propre regard, en interaction avec ce qui nous entoure. C'est ce rapport entre corps filmant et espace, que met en jeu le film de Pierre Perrault.

La Bête Lumineuse (1982) comporte plusieurs séquences de repas difficilement comparables, de prime abord, à celle d'*Ana, Mon Amour* (2017), tant leur nature est manifestement différente : les personnages sont souvent ivres, plus mouvants, et en tout cas très éparpillés dans la pièce, rendant difficile la comparaison des découpages³⁸. Cependant, pendant le premier quart du film, avant que les mœurs ne se désinhibent définitivement dans le chalet de chasse, les personnages se retrouvent dans un bar. La configuration est déjà plus limitante car la table est collée contre un mur, restreignant les positions de filmage à trois côtés sur quatre

³⁸ En employant ici le terme *découpage*, il ne s'agit pas de présumer d'une planification préalable, mais bien de désigner la manière dont l'espace et le temps sont fragmentés à travers des choix de prise de vue.

de la table. La séquence s'ouvre sur un plan centré sur Bernard, figure charnière du film, dont le lien avec Stéphane, qu'il initie à la chasse à l'original, structure tout le récit.

Ce plan, qui accompagne Bernard pendant qu'il s'assoit, bien que bref, est d'une grande éloquence. Non seulement la caméra adapte son cadrage pour suivre le changement de hauteur du corps du personnage, de la position debout à assis, mais on perçoit aussi un léger mouvement d'avancée, créant une impression peu commune, qui trahit le fait que l'opérateur se soit lui-même assis sur une chaise près de la table. Ce détail, en apparence anecdotique, résume pourtant fondamentalement la nature du lien entre le corps filmant et les corps filmés. Il manifeste la participation de l'opérateur aux événements, en affirmant une relation partagée, autour d'un verre, d'un tournage, d'une rencontre. En s'asseyant avec eux autour de la table, légèrement en retrait, l'opérateur s'ancre dans l'espace de la scène, et c'est à partir de cette seule position corporelle qu'il va déployer son regard et construire l'ensemble du découpage. Il se place d'ailleurs précisément en face de Bernard, et à droite de Stéphane : à l'embouchure des potentielles interactions entre les deux amis, et à une distance permettant de construire un cadre qui les accueille tous les deux. En ayant recours au zoom, Martin Leclerc, l'opérateur, modèle la perception de l'espace sans jamais dissimuler sa propre présence dans celui-ci. Il oriente et module l'attention à l'intérieur même des plans, en créant des glissements entre les personnages. Par exemple, il passe d'un plan serré sur Stéphane, isolé alors que Bernard le réprimande, à un plan élargi par un dézoom, où les deux protagonistes apparaissent ensemble. Il accompagne ainsi les dynamiques de la conversation, promenant le cadre au gré des échanges entre les visages railleurs des chasseurs et la retenue de Stéphane.

Il y a en ce sens des similitudes avec le traitement de Călin Peter Netzer, on retrouve d'ailleurs un plan qui ressemble beaucoup à un plan d'*Ana, Mon Amour* (2017), où la caméra depuis la nuque d'un personnage en amorce passe d'un visage à sa gauche, à un autre sur sa droite. Mais le décalage entre les deux approches vient du fait que dans un cas les corps filmant/filmés partagent un même espace, tandis que dans l'autre ils ne coexistent pas. Chez Călin Peter Netzer, la caméra paraît avoir sa propre autonomie, sa propre conscience, tandis que dans *La Bête Lumineuse* (1982), elle rend davantage compte de sa disponibilité.

Pendant la première partie de la séquence de repas d'*Ana, Mon Amour*, alors que les personnages sont encore assis autour de la table, avant que la dispute éclate, chaque coupe au montage, révèle un nouvel emplacement de la caméra. Les quatre protagonistes étant disposés

sur chacun des côtés d'une table rectangulaire, la caméra navigue autour d'eux. Elle se place d'abord derrière la mère, cadrant les trois autres personnages, puis derrière Ana, de dos, insérée au centre de l'image entre Toma et son père, avant de basculer à droite du père, puis sur sa gauche, dans un plan plus large, et ainsi de suite. Cette manière de tourner virtuellement autour de la table en passant d'un personnage à l'autre transgresse ouvertement la règle des 180 degrés, visant à préserver la continuité spatiale entre les plans, en maintenant la caméra d'un seul côté d'un axe imaginaire qui relie les personnages.

Au-delà de l'effet de rupture que cette transgression provoque volontairement, qui raisonne avec la tension de la situation filmée, ainsi que son imprévisibilité, c'est la façon même dont se comporte la caméra qui interroge. Car si dans les films de Călin Peter Netzer, la présence d'un corps filmant se manifeste clairement à travers les gestes filmiques visibles, que nous avons précédemment évoqués, le rapport de ce même corps à l'espace filmé semble paradoxalement désincarné. D'abord, l'agencement des changements d'axes de caméra au montage dissocie la caméra du corps qui la porte, en rejetant toute vraisemblance de leurs déplacements. En effet, tout se passe comme si ce corps pouvait passer d'un axe à un autre, sans jamais traverser l'espace qui sépare ses différentes positions. Le montage ne laisse jamais exister ces déplacements à l'intérieur des plans eux-mêmes, de plus, il les dissimule en taisant toute forme d'ellipse qui justifierait un temps de déplacements pour passer d'un axe à l'autre. Le respect strict de la continuité des dialogues – et des mouvements des personnages laissent croire à une continuité spatio-temporelle – quand bien même le point de vue ne cesse de changer pendant cette même continuité.

Ce paradoxe entre une corporéité perceptible dans le cadre, et sa désincarnation dans l'espace filmé, procède d'une sorte de désaveu implicite des capacités physiques du corps filmant. C'est une question que je me suis moi-même posée régulièrement sur plusieurs films, considérant que la dialectique entre impression de mise en scène d'une situation ou son autonomie en dehors du film, repose sur ce type d'indices.

La question se pose particulièrement dans des scènes où les personnages se déplacent d'une pièce à l'autre : on peut faire le choix d'assumer l'impossibilité de continuité du déplacement du corps filmant, comme dans le plan d'ouverture de *Rosetta* (1999), où la caméra suit la protagoniste jusque devant une porte qu'elle claque face à l'objectif, dans un geste de refus. Ainsi, on suppose que la caméra n'a pas pu continuer son trajet, et qu'il y a une ellipse avant le prochain plan. Ou bien, comme chez Călin Peter Netzer, le plan se coupe à la porte, et se

raccorde dans la continuité du mouvement du personnage, depuis l'autre pièce, comme si le corps filmant s'était affranchi des contraintes matérielles qu'il aurait eu à franchir, téléporté dans un nouveau point de vue.

Ces deux propositions modifient manifestement l'énonciation. Dans le premier cas, celui de *Rosetta* (1999), le cadre assume sa condition physique : il suit le personnage au plus près, partage ses déplacements et bute contre les mêmes obstacles. Le geste filmique s'ancre dans une réalité spatiale, que partagent le corps filmant avec le corps filmé. La caméra est dans le monde, elle en subit les contraintes, elle éprouve ce qui lui résiste. Dans le second cas, chez Călin Peter Netzer, le monde semble au contraire reconfiguré autour de la caméra. C'est moins l'espace qui conditionne la place du corps filmant que le corps filmant qui se déplace librement dans l'espace, sans friction et sans obstacle.

Aux premiers abords Călin Peter Netzer se situe dans une « adresse » pour reprendre la terminologie de François Niney, c'est-à-dire une énonciation qui vise à assumer le point de vue de la cinéaste en procédant à un échange avec la spectatrice, un dialogue dans son altérité qui se résumerait à « tu vois, je te montre que... ».³⁹ Cette modalité a la particularité de manifester « une communication entre le champ et l'en-deçà de la caméra », c'est-à-dire à assumer le dispositif filmique, l'inscription du filmeur dans l'espace du filmé. Mais en faisant déborder la caméra du corps filmant, on peut se demander si Călin Peter Netzer ne flirte finalement pas davantage avec ce que Niney nomme un « panoptique marqué » – ou « audience camera » pour reprendre le terme d'Orson Welles – c'est-à-dire une forme de caméra objective libre de tout mouvement, autonome et indépendante des mouvements des personnages.

Dans *Ana, Mon Amour*, ce n'est pas tant à l'intérieur du plan que la position du corps filmant dans l'espace interroge, mais davantage dans l'organisation du squelette qui relie les plans entre eux. Fragmenté par le montage, le corps filmant se disloque, découpé en plusieurs points de vue qui ne correspondent plus à une présence physique réelle, mais à un corps virtuel, organisé par un réseau de plans continus mais pas contigus. C'est tout le rapport mimétique entre le monde diégétique et le réel qui s'effondre, plaçant la caméra comme une sorte de conscience autonome et dématérialisée. Le corps-caméra, à la frontière du diégétique par sa corporalité, et de l'extra-diégétique par sa virtualité, ne paraît pas affecter l'espace

³⁹ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.86

qu'il parcourt : il flotte dans la scène, s'approche, recule, se déplace sans jamais être perçu, sans jamais rencontrer de résistance. Il possède la mobilité d'un corps, sans en avoir la limite ; il traverse les lieux sans jamais se signaler comme présence, sinon par la trace de son regard, mais demeure invisible aux yeux des personnages.

En s'employant à cette liberté de déplacement sans ancrage, le film gomme la part matérielle de l'acte de filmer et, dans son prolongement, l'interaction des corps, engageant directement la représentation du rapport filmeur/filmé.e. À la fois, il y a un certain déni de l'influence de la présence du corps filmant sur la situation filmée, et réciproquement, il y a surtout un déni même de ce que la situation filmée devrait imposer au corps filmant : une certaine tenue, une posture qui se manifesterait notamment dans la position spatiale. Ainsi ce type de fiction, qui emprunte les signes du documentaire tout en les vidant de leur présence corporelle, produit une ambiguïté énonciative. Elle mime la captation d'un événement supposé autonome, mais en nie ce qui la rend crédible : la présence d'un corps en interaction avec le monde, dans un espace partagé.

B - Multiplication des points de vue et continuité

Ce qui frappe d'emblée dans la séquence du repas d'*Ana, Mon Amour* (2017), c'est la multiplicité des axes de prises de vue. Comme nous l'avons évoqué précédemment, cette diversité de plans dans le cas du film, permet de créer un montage particulièrement nerveux, traduisant un monde instable, en tension, et révélant la complexité des rapports entre les personnages. Mais en privilégiant ces effets dynamiques au détriment d'une pensée sur l'ancrage du corps filmant dans l'espace, cette stratégie produit un effet d'ubiquité, voire d'omniscience.

On ne saurait toutefois conclure que la multiplicité des axes serait responsable de cet effet d'ubiquité. C'est moins leur nombre que leur usage qui mérite d'être interrogé. Pour le démontrer, j'ai choisi de confronter cette séquence à une autre, tirée d'un film de fiction *Loulou* (1980) de Maurice Pialat, dont l'agencement repose sur une logique spatiale fondée sur la co-présence physique des corps filmants/filmés dans l'espace de tournage. Cette comparaison permettra de montrer que la pluralité des regards ne produit pas nécessairement

une désincarnation du point de vue, à condition que la caméra reste solidaire du corps, qui adapte sa position en fonction de la scène qu'il traverse.

Mon analyse s'est jusqu'ici fondée sur l'hypothèse d'un tournage à une seule caméra, matérialisée par un corps filmant unique. Pourtant, on pourrait objecter que la corporéité du corps filmant se manifeste autrement dans le cas d'un tournage à plusieurs caméras, comme c'est le cas d'*Ana, Mon Amour*, tourné à deux caméras. On pourrait alors expliquer l'absence de traces visibles de déplacements, gommés au montage par la coexistence simultanée de ces caméras, chacune portée par un opérateur distinct, occupant une place propre dans la scène, donnant une autre origine à cette impression de téléportation du corps filmant. Autrement dit, la variation des axes serait le résultat d'une alternance entre les différents points de vue des corps filmants mobilisés, plutôt que le signe d'un seul corps omniscient.

Une telle hypothèse pourrait réintroduire une forme d'ancrage physique dans l'espace filmé, en admettant que chaque caméra occupe une place propre dans la scène. Mais cette possibilité se heurte à une autre limite : la frénésie du montage qui, en balayant tous les axes possibles, tout en forçant une continuité temporelle, finit par recouvrir l'ensemble de l'espace, y compris les zones théoriquement occupées par d'autres caméras. Ainsi, chaque point de vue nie l'existence des autres dans l'espace : en investissant la pièce par une multitude de regards qui se croisent, le corps filmant refuse lui-même la présence d'autres corps tout en remettant ainsi en question sa propre présence dans le regard des autres.

Or, ce n'est pas en soi la diversité des prises de vue qui produit cet effet de surplomb. Le cinéma direct a d'ailleurs tendance, devant l'imprévisibilité des événements, à s'appliquer de varier les angles de prise de vue pour éviter les redondances et ouvrir des points de raccords qui permettront de réécrire la scène au montage.⁴⁰ C'est d'ailleurs notamment la recherche de cette variété de plans qui participe à construire un mode d'énonciation purement observationnel, et non-interventionniste, permettant de se passer d'autres moyens discursifs, et d'articuler le discours au montage. En recréant une continuité spatio-temporelle avec la matière du tournage, les monteurs et monteuses recourent régulièrement à des plans de coupes qui permettent à la fois de cimenter l'assemblage des plans et de favoriser les opérations de montage son. Ils/elles favorisent aussi évidemment le travail du rythme de la séquence tout en concentrant l'attention sur les réactions des protagonistes qui écoutent – permettant de rendre compte de l'espace ou de mieux s'attarder sur un motif ou un geste en

⁴⁰ Mario Ruspoli, *Rapport présenté à la Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*, 1963, p. 31

marge de la parole. On se demande parfois même comment une telle variété de plan a pu être capturée avec une seule caméra, tout en s'intégrant parfaitement à la continuité temporelle du montage. Cela m'a particulièrement interpellé dans le film *Birthplace* (1992) de Paweł Łoziński, qui utilise régulièrement des plans de coupe sur le personnage principal, pendant qu'il interroge un certain nombre de villageois en enquêtant sur la mort de son père, tué pendant l'Holocauste. Il parvient ainsi par exemple à reconstituer des champs-contrechamps continus – alors qu'il n'y avait qu'une caméra sur le tournage.



Circulation des regards dans *Birthplace* (1992) de Paweł Łoziński

Ce type de montage documentaire tend à construire un langage proche de la fiction. Il produit une esthétique singulière, dans laquelle la continuité temporelle paraît, par moments, bricolée après coup. Les plans d'écoute, juxtaposés à ceux de la parole, trahissent parfois un léger décalage dans leur perception : il arrive que le regard du personnage, son expression ou sa posture ne corresponde pas exactement à la teneur de ce qui lui est dit. Cette discordance agit comme un indice, et révèle quelque part l'opération de montage. La coprésence des corps apparaît à partir d'un assemblage assumé, en faisant advenir une continuité à partir de fragments, à partir de l'économie d'un regard qui s'est positionné avec les contraintes du réel.

C'est cette esthétique qui m'intéresse particulièrement dans la séquence de repas de *Loulou* (1992) de Maurice Pialat. En effet, malgré le caractère éminemment fictionnel du film, cette séquence partage plusieurs points communs avec le traitement du découpage que je viens d'évoquer. Le langage filmique tranche d'ailleurs nettement avec celui de la scène précédente, elle aussi construite autour d'une table, mais suivant une convention de découpage plus proche de la fiction : en champs-contrechamps, dans des valeurs qui varient.

Une fois que les personnages franchissent le portail de la famille adoptive de Loulou, le film emprunte un tout autre régime. Pendant près de 9 minutes, la scène se déploie dans une logique de continuité fluide, marquée dès l'ouverture par un long plan d'environ 2 minutes, suivant, caméra à l'épaule, les déplacements des personnages au milieu des embrassades et des retrouvailles. Les dialogues sont noyés dans le brouhaha ambiant, les corps entrent et sortent du champ, et l'attention du cadre s'organise en fonction de ce qui se passe : tout est agencé pour rendre compte d'une quotidienneté. Le plan se coupe une fois que tout le monde est installé à table, pour laisser place à un plan sur Nelly, placée au centre du cadre entre Mari-Jo et Françoise. La position de la caméra n'est pas sans évoquer celle adoptée dans *La Bête Lumineuse* (1982), comme si l'opérateur partageait la table avec les protagonistes. On retrouve d'ailleurs un peu plus loin un plan similaire à ceux des deux autres films évoqués, qui passe de Nelly à Loulou en longeant la nuque d'un personnage situé au premier plan.

Si le découpage qui suit repose lui aussi sur une circulation autour de la grande table, la construction de la continuité s'apparente davantage à celle de Pierre Perrault c'est-à-dire un agencement *a posteriori* d'une matière continue, captée dans la durée, et redéployée au montage pour structurer une scène. Nous sommes loin de la continuité sans faille de Călin Peter Netzer, qui, associée à la multiplicité des points de vue, finit par produire une ubiquité. Dans ce dernier cas, la perfection du raccord trahit l'autonomie des événements, elle suggère que la scène a dû être rejouée plusieurs fois pour que chaque élément s'intègre dans une continuité parfaite. C'est précisément ce qui distingue le film de Pialat : la pluralité des axes ne produit pas la même sensation d'omniscience, précisément parce que chaque point de vue est indexé à un corps filmant identifiable, et à une durée vécue. La caméra ne survole pas la scène, elle y participe.

Ce qui marque en effet cette séquence, c'est la disponibilité de la caméra, qui ne décide pas à l'avance ce qu'elle veut capter et se laisse affecter par le mouvement des événements. Ceci est particulièrement remarquable vers la fin du repas, lorsque le chien de la famille se met à

poursuivre une poule, et que la caméra quitte la conversation à table pour se déporter sur le conflit animal, devenant alors le centre de l'attention des personnages. La caméra, en accueillant cet imprévu crée un décalage, entre Loulou, sa famille – mobilisée autour du micro-événement – et Nelly, en retrait, qui manifeste une grande mélancolie.

Ce moment du film est décisif pour notre étude, il témoigne d'un autre régime de la rhétorique documentaire que celui de Călin Peter Netzer. Ici, Pialat ne cherche pas à forcer une esthétique documentaire en mimant la captation d'un événement imprévisible à travers l'instabilité de l'image, mais une esthétique documentaire émane profondément de la façon dont se comporte la caméra vis-à-vis des événements, à travers cette grande disponibilité, cette attention du regard.

Cette posture engage une manière d'être au monde, une manière de filmer qui accepte de ne pas tout maîtriser, de se rendre vulnérable aux aléas de la situation filmée, qui pourrait être résumée par ces mots de Johan van der Keuken :

Pour ma part, le travail de tournage consiste à être le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon spécifique dans chaque circonstance. [...] Quand ça bouge beaucoup autour de toi, tu es pris dans le mouvement ; et quand il y a silence, tu dois être plus réflexif. Ce sont ces différentes manières d'être qui sont traduites immédiatement dans ta réaction physique avec la caméra.⁴¹

La caméra devient le prolongement d'un corps qui réagit en s'ouvrant, en s'ajustant. Ce n'est pas plus la visibilité du dispositif qui importe alors, mais la manière dont il exprime une subjectivité. C'est à ce déplacement, du simulacre de la captation vers l'engagement d'un regard, que nous allons maintenant nous intéresser.

3 - Du simulacre, à l'engagement du regard

Après avoir interrogé la manière dont certains films construisent un regard surplombant, en gommant l'ancrage physique du corps filmant, il convient à présent de penser à la façon dont

⁴¹ Johan Van Der Keuken - *Voyage à travers les trous d'un spirale*, 1986, page 19-20

le corps filmant peut en plus de manifester une présence l'image, traduire son regard et sa pensée. Dans cette perspective, l'image ne cherche plus à rendre compte de l'espace comme un lieu de partage des corps, mais véritablement à témoigner de la relation entre filmeur et filmé, en faisant éprouver la situation à travers un point de vue incarné et affecté par ce qui l'entoure. Le corps filmant ne se contente pas d'être assumé dans sa corporéité ; il affirme une manière d'être au monde par le comportement du cadre. Ainsi il devient nécessaire de déplacer la réflexion autour de l'image : il ne s'agit plus seulement d'interroger les effets mobilisés pour singer la captation d'un monde pris en flagrant délit, mais de penser ce que l'image engage, au niveau même de sa matière, dans son rapport aux personnages et aux évènements.

Si dans le cas d'un documentaire, la présence de la caméra modalise inévitablement l'évènement filmé, en interférant directement par son intrusion, avec les acteurs sociaux⁴², alors sa façon de se comporter doit tenir compte de cette interférence dans la représentation qu'elle donne de l'évènement. Christian Lallier, cinéaste et anthropologue, parle de cette représentation du corps comme production symbolique des interactions sociales⁴³, en notant que le rapport entre filmeuse et filmée s'établit lui-même sur la base d'une reconnaissance de l'une et de l'autre comme co-actrices de situation partagée. Selon lui, la condition de ce rapport est instrumentalisée par la caméra elle-même, qui, lorsqu'elle est utilisée à l'épaule, prouve directement l'engagement physique du corps filmant et participe à son acceptation par les filmé.e.s. Lallier souligne que si la « caméra-prothèse », handicape le corps filmant qui évolue au milieu des corps libres, c'est directement l'appareillage qui conditionne la possibilité de cette circulation, puisqu'on irait rarement se mettre – sans caméra – à l'endroit où on se place avec une caméra.

En ce sens, la caméra agit comme un outil de médiation entre les corps, elle fait écran, et exige une certaine « tenue » pour exprimer l'attention que l'on porte aux acteurs sociaux. C'est précisément la distance qui va être mise entre ces derniers – et la caméra – qui va raconter directement ce qui se joue entre eux. Richard Bégin rejoint cette idée en affirmant que l'enregistrement du corps filmant en mouvement engage la représentation de sa relation au monde. À travers une préhension par le cadre, l'image devient l'empreinte du contact entre le corps filmant et son environnement. C'est cette écriture du mouvement du corps à l'image

⁴² Terme utilisé par Bill Nichols pour parler des personnages de documentaires

⁴³ Christian Lallier, *Le corps, la caméra et la présentation de soi*, 2008, p. 19

qu'il nomme la mobilographie⁴⁴, et dont il distingue deux régimes de communication visuelle à partir d'une terminologie proposée par Gregory Bateson : le digital, qui relève de l'expression, et l'analogique, qui engage directement l'expressivité. Dans le premier cas, le geste filmant s'intègre dans un discours : il devient un signe, un effet, un matériau reconfiguré au sein d'un système formel. Dans le second, il conserve une charge perceptive et énergétique non-symbolique qui témoigne d'un engagement dans une relation. Christian Lallier le résume ainsi « Filmer une relation sociale relève alors d'une manière de se « tenir là », face à celui qu'on regarde en le filmant. Une façon d'être qui exige de placer son corps filmant dans le champ social des échanges observés ». ⁴⁵

Si dans un film de fiction, la caméra ne réagit *a priori* pas à un événement imprévu⁴⁶ – puisque la circonstance d'engagement⁴⁷ est déjà prévue et organisée par la mise en scène, il demeure néanmoins pertinent d'interroger la manière dont son comportement peut suggérer un rapport à la situation, qu'il s'agisse du lien filmeuse/filmé ou des relations entre les personnages. En ne conservant que l'apparence des gestes pour répondre à une logique rhétorique, Călin Peter Netzer ne s'intéresse ni à la corporéité de l'opérateur – ni complètement à sa relation brute avec l'environnement diégétique filmé. Le corps filmant est davantage appliqué à investir les effets documentarisant, qu'à se mettre véritablement dans la position d'une personne qui capterait l'événement dans une configuration directe. Comme nous l'avons évoqué précédemment, si le corps répond, à l'agitation d'une situation en s'agitant lui-même, les mouvements qu'il entreprend ne semblent pour autant pas en proie à une intuition logique, mais plutôt à une sur-expression de la situation filmée. Ce déplacement de l'expression vers l'expressivité, permet d'aborder autrement la question du point de vue, non plus comme simple position dans l'espace, mais comme une expérience subjective, traversée par les conditions matérielles du tournage.

Cela suppose, par exemple, de se poser la question d'une forme de psychologie de la caméra, de penser le corps filmant comme personnage du film à part entière, de lui prêter une subjectivité, une attitude, une personnalité dont le comportement filmique se manifestera en fonction des situations.

⁴⁴ Richard Bégin, Mobilographies. Pour un matérialisme écologiste, Cinémas 30(1), p. 71-87

⁴⁵ Christian Lallier, Le corps, la caméra et la présentation de soi, 2008, p. 19

⁴⁶ Sauf dans le cas d'un film basé sur l'improvisation

⁴⁷ Terme utilisé par Christian Lallier dans son article *L'observation filmante*, 2011, p. 105-130

A - Du corps qui voit, au corps qui pense

Cette question est pour moi l'occasion de revenir sur le film de fin d'étude d'Arthur Chopin, *A.M.B.R.Y.M* (2025) sur lequel j'ai opéré en tant que directeur de la photographie. Il s'agit d'un film de fiction, basé sur l'improvisation et sur des mises en situations réelles - qui raconte l'histoire d'un jeune homme s'appêtant à commettre un attentat contre une figure célèbre de l'extrême droite française – le jour de son propre prochain anniversaire. Le film se concentre sur la préparation de l'assassinat, quelques mois en amont de sa réalisation : sa mise en condition physique, sa réflexion stratégique, la fabrication d'une arme artisanale, ses adieux à ses chiens. Il dresse le portrait d'un jeune narcissique davantage motivé par sa quête de reconnaissance, que par de réelles convictions politiques, tout en campant un monde désenchanté, dans la brume d'une politique qui semble avoir cédé à l'extrême droite.



A.M.B.R.Y.M (2025), Arthur Chopin

Le film se construit en partie autour de la relation entre le réalisateur, Arthur Chopin, et le personnage portant le nom de celui qui l'interprète : Ambrym Guedin. En ce sens, le dispositif de tournage est pleinement assumé, à travers des adresses mutuelles, à ceci près que la présence d'un opérateur associé au tournage n'était pas pertinente, et qu'il fallait effacer toute trace de ma présence en tant que cadreur, faisant croire que c'était le réalisateur qui filmait lui-même. Cela nous a amenés à réfléchir ensemble à une conduite à adopter au cadre, à le penser dans une autre dimension que le simple instinct d'un opérateur devant l'évènement.

Arthur Chopin m'a assez tôt parlé de ses envies, en me montrant directement des images d'un autre projet qu'il avait tourné quelques mois plus tôt. Il souhaitait travailler autour de

compositions de cadre singulières, jouant avec une forte proportion de vide au-dessus de la tête du sujet filmé, mais aussi en allant à l'encontre des règles classiques de composition⁴⁸ d'images – pour créer des plans décadrés – qui jouent sur des débordements.

Je connaissais bien la manière de filmer du réalisateur, d'une part parce qu'il avait déjà tourné avec le comédien avant mon arrivée sur le projet, et d'autre part parce qu'il lui arrivait de cadrer lui-même certaines séquences lorsqu'il en ressentait le besoin – un choix notamment motivé par le désir de conserver un lien direct et surtout intime avec son personnage. Au-delà de ses envies de composition, nous avons cherché un équilibre entre une forme d'attraction pour certains motifs – qu'il s'agisse d'objets, de détails ou du corps même du personnage, avec des plans très serrés qui viennent littéralement habiter son visage ou son corps – et, en parallèle, une certaine candeur dans le filmage : tenter de ne pas être parfaitement coordonnés à l'action, de mimer une forme de maladresse assumée.



A.M.B.R.Y.M (2025), Arthur Chopin

Nous avons fait en sorte qu'Arthur soit toujours très proche de la caméra, de sorte à ce que le regard du comédien demeure crédible vis-à-vis du dispositif énoncé. Par ailleurs, je devais aussi prendre la discussion en compte dans mes réactions au cadre, pour qu'il y ait une corrélation entre les réactions verbales d'Arthur et leur retranscription à l'image. C'est à partir de tous ces éléments que se sont construits les plans du film, nous permettant de constater à la fin du montage que rien ne trahissait la présence d'une troisième personne participante.

Il est important de préciser que la candeur du cadre à laquelle je faisais référence relevait davantage d'un effort pour effacer la précision avec laquelle j'aurais naturellement cadré, que

⁴⁸ Par exemple, rompre la symétrie, couper le corps au niveau des articulations, ne pas respecter la règle des tiers, rompre le parallélisme du cadre et de l'horizon...

d'une volonté délibérée de provoquer l'accident à des fins esthétiques. Il ne s'agissait pas tant d'entrer dans une rhétorique documentaire, que de relâcher volontairement mon exigence formelle habituelle, afin d'incarner au mieux le personnage filmant. Il n'y avait pas de répétitions, et la plupart des scènes n'étaient jouées qu'une seule fois ; l'attitude filmique face à l'imprévu n'avait donc pas besoin d'être soulignée artificiellement. La recherche esthétique s'orientait exclusivement vers la construction d'une subjectivité : celle d'un personnage fictif, dont le regard se composait à la fois de celui d'Arthur et du mien. Cette réflexion autour de la psycho-physiologie du corps filmant nous a permis de conjuguer nos deux regards, tout en assurant la cohérence du dispositif annoncé par le film – et, surtout, de légitimer la grande intimité qui unit le réalisateur et le comédien en tant que personnages.

B - Le filmeur, un personnage moral?

Le fait d'impliquer le regard de l'opérateur dans les événements filmés soulève également des questions relatives à la posture éthique que le cadre peut traduire selon les situations. Ce point s'avère particulièrement significatif dans certaines séquences du film de Călin Peter Netzer. En centrant son récit sur une relation particulièrement intime, tout en adoptant une énonciation qui rend visible la présence du corps filmant, le cinéaste mobilise une proximité qui mérite d'être interrogée quant aux effets qu'elle produit à l'image.

Dans plusieurs scènes d'*Ana, Mon Amour* (2017), un décalage apparaît entre la nature de l'événement représenté et la façon dont la caméra se positionne en conséquence. Ce phénomène est notamment perceptible dans les scènes de sexe, particulièrement explicites, dans lesquelles le corps filmant est toujours très démonstratif, mobilisant son regard sur les détails des corps, des gestes, dans une tentative de représentation de la sensualité par le cadre.

Si le filmage abandonne partiellement les effets visuels qui forçaient l'instabilité du cadre – limitant ainsi la sensation de présence du corps filmant – la distance adoptée par la caméra n'apparaît pas toujours en adéquation avec la nature de l'événement représenté. Dans cette séquence, la caméra ne se contente pas de scruter l'action, est belle et bien participante. En s'attardant sur des motifs corporels, des morceaux de peaux qui se plient, des seins qui tremblent, l'éjaculation d'un sexe, l'image cherche dans l'attestation du lien charnel entre les

personnages, à rendre compte de la vraisemblance de leur relation. Mais cette insistance sur les détails anatomiques du rapport sexuel tend paradoxalement à faire basculer la scène dans une forme de surexposition du corps, dont la frontalité perturbe.

Ce qui dérange, ce n'est pas tant le choix d'une scène de sexe explicite – assumé dès le scénario – que l'écart entre l'intensité de l'événement et la position de la caméra. La proximité du cadre semble imposée, sans être interrogée, comme si la caméra s'était installée sans considérer ce qu'elle révélait. Or, une caméra participante implique une posture, une tenue face à l'événement. La question de la distance adoptée – du placement dans l'espace et de la manière de cadrer – engage une éthique du regard : qui peut renforcer les enjeux de la scène, participer à son émotion.

Cette question de la distance et de la posture du corps filmant trouve un contrepoint éclairant dans le travail de Krzysztof Kieślowski, cinéaste ayant commencé sa carrière dans le documentaire avant d'y renoncer, disant avoir eu le sentiment de « voler l'intimité de ses personnages »⁴⁹. Dans *Premier Amour* (1974), qui suit aussi l'histoire d'un jeune couple, la caméra adopte une position bien plus retenue. Lors d'une scène de mariage, alors que la jeune femme éclate en sanglots à l'écoute des vœux de ses parents, la caméra, en longue focale, reste à distance. Elle cadre les visages de manière serrée, vacille légèrement, se détourne un bref instant – comme par pudeur – avant de revenir timidement sur la mariée en suivant le mouvement de son père qui l'embrasse. Ce léger tremblement dans le plan, signale une sensibilité éthique au moment filmé. Contrairement à la scène d'*Ana, Mon Amour* (2017), où la proximité semble imposée sans réflexion sur ce qu'elle engage, Kieślowski intègre le trouble du corps filmant dans la préhension du cadre, révélant l'attention fine du regard du filmant sur la fragilité de la situation.

En transmettant directement sa propre confusion « d'être là », il témoigne de l'émotion de la scène. Il me semble donc pertinent de réfléchir à la manière dont ce type de posture, où le geste filmique exprime une réaction affective, pourrait être transposé dans le cadre d'un événement orchestré. En se rendant pleinement disponible à ce qu'il se passe, quand bien même il s'agit d'une fiction, la caméra ne pourrait-elle pas rendre compte d'une certaine déférence? Je reviendrai sur ces questions dans une autre partie de ce mémoire, à travers l'exemple de mon propre film de fin d'études, sur lequel j'ai mis en pratique ces réflexions.

⁴⁹ Explication sur la jaquette du DVD « Premiers plans » de Krzysztof Kieślowski, Editions Montparnasse

*

Ainsi, les films de fiction qui cherchent à présenter un monde autonome – qui existerait en dehors du filmage – posent plus la question de la croyance : est-ce qu'on croit à ce qu'on voit? – que la question de ce qui est réel ou non. Est-ce que je regarde ma paraît juste? Est-ce que cela me paraît témoigner de quelque chose qui existe? Est-ce que la façon dont ce monde est représenté me paraît pertinente, m'accueille? Umberto Eco écrivait en parlant de la télévision, qu'il ne s'agit plus de la « question de la vérité de l'énoncé, c'est-à-dire de l'adhésion de l'énoncé aux faits, mais plutôt de la vérité de l'énonciation ».⁵⁰

Il ne s'agit pas tant d'une tentative de vérité ou de véracité, mais de chercher à ce que l'image sonne juste. C'est précisément ce que le directeur de la photographie doit travailler dans la circulation entre le documentaire et la fiction. Au même titre que l'on s'efforce à représenter des personnages qui disent « je » plutôt que « il » comme le souligne Robert Morin⁵¹ à propos de son propre travail, c'est-à-dire des personnages qui donnent l'air de préexister au film, la question du « je », et même du « jeu »⁵² de la caméra me semble centrale pour prétendre à cette justesse. Elle pose l'énonciateur comme une personne réelle qui s'assume, avec un corps, une sensibilité, un regard, dont la représentation doit être pensée intégralement à travers une corporéité qui ne peut s'arrêter seulement à des effets, mais bel et bien rendre compte d'un geste filmique sensible. Ce dernier s'ancre nécessairement dans une position, dont la distance rend compte à la fois de la relation filmeur/filmé, mais aussi directement de ce qui se joue entre les filmés.

En ce sens, l'approche strictement esthétique de la rhétorique documentaire me semble profondément limitante. Elle ne peut pas se déployer de manière autonome, indépendamment des événements, car c'est précisément de la singularité de chaque situation que découle la véritable esthétique documentaire. Pierre Perrault affirme d'ailleurs qu'il ne se pose pas vraiment de questions des choix de cadres, d'objectifs, de la place de la caméra, car il n'en a ni le temps ni le loisir.

⁵⁰ Umberto Eco, *La Guerre du Faux*, 1985, p. 203

⁵¹ Philippe Gajan, *Entretien avec Robert Morin*, 24 images, 1998, p. 28

⁵² Sous-entendu son jeu d'actrice

C'est le réel qui se choisit lui-même et je le poursuis et je l'attrape au passage, à toute vitesse, sans avoir une seconde pour l'informer de mes questions, de mes préoccupations esthétiques. Le réel est à lui tout seul mon esthétique [...] et ma morale.⁵³

Le cinéaste remet en question le fait de penser le cinéma à travers les formes filmiques, alors qu'il faudrait, selon lui, davantage le penser à partir de la démarche. Travailler la circulation entre le documentaire et la fiction, c'est dépasser la simple esthétique pour se concentrer sur les choix de tournage et de mise en scène qui permettent d'accueillir le réel. C'est penser des dispositifs, dont l'esthétique découlera naturellement à partir d'eux-mêmes. C'est ce que nous allons désormais explorer dans cette seconde partie.



Carton au début d'A.M.B.R.Y.M, d'Arthur Chopin

⁵³ Dialogue entre René Allio et Pierre Perrault, Les dossiers de la cinémathèque québécoise N°11, *Écritures de Pierre Perrault*, 1983, p45

II - PENSER UN DISPOSITIF PLUTÔT QUE SES EFFETS

La question du dispositif est particulièrement évoquée lorsqu'un film s'écarte des standards de production dominants et beaucoup moins pour ceux qui s'y conforment. Le terme est régulièrement employé lorsqu'il s'agit d'un projet qui explore les porosités entre documentaire et fiction ou se confronte directement au réel. À l'inverse, on interroge rarement le « dispositif » d'une comédie française à grand public ou d'une production hollywoodienne, dès lors qu'elles s'inscrivent dans des modèles industriels bien établis. Dans le cinéma dominant, la notion de dispositif a tendance à être convoquée dans une perspective différente – souvent associée à des performances technologiques ou à des formes de marketing fondées sur des performances, l'exceptionnalité d'un tournage.⁵⁴

Il arrive aussi que le dispositif soit lisible à l'écran pour des raisons esthétiques ou conceptuelles : lorsque le film revendique une forme d'auto-réflexivité ou qu'il laisse volontairement transparaître les conditions de sa propre captation. D'autres fois, ce sont les événements représentés – ou les protagonistes eux-mêmes – qui interrogent implicitement les conditions concrètes de leur émergence, et amènent à questionner le cadre qui les rend visibles. C'est le cas des films qui accueillent le réel, dont le dispositif tend alors à prendre le relais du scénario dans la hiérarchie des outils de fabrication. Il reconfigure la fonction de l'écriture, non plus comme prescription, mais comme balisage : il permet d'orienter sans figer, et d'ouvrir une narration capable de se recomposer à partir de ce qui surgit.

Je suis intimement convaincu que cette bascule d'un système d'écriture fermé vers une forme d'organisation plus ouverte et capable de s'ajuster aux situations filmées, n'est pas simplement un choix de méthode, mais qu'elle engage quelque chose de plus profond, d'éthique et de politique. Car ce que permet un dispositif pensé pour accueillir le réel, c'est d'offrir une place au sujet, de l'étape du tournage à celle de la projection. Le dispositif, dès lors qu'il est pensé comme tel, valorise la subjectivité, laisse place à l'imprévu, à l'émergence d'une parole ou d'un geste qui ne sont pas entièrement sous contrôle. C'est ce qui selon moi en fait une forme vertueuse.

⁵⁴ Il peut s'agir par exemple du recours à une technologie 3D comme la franchise *Avatar* (2009) réalisée par James Cameron, de *Mon Garçon* (2017), réalisé par Christian Carion qui a capitalisé sur le fait que Guillaume Canet, premier rôle, tournait sans connaître le scénario, ou encore *Boyhood* (2014) de Richard Linklater, tourné sur douze ans.

C'est à partir de cette intuition que je propose d'interroger le dispositif, pas seulement dans ses effets visibles, mais dans sa structuration même, en repartant dans un premier temps de ce que ce terme désigne dans le champ théorique, avant d'explorer ses implications plus concrètes : pratiques, techniques et esthétiques.

Jacques Aumont rappelle à juste titre que « Le terme dispositif désigne en mécanique la manière dont sont disposées les pièces et les organes d'un appareil, et par là, le mécanisme lui-même »⁵⁵. Appliquée au cinéma, cette définition permet de comprendre le dispositif comme un agencement, une configuration d'éléments matériels, humains, techniques, mais aussi de rapports de pouvoir, de gestes, de regards. Le dispositif est un véritable système organisé, qui produit une certaine manière de faire, une certaine manière de voir, et par là, une certaine manière de devenir sujet.

1 - Le dispositif comme acte de subjectivation

Avant d'envisager la mise en place de dispositifs qui initient une circulation entre le documentaire et la fiction d'un point de vue pratique, il faut d'abord considérer les dynamiques de subjectivation qu'ils engagent, dans le rapport filmé/filmeur/spectateur. Dans le champ de la fabrication, le terme de « dispositif » est mobilisé pour désigner le système de tournage pensé et déployé dans un film. Pourtant, comme l'a montré Giorgio Agamben, les dispositifs sont partout et dominant la société entière. Loin de désigner une simple organisation technique, ils renvoient à une structure de pouvoir, un agencement d'éléments matériels, discursifs, institutionnels qui orientent nos comportements, nos regards, nos subjectivités.⁵⁶ Ainsi, le système de financement du cinéma français est un dispositif, de même que la société de production d'un film, la hiérarchie de son équipe de tournage, jusqu'au fonctionnement de sa table régie. Il va s'en dire que toute caméra posée dans le monde active un dispositif ; elle organise, par sa seule présence, un rapport asymétrique entre celui qui filme et celui qui est filmé, et cette organisation, même dans ses formes les plus ouvertes, n'échappe jamais à une forme de pouvoir.

⁵⁵Jacques Aumont et Michel Marie (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2001, p. 54

⁵⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, dans *Théorie des dispositifs*, dir. Anne Jarrigeon, Paris, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, 2014, p. 25

La question du dispositif devient alors sensible chez les cinéastes contemporains qui cherchent à inventer des formes d'accueil du réel. Il convient dès lors de s'interroger sur la construction d'un dispositif soucieux de l'altérité, capable de se rendre disponible à ce qui advient, sans reconduire les logiques de maîtrise inhérentes à tout tournage, en l'envisageant comme un lieu de cohabitation. En tant que directeur de la photographie, la complicité dans la mise en place du dispositif est fondamentale, et doit manifester une réflexion qui ne revient pas seulement à penser une méthode de tournage d'un point de vue technique, mais bien à interroger et permettre les conditions du partage de l'expérience cinématographique.

Il est important de commencer par aborder la question du dispositif non pas à partir d'une mise en place matérielle, ou de ses effets visibles, mais en tant qu'acte de subjectivation, selon les termes mêmes d'Agamben. Pour lui, les dispositifs ne se contentent pas d'organiser les actions ou les représentations, ils façonnent les sujets eux-mêmes. À ce titre, la fabrication d'un film peut être pensée comme un espace de subjectivation mutuelle : du filmeur, dont le regard s'exprime à travers un cadre, une distance ; du filmé, dont la parole et le corps s'autorisent ou se contraignent ; et du spectateur enfin, qui face à un agencement d'images, s'éprouve comme sujet à partir de la place qu'on l'invite à prendre dans le film.

Dans cette perspective, la typologie de Jean-Pierre Sirois-Trahan permet d'opérer une distinction précieuse entre dispositifs de production et dispositifs de réception⁵⁷. D'un côté, le cadre matériel, technique et relationnel mis en place au tournage, qui modélise l'émergence du réel. De l'autre, l'organisation des signes filmiques qui oriente l'expérience du spectateur, et le place dans un certain rapport à la vérité, au doute, à la croyance.

Dans les pages qui suivent, je tâcherai de montrer comment ces agencements, lorsqu'ils sont pensés pour accueillir la part imprévisible du réel, permettent des formes de subjectivation, autant dans le processus de tournage que dans l'expérience spectatorielle.

⁵⁷Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 149–176

A - Le spectateur et le doute

Dans son analyse du dispositif cinématographique, Jean-Louis Baudry pointe la passivité relative dans laquelle la projection place les spectateurs⁵⁸. Plongés dans l'obscurité, devant un flux d'images dont ils ne maîtrisent ni le déroulement ni le point de vue, Baudry rapproche cette position de celle des prisonniers dans la caverne de Platon à qui on ne donne à voir que des ombres, des simulacres, mais qui les prennent pour la réalité. Le cinéma, dès lors, n'est pas seulement porteur d'un contenu idéologique, il est lui-même producteur d'un effet-sujet, d'un « plus-que-réel », une perception hallucinée de la représentation. Ce que Baudry appelle l'effet-cinéma, c'est cette impression de réalité qui résulte non du contenu du film mais de la position subjective produite par le dispositif.

La théorie du dispositif de Baudry a par la suite été remise en question, par plusieurs théoriciens contemporains, pointant notamment son manque d'historicité et surtout les limites des fondements de son raisonnement, basés sur une lecture trop freudienne du cinéma. Dans ce sens, Jean-Pierre Sirois Trahan pointe le fait que Baudry ne considère le spectateur que comme un rouage faisant partie du dispositif et devant s'y conformer. Il ne s'intéresse pas véritablement à la réception puisqu'il ne prend en compte ni l'activité cognitive indéniable du spectateur, ni la multiplicité des lectures d'un film, dépendant selon la théorie sémio-pragmatique de Roger Odin, du bagage de chaque spectateur. Ce que Jean-Pierre Sirois Trahan pointe, c'est que la pensée de Baudry ne rend compte que d'un certain type de cinéma : le cinéma institutionnel, fondé sur un modèle narratif-représentatif, dont Vertov dénonçait déjà les travers dans son manifeste⁵⁹.

La nécessité d'historiser la théorie des dispositifs ne constitue pas l'objet de notre étude, mais c'est précisément parce que Jean-Pierre Sirois-Trahan insiste sur cette exigence qu'il propose une distinction éclairante entre le cinéma institutionnel et ce qu'il nomme « le cinéma des débuts ». Ce dernier, que Tom Gunning⁶⁰ a désigné sous l'expression de « cinéma des attractions », se caractérise par l'exhibition de son dispositif : les regards caméra ne sont pas proscrits, les personnages interpellent parfois directement le spectateur, à l'image de Méliès dans *Un Homme de Tête* (1898). On est alors plus proche d'un rapport au spectacle hérité du

⁵⁸Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978

⁵⁹ Voir introduction du mémoire

⁶⁰Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, 1986, p. 1

théâtre ou des arts forains, où la frontalité du dispositif engage le spectateur dans une interaction directe avec ce qui lui est montré. Il n'est pas seulement placé en position de réception passive, mais est directement impliqué, pris à partie.

Ce type de rapport renoue avec ce que nous évoquions plus haut à propos de Robert Morin, qui insiste sur l'importance de mettre en scène des personnages qui disent « je »⁶¹, qui préexistent au film et s'affirment comme sujets. Ici, c'est l'énonciateur lui-même, le filmeur, qui s'adresse au spectateur comme à un « tu ». Un lien se tisse entre un sujet qui montre, et un sujet qu'on interpelle, le spectateur devient le destinataire d'une adresse.

À ce titre, Jean-Marie Schaeffer explique que la réception est différente entre un film documentaire et un film de fiction. Cette distinction est basée sur l'attitude spectatorielle, en fiction, on accepte de – suspendre le temps du film – les règles de la réalité pour croire à la réalité qu'on nous propose, tandis que dans un documentaire, le spectateur a une attitude davantage ambivalente, il juge si, par rapport au référentiel de la réalité qu'on connaît, les images sont fiables, ou si au contraire elles méritent d'être critiquées devant la représentation qu'elles donnent : avec les images documentaires, on se trouve dans un « régime de vérifiabilité ».⁶²

Les films qui travaillent les porosités du documentaire et de la fiction, mobilisent alors la même attention du spectateur. En croisant les signes de la fiction, et des indices du réel, ils activent un jugement, une appréciation qui interroge le dispositif et invitent le spectateur à douter de la nature de ce qu'on lui présente. Mais ce doute n'est pas un obstacle comme c'est le cas dans le cinéma institutionnel, il devient une fonction centrale. L'image ne vaut plus seulement pour ce qu'elle montre, mais aussi pour le trouble et la réflexion qu'elle produit. Parce qu'il convoque un regard critique, une conscience de ce que signifie être devant une image, et de croire, le doute opère une subjectivation, le spectateur devient sujet.

⁶¹ Philippe Gajan, Entretien avec Robert Morin, 24 images, 1998, p. 28

⁶² Se distinguent alors la feintise ludique partagée, de ce que Jean-Luc Lioult nomme dans le cas du documentaire, une assertion sérieuse consentie, c'est-à-dire l'affirmation d'un état du monde, sincère et prenant en compte les règles de la réalité, le tout perçu comme tel par le spectateur.

Jean-Louis Comolli le formule avec justesse dans « Voir et Pouvoir »⁶³ :

Une part de l'opération de croyance consiste à refouler tout ce qui serait de l'ordre du doute, donc, à s'y articuler, à en tendre le ressort. Telle est l'expérience singulière que le cinéma a proposée à ses spectateurs. Croire en la réalité du monde à travers ses représentations filmées, c'était l'affecter d'un doute. Croire, ne pas croire, ne plus croire, croire malgré tout ce qui dément la croyance – ce sont les questions du cinéma. [...] Pour être spectateur, il faut accepter de croire en ce qu'on voit ; et **pour l'être davantage encore, il faudrait commencer à douter – sans cesser de croire.**

Ainsi, la subjectivité du spectateur est favorisée par ce trouble induit par l'image, entre ce qui est construit et ce qui ne l'est pas. Elle est rendue possible parce que quelque chose a été laissé libre d'advenir à l'image – un geste, une parole – qui ne devait rien à la seule volonté du film. En ce sens, la subjectivation du spectateur fait toujours écho à celle du sujet filmé. C'est ce que rappelle la formule de Jean-Pierre Sirois Trahan :

Toute la question serait de se demander quelle est la part de conformisme et de liberté entre le formatage du dispositif et la nécessaire créa(c)tivité du specta(c)teur, sans oublier, à l'inverse, la part de créativité mise en place par le dispositif, et les divers conformismes des spectateurs?⁶⁴

Cette mise en circulation de la subjectivité au sein du film, entre celui qui filme, celui qui est filmé et celui qui regarde, suppose un agencement sensible et politique qui permette à chacun de s'impliquer et de laisser son empreinte. Elle repose par conséquent sur la nécessité de penser le dispositif comme un espace de co-présence, où la liberté se joue d'abord dans la place accordée aux filmés, qu'il s'agisse ou non d'acteurs professionnels.

⁶³ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004, p. 9-10

⁶⁴ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 152–153

B - Autorité du réel et circulation du pouvoir filmeur/filmé

Filmer, cela peut être: assigner une place à l'autre et l'y enfermer – par contrat (les comédiens) autant que par convention (ceux qui, pris dans l'effort de survivre, rendent aux caméras ce qu'elles leur prêtent). Ce peut être à l'inverse ouvrir le chantier de la place de l'autre, place à construire avec lui, place qui met en jeu la nôtre et peut-être la menace et peut-être aussi lui donne sens.⁶⁵

Jean-Louis Comolli

La circulation entre le réel et la fiction s'inscrit dans une volonté de remettre en question les dispositifs traditionnels qui régissent le rapport entre filmeurs et filmés. Le modèle qui domine le cinéma majoritaire reste celui d'un film basé sur un scénario écrit et dialogué, appris et interprété par des comédiens et des comédiennes qui prêtent leur corps à des personnages préalablement construits. À l'inverse, les films qui travaillent à accueillir le réel ne cherchent pas plus à représenter le monde de manière vraisemblable, qu'à ouvrir un espace de partage et d'expérience. La question n'est alors plus de savoir si ce que l'on filme est vrai ou faux, mais d'interroger l'exercice du regard lui-même, de juger si ce qui survient paraît juste et témoigne de quelque chose.

Penser cette circulation, c'est moins chercher à garantir une vérité que de construire et représenter une relation, celle d'une équipe de tournage qui interfère avec la vie de celles et ceux qui sont filmés, par l'excuse du cinéma, d'un projet de film. Dans cette configuration, les filmeurs cessent de tout maîtriser ; les filmés cessent d'être simplement les exécutants d'un rôle, au profit de « l'expression d'un abandon »⁶⁶. Dans cette perspective, la circulation du pouvoir entre filmeurs et filmés devient essentielle pour laisser chacun trouver sa place dans le dispositif, et ouvrir la possibilité d'une subjectivation réciproque. Penser cette circulation, c'est comprendre que l'autorité du réel ne repose pas sur son affirmation brute, mais sur sa capacité à introduire une marge de liberté au tournage.

Dans cette optique, le choix des personnes filmées, tout comme l'approche pour les filmer, devient déterminant. Certains cinéastes qui cherchent à capter un vécu émotionnel choisissent

⁶⁵Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004, p. 11

⁶⁶Christophe Damour, dans *Passage à l'amateur. Enjeux politiques et esthétiques d'un autre cinéma*, *Atala. Cultures et sciences humaines*, n° 19, décembre 2016, p. 68

de travailler avec des acteurs professionnels, selon une méthode qui fait que la performance dépasse le seul registre de l'interprétation, pour laisser émerger des réactions réelles, souvent imprévues. D'autres, au contraire, privilégient le travail avec des comédiens amateurs, misant sur un effet de présence, dans une « recherche stylistique du naturel ».⁶⁷ Dans les deux cas, la mise en image à la fois accompagne, et découle de l'évènement filmé, elle nécessite un agencement particulier, un juste milieu entre retrait et disponibilité. Elle ne se contente pas d'encadrer l'évènement, mais appelle surtout à faire advenir l'expression du sujet filmé.

Mes quelques expériences avec des comédiens amateurs ont été particulièrement intéressantes, et ont orienté mon approche de l'image, c'est pourquoi je propose de m'intéresser plus précisément à ce cas de figure. Je pense que l'acteur amateur est une figure centrale des porosités entre le documentaire et la fiction, que c'est finalement autour de lui que se construit tout le travail de l'image. Cette position s'explique notamment par la nature même de leur présence à l'écran, qui engage un rapport éthique et esthétique spécifique.

Tout d'abord, les comédiens amateurs portent en eux une fragilité singulière, dans la mesure où ils abordent le tournage avec une certaine candeur, qui appelle à une attention et une délicatesse particulière. Leur présence soulève aussitôt des questions éthiques : que faire de leur inexpérience, comment l'accueillir? Il faut savoir mesurer qui se met au service de qui? Comme le rappelle Jacqueline Nacache, « l'acteur amateur renvoie surtout à un projet esthétique, anthropologique, politique et/ou social : un cinéma documentarisant [...] qui cherche dans des corps ordinaires des effets de présence aux antipodes du glamour »⁶⁸. Ce que l'on convoque alors, ce n'est pas un savoir-faire interprétatif, mais une présence singulière, non formée, qui engage le corps comme témoin de lui-même. Hélène Valmary pointe d'ailleurs l'importance chez l'acteur amateur, de ce que le corps va exprimer par sa simple apparition, ce qu'il convoque naturellement⁶⁹. Elle explique que le « typage », c'est-à-dire, l'identification à ce qui est évoqué par le physique, notamment comme figure sociale, est central chez l'acteur amateur. Il permet alors de déporter la nécessité du jeu, ou du « surjeu », et de s'évertuer davantage à complexifier les personnages, et concentrer le film sur ce qui déjoue les évidences, fait apparaître des contradictions ou des nuances.

⁶⁷ *Ibid*

⁶⁸ Jacqueline Nacache, « Non-professionnel », dans *Dictionnaire critique de l'acteur*, 2012, p. 161

⁶⁹ Hélène Valmary, dans *Passage à l'amateur. Enjeux politiques et esthétiques d'un autre cinéma*, *Atala. Cultures et sciences humaines*, n° 19, décembre 2016, p. 68

Il ne s'agit pas d'intégrer l'amateur dans une représentation préexistante, mais d'en construire une nouvelle, de penser et agencer le film autour de sa singularité, dans ce qu'elle a de plus vulnérable, et de plus irréductible. La subjectivation du sujet filmé ne réside pas tant dans le fait de le placer sous les projecteurs, de mettre en lumière quelqu'un qui, d'ordinaire, ne l'est pas, que dans la manière dont on accueille sa présence à l'image, sans recourir aux artifices habituellement mobilisés dans le cinéma dominant, pour sublimer les comédiens professionnels.

On pourrait rétorquer qu'il est légitime que chacun, chacune, puisse accéder à une représentation valorisante, « cinématographiée » de soi-même, peut-être même qu'il y aurait là une forme de réparation. Certains cinéastes évoquent ainsi la « dignité » avec laquelle ils ont voulu filmer leurs acteurs amateurs sans distinction, « comme s'ils étaient des professionnels ». Mais cette formulation pose question. La dignité ne réside-t-elle pas précisément dans le refus de faire entrer ces personnes dans un dispositif préexistant, mais au contraire, dans la volonté de concevoir un cadre filmique à partir d'eux, de ce qu'ils sont, de ce qu'ils donnent? Plutôt que de chercher à l'inscrire dans la plasticité lissée du cinéma traditionnel, qui tend à sublimer les corps filmés, il faut chercher ce qui « amène l'individu réel à transpercer le substrat codifié du personnage »⁷⁰.

La subjectivation passe par l'adaptation du film au comportement naturel de l'amateur, la représentation de sa singularité, qu'elle soit captée spontanément ou rejouée pour le film. Cela implique de repenser le dispositif directement en fonction de son influence sur le sujet, dans la conscience que l'appareil joue nécessairement sur le comportement de ceux qu'il filme, modifiant les gestes, les postures, la parole. Très tôt, le cinéma a ainsi suggéré qu'il existait une manière d'être filmé, une forme de tenue à avoir devant la caméra, notamment d'agir comme si elle n'existait pas, de ne jamais la regarder directement. Travailler avec des non-professionnels, cela peut-être tenter de déjouer ces automatismes⁷¹, pour retrouver, autant que possible, une forme de virginité devant l'image, qui laisse au filmé la possibilité de s'éprouver comme sujet des regards. C'est cette expérience des regards que cherche à penser Robert Cantarella, à travers son travail expérimental au théâtre – notamment autour de dispositifs réunissant des comédiens professionnels et amateurs. Il évoque ainsi : « Les présences brûlantes de ceux qui vivent le moment de l'exposition sans calcul ou préparation

⁷⁰Hélène Valmary, dans *Passage à l'amateur. Enjeux politiques et esthétiques d'un autre cinéma*, Atala. Cultures et sciences humaines, n° 19, décembre 2016, p. 86

⁷¹Cela peut aussi être assumer l'impact que la caméra a sur le comportement du sujet, et l'intégrer dans le film, comme chez Bruno Dumont par exemple.

peuvent parfois sidérer le regard par la sensation d'un temps partagé par celui qui voit et celui qui fait »⁷².

Cette réflexion résonne particulièrement avec ma propre expérience, lors du tournage de mon film, où j'ai choisi de mêler acteurs professionnels et amateurs. Ce choix visait à créer un dispositif dans lequel les comédiens professionnels pouvaient accompagner les amateurs, suscitant chez eux des réactions imprévues – créant des frictions entre leurs différents registres de jeu. En tant que directeur de la photographie, j'ai observé combien cette différence de nature entre les présences influençait la manière de filmer : les acteurs professionnels, plus complices de la caméra, savent se placer, offrir leur visage ou leur corps au cadre ; les amateurs, eux, nécessitent qu'on les rejoigne, qu'on capte ce qu'ils donnent, souvent sans le préméditer. Cette dynamique a naturellement orienté mes déplacements de caméra vers une souplesse – une disponibilité – proche de celle du documentaire.

Malgré toutes les possibilités d'ouvertures envisageables, il ne faut pas perdre de vue que le dispositif demeure une structure de pouvoir, avec sa part de fermeté. Penser la subjectivation du filmé, c'est déroger au contrôle absolu du filmeur, mais ce n'est pas y renoncer totalement. Le dispositif, même dans ses formes les plus souples, balise un champ d'expression, conditionne un espace de jeu, et façonne la relation entre celle qui filme et celle qui est filmée. Il doit se rendre suffisamment disponible pour accueillir cette forme de présence, tout en maintenant les conditions de son émergence.

Dans ce processus, le rôle du directeur de la photographie est déterminant. C'est à lui qu'il revient de rendre possible cet avènement, en l'organisant et en s'y rendant pleinement disponible. Cela exige de privilégier la possibilité de l'existence de l'événement, ainsi que sa captation, plutôt que la recherche plastique de l'image, quand bien même cette dernière doit être pleinement pensée. Le dispositif de tournage n'est alors plus seulement une organisation technique, mais un espace de co-présence, où la lumière et le cadre doivent pouvoir répondre à la fragilité de ce qui surgit. Ce qui importe c'est de rendre sensible un rapport au monde, aux corps, aux émotions. À travers cette attention portée à ce qui déborde du scénario, c'est une autre idée du cinéma qui se dessine, une autre idée de ce dont l'image doit rendre compte.

⁷² Robert Cantarella, *L'amateur est l'acteur*, *Vertigo*, n° 1, 2008, p. 15

2 - Créer un cadre pour accueillir le hasard

Mes expériences en tant que directeur de la photographie sur des films qui travaillent avec le réel ont toujours été singulières, parce qu'elles appellent à une attitude différente vis-à-vis du projet, qui doit prendre en compte avant tout les conditions d'émergence de ce que les réalisateurs et réalisatrices cherchent à faire advenir. Dans ces contextes, naissent des complicités particulières avec la mise en scène. Le travail devient véritablement collectif et plus horizontal, parce qu'il engage une attention partagée, une écoute constante. Ce sont les tournages qui m'ont le plus donné le sentiment de faire équipe, de construire ensemble une forme en mouvement, qui se cherche, se transforme et se construit au fur et à mesure.

Assumer ce rôle, c'est se positionner politiquement, à l'échelle de cette micro-société qu'est le tournage d'un film. Il ne s'agit pas de renoncer à l'image, mais d'opérer un déplacement de sa fonction sur le film, de remettre en question celle imposée par le cinéma majoritaire. Quitter une logique de maîtrise plastique pour un accueil, une écoute, cela suppose aussi une forme d'abandon, et de modestie devant le réel, une manière de hiérarchiser les choix à partir de ce que le film appelle. À partir de ce qu'il faut préserver, plutôt que de ce qu'il faudrait fabriquer.

Pour reprendre la terminologie de Charles Sanders Peirce⁷³, une image conjugue trois types de signes : l'indice – l'empreinte que l'objet filmé a bien été là, l'icône – la reconnaissance visuelle de cet objet, et le symbole – la manière dont ce qui est filmé devient signifiant – dans une chaîne de signifiants. Accueillir le réel, ce n'est pas simplement privilégier l'indicialité pour faire croire à une absence de symbolique, c'est aussi avoir conscience de ce que cette force symbolique va apporter à l'image, en la travaillant directement autour de son empreinte.

Dans ces dispositifs, le rôle du directeur de la photographie dépasse largement la question de la mise en image pour également mesurer l'impact concret de tout son département sur ce qui se joue. Parce que c'est souvent l'équipe la plus visible, la plus équipée, celle qui prend le plus de place, elle imprime une dynamique sur le plateau, qui affecte le rythme, l'ambiance, et surtout le confort de travail des filmés. Il faut savoir mesurer l'impact de cette présence à la fois sur le tournage, et sur l'image elle-même.

⁷³ Charles Sanders Peirce, « On a New List of Categories », *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 7, 1868, p. 287–298

A - S'alléger pour accueillir le réel

Accueillir le réel, c'est donc savoir être un partenaire discret à la caméra, attentif et disponible. Cela suppose de mettre en place une organisation matérielle qui s'adapte à l'espace de tournage qu'on investit temporairement pour le film. Il s'agit à la fois d'organiser cet espace pour l'ouvrir à la rencontre de quelque chose d'inattendu, mais également de rendre une représentation de cette rencontre à travers les outils du cinéma.

En 2022, j'ai eu la chance d'assister à une rencontre avec Pedro Costa autour de son film *Vitalina Varela* (2019). Il y racontait combien sa connaissance du quartier de Cova da Moura, déjà filmé dans ses œuvres précédentes, l'avait amené à reconsidérer profondément sa philosophie de tournage. Il connaissait le rythme du quartier, les habitudes de ses habitants – une vie dense, mais lente, silencieuse. L'idée de débarquer avec l'artillerie cinématographique conventionnelle, trop lourde, lui paraissait absurde : des camions plus larges que les rues, une équipe technique qui dans son souci d'efficacité aurait heurté la vie du lieu. Il choisit alors de tourner en équipe réduite de cinq ou six personnes, parfois moins, sur une longue période de plusieurs mois, privilégiant de tourner la nuit pour ne pas affecter la vie du quartier. Ce choix n'est pas seulement logistique : il traduit un basculement esthétique et politique.

Ce geste était déjà en réalité amorcé bien plus tôt. Après le tournage d'*Ossos* (1997), Pedro Costa raconte avoir pris conscience de ce qu'il imposait au quartier – « la lumière se mettait à aveugler des gens qui allaient travailler à quatre heures du matin [...] On imposait un truc énorme à un quartier déjà exploité par tout le monde, qui n'avait pas besoin en plus de l'exploitation du cinéma »⁷⁴. C'est alors Vanda Duarte, protagoniste de ce film, qui lui propose de revenir la filmer – elle et son quartier – dans un dispositif différent. Le tournage de *Dans la chambre de Vanda* (2000), déclenche ainsi un changement radical dans sa pratique : il fait le choix de repenser radicalement son approche de tournage, optant pour une petite caméra légère (la Panasonic DVX-100), privilégiant la proximité avec ses sujets et réduisant au maximum l'empreinte de la production sur le quotidien des filmés.

Pour notre étude, je propose de penser cet allègement en entonnoir, en interrogeant d'abord la pertinence d'avoir recours à une machinerie lourde, pour arriver au seul choix de la caméra et

⁷⁴ Pedro Costa, *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, dir. Cyril Neyrat, Nantes, Capricci, 2008, p. 38

finalement interroger la nécessité même de la participation d'un directeur de la photographie ou d'un cadreur dans le dispositif.

Tout d'abord, il faut souligner que la question de l'encombrement sur un tournage ne peut être pensée en isolant les éléments du réseau – humain et matériel – qui le compose, chacun d'entre eux conditionnant la présence des autres. Ainsi, la décision d'utiliser une grue implique la présence d'une équipe technique spécialisée pour la manœuvrer, déterminant l'effectif de l'équipe machinerie ; il en va de même pour l'ensemble des postes des deux autres départements qui composent l'équipe image : lumière et caméra. Cette organisation, si elle répond parfois à des impératifs budgétaires, doit aussi être pensée comme une philosophie de tournage, engagée et pensée étroitement avec la production, en cohérence avec les demandes du film. Cela est d'autant plus crucial dans les films qui accueillent le réel, où les moyens sont souvent restreints, et où l'économie contraint naturellement à une certaine légèreté de dispositif – matériellement et humainement.

Je propose de commencer par ce qui affecte peut-être le plus directement le langage cinématographique : la caméra, et ses possibilités de mouvement. Les outils conçus pour la mettre en mouvement sont nombreux. Ils permettent de structurer l'espace, d'accompagner les déplacements des filmés, ou encore de produire un langage symbolique qui vient soutenir la narration. Mais en pratique, leur usage nécessite un temps de mise en place conséquent, une occupation parfois massive de l'espace qui varie en fonction des outils, et bien souvent une rigoureuse chorégraphie pour organiser la cohérence des déplacements de la caméra et ceux des filmés. Cela implique généralement des répétitions avec des consignes et des marquages de positions précis, on détermine à l'avance la position des corps, recourant à un système de « marques » pour les annoter le plus précisément possible.

Ce système rappelle ce que Jean-Pierre Sirois-Trahan pointe à propos du cinéma des premiers temps : les cinéastes plaçaient au sol des « barres » (« lattes de bois, ficelles » ou tout autre marqueur), comme repère tridimensionnel dans l'espace de qui est en-dehors et en-dedans du champ⁷⁵. Cela avait notamment pour but de préserver la lisibilité des corps à l'image et garantir la conformité du cadre avec les conventions de l'époque – notamment d'éviter de couper les corps avec les bords du cadre. En somme, ce souci de précision installe une rigueur de mise en scène qui, aujourd'hui encore, rend difficile toute tentative d'improvisation. Ce modèle reste incompatible avec un cinéma qui cherche à libérer les corps

⁷⁵ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 162

de la contrainte technique, à leur laisser l'espace et le temps d'exister de façon autonome. Il mérite d'être systématiquement interrogé par les directrices de la photographie, en fonction de la nature de chaque projet. Ce choix engage en réalité un véritable positionnement politique vis-à-vis des filmés et du film. Faut-il vraiment baliser les déplacements pour garantir une lisibilité parfaite de l'image, ou au contraire renoncer à ce contrôle pour accueillir ce qui surgit? Ce questionnement s'est imposé à moi sur le tournage de mon film de fin d'études, où j'ai choisi de ne pas utiliser de marquages au sol. Plutôt que de contraindre les comédien.ne.s à suivre un tracé défini, j'ai préféré que ce soit la caméra et la lumière qui s'adaptent à leur mobilité, à leur manière d'habiter l'espace, rejoignant en ce sens un protocole de tournage plus proche du documentaire que d'une majorité de fictions.

Ce type de réflexion soulève une question plus large : comment repenser l'ensemble du dispositif technique pour qu'il cesse de dominer le geste filmique? C'est dans cette recherche que Benoît Dervaux, réalisateur de plusieurs documentaires et cadreur puis directeur de la photographie des Frères Dardenne s'inscrit. Il m'évoquait pour parler de la genèse du dispositif de *La Promesse* (1996) – qui a irrigué par la suite l'approche de tous leurs films – leur volonté que « La technique de cinéma quitte la machine pour remettre le corps au centre. A la fois le corps des acteurs, et le corps de celui qui filme. Que toute la machine du cinéma descende de son socle, dans une volonté que l'opérateur et la technique de cinéma, se mettent à un niveau égal avec ceux qui offrent leur image à la caméra. »⁷⁶

Dès lors, un cinéma soucieux d'accueillir l'altérité ne devrait-il pas se tourner vers des pratiques matérielles plus modestes, plus souples? Il s'agirait alors de revenir aux dispositifs évoqués dans la partie précédente – ceux que Ruspoli a développés – et de réemployer, au sein même de la fiction, un protocole hérité du documentaire : celui du groupe synchrone cinématographique léger. Un tel dispositif apparaît comme une configuration idéale pour libérer les corps et favoriser une circulation fluide entre le filmeur et le filmé.

La mise en place de la lumière joue également un rôle central dans cette libération des corps. D'un côté, elle conditionne – pour les filmés – une manière d'habiter l'espace, en travaillant un contraste qui montre par la lumière ou dissimule par l'obscurité. De l'autre, elle conditionne la latitude laissée au sujet filmant dans le cadre, en restreignant ou autorisant des libertés d'axes et de déplacements, dans la logique d'éviter de faire entrer des projecteurs dans le champ. Si l'on travaille généralement la lumière en fonction du cadre, il devient

⁷⁶ Entretien réalisé le vendredi 14 avril, par visio-conférence.

nécessaire – dans le cas d’un découpage technique improvisé – de prendre certaines précautions pour ne pas contraindre le cadre, tout en essayant de modeler une esthétique qui accompagne ce qui est filmé. Sur *Le Couteau et la Plaie* (2025), j’ai privilégié autant que possible des sources suspendues au plafond, afin de pouvoir me déplacer librement sans risquer de les filmer. J’ai utilisé des panneaux LED de petit format (Aladdin 30×60), moins intrusifs, pour ne pas déstabiliser les comédiens. J’ai tâché de ne pas les employer à pleine puissance, afin qu’ils ne se sentent pas agressés par une intensité lumineuse excessive – qui aurait pu nuire à l’intimité de certaines séquences.

Dès lors, cette recherche de souplesse conduit à des stratégies techniques concrètes, consistant notamment à déporter l’éclairage en dehors de l’espace de jeu, en travaillant par exemple depuis l’extérieur – à travers fenêtres et autres ouvertures – ou à imaginer des installations qui ne nécessitent pas de poser des pieds au sol. Ces techniques sont soigneusement énumérées dans le mémoire de fin d’études de Plume Fabre, promotion 2020 de la Fémis « Libérer l’espace de jeu », aussi j’éviterai de les reprendre ici. Néanmoins, il me semble intéressant de pointer le fait que la question de la lumière a beaucoup évolué avec les outils actuels, notamment grâce aux sensibilités croissantes des capteurs numériques, qui permettent de moins se soucier de « voir ». Éclairer devient alors parfois moins la question de ce qui va être vu, que de ce qui n’a pas besoin de l’être, on peut davantage travailler par soustraction que par addition. Sur un plan de la grand-mère alitée, je me suis par exemple contenté de jouer sur l’inclinaison d’un volet pour atténuer la lumière entrante qui éclairait le mur.



Le Couteau et la Plaie (2025)

Ces possibilités permettent de travailler directement à partir de la lumière naturelle, ou d’un éclairage pré-existant, qui peut désormais être suffisant pour donner à voir. Aujourd’hui,

éclairer peut devenir un choix. C'est notre rôle de définir ce choix en réfléchissant à ses implications avec le réalisateur ou la réalisatrice.

Benoît Dervaux m'a raconté l'expérience récente de sa dernière collaboration sur *Jeune Mère* (2025) des Frères Dardenne⁷⁷, qui ont souhaité s'essayer à un tournage entièrement sans lumière additionnelle. Dans un premier temps, ce choix désoriente : certaines situations, comme les extérieurs nuit, qui pourraient imposer habituellement l'usage de nacelles ou de sources puissantes. On se retrouve à devoir déplacer la question de la lumière en amont, sur les repérages, en sélectionnant des lieux où l'éclairage naturel ou urbain suffit à rendre l'image possible. Benoît Dervaux évoque la tentation récurrente de vouloir « rajouter le petit truc qui manque », pour dégager un regard ou renforcer le contraste. Mais il ajoute qu'en acceptant de ne pas le faire, on découvre que le film peut exister sans cela. Il y a là une forme de leçon d'humilité, une manière de s'effacer devant ce que propose la réalité, qui peut d'ailleurs créer parfois des surprises, de l'inattendu dans la façon dont la lumière réagit naturellement, qu'on aurait pas forcément imaginé ou été en mesure de recréer techniquement avec des projecteurs.

Refuser d'éclairer, cela ne signifie pas pour autant renoncer à tout contrôle de la lumière. Il est tout à fait possible d'intervenir avec subtilité, par des gestes discrets. Il peut être parfois possible de travailler directement la lumière naturelle par soustraction – en la modelant avec des drapeaux ou en faisant du négatif ; ou encore en la diffusant ou la renforçant avec des matières réfléchissantes. On peut aussi choisir de la travailler directement à travers le décor.

Pour mon film de fin d'études, j'ai déterminé la couleur et la densité des murs de la cuisine – un décor récurrent – par rapport à l'entrée de jour qui provenait de la fenêtre. Le bleu profond de la peinture, assombri encore davantage par sa patine, permettait d'obtenir une densité qui créait un contraste naturellement fort – sans nécessité de recourir à de la lumière additionnelle. De la même manière, les choix des costumes, du mobilier, et des accessoires, étaient pensés en cohérence avec chaque pièce de la maison – unique décor du film – de sorte à créer naturellement des zones plus sombres pour faire ressortir les visages des comédiens, et créer naturellement du contraste colorimétrique.

⁷⁷ Entretien réalisé le vendredi 14 avril, par visio-conférence.



La densité de la peinture crée un contraste prononcé avec les peaux

Organiser le plan de travail en fonction de l'orientation du soleil s'est aussi révélé décisif pour assurer une continuité, et garder un certain contrôle sur les contrastes. La principale difficulté restait certainement les plans axés vers les fenêtres, qui avait tendance à être surexposées en l'absence d'une autre source de lumière qui aurait pu compenser depuis l'intérieur. Ainsi, sans encombrer l'espace, et sans prendre trop de temps, avec une préparation qui prend en compte la volonté de ne pas éclairer, on peut déplacer le travail de la lumière et de la plasticité de l'image en pensant une direction artistique cohérente sans encombrer l'espace, ni figer le temps du tournage.

Réduire l'encombrement du plateau, au-delà du matériel, c'est aussi, je l'évoquais, travailler en petite équipe. L'effectif dépend finalement de la quantité de matériel et des installations envisagées, aussi, alléger l'un revient aussi à alléger l'autre. Se retrouver avec moins d'assistants que sur un tournage traditionnel de fiction, augmente certes la charge de travail individuelle, mais cela permet aussi de resserrer le noyau créatif et de favoriser la souplesse et la réactivité. On peut alors plus facilement imaginer de nouvelles situations, et envisager leur mise en place sans que cela nécessite une logistique trop lourde, ou impacte un grand nombre de personnes. Cette réduction tend au fait de remettre la création au centre du tournage lui-même, à rebours du cinéma dominant où elle se joue majoritairement en amont, pendant la préparation, et où le tournage se contente d'exécuter ce qui a alors été prévu.

Florian Berutti, directeur de la photographie sur les films de Claude Schmitz, m'a raconté le tournage de *Braquer Poitiers* (2018). Le film a été tourné entre amis, dans la maison du personnage principal du film, Wilfried. Florian Berutti était seul à l'image, l'équipe cohabitait et le tournage prenait peu à peu les allures d'une « espèce de télé-réalité où les relations qui se

jouaient dans le vie infusaient dans le film »⁷⁸. Étant seul à l'image, il assurait lui-même les tâches habituellement confiées à ses assistants : mise au point, sauvegarde des rushes, synchronisation. Le soir, toute l'équipe, comédiens compris, visionnait ensemble les rushes pour discuter collectivement de ce qui serait tourné le lendemain. Cette méthode favorisait à la fois une grande souplesse et un tournage en continuité chronologique – un atout précieux pour garder une vision d'ensemble sur l'évolution du film. Le scénario restait très ouvert, nourri des discussions collectives, créant une horizontalité précieuse au sein de l'équipe.

C'est également ce que j'ai ressenti sur le tournage du film A.M.B.R.Y.M d'Arthur Chopin, déjà évoqué en fin de partie précédente. L'équipe était extrêmement réduite, composée uniquement du réalisateur (Arthur Chopin), du comédien (Ambrym Guedin), et du directeur de la photographie (moi-même). Chaque soir, nous regardions ensemble les rushes, pour faire le point sur la journée écoulée, et anticiper la suivante. Le film s'étant construit sans scénario préalable, au fil des événements, le fait d'être aussi peu nombreux ouvrait considérablement le champ des possibles en termes d'organisation. Nous avons ainsi pu décider, à peine quelques jours avant, de migrer à plus de 700 km de la ville où nous tournions initialement. Une telle réactivité n'aurait pas été envisageable avec une équipe classique.

Cette flexibilité était aussi rendue possible par un encombrement matériel, qui se réduisait pour ma part à une petite caméra de poing. Ce choix répondait avant tout à une volonté du réalisateur, de pouvoir tourner librement où nous voulions, sans attirer l'attention, sans quoi nous n'aurions jamais pu infiltrer le meeting politique où nous avons tourné. La caméra était à la fois facile à dissimuler dans une poche, mais surtout elle sentait l'amateurisme à plein nez, au point qu'il était difficile de nous soupçonner une quelconque démarche cinématographique. Elle a bien sûr parfois suscité quelques interrogations, notamment lorsque nous filmions dans des magasins sans autorisation, mais son apparence et sa légèreté en faisaient un objet, paraissant de l'extérieur, très peu menaçant. Cet exemple illustre une nouvelle fois, il me semble, la manière dont le choix d'un outil ne se fait pas en fonction de ses seules qualités plastiques, mais se déporte sur sa capacité à médiatiser une situation, à permettre que quelque chose puisse se produire.

Au-delà de sa perception par le monde extérieur, c'est aussi directement le rapport entre filmeur et filmé qui est transformé par cette caméra. Jean-Pierre Beauviala, inventeur

⁷⁸Entretien réalisé le dimanche 16 avril, par visio-conférence.

visionnaire, a toujours conçu ses caméras en pensant autant au confort des opérateurs qu'à la relation humaine qu'elles pouvaient permettre avec les personnes filmées. Son projet, tel qu'il l'exprime lui-même, était de concevoir « un instrument plus amical »⁷⁹. Pour cela, il s'est attaché à repenser concrètement la forme et l'usage de la caméra : en déplaçant le viseur et l'objectif pour libérer le visage du cadreur et en réduisant le volume de l'appareil pour alléger sa présence. Des caméras comme l'Aäton A-Minima, conçue pour le 16mm, ou encore la Paluche, minuscule caméra vidéo, incarnent pleinement cette volonté de discrétion et d'accessibilité, en particulier au service des cinéastes indépendants ou documentaristes.⁸⁰

Ainsi, la miniaturisation des caméras transforme radicalement le rapport entre filmeur et filmé, mais aussi l'acte de filmer lui-même. Dans son article « À propos des petites caméras et du reste », Emmanuelle Demoris décrit l'ambivalence de ces outils, entre la souplesse, l'intimité inédite que ces petites caméras au poings permettent, et la difficulté de « relier l'œil à la main ». Elle explique en effet cette drôle de gymnastique, sorte de dissociation qui s'opère dans son propre corps qui doit d'un côté diriger l'outil, le maintenir stable, et son visage, sa parole qui ne doivent rien laisser paraître alors qu'elle contrôle simultanément ce qui se passe à travers le petit écran : « Le visage s'anime tandis que la main reste stable. Le rire s'étrangle à la gorge pour ne pas secouer les épaules »⁸¹

Mais la réduction de l'encombrement facilite aussi grandement la maniabilité de la caméra, et ce, sans nécessiter un savoir-faire technique ou pratique particulier. C'est d'ailleurs ce qui a séduit des cinéastes comme Alain Cavalier, ou encore Agnès Varda, dont les petites caméras vidéos leurs ont permis de se saisir directement de l'outil, dans la continuité de la pensée d'Alexandre Astruc avec son concept de « la-caméra stylo »⁸². Revendiquant l'idée selon laquelle le cinéma est un mode d'expression autonome, au même titre que l'écriture, la caméra miniature permet au cinéaste lui-même de prendre le parti pris de la transmission de sa pensée par les images. Ce geste interroge, dans certains cas, la nécessité même de faire appel à un directeur de la photographie, ou un cadreur. Dans le cas d'*A.M.B.R.Y.M* (2025) d'Arthur Chopin, il s'agissait aussi de travailler avec un outil avec lequel le réalisateur était à l'aise de cadrer lui-même. Ainsi, comme je l'ai précédemment mentionné, plusieurs séquences ont été tournées sans moi, souvent parce qu'elles exigeaient une intimité

⁷⁹ A. Bergala, J.-J. Henry et S. Toubiana, « Entretien avec Jean-Pierre Beauviala – 1 – », 1977, p. 12.

⁸⁰ L'entreprise décrit cet appareil comme une volonté de « mettre le cinéma là où il n'a pas l'habitude d'être [...], de permettre à des cinéastes indépendants, en groupe ou isolés, de disposer en permanence d'un instrument abordable pour la fabrication de films "lentement distillés" », *CinéMinimal*, no 5, octobre 2000

⁸¹ Emmanuelle Demoris, « À propos des petites caméras et du reste », *La Lettre de l'AFC*, mai 2004

⁸² Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948

particulière. Pourtant, je n'ai jamais eu le sentiment d'être simple exécutant, devant disparaître pendant certaines séquences. Au contraire, je l'ai vécu comme un véritable partage d'idées. J'avais le sentiment d'être là pour autre chose que mon savoir-faire, pour mon regard, sur l'image et sur le cinéma.

Ainsi, le fait de choisir ces outils avant tout pour ce qu'ils permettent de faire advenir, conditionne la capacité du film à ménager un espace d'instabilité, où le réel fissure le contrôle cinématographique traditionnel. Cette philosophie configure également le filmage : à la fois des possibilités de techniques de cadrage, et donc de langage filmique, mais aussi des possibilités plastiques, en termes d'exposition, de contraste, de lumière et de couleurs. Penser l'accueil du réel d'un point de vue matériel, c'est cesser de pré-concevoir les formes cinématographiques. En hiérarchisant les arguments qui plaident en faveur de tel ou tel outils, on déplace les méthodes de conceptions de l'image, et on reconfigure les étapes de son expression. Prendre en compte ces contraintes ne signifie pas pour autant renoncer à fabriquer une image affirmée, mais à travailler au contraire un parti pris, une radicalité.

B- Pour une image radicale

Manifester son engagement dans l'avènement de l'imprévu, du réel, c'est adopter une attitude différente dans la construction de l'image, c'est faire une affirmation politique. Cette posture suppose de rompre avec les normes esthétiques dominantes pour ouvrir une radicalité formelle, qui peut se situer aussi bien dans la façon d'aborder le cadrage lui-même, que dans l'approche plastique de l'image. Accueillir le réel ne signifie pas nécessairement le représenter mimétiquement, à l'identique de ce que percevrait un œil humain. Au contraire, accompagner l'évènement dans son immédiateté, cela peut-être aussi accepter cette urgence pour prendre des décisions esthétiques fortes, ancrées dès le tournage.

Le développement des caméras numériques a eu tendance à progressivement déplacer un ensemble de questions relatives à l'image vers post-production. En transformant la matérialité de l'image en un système de données binaires, le numérique lui a conféré une plus grande flexibilité, permettant des manipulations infinies. L'image n'est plus qu'une simulation

algorithmique, lisse, volontairement neutre⁸³ – dont l'identité esthétique ne se cristallise véritablement qu'à l'étape de l'étalonnage. Cela est d'autant plus vrai avec les caméras numériques couramment utilisées dans le cinéma dominant, qui surenchérissent sur la dynamique du signal⁸⁴ conçue pour accueillir ensuite de plus vastes possibilités de traitement. A l'inverse, sortir de ces circuits de fabricants, pour les questions évoquées précédemment (encombrement, tournage sans autorisation, sans assistant, ou même pour des questions économiques), c'est travailler avec un matériau moins flexible, qui travaille davantage dans l'irréversibilité des choix.

Il est justement intéressant de constater que le manque de dynamique d'un capteur peut être utilisé pour créer une esthétique marquée. Il s'agit alors de poser l'image pour déplacer sa dynamique vers le bas (sombre) ou vers le haut (clair), en étant conscient qu'une partie de la matière sera sacrifiée de façon irréversible. Dans *La BM du Seigneur* (2010) de Jean-Charles Hue, film comportant des parties purements documentaires et des parties plus fictionnées⁸⁵, des choix d'expositions francs accompagnent la rédemption de Fred Dorkel, Yéniche et croyant évangélique, ayant arrêté les cambriolages suite à la rencontre d'un ange. Un plan emblématique d'un chien, le dogue argentin blanc à l'origine de sa révélation, est surexposé, ne révélant presque plus que les yeux marrons de l'animal.



Les yeux du dogue argentin dans *La BM du Seigneur* (2010)

⁸³ Le développement des formats numériques tels que le LOG et le RAW incarne cette transformation de l'image en une matière malléable. Le LOG (pour logarithmique) applique une courbe de contraste volontairement aplatie pour préserver la plage dynamique, facilitant ainsi l'étalonnage en postproduction. Le RAW, de son côté, enregistre les données brutes du capteur, sans traitement interne, offrant un contrôle quasi total sur les paramètres de l'image.

⁸⁴ La dynamique du signal, ou plage dynamique, désigne l'écart mesurable entre les zones les plus sombres et les plus claires qu'un capteur peut enregistrer sans perte d'information. Les caméras numériques actuelles visent à élargir cette plage pour préserver une plus grande quantité d'informations lors du tournage, ouvrant ainsi la voie à des corrections poussées en postproduction.

⁸⁵ Hélène Becquembois et Anne Bléger (entretiens), *Jean-Charles Hue : échos entre documentaire et fiction*, *Balises – Bpi*, 11 mars 2024

Ce choix confère au plan une dimension symbolique forte, dans un rapport éminemment sacré, divin. Henri Alekan disait à ce propos, que « La lumière n'est pas mystique par elle-même, mais elle le devient par la transcendance que l'homme inspiré lui attribue »⁸⁶.

A l'inverse, lorsque Pedro Costa tourne *Dans la Chambre de Vanda* (2000) avec sa Panasonic DVX-100, caméra également très limitée dans son rendu des hautes lumières, il travaille justement son exposition de sorte à les limiter, « tassant » son signal vers le bas. Il en résulte une image très sombre et très contrastée, dans une esthétique marquée jouant sur le clair-obscur. Ce parti pris renforce fortement l'impression d'exiguïté, d'étouffement et traduit aussi la précarité et l'isolement des habitants de Fontainhas. On retrouve la même approche de l'exposition dans certains films de Wang Bing, notamment dans les séquences en intérieur des *Trois Soeurs de Yunnan* (2012) où la lumière naturelle semble toucher seulement les visages des protagonistes et la fumée, laissant le décor tout autour plongé dans l'obscurité. Les cinéastes se rejoignent dans leur quête de donner voix aux invisibles, en travaillant une esthétique marquée qui engage leur propre regard sur le monde.



Usage du sombre chez Pedro Costa *Dans La Chambre de Vanda* (2000) - à gauche et chez Wang Bing dans *Les Trois soeurs du Yunnan* (2012) - à droite

Mais au-delà de ce que ces choix plastiques transforment, ils renseignent aussi sur le dispositif lui-même. De la même manière que nous évoquions dans la première partie de notre étude, un paradoxe entre l'inexistence de marqueurs spécifiques relatifs au documentaire et l'existence de certaines formes de langage qui lui sont culturellement rattachées, il convient de transposer ce paradoxe sur la question plastique. À la fois, la matière de l'image renvoie à certaines codifications culturellement intégrées, à la fois, elle

⁸⁶ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Table Ronde, 1991, p. 21

renvoie aussi directement aux intentions qui motivent ces choix, pouvant alors soulever des questions éthiques.

Bordwell et Thompson ont souligné combien l'esthétique d'un film ne peut être dissociée de ses conditions de fabrication.⁸⁷ Ainsi, le matériau même est porteur, en plus de ce qu'il véhicule esthétiquement dans le champ émotionnel et symbolique, d'un indice sur la façon dont il a été fabriqué. Jacques Aumont définit la matière à partir du rapport entre une image et ce qui « concrètement et matériellement, l'a déterminée en tant qu'image : son support, sa forme première, les modulations de cette forme par l'histoire des images »⁸⁸. Choisir un système caméra-optique, c'est donc créer une matière qui va renvoyer à certaines connotations. Il est intéressant d'interroger comment cette dernière peut alors devenir un vecteur d'indices sur le dispositif, lorsqu'on travaille autour des porosités du documentaire et de la fiction.

Si la question du choix de l'outil est déjà fortement orientée par des questions économiques et pratiques, pour faciliter l'émergence du réel, elle doit également prendre en compte la matérialité de l'image, comme forme sur laquelle on peut exercer le plus facilement un contrôle sans risquer de perturber ce qui adviendra autour de la caméra. La matière est purement affaire de représentation, elle devient le premier outil du travail plastique d'une image.

Parmi les principaux paramètres qui agissent sur la matérialité de l'image, Jacques Aumont cite la couleur, le flou – auquel j'ajouterai le niveau de détail et le grain – et son homologue numérique : le bruit. Comme nous l'évoquons plus haut pour parler spécifiquement du contraste – paramètre également qui joue sur la matière, la malléabilité de l'image numérique permet aujourd'hui de retravailler cette matière après captation. Cependant, le choix de l'outil oriente déjà fortement la direction du travail de la matière. Dès lors, exposer son image, choisir une balance des blancs, c'est déjà commencer à travailler cette matière.

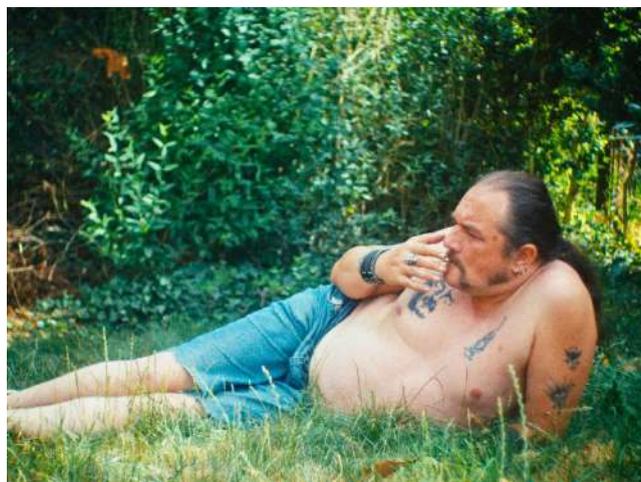
Pour *Braquer Poitiers* (2018), Florian Berutti a travaillé avec l'Ikonoskop, une caméra numérique suédoise, conçue pour offrir une esthétique proche du Super 16mm.⁸⁹ « Je pense

⁸⁷ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, p. 57

⁸⁸ Jacques Aumont, *Esthétique du film*, 2016, p. 85

⁸⁹ La taille du capteur de la caméra étant quasi-identique à la fenêtre d'une pellicule Super 16, la profondeur de champ était plus grande que sur les grands capteurs des caméras de cinéma traditionnelles, à diaph et valeur de

que pour Claude (Schmitz), l'outil a toujours été très important, il a quand même un sens esthétique des choses, il a toujours cherché à ce qu'il y ait de la texture dans l'image. Donc on a toujours essayé de trouver des caméras qui pouvaient lui permettre d'obtenir ça directement. »⁹⁰ À l'époque de la sortie du film, j'étais resté intrigué par l'image, sa matière, moins détaillée que la plupart des caméras numériques et que je trouvais très organique. La caméra, si elle est capable d'enregistrer en RAW, a un rendu relativement limité dans les hautes lumières qui nécessite d'exposer précisément l'image – d'autant que le film a été tourné intégralement sans éclairage additionnel.



Plan tourné avec l'Ikonoscop dans *Braquer Poitiers* (2018) de Claude Schmitz

Ce choix arrive dans la continuité de deux collaborations précédentes, réalisées avec des caméras à tubes Sony BVP-30, dont Florian Berutti qualifie le rendu de « fantomatique » : peu de définition, des contours doux. L'approche esthétique qui traverse les films de Claude Schmitz s'oppose frontalement à l'imagerie définie et chirurgicale du cinéma dominant – qui tend à produire une matière « noble »⁹¹.

Dans son article « In the Defense of Poor Image », Hito Steyerl dénonce l'existence d'une société de classe des images, dont la hiérarchie s'établit en fonction de son niveau de sa définition, ou de la noblesse de son matériau. Elle plaide au contraire en faveur de « l'image pauvre », l'image compressée, pixellisée, peu définie, granuleuse, considérée comme indigne

plan égale. La durée d'enregistrement des rushes, limitée à 15 minutes, crée aussi une disposition proche d'un tournage en pellicule, relativement limité par le temps d'enregistrement.

⁹⁰ Entretien réalisé le dimanche 16 avril, par visio-conférence.

⁹¹ Je nuance ce propos dans un article publié sur le site de l'AFC, à l'occasion d'un voyage scolaire au festival Camerimage, dédié au travail des directeurs et directrices de la photographie : *La promotion 2025 du département Image de La Fémis de retour du 32e Camerimage*, 3 décembre 2024

par le cinéma commercial car techniquement dégradée⁹². Loin d'être un défaut, cette pauvreté devient pour Steyerl une affirmation politique : ces images circulent hors des réseaux dominants de production et de diffusion, dans des circuits alternatifs majoritairement numériques, de piratage, érigés contre le circuit capitaliste du cinéma et favorisant l'accessibilité, le partage.

J'ajouterais aussi que les images pauvres renvoient à la démocratisation des caméras vidéo à partir des années 1970, utilisées par les collectifs militants pour réaliser des films politiques. Comme le rappelle Yann Le Masson - cadreur et cinéaste militant – à qui on doit notamment le film *Kashima Paradise* (1973): « Je ne pense pas que “cinéma militant” puisse être accolé à “cinéma de fiction” [...] Le cinéma militant, violent ou pas, est, je pense, obligatoirement documentaire. »⁹³ La vidéo – et dans son prolongement, les caméras numériques légères – ont ainsi constitué une nouvelle révolution des outils du documentaire. Elles ont ouvert la possibilité de filmer seul-e, à moindre coût, en s'affranchissant des contraintes lourdes du cinéma institutionnel.

Mais au-delà de cette accessibilité, c'est la matière même de ces images qui transforme la représentation. Plus instable, moins définie, elle produit un effet de déréalisation, s'éloignant du mimétisme pour tendre vers une forme d'abstraction qui déplace l'attention vers l'acte de regarder. Elle rend au cinéma son expérience du sensible. En ce sens, l'image « pauvre » invite à revoir les critères d'évaluation esthétique : elle déplace la valeur de l'image vers sa fonction, sa charge. Elle affirme plus directement la place centrale donnée à ceux qu'on filme en dehors de toute sublimation.

A l'inverse, une trop grande sophistication esthétique dans le cadre d'un documentaire, peut parfois compromettre le statut du document. Dans son article « Regarding Pain of Others »⁹⁴, Susan Sontag évoque la méfiance quant à la nature d'images jugées « trop belles » pour être vraies. Elle analyse les accusations d'inauthenticité portées contre certaines photographies de guerre ou représentant la souffrance, dès lors qu'elles semblent trop composées, trop « cinématographiques ». Elle prend notamment l'exemple du photographe Sebastiao Salgado, accusé de « spectaculariser la misère », ce qui a pour effet de détourner l'attention du sujet pour le recentrer sur le médium lui-même. Cette priorité de l'esthétique sur l'éthique, produit

⁹² Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, novembre 2009

⁹³ Yann Le Masson, *Alors, le cinéma militant aujourd'hui ?*, 2004, p. 30

⁹⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux (Picador), 2003

ce que Susan Sontag nomme « l'inauthenticité du beau », une ambivalence entre l'indignation morale suscitée par l'image, et la fascination esthétique qui lui résiste malgré tout.

Un autre exemple particulièrement évocateur est le film *Africa Addio* (1966), réalisé par Franco Prosperi et Gualtiero Jacopetti. Se voulant dresser un portrait de l'Afrique pendant sa décolonisation au début des années 60, le film prétend témoigner de la fin de l'ordre colonial européen pour une entrée violente dans l'indépendance. Tourné en 35 mm anamorphique, dans un ratio 2.35, il mobilise des codes esthétiques directement issus du cinéma narratif de fiction : la composition des cadres et le rythme du montage particulièrement soignés, ne font que tendre vers un sensationnalisme spectaculaire qui crée une distanciation avec le contenu des images. Au-delà de sa vision raciste, eurocentré et pro-colonialiste, il pose particulièrement problème dans sa représentation frontale des massacres, n'hésitant pas à montrer directement des corps morts, et des exécutions en direct. Le film, prétendant montrer la réalité dans sa violence brute, anesthésie les images en les sublimant. Ainsi se pose en miroir de la typologie de l'image pauvre, la question de ce que l'on pourrait nommer l'image « noble », une image dont la sophistication formelle risque d'édulcorer la violence qu'elle prétend documenter.



La composition soignée des plans d'*Africa Addio* (1966) de Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi

Il existe évidemment des contre-exemples de films documentaires qui travaillent une forme aussi sophistiquée sans pour autant qu'elle trahisse un discours politique. Par exemple, dans *Fuocoammare par-delà Lampedusa* (2016), Gianfranco Rosi, parvient à filmer très justement la Méditerranée endeillée par les drames migratoires avec une grande rigueur formelle : plans très composés, lumières expressives. Loin de transformer les douleurs et les peines en objet esthétique, il choisit au contraire d'ouvrir un regard sur l'à côté, en partant de plusieurs histoires qui se frôlent, pour réussir à montrer finalement que la situation affecte indirectement toute l'île. Sa démarche étant moins d'informer, que d'ouvrir par le langage « un espace d'interprétation et de sensations », il cherche directement dans la forme à travailler avec un « double mouvement : transformer et soustraire ».⁹⁵

De la même manière, il ne faudrait pas faire un amalgame entre « image pauvre » et un manque de rigueur apporté au cadre. Comme nous l'évoquions plus haut, Wang Bing réussit dans ses documentaires, à traiter de sujets sensibles, tout en construisant des images particulièrement expressives et soigneusement composées. Gabriel Matteï, dans son article consacré à la représentation de la précarité dans le cinéma de Wang Bing⁹⁶, reprend un texte de Babara Carnevali très éclairant pour notre étude :

A l'accusation d'esthétisation qui désigne « une valorisation induite des apparences et de la dimension sensible du social à laquelle correspondrait une occultation ou un reniement de la réalité sociale authentique », il s'agit d'opposer « une compréhension immanente du monde des apparences sensibles, véritablement conçues comme apparences sensibles » et « comme quelque chose qui compte et qui agit au plein sens du terme, et non comme la simple écume de mouvements qui adviendraient dans une sphère plus profonde et importante de la réalité ».⁹⁷

Ainsi, le soin apporté à la forme d'un film qui accueille le réel, même dans le cas sensible d'une situation sociale fragile, n'est pas nécessairement ce qui la trahit. Au contraire, il s'agit de penser comment cette mise en forme donne une représentation qui la rend visible, en la faisant exister autrement, par la plastique assumée de la caméra et des paramètres qui la transforment. Il faut alors dépasser l'idée qu'il y aurait une opposition entre apparence et

⁹⁵ *Dossier de presse – Fuocoammare*, Météore Films / Rendez-Vous Press, 2016, p. 4

⁹⁶ Gabriel Matteï, « Les formes dissensuelles de l'expérience esthétique documentaire », *Images Re-vues*, n° 18, 2021

⁹⁷ Barbara Carnevali, « L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales », *Tracés*, n° 13, 2013

authenticité et travailler l'image comme un lieu où le réel peut advenir autrement que par un mimétisme.

C - Cohésion des dispositifs : la difficulté de tendre vers une esthétique unifiée

La circulation entre documentaire et fiction peut traverser l'ensemble d'un film – soit parce que chaque séquence s'inscrit directement dans un dispositif poreux, oscillant entre mise en scène et captation du réel ; soit parce que certaines séquences, tournées selon une logique documentaire, cohabitent avec d'autres, plus écrites, orchestrées selon des principes de la fiction. Se pose alors la question de la pluralité des dispositifs au sein d'un même film et, avec elle, celle de leur cohérence : faut-il en chercher l'homogénéité, ou au contraire, assumer pleinement l'hétérogénéité formelle et esthétique?

Le cas typique est celui d'une séquence filmée au sein d'un événement public préexistant au tournage, investi par le film à la fois pour sa complexité – difficile, sinon impossible à reconstituer – et pour l'énergie collective et la spontanéité qui s'en dégage. L'équipe s'insère alors dans un environnement peu maîtrisable, auquel elle mêle ses propres figures – acteurs, professionnels ou non – qui auraient, ou non, pris part à l'événement hors du cadre filmique. Ce type de situation se rapproche éminemment d'un dispositif documentaire : il impose d'adapter les méthodes de tournage pour perturber le moins possible le déroulé de l'événement, définissant ainsi une méthode, et donc un langage filmique qui lui sera propre.

Ce fut précisément le cas sur le tournage de *Sur les Ruines* (2025) de Nadhir Bouslama. L'avant-dernière séquence du film se déroule au cœur d'une cérémonie de mariage traditionnelle tunisienne – nommée Outia – qui réunit plusieurs centaines de femmes et d'enfants dans une vaste salle de réception. Très codifié et chorégraphié, l'événement aurait nécessité des moyens considérables pour être reconstitué : une logistique lourde, un grand nombre de figurants et une orchestration technique coûteuse. Très vite, nous avons compris que cette séquence devait être tournée dans une véritable outia – et que nous devrions, pour cela, nous adapter aux contraintes du réel.

En plus d'intégrer plusieurs personnages du film – comédiens professionnels et amateurs, nous nous sommes naturellement posé la question du raccord esthétique entre cette séquence

et les précédentes, que ce soit en termes de rythme, de cadre ou de lumière. Il s'agissait alors de penser le dispositif de cette scène en amont, par rapport à d'autres – plus contrôlées – afin de déterminer une méthode de tournage cohérente. La caméra à l'épaule s'est rapidement imposée pour la flexibilité qu'elle offre dans les déplacements, notamment pour suivre précisément le chemin de la mariée en se faufilant parmi les convives lors de la cérémonie. Cette méthode de tournage a été conservée tout au long du film, car elle nous permettait également de nous adapter avec souplesse aux mouvements des comédiens.

De la même manière, pendant l'Outia, j'ai essayé de maintenir des plans relativement stables, afin de rester au plus près du découpage du reste du film. La principale difficulté consistait à préserver une distance cohérente avec celle adoptée dans la partie fictionnée, ce qui n'était pas évident, car la caméra suscitait de nombreuses réactions de la part des convives, me contraignant parfois à rester à une certaine distance.



Image d'une séquence fictionnée - à gauche, et de la séquence de l'Outia - à droite

Au final, malgré nos efforts pour harmoniser l'esthétique des séquences entre elles, un certain décalage se fait sentir à ce moment du film. D'une part, il tient à l'énergie particulière qui émane de ce qui se passe dans le cadre – et qui contraste avec celle des autres séquences, mises en scène et donc, malgré tout, plus maîtrisées. D'autre part, il provient d'une manière de filmer rendue nécessaire par cette énergie même : plus instinctive, moins chorégraphiée, qui se heurte davantage aux corps.

C'est un décalage qu'on peut également ressentir dans *La Bataille de Solferino* (2013) de Justine Triet, filmé en partie au cœur d'un événement préexistant au film – le jour des résultats de l'élection présidentielle de 2012. Les séquences tournées dans les rues de Paris relèvent d'un régime tout à fait différent des autres : les cadres y sont plus instables, l'image est traversée par l'urgence et la nécessité d'adaptation. À l'inverse, les autres scènes – bien

qu'inscrites dans un dispositif modeste et une lumière naturaliste cohérente avec l'esprit des extérieurs – sont plus maîtrisées au cadre, plus chorégraphiées. Deux esthétiques cohabitent ainsi, communiquant à l'intérieur du film. Cette autonomie esthétique entre les dispositifs permet notamment d'accentuer l'énergie singulière des séquences de foules, qui finissent par contaminer les autres scènes – notamment par le biais d'un montage parallèle – insufflant toute la tension du film.

Certains films revendiquent ouvertement cette hétérogénéité des dispositifs et en font un moteur de création. C'est notamment le cas de *Ce Cher Mois d'Août* (2008), de Miguel Gomes, film en grande partie improvisé, qui s'est construit au fil du tournage, dans le refus de se soumettre à l'autorité d'un scénario pour se rendre disponible aux rencontres du réel. Le film commence par documenter les fêtes de village du Centre du Portugal, et finit par faire émerger des personnages de fiction, incarnés par des personnes croisées en chemin. Il assume pleinement l'expérience du tournage, allant jusqu'à filmer ses propres interactions avec l'équipe technique, les essais et recrutements de comédiens potentiels, ou encore son ingénieur du son captant des ambiances en « son seul ». La circulation entre documentaire et fiction devient alors totale : le réel et la fiction en s'embrassant, interrogent au-delà du film, le cinéma lui-même.

**

Ainsi, le fait d'accueillir le réel implique nécessairement de prendre en compte des paramètres qui n'entreraient pas en jeu dans un tournage purement fictionnel, notamment l'attitude à adopter vis-à-vis des personnes filmées et la part de liberté qui leur est laissée dans le cadre. Le dispositif joue un rôle essentiel dans la construction de la subjectivation du spectateur, en l'invitant à douter de la nature des images, et du filmé, en le laissant libre d'agir dans l'espace qu'il habite. Qu'il s'agisse de comédiens amateurs ou non, accueillir le réel suppose une adaptation à l'imprévu, fondée sur un allègement à la fois matériel et humain. Il s'agit de réinvestir un protocole documentaire proche de celui du groupe cinématographique synchrone léger, en dépouillant l'artillerie cinématographique classique pour concentrer le travail de l'image sur son outil essentiel : la caméra.

Le choix de cette dernière conditionne une approche de la matérialité de l'image, plus ou moins proche de la vision humaine, plus ou moins radicale, qui modalise la perception des phénomènes filmés. Le dispositif détermine également un certain rapport au monde – fait de retrait, de disponibilité, et de renoncement au contrôle absolu : il devient un lieu d'émergence. Au-delà de ce qui est montré, il révèle une manière d'habiter la situation filmique, en créant une circulation entre les corps et la caméra. Il agit comme révélateur de relations, mais fait également émerger une forme.

Au-delà de la volonté d'harmoniser esthétiquement des séquences issues de dispositifs différents, il est essentiel de moduler ces dispositifs dès la prise de vue, afin de faire émerger une manière de filmer tendant vers une certaine cohérence d'ensemble. À défaut, un écart perceptible entre les régimes d'images pourra subsister. Mais cet écart n'est pas nécessairement problématique : il peut devenir un lieu de friction, un espace de tension entre deux logiques d'énonciation ou deux régimes de présence. L'hétérogénéité des dispositifs ne doit pas être systématiquement neutralisée ; mais elle ne saurait non plus être résolue uniquement au montage. La cohérence doit être pensée en amont, dans une attention portée aux modalités de la rencontre entre le filmeur et le filmé.

Notre troisième partie se consacrera ainsi à interroger ces frictions comme autant de lieux d'inscription du réel dans l'image. À travers elles, nous verrons comment la caméra – par sa position, sa mobilité ou son retrait – modélise un rapport au monde, à ses phénomènes, et rend sensible, dans le geste filmant lui-même, une co-présence entre le filmeur, le filmé et l'espace qu'ils cohabitent.

III - TROUVER DES POINTS DE FRICTION

Si la décision d'accueillir le réel sur le plateau oriente le choix des outils de tournage, ces derniers influencent inévitablement en retour le langage du film. Après avoir envisagé des dispositifs permettant de libérer les corps filmés d'un contrôle trop rigide de l'image, il convient d'imaginer comment ces méthodes modèlent des formes. Il ne s'agit plus seulement de réfléchir à la manière dont l'appareil impacte l'attitude des filmés, mais de penser comment l'image rend compte d'un rapport – entre filmeur, filmé, et le monde dans lequel ils coexistent. Elle devient alors la trace d'une rencontre, d'un corps à corps.

Cette partie prolonge l'analyse en s'intéressant à la manière dont la caméra modalise le réel, en façonnant sa représentation à travers un point de vue. Dans cette perspective, nous nous appuyerons notamment sur la pensée de Jean-Louis Comolli, qui considère la délimitation de la frontière entre le documentaire et la fiction à partir de la vérité des corps⁹⁸. En interrogeant la distance, l'immobilité, la réactivité ou encore l'intuition du filmeur comme autant de modalités permettant de l'exprimer, nous chercherons à identifier des points de friction, dans les gestes improvisés de la captation et dans leur organisation sur le tournage et au montage.

En effet, si l'improvisation est susceptible d'être travaillée comme une adaptation aux désordres du monde, elle ne doit pas exclure la réflexion préalable sur le langage filmique. Gilles Mouëllic, en comparant l'improvisation cinématographique à celle du jazz⁹⁹, insiste sur la nécessité d'un cadre initial, d'une « grille » à la fois souple et structurante. Comme en musique, cette grille ne détermine pas chaque geste à l'avance, mais elle balise un espace d'expérimentation, garantissant une cohérence d'ensemble tout en laissant surgir l'inattendu. Le découpage technique, classiquement envisagé comme la dernière étape de l'écriture, vise traditionnellement à créer de l'ordre dans la représentation des événements soumis à des impératifs narratifs. Cependant, comme le rappelle Gilles Mouëllic, il est rare qu'il ne soit pas reconfiguré une fois confronté à la réalité du plateau. Il s'agit alors d'établir des règles, pour ensuite les transgresser, les faire déborder dans l'improvisation et « perturber la linéarité programmatique de la mise en scène »¹⁰⁰.

⁹⁸ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 2012

⁹⁹ Gilles Mouëllic, « Découpage et improvisation », dans *Le découpage au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 245-253

¹⁰⁰ *Ibid*

Si le découpage paraît moins nécessaire dans un cadre de tournage improvisé, il n'en reste pas moins le lieu où s'inscrit le regard, et le geste du film. Comme le rappelle Gilles Mouëllic, ce n'est pas l'improvisation qui fait œuvre en soi¹⁰¹, mais bien la manière dont elle existe dans une forme. Le découpage peut alors être pensé, non plus en amont du tournage, mais émerger au contact du contexte de l'évènement filmé, s'adaptant frontalement à ce qui advient. Même dans un film construit sur une économie de signes réduite, réalisateur et directeur de la photographie doivent pouvoir identifier, au sein de ce qui est improvisé, ce qui relève véritablement de la ligne du film, et ce qui doit en être écarté. Improviser ne signifie pas renoncer à tout contrôle esthétique en s'écrasant devant la toute-puissance du hasard, mais évaluer à chaque instant ce qui fait sens et engage le film.

Dans la continuité des réflexions précédentes sur les conditions d'émergence d'un film en prise avec le réel, cette section s'attache à interroger la position du corps filmant. Elle ouvre ainsi une progression du retrait du corps filmant à son engagement physique, en écho avec l'ordre même par lequel s'est structuré le questionnement de ce mémoire.

1 - Le corps filmant en retrait

Gilles Mouëllic évoque deux méthodes opposées de tournage pour donner de la liberté aux acteurs dans l'espace et dans le temps¹⁰². La première consiste à « accompagner la scène avec une ou plusieurs caméras portées », la seconde à « arrêter une ou plusieurs places de caméras fixes qui embrasseront un espace assez large pour permettre aux acteurs de se déplacer librement ». Au-delà de leur façon d'impacter différemment l'attitude des filmés, ces deux approches modifient surtout la représentation de la place occupée par le corps filmant, son engagement, et rendent compte différemment du dispositif de tournage lui-même.

¹⁰¹ Gilles Mouëllic, « Découpage et improvisation », dans *Le découpage au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 245-253

¹⁰² *Ibid* p. 256

A- Retrait par l'immobilité

La caméra immobile est décrite par François Niney comme une énonciation en « panoptique neutre »¹⁰³ : une énonciation masquée, qui donne l'illusion que les choses sont montrées telles qu'elles sont, sans intervention cinématographique, sans recherche de dramatisation ni d'un quelconque discours par l'image. Niney rappelle d'ailleurs qu'il s'agit là du mode d'énonciation privilégié des propagandistes, qui prétendent, en y ayant recours, atteindre une forme d'objectivité.

Pourtant, au-delà de la manifestation évidente d'une subjectivité dans les choix techniques qui configurent la caméra – hauteur, focale, distance... – le plan fixe affirme un engagement supplémentaire, en ce sens qu'il constitue un geste radical : celui de se soustraire à toute perturbation extérieure. Puisque le cinéma, par essence, travaille le mouvement, le plan fixe opère comme un geste de résistance adressé au médium lui-même. En tant que directeur de la photographie, cette posture déplace les attentes liées à l'image en mouvement, *a priori* démonstratifs ou spectaculaires. Elle invite à relire l'étymologie du mot « cinématographie » – « écriture du mouvement » – non comme une injonction à mouvoir la caméra, mais comme une possibilité d'écrire avec le mouvement du monde à partir d'un point fixe. Depuis les premières vues Lumière, le développement des dispositifs techniques n'a cessé de chercher à libérer la caméra de ses attaches terrestres, à la rendre mobile et capable d'épouser les trajectoires les plus spectaculaires. Dans ce contexte, le mouvement de caméra est devenu, dans bien des cas, un automatisme, un réflexe esthétique parfois délié de toute nécessité. Le plan fixe, à rebours de cette logique, réintroduit une forme de frontalité. Il refuse d'accompagner, de réagir face à l'action, produisant une tension particulière¹⁰⁴.

La caméra immobile renvoie – par sa délimitation fixée du cadre – à un espace scénique, qui offre surtout un territoire d'expression aux filmés, libre de se mouvoir sans avoir à la considérer. Ce dépouillement de la mise en scène par l'image fait apparaître les personnages dans leur plus grande clarté, en tant que sujets mouvants dans un environnement fixe. Il y a là l'idée que c'est le monde lui-même qui fait socle, que c'est directement sur lui que s'appuie

¹⁰³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, 2009, p.86

¹⁰⁴ Dans certains films de fiction contemporains, le plan fixe devient un outil de mise en scène du malaise, voire du nihilisme. Chez Roy Andersson, Ruben Östlund ou encore Michael Haneke, l'immobilité de la caméra fige l'action dans une frontalité perturbante. La caméra accentue la violence morale ou sociale par une forme d'abstention, d'impassibilité troublante.

le film. Ce geste de retrait implique ainsi une confiance dans la puissance révélatrice du monde : c'est en s'effaçant que le cinéma peut le mieux le laisser apparaître.

Ce retrait du corps filmant, s'il semble de prime abord réduire la présence du sujet filmant à celle d'un simple observateur, engage en réalité une toute autre manière de voir, renvoyant à une approche phénoménologique. À travers le plan fixe, la caméra renonce à simuler une perception humaine orientée et mobile, pour proposer une expérience perceptive singulière : celle d'un regard désincarné du corps, qui travaille dans un espace exo-centrique – tel que le conçoit Philippe Bédard¹⁰⁵. Dans cette perspective, le plan fixe suspend la disposition du corps filmant à habiter le monde, au profit d'un agencement perceptif où la caméra n'oriente plus, mais laisse le monde advenir comme phénomène. L'image est alors pensée comme la matière d'une expérience perceptive, plutôt que signifiante. Elle rend au visible sa capacité à exister sans se laisser immédiatement absorber par une intention dramatique.

Au retrait du corps filmant, résiste ainsi sa pensée et son regard, qui s'accrochent au-delà des personnages, sur les motifs qui les entourent. En plus de préparer les conditions de surgissement d'un événement, elle s'ancre avec le paysage immobile, dans une appréciation du temps différente. La fixité du cadre s'accompagne généralement d'un traitement du montage particulier, qui accueille le réel dans sa durée. Le plan fixe devient une manière de construire des blocs de réalité continue, dont l'épaisseur se forme dans le temps. C'est notamment le cas chez Pedro Costa et Wang Bing, précédemment cités, chez qui la durée témoigne de quelque chose en train de disparaître – un quartier ; ou de muter – un pays. La tension ne se loge plus dans l'action, mais dans la latence.

Cette attention prolongée relève d'une forme de contemplation, d'une manière d'habiter un lieu avec la conscience qu'il est déjà chargé d'un mouvement, en plus de ceux des filmés. Mouvement qui se suffit à lui-même, indépendamment de son traitement par le cinéma. Pedro Costa pose cette idée en ces termes : « Je pense très clairement que le mouvement est dans la réalité, pas dans la caméra »¹⁰⁶. Comme l'écrit Antony Fiant, ce geste de contemplation « ne sollicite pas seulement le regard mais aussi l'écoute et l'esprit »¹⁰⁷ : le retrait du corps filmant ne signifie pas son inaction, mais au contraire un redoublement de son attention. Le plan fixe constitue alors un espace ouvert, partagé avec le spectateur, lui aussi convoqué dans un

¹⁰⁵ Philippe Bédard, *Un regard hors de soi : étude des rapports entre corps, caméra et espace dans l'histoire des techniques de prise de vues au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2020

¹⁰⁶ Pedro Costa, *Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, 2008, p. 84

¹⁰⁷ Antony Fiant, « Contemplation n'est pas inaction », *Double jeu*, 6, 2009, p. 105-114

rapport actif, d'écoute et d'observation dans la durée. Il explore, et s'égaré dans des détails du plan, quittant parfois les personnages pour s'arrêter sur ce qui les entoure. La construction du cadre est moins anticipée dans le détail des actions à venir, que dans l'intuition d'un espace potentiel où les choses peuvent advenir. Aussi, la fixité du cadre s'accompagne souvent d'une valeur relativement large pouvant contenir tous les corps et leurs potentiels déplacements.

Il s'agit alors bien souvent de tenir une certaine distance avec la scène. Dans les premiers films de Sergueï Loznitsa, notamment son documentaire *La Lettre* (2012), ce n'est pas seulement le cadre qui reste fixe, mais le regard qui se maintient en périphérie. La distance permet au cinéaste de travailler un face à face avec le collectif, davantage qu'avec les individus. Les corps ne sont jamais isolés ni désignés comme figures à suivre mais s'inscrivent dans le tissu des paysages – et dans leur prolongement – celui de l'institution qui les y maintient. L'image ne désigne pas, elle laisse l'ensemble exister dans des compositions qui privent de toute individualisation¹⁰⁸. En cela, Loznitsa compose moins avec les visages qu'avec la masse – celle d'un groupe, d'un corps étendu, dont les mouvements, les silences et la lenteur relèvent d'une forme d'attente suspendue.



Photogramme issu de *La Lettre* (2012) de Sergueï Loznitsa

Le recours au cadre fixe, dans son usage documentaire, invite à un soin particulier de la composition, et donc à l'organisation de ce qui entre dans le champ. Dans *La Lettre* (2012), chaque plan semble minutieusement composé et installe une forme d'abstraction au sein du

¹⁰⁸ Cette absence d'individualisation tient également à la matière visuelle même de l'image : les uniformes, les bérets, les crânes rasés participent d'un processus de standardisation des corps. Cette homogénéité visuelle empêche toute émergence d'une figure singulière et renforce l'inscription des individus dans une entité collective indistincte. Ce choix formel est au cœur du discours du film, qui interroge l'effacement de l'individu au sein des structures institutionnelles.

réel. La matière même de l'image, vaporeuse et granuleuse, évoque moins une représentation brute du monde qu'un glissement vers la rêverie, mais aussi vers une esthétique qui évoque une époque plus lointaine que celle du tournage du film.

Le réel ne se donne plus dans l'événement, mais dans cette manière d'exister en autonomie. C'est dans cette forme de retrait – par la distance – que s'ouvre une seconde approche du retrait filmique, qui engage une autre manière de faire place aux corps filmés.

B - Retrait par la distance

À l'inverse, lorsque la caméra est maintenue éloignée d'un sujet tout en l'accompagnant par un mouvement, dans une valeur suffisamment serrée pour que le filmé devienne sujet du plan, il se dessine davantage déjà une forme de relation. Si la caméra devient plus désignante, elle n'est pas pour autant participante, en ce sens qu'elle reste extraite de l'action directement. L'image s'emploie alors à décrire de façon beaucoup plus directe, non pas en laissant émaner les phénomènes, mais en les pointant directement.

Dans *Tardes de Soledad* (2025) d'Albert Serra, la distance à laquelle travaillent les caméras pendant les séquences de tauromachie est particulièrement intéressante. Parce qu'elle propose un point de vue inédit – relativement au dispositif spectatorial d'une corrida – mais surtout parce qu'elle permet au cinéaste d'affirmer sa distanciation physique et morale, pour se concentrer sur ce qui le fascine davantage : son personnage. En effet, loin de construire un discours politique attendu sur la corrida, ou de chercher à renverser la figure du sanguinaire tueur de taureau en s'immiscent dans son intimité la plus profonde, Albert Serra cherche à pénétrer son intériorité en retranscrivant à la fois sa façon d'être animé – voir habité – lorsqu'il est dans l'arène, et au contraire plus impassible à l'extérieur.

L'utilisation de très longues focales, couplée à la plongée depuis les gradins, isole fortement le toréador et l'animal, il n'y a souvent qu'eux et le sol, l'image n'est pas parasitée par la foule autour. Le retrait est ici une manière de chercher à s'approcher indirectement du point de vue du toréador, en l'isolant pour marquer sa solitude, mais aussi de celui de l'animal, en l'érigant au rang de sujet filmé à part entière. Le regard distribue alors une attention égale

aux deux corps, il ne hiérarchise pas. Cela passe également par une attention portée sur des motifs : en notamment en morcelant le corps du taureau, Serra lui donne une forme de présence, mais aussi d'abstraction par les détails : la langue pendue de l'animal, ses blessures, sa disparition en sortie de champ lorsqu'il se fait traîner au sol... La caméra travaille méticuleusement une tension du regard, en prise à ce qui pourrait surgir. Aussi le recours au plan serré n'appelle pas directement à un équilibre, qui positionnerait les adversaires sur un pied d'égalité, mais un décentrement sur son personnage, pour mieux accueillir l'irruption du taureau depuis le hors-champ. Serra se sert ainsi de la distance pour dégager un espace de fascination ambiguë, relative à la fois à l'attention quant à l'issue du spectacle – mais aussi à la beauté sordide et sacrée qui enveloppe l'évènement. La distance peut être perçue comme une manière de maintenir un regard sur le monde, sans prétention à y intervenir tout en affirmant la nécessité de se mettre en retrait devant la fragilité du moment filmé.

Cette idée de retrait m'a également traversé lors du tournage de mon film de fin d'études *Le Couteau et la Plaie* (2025), même si je l'ai abordée différemment. Pour ce film, j'ai choisi de travailler un dispositif proche du cinéma direct. Je souhaitais ainsi mesurer en pratique, mes intuitions théoriques quant à l'esthétique que je nomme du « surgissement », à laquelle nous reviendrons en toute fin du mémoire. Pour ce faire, nous avons œuvré avec mon équipe à construire un terrain de jeu qui offrait suffisamment de possibilités matérielles pour accueillir l'improvisation des comédiens et me laisser libre – en tant qu'opérateur – d'évoluer à mon gré dans le décor, en suivant mes intuitions. Si j'avais évidemment imaginé préalablement des idées de plans et ce dès l'écriture, je n'avais alors jamais mis en forme de document qui les restituerait, pour privilégier un contact direct avec les évènements. Ainsi, après avoir brièvement mis en place chaque séquence, je me positionnais à l'endroit où je sentais que je devais être – en fonction des situations et de leur évolution. Ma place changeait régulièrement au sein d'une même séquence, soit pour suivre les personnages dans leurs déplacements soit parce que je finissais par ressentir suffisamment le besoin de me rapprocher librement – sans perturber les comédiens.

Le dispositif me plaçait dans la même position qu'un cadreur confronté à une situation bien réelle, contraint de mesurer en permanence l'impact de sa présence sur ce qui est en train de se jouer – à ceci près que je pouvais, si nécessaire, refaire les prises à volonté. Ayant choisi de travailler uniquement caméra à l'épaule, la position de la caméra était directement celle de mon corps, traçant la distance à laquelle je posais mon regard. S'il est vrai que le zoom pouvait m'offrir un certain confort pour obtenir les valeurs de plan souhaitées, je l'utilisais

avant tout comme un outil de focalisation du regard. Il n'aurait en aucun cas pu remplacer un véritable rapprochement physique de la caméra. Aussi, c'était véritablement par choix, que j'utilisais ces outils, variant les valeurs de plan et construisant un découpage au fur et à mesure, un « découpage mobile »¹⁰⁹ comme le nommait Johan Van Der Keuken.

Une des séquences du film se déroulait dans un vaste terrain vague, au coucher du soleil. Le plus grand des deux frères avait invité les deux autres à le suivre pour leur montrer une arme qu'il avait trouvée dans la forêt. Parce qu'il s'agissait d'un interdit, d'un acte répréhensible, mais aussi d'un moment de confiance entre eux, j'ai choisi de filmer la scène depuis une très grande distance, à l'aide d'une focale très longue (165mm en mode Super 16 sur l'Arri Alexa 35). Un long zoom accompagnait la situation, écrasant les perspectives et révélant les micro-vibrations de mon corps, qui s'accroissaient à mesure que la focale s'allongeait, conférant presque une forme d'abstraction à l'image – qui renforçait l'insaisissabilité de la scène. Au son, le point d'écoute était corrélé au point de vue, de sorte à ce qu'on ne perçoive pas les dialogues des personnages. Ce choix découlait d'une réflexion préalable, visant à donner l'impression que nous filmions quelque chose sans y être invités – pour accentuer notamment le mystère autour du grand frère, qui mène la situation, et dont le comportement échappe alors à tout contrôle du film.



Recours à la très longue focale dans *Le Couteau et la Plaie* (2025)

À l'inverse, pour l'avant-dernière séquence du film, dans laquelle un médecin vient constater le décès de la grand-mère, la question de la distance s'est posée sur le moment, pendant le tournage. Alors que nous filmions la première prise, j'ai rapidement senti que quelque chose ne fonctionnait pas. Je pensais d'abord au jeu d'acteur, que je craignais trop artificiel – à la fois dans l'annonce du médecin et dans la réaction des trois jeunes – je trouvais que ça n'était

¹⁰⁹Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 116

pas impactant, pas vraisemblable. Après plusieurs tentatives et quelques remaniements du langage, j'ai fini par comprendre que ce qui posait véritablement problème, c'était ma propre position – être là, dans la pièce, aux côtés d'un corps mort, face à ces petits-enfants venus se recueillir. J'ai fini par sortir de la maison, et par leur demander de rejouer la scène, en les observant par la fenêtre. D'un coup, tout semblait plus fluide. La barrière matérielle du verre, loin de générer – comme je l'aurais craint – une sensation de voyeurisme, conférait au contraire une grande pudeur. Le voilage présent sur le côté droit du cadre permettait de deviner le corps de la grand-mère sans le montrer frontalement, et les croisillons de la fenêtre découpait l'image, ciselant les silhouettes des personnages, ce qui donnait à la scène une puissance symbolique inattendue.



La distance pour signifier l'intimité dans *Le Couteau et la Plaie* (2025)

Ces deux séquences, bien que très différentes, m'ont amené à expérimenter le retrait par la distance comme un outil sensible, constamment redéfini par la situation filmée. Elle devenait chaque fois une réponse – parfois intuitive, parfois réfléchi en amont – à la tension entre ma disponibilité et le respect de la fragilité d'une situation. Ce que j'ai cherché à atteindre à travers ce dispositif, ce n'est pas plus une uniformité esthétique, qu'un regard juste. J'entends alors que le sens dépend moins de l'écart physique mesurable que du régime de regard qu'elle engage avec ce qui est filmé.

Le retrait ne doit pas nécessairement être compris comme une mise à distance, mais au contraire comme un mode d'approche, un geste de contournement, qui renseigne en lui-même sur ses motivations. Il devient une manière de raconter un lien invisible à travers le visible : un phénomène relationnel – d'abord entre le filmeur et les filmés, puis, dans son prolongement, entre les filmés eux-mêmes, dans la mesure où leur dynamique affecte directement l'attitude du sujet filmant. Le retrait travaille ainsi sur la co-présence du sujet

filmant avec le monde, en intégrant le sujet filmé comme un élément à part entière de ce monde. Dès lors, il devient nécessaire de pousser la réflexion jusqu'à penser la représentation de cette co-présence : celle des sujets filmés et filmants, dans leur cohabitation sensible à l'intérieur d'un même espace vécu.

2 - Engagement du corps filmant

Moi qui vois, j'ai ma profondeur aussi, étant adossé à ce même visible que je vois et qui se referme derrière moi, je le sais bien. L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair.¹¹⁰

Maurice Merleau-Ponty

En discutant avec Benoît Dervaux¹¹¹ des enjeux moraux de la distance entre la caméra et les corps filmés, et de mes interrogations quant au retrait comme geste de pudeur, il m'a répondu que dans certaines situations le retrait n'était au contraire pas la solution au trouble engendré par une trop grande proximité dans une situation fragile « je me suis mis à distance, et la distance m'a rendue encore plus malade... ». Il m'a notamment évoqué une séquence de *Gigi, Monica et Bianca* (1996), particulièrement sensible, dans laquelle Monica, 15 ans, accouche seule¹¹² dans un hôpital de Bucarest. Il appréhendait particulièrement la position à avoir pour cette séquence et devant un certain nombre de paramètres¹¹³ qu'il ne pouvait pas contrôler, il s'est finalement positionné dans le seul axe permettant de filmer la venue de l'enfant, face au sexe de Monica. L'image apparaît brutalement après plusieurs plans serrés sur le visage de Monica exprimant la douleur de l'accouchement, dans un face à face qui donne au plan toute sa puissance.

Ainsi, le retrait n'est pas toujours la réponse adéquate à la violence d'une situation. Ce que souligne Benoît Dervaux à travers cet exemple, c'est que l'éthique du regard ne réside pas dans la distance en soi, mais dans la justesse du positionnement, dans la capacité à

¹¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris : Gallimard, 2016, p. 176.

¹¹¹ Réalisateur de documentaires et directeur de la photographie, notamment des Frères Dardenne.

¹¹² Sous-entendu sans Gigi, son petit copain, elle était accompagnée uniquement par le personnel de l'hôpital.

¹¹³ Draps qui auraient obstrué la sortie du bébé, plusieurs étudiants qui assistaient à la scène, exigüité de la pièce...

accompagner, à être là – même frontalement – lorsque l’intensité du réel l’exige. La proximité appelle alors une part de responsabilité supplémentaire de la part du sujet filmant, un véritable engagement, impliquant moralement et physiquement le filmeur dans la réalité filmée.

A - À la poursuite des corps

S’immerger ainsi dans la scène confère à l’image une authenticité particulière. D’une part, la caméra à l’épaule rend tangible la présence physique du filmeur derrière l’objectif par ses déplacements imprévisibles, ses vibrations qui témoignent qu’un être humain tient la caméra. D’autre part, les réactions du cadreur traduisent une conscience en acte, une capacité à répondre à l’imprévu. Pour Richard Bégin, si la présence d’un corps mobile dans le réel ajoute à l’image un quotient de réalisme quasi-documentaire, elle devient surtout un mode distinct de connaissance du monde, une façon pour le cinéaste de connaître son sujet par le corps en mouvement autant que par le regard.¹¹⁴ En somme, en entrant physiquement dans la scène, le sujet filmant partage directement un espace et un temps avec le sujet filmé, ouvrant la voie à une restitution perceptive habitée, une incarnation du regard.

Nous l’avons évoqué précédemment, l’improvisation ne fait pas œuvre en soi, mais ne vaut qu’à travers sa mise en forme. Cette réciprocité vaut aussi pour l’improvisation du côté du sujet filmant : Gilles Mouëllic affirme en effet qu’improviser, c’est avoir conscience de l’improvisation en tant qu’activité créatrice, et donc, de la nécessité de ne pas agir sans penser. En ce sens, il affirme que dans « le cinéma du réel, l’improvisation ne se situe pas *a priori* du côté du monde filmé, mais éventuellement du côté du filmeur »¹¹⁵ – ce dernier étant alors théoriquement seul à être pleinement engagé dans une intentionnalité créative. Cependant, être perméable à ce qui advient, ce n’est pas l’être seulement par l’esprit mais aussi donner une réponse aux mouvements du monde par le corps. Pour Michel Guérin, improviser c’est « reconnaître la part du geste dans la construction d’une pensée ».¹¹⁶

¹¹⁴ Richard Bégin, *Mobilographies*. Pour un matérialisme écologiste, *Cinémas* 30(1), p. 71-87

¹¹⁵ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 84

¹¹⁶ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 15

Le corps, selon Merleau-Ponty, est un espace expressif à part entière, il est le mouvement même de l'expression¹¹⁷ : ce par quoi les significations prennent forme en s'inscrivant dans un lieu donné. L'essence du monde étant en mouvement, la perception devient en soi une activité mobile. Ainsi, la perception, en tant qu'activité corporelle, ne peut être dissociée de la motricité, et engage nécessairement une réflexion sur la perception du mouvement. Devant l'événement, le corps est en proie à une motricité spontanée, à partir de laquelle émerge une signification. Cette conception dessine les contours d'une approche phénoménologique du corps filmant, où le geste ne traduit pas simplement une intention, mais révèle les conditions mêmes de l'expérience perceptive du filmeur. Il ne s'agit pas seulement de donner à voir, mais de faire advenir une expérience de visibilité.

L'un des écueils de cette posture immersive réside toutefois dans le risque de monotonie. Suivre les corps ne signifie pas simplement épouser leurs trajectoires, mais rester attentif à ce qui surgit : filmer l'écoute autant que la parole, les réactions autant que l'action¹¹⁸. Il est vrai que l'improvisation du sujet filmant est favorisée par un appel du mouvement des corps filmés. C'est ce mouvement qui va produire des variations de rythme à l'image, par le magnétisme du cadre dans le suivi des gestes. Cependant, pour l'avoir moi-même éprouvé sur un film sur lequel j'opérais au cadre, le dispositif de la caméra portée qui « suit » les gestes, les déplacements des corps, peut vite devenir un réflexe et tomber dans un systématisme monotone. Il s'agit alors de résister au *machinal*, c'est-à-dire au simple recadrage automatique qui permet de maintenir le sujet dans une composition harmonieuse, mais risque de neutraliser la portée sensible du geste filmant.

La poursuite des corps ne doit pas se réduire à la tentative de saisir ce qui se dérobe au cadre, mais viser, au-delà des apparences, ce qui se trame dans leur expression : parvenir à rendre sensible la circulation des émotions. Lors de notre entretien, Benoît Dervaux insistait sur la nécessité de se placer dans la position du « premier spectateur » du film, et donc de répondre aussi à une forme de désir – par le champ comme par le hors-champ. Cette idée se traduit concrètement dans des choix techniques, qui doivent accorder le corps et la caméra, en particulier par la focale utilisée.

Lorsqu'il travaille avec les Frères Dardenne, Benoît Dervaux n'utilise que des objectifs à focale fixe, et de façon quasi systématique, une focale moyenne, le 25mm en Super 16 et le

¹¹⁷Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 174

¹¹⁸ Gilles Mouëllic, « Découpage et improvisation », dans *Le découpage au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 258

40mm en Super 35, une manière de se rapprocher de l'angle de champ de la vision humaine. Cette configuration tisse un lien direct entre le regard et sa retranscription par la caméra, notamment dans la mise en mouvement du corps. Il y a en effet une manière de se mouvoir, qui diffère en fonction de la focale utilisée. Puisque la focale transforme, à valeur de plan égale, la perspective de l'image¹¹⁹ et donc le rapport des sujets et des objets entre eux, en fonction de la distance de la caméra. L'exemple physique le plus représentatif de ce phénomène est la parallaxe, c'est-à-dire la variation apparente de la position d'un objet dans l'espace en fonction du déplacement du point d'observation.¹²⁰ De la même manière, la focale utilisée influe également sur les vibrations de la caméra, et donc sur la perception directe du corps qui la tient¹²¹.

La question du choix de focale devient une manière d'engager différemment le corps filmant dans sa relation au monde, et d'accentuer ou d'atténuer la corporéité du plan. Il s'agit de baliser, d'une part et d'autre, les effets des focales pour considérer la manière dont elles modalisent différemment la corporéité. La focale normale semble alors être un moyen direct d'engager la corporéité de la caméra, en inscrivant le sujet filmant dans un rapport physique au monde, dans la continuité de sa propre perception. Le moindre déplacement du corps, produit une variation de l'espace filmé qui correspond à une expérience perceptive réelle. Ainsi, le choix de la focale engage le sujet filmant dans une expérience perceptive singulière. Mais elle inscrit également son corps dans une relation physique au filmé en imposant alors une manière de se mouvoir qui entre en jeu dans la dynamique de la scène. Le sujet filmé aussi est traversé par cette proximité, qui répond à ses propres gestes. Une forme d'interdépendance se noue : le positionnement du sujet filmant et ses réactions viennent modeler en creux le comportement du sujet filmé.

¹¹⁹ La focale modifie la perception des rapports spatiaux entre les corps et leur environnement. À valeur de plan équivalente, la focale influence la perspective de l'image : une courte focale (grand angle) accentue la profondeur et les écarts de distance entre les plans, tandis qu'une longue focale a tendance à aplatir l'espace et à rapprocher les éléments les uns des autres.

¹²⁰ Concrètement, lorsqu'on bouge légèrement la tête de gauche à droite, les objets proches semblent se déplacer plus vite que les objets lointains : c'est l'effet de parallaxe. Ce phénomène, qui structure profondément notre perception du monde en relief, est également sensible à travers le cadre cinématographique. Or, plus la focale est courte, plus cette sensation de déplacement différencié est accentuée, car le champ de vision est large et les rapports de profondeur sont étirés. À l'inverse, avec une longue focale, l'espace est compressé : les plans se rapprochent visuellement les uns des autres, et le mouvement latéral de la caméra produit peu ou pas d'effet de parallaxe.

¹²¹ La focale influe directement sur la perception des vibrations ou micro-mouvements de la caméra. Plus la focale est longue, plus ces mouvements sont amplifiés et inversement.

Cette réciprocité définit directement le rôle du sujet filmant dans la poursuite des corps : il devient à la fois témoin et acteur, pris dans la dynamique de la scène, engagé entre sa propre réception des événements, la résonance de cette réception sur son propre corps et sa vibration sur la figure qu'il poursuit. Ainsi, la poursuite des corps appelle directement à faire émerger le sens dans la charge affective d'une présence, par un engagement corporel mutuel. Elle invite à transmettre une expressivité dans une relation primaire, sensorielle, qui précède le discours.

C'est précisément ce que revendique une approche comme celle de Johan Van der Keuken. Chez lui, la caméra réagit, voire s'emballe, dans des panoramiques filés, des zooms brusques, des gestes de recadrage affirmés qui donnent à sentir non seulement le corps qui tient l'appareil, mais aussi une sensibilité en action. Son impulsivité construit, comme l'écrit Gilles Mouëllic, une polyphonie « montrant combien il est impossible de penser le monde sans prendre en compte sa complexité ». ¹²²

La caméra ne se contente plus de poursuivre les corps mais s'engage dans un abandon progressif du contrôle, du relâchement de la maîtrise technique au profit d'un état de réceptivité active. C'est dans cet espace que surgit la ciné-transe, alors que la pensée cède la place à l'élan du corps, et que le regard filmant s'unit à ce qu'il perçoit dans une forme d'emportement partagé.

B - Vers la ciné-transe

Croire n'est plus simplement croire en un autre monde, ni en un monde transformé : c'est seulement, c'est simplement croire au corps [...] c'est rendre le discours au corps et, pour cela, atteindre le corps avant le discours, avant les mots, avant que les choses ne soient nommées. ¹²³

Gilles Deleuze

¹²² Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 84

¹²³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 225

La démarche de Johan Van der Keuken s'inscrit dans la continuité de celle de Jean Rouch. Les deux cinéastes, en choisissant de filmer les gens dans un contact physique permanent, travaillent dans une zone de contact dans laquelle se joue la possibilité de rendre compte d'une vérité relationnelle. Jean Rouch affirme que « la seule façon de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est la plus efficace, et d'improviser avec elle une autre sorte de chorégraphie où la caméra est aussi vivante que les hommes qu'elle filme »¹²⁴ Cette approche transforme le cadreur en « observateur participant », selon sa propre expression. Filmer en mouvement, au plus près des personnages, permet ainsi au corps filmant d'entrer dans l'action et de faire corps avec le monde filmé – dépassant la simple observation pour affirmer – dans l'action – les impressions qui le traversent.

Dès lors que le sujet filmant accompagne le sujet filmé, l'image résultante porte en elle les traces de cette co-présence. La caméra ne se contente plus de donner un point de vue sur l'autre : elle trahit aussi, dans ses mouvements, la présence du cinéaste. Johan van der Keuken – documentariste adepte du tournage en caméra portée, allait jusqu'à affirmer que « ce qu'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre, mais la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait qu'on était là et comment »¹²⁵. Cette déclaration souligne que l'acte de filmer documente simultanément le sujet filmé et le filmeur lui-même, à la fois sa présence « ici et maintenant » et sa manière d'être présent. Richard Bégin parle d'« *image somatique* »¹²⁶ pour désigner les images qui portent les marques de la présence physique du corps filmant dans leurs vibrations mêmes et poussant la fusion de la caméra et du corps à son paroxysme.

Cette image, fruit d'une relation charnelle entre le filmeur et son environnement, implique ce que l'auteur nomme un « déplacement référentiel »¹²⁷ : le sens de l'image s'acquiert autant par la réaction physique du sujet filmant à la situation, que dans la référence à ce qui est visible. Un exemple pourrait être le plan de l'impact du premier avion sur la tour nord du *World Trade Center* dans le documentaire des frères Naudet dans leur film *New York : 11 septembre* (2001). Venus tourner un documentaire sur les pompiers de New York, l'équipe se retrouve immergée en plein cœur de la catastrophe et capture alors des images saisissantes de

¹²⁴ Jean Rouch, *The Camera and the Men*, 1974

¹²⁵ Johan van der Keuken, « Voyage à travers les tours d'une spirale », *Les Dossiers de la cinémathèque*, n° 16, 1986

¹²⁶ Richard Bégin, « Moi, mon corps et ma GoPro », dans *Gestes filmés, gestes filmiques*, dir. Christa Blümlinger et Mathias Lavin, Milan, Mimesis, 2018, p. 325–340

¹²⁷ *Ibid*

l'évènement. Alors qu'ils filment un pompier pendant une intervention routinière, un bourdonnement surgit hors champ. Le cadreur, déstabilisé, décentre son image, vraisemblablement pour regarder de ses propres yeux avant de reprendre son cadre brutalement pour le diriger – avec un zoom précipité – sur la tour : le cadre, désormais dicté par une impulsion nerveuse, échappe à la maîtrise formelle.

Ici, la réaction physique supplante le contrôle cinématographique – en terme de composition et de rythme – pour répondre davantage à une impulsion quasi nerveuse. Il y a un lien à tisser entre *image somatique* et une image jugée amateur : le sujet filmant devient tellement affecté par l'évènement qu'il en oublierait ses règles de « bonne conduite » cinématographique. La maladresse qui découle de la réaction directe à l'expérience vécue crée pour Richard Bégin un « lyrisme populaire », dont le rythme est finalement pleinement adapté à la situation. Il note alors que « ses images sont les artefacts qui se réfèrent au corps d'un individu éprouvant le monde, mais se refusant l'observation, lui préférant l'action »¹²⁸. En ce sens, *l'image somatique* déborde la vision subjective du sujet filmant pour porter la trace d'un phénomène pré-discursif.

Cela rejoint la conception de Merleau-Ponty sur la relation charnelle de l'expression du corps – au monde – selon laquelle « les phénomènes ont du sens en vertu du rapport qui se tisse entre eux et mon corps »¹²⁹, le corps qui perçoit et le monde étant co-originaires l'un de l'autre. Autrement dit, le sens d'une scène filmée n'émerge pas seulement de ce qui est devant la caméra, ni d'un esprit qui organiserait tout de l'extérieur : il naît véritablement de l'interaction expressive entre le monde et le corps qui filme.

Poussé à son extrême, le regard incarné peut conduire à un véritable état de transe filmique du côté du filmeur. Jean Rouch a forgé le terme de « *ciné-transe* » pour décrire l'état second dans lequel un opérateur peut entrer lorsqu'il filme des événements intenses – tels que les rituels de possession qu'il documentait au Niger. Selon lui, « lorsque le cinéaste entre vraiment dans son sujet, en précédant ou en suivant le danseur, il n'est plus lui-même, il est transformé en « œil-mécanique »¹³⁰, par analogie avec le danseur possédé par un esprit. Il

¹²⁸ Richard Bégin, *Perdre le nord, l'image au corps. Une écriture de la mobilité*, 2015, p. 97

¹²⁹ Notes inédites de Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de philosophie*, t. 69, n° 1, 2006, p. 125

¹³⁰ Jean Rouch, *The Camera and Man, Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, n° 1, 1974, p. 37-44

s'agit de cet étrange état de transformation de la personnalité du filmeur, agissant comme s'il était « habité » par le mouvement de la scène. La caméra devient alors une extension quasi autonome de ses sens et le cadre se construit sans passer par une décision rationnelle consciente à chaque instant.

Le filmeur s'abandonne au flux des images et des sons, en état de grâce ou de « possession » cinématographique. Rouch lui-même, en filmant les danses de possession par exemple dans *Les maîtres fous* (1955), suivait physiquement les pas des initiés au point de sembler danser avec eux. Ses collaborateurs Songhays, disaient que sa caméra avait trouvé sa place dans leur mythologie, capable elle aussi « d'appeler les génies » tant Rouch collait au rythme du rituel.¹³¹ Si l'on en croit ces témoignages, la caméra participait à la transe collective, brouillant presque la frontière entre l'opérateur et les sujets filmés.

La réflexion sur l'image somatique posait le corps comme vecteur sensoriel de la prise de vue. Celle sur le corps filmant met en lumière ses paradoxes : la caméra portée permet une immersion inédite, mais introduit aussi une distance. Jean-Frédéric de Hasque écrit qu'elle autorise à « s'approcher au plus près de nos interlocuteurs sans basculer définitivement de leur côté »¹³². L'engagement gestuel du cinéaste instaure alors un double régime d'immersion et de distanciation. D'une part, la caméra fait pénétrer le filmant « au-dedans et à distance tout à la fois » de la scène, devenant un objet visible qui rend sa présence compréhensible et acceptée. D'autre part, Jean-Frédéric de Hasque souligne comment « le double statut de la caméra, alibi pour le filmeur et instrument d'enregistrement, autorise à se mouvoir socialement »¹³³ tout en maintenant un écart entretenu. Cette dialectique est négociée comme une « transaction de valeurs » : d'un côté, le filmé tire satisfaction à se faire filmer, de l'autre, le filmeur acquiert le droit de faire son film. Il se rapproche du sujet pour le documenter, sans jamais le rejoindre totalement.

La caméra portée tend aussi à transformer le cinéaste en acteur du mouvement qu'il filme. De Hasque insiste : « Celui qui veut filmer un danseur (ou un interlocuteur) se trouve contraint à bouger lui-même ou à danser lui-même pour installer une relation de confiance et de réciprocité »¹³⁴. L'observateur passif devient peu à peu acolyte du danseur, déguisé en danseur lui-même. Cette co-présence gestuelle est fructueuse pour l'enquête ethnographique en ce

¹³¹Simon Serna, « The drums, the camera and The man : ciné-transe in Jean Rouch's cinema », communication présentée au congrès IUAES, Manchester, 5–10 août 2013

¹³² Jean-Frédéric de Hasque, « Corps filmant, corps dansant », *Parcours anthropologiques*, n° 9, 2008, p. 45

¹³³ *Ibid*, p. 46

¹³⁴ *Ibid*, p. 44

sens qu'elle génère un rythme commun et partage les sensations, mais elle s'avère fragile : « De cette double présence dansée dépend la poursuite de l'observation ; un faux-pas, un geste à contretemps et la relation est brisée »¹³⁵. Autrement dit, la danse commune crée un échange riche de sens, mais tout décalage du filmant interrompra brutalement la connivence. Le sujet filmant, engagé dans la danse de la *ciné-transe* est donc particulièrement impliqué physiquement et socialement.

Il convient de noter que la notion de *ciné-transe* reste métaphorique et subjective. Dans les faits, Jean Rouch gardait assez de lucidité pour cadrer l'essentiel, il savait par exemple – lorsqu'il ne lui restait plus que quelques mètres de pellicule – d'éviter certains moments pour privilégier son sujet principal. Par ailleurs, notons aussi que l'état mouvant de la transe se retranscrit davantage par le montage, qu'à l'intérieur des plans eux-mêmes, le cinéaste restant quand même à une certaine distance des événements, en observateur. À ce titre, la caméra de Rouch dans *Les Maîtres fous* (1955) paraît presque plus sobre que celle de Van der Keuken dans *Temps/Travail* (1999), dont les zooms, recadrages et saccades dessinent une expressivité frontale et lyrique plus chaotique. Néanmoins, l'idée de ciné-transe est précieuse pour penser un état de lâcher-prise créatif. C'est un état où le filmeur, fort de son immersion et de son expertise tacite de la situation, laisse son corps guidé par l'instant présent. Le cadre se fait alors presque tout seul, fruit d'une synchronisation profonde entre le geste du cinéaste et l'action filmée.

On atteint ici le degré ultime du regard incarné : un regard qui fusionne avec le réel, où la caméra devient aussi vivante que les êtres qu'elle filme et où le ressenti physique du filmeur se transmet directement à l'image. Ce geste a sa part de radicalité : il affirme une manière d'être dans un temps donné, en s'abandonnant suffisamment pour privilégier la réaction, à une réflexion théorique sur le langage du film. En filmant sous l'impulsion de l'instant, le cinéaste renonce à la construction spatiale préalable qu'un découpage technique classique permettrait. Il lui revient alors, au moment du montage, de reconfigurer la continuité temporelle à partir d'un matériau fragmentaire, issu de ce surgissement. C'est cette dynamique de réinvention du temps, à partir d'un geste improvisé, que je nommerai « l'esthétique du surgissement ». Elle doit être pensée en lien direct avec une manière de tourner, constituant l'aboutissement du travail initié au cadre à travers le *découpage mobile*.

¹³⁵ *Ibid*

3 - Esthétique du surgissement

Nous évoquons en première partie la façon dont Mario Ruspoli, dans son rapport écrit sur le cinéma direct, propose un protocole garantissant la possibilité de pouvoir filmer et enregistrer dans la continuité. Il y expose les différentes méthodes et outils qui permettent de ne pas rompre cette continuité, comme le zoom – remplaçant le système de tourelle à trois objectifs – permettant de changer de focale sans interruption du plan. Au-delà du dispositif, réussir à capter des événements dans leur continuité incombe principalement à la dextérité de l'opérateur, à sa capacité à produire une matière cohérente dans la durée. Ruspoli évoque notamment sa sidération en projection de rushes, devant les images filmées par Pierre Lhomme, « le parti qu'il a su tirer à la prise de vue, la manière dont il a sculpté en choisissant sans cesse des angles différents, suivant chacun des gestes, « piquant » les regards. Chacune de ses prises comporte tous les éléments de montage, sans qu'on ait à chercher de plans de coupe [...] avec un minimum de perte. »¹³⁶. Se dessine alors une certaine noblesse dans la continuité du plan, comme un des moyens de préserver ce que Ruspoli – et les cinéastes du cinéma direct – cherchent à garantir : une authenticité.

En documentaire, une prise longue est d'abord un moyen pour le dispositif filmique de s'accorder au rythme propre du réel. Elle permet de laisser advenir les événements dans leur temporalité propre, sans les contraindre à se plier à celle du découpage ou du montage. À travers cette captation prolongée, le temps du tournage se met au diapason du temps de ce qui est filmé. Jean-Louis Comolli a décrit avec précision ce phénomène. « Il y a eu des corps réels dans un temps réel devant une machine tout aussi réelle, et ces réalités ont coïncidé, partagé la même durée. [...] Pendant une minute, une heure, il y avait de l'être-là ensemble entre corps et machine. C'est cette commune présence qui est enregistrée. ». Le film devient alors le lieu d'un contact, d'une expérience de coexistence entre les personnes filmées et l'équipe de tournage. En choisissant de tourner de longues prises, on favorise cette rencontre de durées.

Cette approche rejoint la pratique du cinéaste Roberto Minervini. En m'entretenant avec sa monteuse, Marie-Hélène Dozo, j'ai cherché à comprendre leur manière de travailler cette relation entre le temps du tournage et celui du montage. Interroger le montage m'a offert des

¹³⁶ Mario Ruspoli, *Rapport présenté à la Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*, 1963, p. 29

clés de compréhension précieuses sur le découpage : je considère ces deux disciplines comme indissociables, en particulier lorsqu'il s'agit d'une méthode de cadrage mobile, où le rythme est déjà inscrit dans le plan, et où une forme de montage s'opère donc dès le tournage. L'esthétique des films de Minervini est particulièrement troublante, en ce qu'elle conjugue une grande sophistication formelle, à une immersion sensible et intime du quotidien des filmés.¹³⁷ Minervini affirme lui-même qu'il se situe dans « la limbe entre le documentaire et la fiction »¹³⁸. S'il filme des personnes bien réelles, en investissant leur quotidien suffisamment longtemps pour établir un lien de confiance, il n'hésite pas à réorganiser certains événements pour en extraire un récit – il travaille pour autant sans scénario. Au tournage, il a une véritable volonté de s'immerger dans les scènes, et cadre lui-même – partageant la caméra avec son directeur de la photographie – pour réussir à tourner des séquences sur un temps très long sans s'épuiser. En privilégiant cette approche, à celle de la construction d'un découpage qui viendrait interférer avec l'évènement, il renonce à rejouer les scènes plusieurs fois et surtout : il fabrique un temps cinématographique, qui coïncide avec le temps vécu par ses personnages.

C'est là une des particularités du *mode observationnel* décrit par Bill Nichols. En admettant qu'on s'évertue complètement à filmer une situation, en dehors de toute intervention, de tout contrôle qui consisterait à rejouer les prises un nombre infini de fois – comme il est *a priori* d'usage dans la fiction – il n'y a donc plus aucune distinction entre le temps qui s'écoule pour les sujets filmés et celui de l'enregistrement sur la caméra. Le matériau filmique recueilli est toujours lié au moment présent du tournage, affirmant sa propre cohérence dramatique ou phénoménologique. En ce sens, on comprend l'effort à fournir pour ne rien perdre de l'évènement, le « moindre matériel inutilisable »¹³⁹, constituant alors une faille entre le temps enregistré et le temps vécu. Ces lacunes peuvent être comblées au montage par des plans de coupes, c'est-à-dire des fragments de temps qu'on relie aux autres, pour ne pas nécessairement rompre le temps cinématographique. Il s'agit alors bien souvent d'insérer un plan d'une autre valeur, ou dans un autre axe, pour maintenir une continuité sonore. Nous avons vu, en première partie, que ces méthodes tendent à construire une esthétique se rapprochant d'un découpage de fiction, en recréant par exemple des champs-contrechamps avec de la matière qui n'a pas été filmée simultanément. D'une manière générale, elle

¹³⁷ Personnes nus, scènes de sexe, femme enceinte qui se drogue...

¹³⁸ Roberto Minervini, entretien publié sur le site de l'Âge d'Or Festival, « In the limbo between documentary and fiction », 2019

¹³⁹ Pour reprendre le terme de Ruspoli

participe à construire une énonciation fluide, où l'assemblage des plans peut être reconstitué dans une continuité spatio-temporelle.

A l'inverse, comme chez Minervini, il est aussi possible de refuser cette reconstitution¹⁴⁰ *a posteriori*, pour travailler les plans comme des fragments de temporalité autonome. Il s'agit alors d'affirmer l'existence d'une ellipse – aussi infime soit-elle – entre chaque coupe du montage. Affirmer cette rupture temporelle c'est, par exemple, ne pas travailler la coupe par l'intermédiaire du « raccord mouvement » – qui lierait les deux plans en prolongeant un même mouvement initié dans le premier. Cela ne suppose pas nécessairement de créer une rupture nette entre deux plans consécutifs, mais plutôt de considérer au montage qu'un temps a existé au tournage pour passer d'un plan à un autre. Ce temps a directement avoir avec le dispositif du film, puisqu'il concerne à la fois la durée réelle de tournage de la séquence – les ellipses permettant de rendre compte d'une captation relativement longue en la resserrant sur un temps plus restreint – mais il pourrait aussi concerner la mise en place technique nécessaire à tout changement de plan – le temps incompressible que l'opérateur a pris pour se mettre dans une position différente, changer de focale, etc

C'est cette esthétique que je propose de nommer « du surgissement ». Chaque coupe fonctionne comme un sursaut, une image surgissant de façon autonome, se concentrant davantage sur les corps en actions que sur une construction logique de l'espace. Gilles Mouëllic évoque cette esthétique en parlant de la séquence improvisée des anguilles dans le film de Jacques Rozier – *Du Côté d'Orouët* (1971)

Cette invention rythmique qui s'appuie sur des séries de plans sans soumission à une quelconque continuité temporelle, ce montage dans lequel la coupe irrationnelle généralisée a pris la place du raccord, est rendu possible par les choix de découpage in situ, à l'intérieur même des prises, chaque plan pouvant exister par lui-même.¹⁴¹

En employant le terme de « coupe irrationnelle », Gilles Mouëllic rejoint la méthode de montage de Marie-Hélène Dozo, qu'elle qualifie elle-même de « davantage instinctive que théorique »¹⁴². Lors de notre entretien, elle m'expliquait qu'en recevant un matériau aussi

¹⁴⁰ Notons bien que nous parlons ici d'une continuité entre les plans, au sein d'une séquence, et pas entre les séquences.

¹⁴¹ Mouëllic Découpage et Improvisation

¹⁴² Entretien réalisé le vendredi 30 mai, par visio-conférence.

abondant – filmé dans la continuité – son travail consistait avant tout à le ramener à l’essentiel, afin de condenser l’enjeu de la séquence dans une temporalité plus resserrée : « Parfois, il s’agit de réduire 1h30–2h de rushs en 4–5 minutes. ». À l’inverse, dans le cadre d’un film de fiction – hors improvisation – un tel volume de rushs correspondrait le plus souvent à des variantes d’une même séquence, à réagencer pour affiner une continuité déjà définie. Cette différence de démarche implique donc un autre traitement : là où la fiction cherche *a priori* à affiner une continuité préconçue dès l’écriture, ce type de documentaire invite à faire émerger une forme à partir du flux temporel brut.

Dès son premier montage documentaire sur *Gigi, Monica et Bianca* (1996), Marie-Hélène Dozo a pris l’habitude d’agencer des fragments de temps autonomes, plutôt que de chercher à recomposer une continuité fluide. Depuis, elle a conservé ce goût pour l’ellipse au sein même d’une séquence. « Même dans la fiction, j’ai beaucoup de mal à faire des raccords justes ; j’ai l’impression que c’est toujours plus vrai quand j’ai enlevé un morceau de temps ».

Cette manière de fragmenter le réel, sans chercher à lisser la chronologie, affirme un autre rapport au monde filmé – non plus fondé sur l’illusion d’un déroulement continu, mais sur l’apparition de ses éclats. Chaque plan devient alors un bloc autonome, porteur de sa propre densité sensible et mis en tension avec d’autres blocs par un geste de montage qui relève davantage de la composition que du raccord. Ce n’est plus la linéarité de l’action qui gouverne l’enchaînement, mais une logique plus intuitive, presque musicale.

Dans cette perspective, filmer dans la durée ne revient pas nécessairement à étirer le temps en de longues continuités, mais à capter des instants signifiants qui, une fois agencés, composent une autre perception du réel. Gilles Mouëllic rapproche cette esthétique de montage de la peinture cubiste : chaque bloc de temps y affirme son autonomie tout en « révélant dans ses mises en relation libres avec les autres fragments des objets familiers qui, dans cet éclatement de la forme, gardent leur part d’énigme »¹⁴³. Le montage devient alors un réagencement poétique de l’événement, s’appuyant sur des ruptures issues non pas d’un ordre logique, mais directement de la force suggestive des images. Ainsi, dans *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini, on passe d’un plan presque édénique – Mark et Lisa se baignant nus dans une rivière – à un plan d’eux dans une église, assis devant le cercueil d’un proche. Cette

¹⁴³ Gilles Mouëllic, « Découpage et improvisation », dans *Le découpage au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 258

juxtaposition crée une association d'idées entre leur amour sincère, mais rongé par leur consommation d'héroïne, et la mort certaine qui les guette, s'ils continuent à se droguer ainsi.



Photogrammes issus de *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini

L'esthétique du surgissement se rattache ainsi à une approche du montage davantage phénoménologique que sémiologique, rejoignant la réflexion de Gilles Deleuze dans l'introduction de « L'Image-Temps », lorsqu'il évoque le nouveau type d'image apparu avec le néoréalisme italien – que Bazin nommait « *l'image-fait* ». Celle-ci propose une « nouvelle forme de réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants »¹⁴⁴. Deleuze parle alors d'une « situation optique pure », dans laquelle le réel n'est plus représenté ni reproduit, mais visé. Il ne s'agit plus de construire un « réel déchiffré » par des signes, mais bien de faire surgir un « réel à déchiffrer », en s'attachant directement à ses phénomènes.

Cette approche m'intéresse particulièrement en tant que directeur de la photographie, car elle restitue à l'image toute sa puissance évocatrice. Son aptitude à faire émerger ce qui échappe aux cadres discursifs rend à l'image son potentiel sensible. Par l'attention portée aux corps, aux relations, aux phénomènes du monde, l'image devient lieu de manifestation, plus que d'assignation, capable de produire des pensées et des émotions. En somme, il s'agit d'une tentative de rendre compte de l'invisible depuis les plis du visible.

Dès lors, se pose la question de travailler autour de cette esthétique dans un cadre fictionnel. C'est ce que j'ai tenté de mettre en œuvre dans *Le Couteau et la Plaie* (2025), mon film de fin d'études. Comme je l'évoquais précédemment, le dispositif adopté se rapprochait de celui de

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, 1984, p. 1

Minervini, en instaurant des terrains de jeu dans lesquels j'évoluais avec la caméra comme s'il s'agissait de situations réelles, sur des durées relativement longues, variables selon les séquences. Contrairement au cinéaste italien, une trame narrative était cependant écrite, le décor était construit et non familier aux personnes filmées, et bien que les deux personnages principaux – des comédiens amateurs – fussent très proches des figures qu'ils incarnaient, je me permettais de les diriger. La plupart des situations reposaient sur des actions concrètes, ce qui favorisait une forme de naturel, perceptible notamment dans la concentration portée aux gestes. Les paroles, quant à elles, s'agencait surtout en réaction à celles des autres comédiens – professionnels et complices de la mise en scène – venant relancer le jeu.

Ma volonté de travailler cette esthétique reposait sur deux hypothèses. D'une part, l'idée que cette *esthétique du surgissement* prolongeait mes réflexions sur l'engagement du corps filmant durant la prise, en permettant d'élaborer un *découpage mobile*¹⁴⁵, disponible et adaptable aux fluctuations de la situation et aux propositions des sujets filmés. D'autre part, l'intuition que l'authenticité qui pouvait émerger de cette méthode serait plus forte que celle produite par la plupart des fictions imitant les codes du documentaire – à travers des effets de caméra visibles – comme évoqué en première partie.

Avec le monteur du film, Titouan Ropert, nous avons articulé notre travail autour d'un dogme, visant à rendre compte d'une dissonance entre le flux temporel de la vie – diégétique dans le cas présent – et celui, nécessairement fragmentaire, de l'enregistrement de la caméra. Ainsi, bien que nous ayons parfois tourné plusieurs variantes d'une même séquence, qui auraient pu permettre la reconstitution d'une continuité parfaite des gestes, nous avons préféré affirmer l'autonomie de chaque plan, en veillant à ce que chaque coupe fasse ressentir une ellipse, aussi infime soit-elle. Lorsque la continuité s'imposait par la parole, nous avons adopté une méthode empruntée au cinéma direct, en insérant des plans de coupe – notamment sur des visages à l'écoute – afin de dissocier le son de l'image dans le montage. Nous avons veillé à ce que ces plans apparaissent davantage comme des fragments recueillis au cours du tournage – bricolés au montage – plutôt que comme des images filmées simultanément par une seconde caméra.

La première hypothèse, puisqu'elle est intimement liée au dispositif de tournage, va presque de soi. Je crois, au vu du résultat du film, que la manière dont nous avons abordé le montage a pleinement accompagné la façon dont le corps filmant – mon propre corps – se comporte à

¹⁴⁵ Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 116

l'image : dans l'idée de se positionner à une distance qui rende compte de ce qui se joue, d'osciller entre une participation active et, parfois, un retrait plus respectueux selon les enjeux de la scène. Une part du montage et du rythme se trouve déjà inscrite dans la prise elle-même, dans les mouvements de la caméra. L'esthétique du surgissement travaille l'épaisseur de l'action dans sa durée, en rendant compte d'un engagement physique et sensible sur le terrain. Elle rend compte d'un temps vécu, et propose d'interroger les enjeux des personnages non pas à travers le tournage d'un événement prenant la forme d'une séquence, mais à partir de ce qui, *a priori*, relèverait du non-événement – où surgissent des indices, des phénomènes qui, une fois agencés, font événement.

La seconde hypothèse est moins tangible ; pour en éprouver les effets, je partirai de l'évolution de notre approche du montage. Présent sur le tournage, Titouan Ropert partageait avec moi chaque soir le visionnage des rushes, me permettant de rebondir le jour suivant en fonction de notre analyse. Le premier jour, nous avons filmé la séquence d'ouverture, où le personnage principal apprend à couper du bois au milieu d'un groupe de bûcherons. Le dispositif s'apparentait pleinement à celui d'un documentaire puisque la situation était réellement vécue par les protagonistes : ils devaient récupérer un arbre tombé à la suite d'un orage, avant de le débiter. Nous sommes rentrés avec près de deux heures de rushes, et leur visionnage a suscité une certaine euphorie tant l'authenticité de ce qui avait été saisi nous semblait manifeste. Le lendemain, nous tournions une autre séquence, dans laquelle un paysan ramenait ses vaches chez la grand-mère pour les faire soigner. Les bêtes, peu dociles, difficiles à dompter, rendaient les efforts du personnage principal particulièrement intenses, convoquant chez lui les mêmes gestes, les mêmes automatismes de la vie réelle, la scène semblait se livrer d'elle-même.

Nous avons finalement commencé à remettre en question cette authenticité dès l'entrée en scène des comédiens professionnels. Non pas tant à cause de leur improvisation – qui, malgré leur talent, tranchait avec le naturel des deux autres personnages, mais parce qu'ils prenaient part à des séquences qui n'appelaient pas à autre chose que le projet du film. En ce sens, dompter des vaches ou débiter du bois engage une attention concrète, qui favorise un certain abandon de soi pour la caméra, bien plus qu'une scène construite autour d'un dialogue et d'un enjeu dramatique, où l'action exige une présence émotionnelle et une concentration particulière de la part des filmés.

Si nos méthodes de cadrage et de montage n'ont pas été remises en cause – car je tenais à préserver cette recherche esthétique, c'est surtout la vraisemblance du film, des personnages et de leurs relations qui s'est trouvée fragilisée. En somme, l'esthétique du surgissement ne constitue pas plus une garantie de vraisemblance documentaire que les autres stratégies rhétoriques abordées en première partie. L'expérience de ce film confirme l'importance de penser la circulation entre documentaire et fiction à partir d'une esthétique directement issue du dispositif, et donc la nécessité de fonder toute réflexion sur celui-ci.

Ainsi, les dispositifs mis en place pour accueillir le réel modalisent différentes formes d'énonciation, qui engagent des rapports singuliers entre le filmeur, les filmés et le monde. Le déplacement du corps filmant, depuis une position de retrait jusqu'à un engagement total, ne dessine pas une simple évolution esthétique, mais révèle des points de friction où se rejoue chaque fois le contrat documentaire : friction entre le spectateur et son rapport sensible au monde lorsque la caméra s'efface ; friction entre le corps filmant et l'événement lorsqu'il s'y jette entièrement, laissant ses affects modeler l'image ; friction, enfin, entre la durée brute de la vie et le temps cinématographique, tel qu'il se recompose au montage selon une logique de discontinuité, dans ce que j'ai nommé *l'esthétique du surgissement*.

L'immobilité de la caméra permet de construire un espace où les gestes des filmés peuvent s'épanouir librement, tout en enregistrant les mouvements du monde qui les traverse. Mais elle peut aussi, comme chez Loznitsa, introduire une forme de fictionnalité paradoxale : par l'extrême soin porté à la composition et au traitement de l'image, glissant vers une abstraction qui évoque davantage une rêverie que la mimésis du monde réel. À l'inverse, le retrait par la distance – notamment lorsqu'il s'appuie sur de longues focales – conserve une puissance d'évocation plus incarnée, en ce qu'il affirme la présence d'un regard, et parfois celle d'une position morale. Il rend visible la fragilité d'une situation, et la nécessité de la préserver par l'éloignement. Ce retrait devient alors un positionnement éthique à part entière, qui ne concerne pas seulement l'apparence de l'image, mais engage une manière de filmer, une posture nécessaire lorsqu'on choisit d'accueillir le réel sans le trahir.

Les notions de mobilographie et d'image somatique développées par Richard Bégin éclairent en ce sens une autre manière de penser le filmage : non plus en termes de mise en scène ou de mise à distance, mais comme une captation sensible d'un état du monde, affectant directement le corps du filmeur. Ce corps, lorsqu'il s'engage dans le mouvement des filmés, ne peut plus prétendre à la neutralité engagée par la caméra immobile : il devient traversé, affecté, voir possédé par ce qui advient. La ciné-transe de Jean Rouch incarne ce basculement, où la caméra devient l'extension nerveuse d'un regard transformé, au point que l'image ne semble plus être « prise », mais « reçue ».

Ces conceptions participent d'une approche phénoménologique de l'image : elles font de la disponibilité du filmeur à l'événement la condition d'une image ouverte, qui ne cherche plus à décoder le monde à travers un langage cinématographique préétabli, mais à laisser advenir ce qui peut en surgir. Cette logique trouve son prolongement dans le travail du montage, qui n'organise pas les plans selon une causalité ou une continuité mimétique, mais assume leur discontinuité pour mieux rendre compte de la complexité du réel. Ce n'est plus le récit qui dicte le temps de l'image, mais le surgissement des phénomènes eux-mêmes, qui impose une nouvelle organisation sensible du film.

CONCLUSION

Pour conclure ce mémoire, il me semble nécessaire de repartir du chemin de pensée qui m'a traversé, depuis l'intuition première de mon sujet à l'épreuve du tournage, en passant par l'élaboration d'une réflexion théorique. Une question m'a guidé continuellement : comment, en tant que directeur de la photographie, ma participation à la construction de l'image peut-elle ouvrir un film de fiction au surgissement du réel? Et plus profondément encore : dans quelles conditions une image peut-elle être porteuse d'une expérience sensible, à la fois partagée et incarnée?

Dans un premier temps, j'ai souhaité remettre en question la rhétorique documentaire qui ne fait que réemployer – dans certaines fiction – des codes esthétiques collectivement intégrés. J'ai observé que nombre de films qui s'en réclament négligent des éléments pourtant fondamentaux d'une énonciation documentaire : moins perceptibles formellement, mais décisifs, car ils relèvent d'une posture et d'un comportement en prise directe avec l'événement, sa teneur, sa fragilité. Ses derniers passent autant par le positionnement des corps que par le tâtonnement du cadre – souvent mobilisé comme unique indice d'une prétendue authenticité. En tant que directeur de la photographie, j'ai donc choisi de transposer ces principes dans la fabrication de mon film, d'abord en théorisant une esthétique, puis, sur le tournage, en acceptant de m'en départir. Je me suis abandonné à une disponibilité totale aux personnes filmées, laissant l'intuition guider les mouvements du cadre, les déplacements de mon propre corps, et le rythme des plans. Cette attitude m'a semblé fructueuse, non pas dans une logique de feintise – pour faire passer une fiction pour du documentaire – mais parce qu'elle a permis de capter à l'image des phénomènes qui apparaissent, sans autre effet de dramatisation que ceux produits par mon intuition dans l'instant, portés simplement par la présence et la disponibilité de mon regard.

Cette mise à l'épreuve sur le terrain m'a conduit à revisiter les filiations esthétiques et éthiques du cinéma direct, non plus comme un héritage formel, mais comme un geste à réactiver dans un contexte fictionnel. Si le cinéma direct s'est d'abord affirmé dans une logique documentaire, il a progressivement infusé le champ fictionnel de multiples façons. D'une part, en donnant naissance à une énonciation fondée sur le *mode observation* – tel que

décrit par Bill Nichols¹⁴⁶ – dont les outils, empruntés au *groupe cinématographique synchrone léger*, ont été réemployés à des fins rhétoriques ou auto-réflexives. D'autre part, en proposant des protocoles de tournage plus légers, plus mobiles, susceptibles d'accueillir l'imprévu. Certains films reprennent ainsi les formes du cinéma direct pour appuyer esthétiquement les désordres du monde ; d'autres puisent dans le geste documentaire une manière d'être au monde, de le regarder, avec le désir de le documenter, d'en rendre compte.

Penser la circulation entre le documentaire et la fiction, c'est refuser leur séparation sur des critères formels, pour privilégier une attitude et une éthique. Le geste documentaire ne repose pas sur une esthétique identifiable, mais bien sur une disponibilité à l'autre, au monde, à l'imprévu. Il impose de réfléchir au cadre d'accueil du réel avant même de songer à sa représentation.

Réemployer une méthodologie proche du cinéma direct peut alors s'avérer fécond, dans la mesure où elle propose une réponse concrète aux mouvements du monde. Ce dispositif est avant tout un agencement – matériel, humain, relationnel – qui façonne la rencontre entre le film et le réel. Comme l'a montré Agamben¹⁴⁷, il constitue aussi une structure de pouvoir qui produit des sujets. Les porosités entre documentaire et fiction ouvrent d'abord un doute pour le spectateur, l'invitent à interroger ce qu'il voit, à imaginer le dispositif à l'œuvre et à le remettre en question. Mais elles ouvrent aussi, surtout, un espace d'expression pour les sujets filmés : elles redéfinissent le degré de contrôle qu'exerce le film sur leurs corps, en les laissant se mouvoir librement dans l'espace.

Nous avons ainsi souligné la nécessité de privilégier la légèreté matérielle à *l'artillerie cinématographique traditionnelle*, et de tendre vers un tournage collaboratif où chacun, à sa manière, participe à l'élaboration de la scène. Cette légèreté permet aussi au sujet filmant d'exister au monde en tant que tel, de déployer son regard, sa sensibilité. Rendre compte du monde, c'est chercher à capter ce qui y est tangible comme ce qui s'y dérobe – ce qui est latent.

Cette réflexion autour des dispositifs me pousse à modifier profondément ma pratique de directeur de la photographie, notamment en déportant la construction plastique de l'image sur à travers la caméra elle-même. Elle devient l'outil irréductible qui permet de travailler la

¹⁴⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 102–137

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, dans *Théorie des dispositifs*, dir. Anne Jarrigeon, Paris, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, 2014, p. 25

matérialité de l'image sans affecter la liberté des sujets filmés – contrairement par exemple à l'ajout de sources lumineuses. Qu'il s'agisse d'une caméra dont les capacités permettent une latitude importante en postproduction, ou d'un outil plus contraignant qui nécessite de faire des choix radicaux dès le tournage, la plasticité de l'image doit être travaillée en conscience que le réel n'appelle pas nécessairement à imiter la vision humaine. Il appelle plutôt à construire une image expressive, dont la matière modalise le réel en le transformant, tout en s'appuyant sur la manière dont elle est perçue culturellement – dans son lien avec des pratiques documentaires ou fictionnelles.

De la même manière, un filmage à l'épaule ne doit pas se contenter de suivre les gestes, mais déjouer ce systématisme au profit de l'expression d'une intuition, qui, à travers l'énergie transmise à la caméra, rendra perceptible l'intensité de ce qui traverse la situation filmée. En effet, la circulation entre documentaire et fiction redonne à l'image toute sa puissance évocatrice. À travers l'identification première du regard filmant à la caméra, mais aussi par le corps qui s'y inscrit – qu'il se place en retrait ou qu'il s'engage pleinement – l'image révèle autant ses propres relations avec les sujets filmés que les relations des sujets entre eux, et, plus largement, leur relation au monde.

C'est ce que j'ai cherché à construire à travers mon expérience sur *Le Couteau et la Plaie* (2025). En déportant un dispositif documentaire sur un tournage de fiction, notamment en travaillant en improvisation, en faisant se rencontrer des acteurs professionnels et amateurs, et en empruntant un protocole proche de celui du cinéma direct, j'ai voulu proposer, en tant que directeur de la photographie, une réponse sensible et attentive au monde, fondée sur une approche phénoménologique.

Cette dernière s'est ancrée à plusieurs niveaux : dans la manière de saisir un espace filmique à travers la distance des corps et leurs mouvements – modalisée entre autres par le choix des focales ; mais aussi dans la manière de traverser un temps irréversible, celui du tournage, où le temps enregistré coïncide avec le temps vécu. En travaillant un rythme directement à l'intérieur des plans, l'opérateur.ice oriente le montage. Cette dernière étape réorganise les phénomènes, soit en reconstituant une continuité, soit, au contraire, en assumant la discontinuité d'une *esthétique du surgissement*, où les ellipses, les ruptures, interviennent comme modalités expressives du réel.

Accueillir le réel dans un cadre fictionnel, c'est créer un espace de confiance où chaque présence enrichit l'image. C'est un geste horizontal, à la fois éthique et politique, qui implique une responsabilité particulière devant les images. Il appelle à la fois un abandon – pour laisser advenir l'expression du sujet filmé – et un contrôle – pour accueillir cette expression dans une représentation fidèle. L'accueil du réel redonne au cinéma de fiction sa dimension humaine, tout à fait compatible avec la construction d'une image qui soit à la fois sensible, affirmée et juste.

Une perspective que ce travail n'a fait qu'effleurer, et qui mériterait d'être creusée, concerne l'évolution du rôle du directeur de la photographie dans des dispositifs où la caméra est directement confiée au filmé. Dans le prolongement de ce que Philippe Bédard nomme l'*image exo-centrique*¹⁴⁸, il s'agirait d'interroger ce que devient le regard quand il est littéralement délégué, déplacé vers celui ou celle qui, d'ordinaire, est filmé·e. On pense ici à certaines séquences très justes de *Soy Libre* de Laure Portier, où la cinéaste confie la caméra à son frère, personnage principal du film, afin qu'il documente lui-même son arrivée en Amérique du Sud. Ce geste reconfigure profondément la position du chef opérateur·ice : non plus simple œil, mais accompagnant, garant d'un cadre technique et symbolique à l'intérieur duquel peut émerger un regard vraiment singulier.

De la même manière, la question se pose lorsque l'opérateur ou l'opératrice délègue la caméra à la personne qui réalise. Ce renversement, plus fréquent qu'il n'y paraît dans certains processus de création contemporains, interroge les rôles et les responsabilités respectives de chacun dans la construction de l'image. Je m'interroge d'ailleurs, quant à ma propre pratique sur *Le Couteau et la Plaie* : aurait-elle été différente si je n'avais pas assumé la double fonction de réalisateur et de directeur de la photographie ? Qu'aurait produit une dissociation entre ces deux places, entre le regard qui choisit et celui qui cadre ? Cette question, restée en suspens, ouvre elle aussi une piste de réflexion, que je n'ai pas encore fini de parcourir.

¹⁴⁸ Philippe Bédard, *Un regard hors de soi : étude des rapports entre corps, caméra et espace dans l'histoire des techniques de prise de vues au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2020

INDEXE DES SOURCES

FILMOGRAPHIE

BING WANG, *Les Trois Sœurs de Yunnan*, 2012

CASSAVETES John, *Shadows*, 1959

CAVALIER Alain, *Pater*, 2011

CHOPIN Arthur, *A.M.B.R.Y.M.*, 2025

COSTA Pedro, *Dans la chambre de Vanda*, 2000

COSTA Pedro, *Ossos*, 1997

COSTA Pedro, *Vitalina Varela*, 2019

DARDENNE Jean-Pierre et Jean-Luc, *La Promesse*, 1996

DARDENNE Jean-Pierre et Jean-Luc, *Rosetta*, 1999

DEPARDON Raymond, *12 Jours*, 2017

DEPARDON Raymond, *Délits Flagrants*, 1994

DERVAUX Benoît, *Gigi, Monica et Bianca*, 1996

FLAHERTY Robert, *Nanouk l'Esquimau*, 1922

GOMES Miguel, *Ce Cher Mois d'Août*, 2008

GRASMUG Lilith, *Some of You Fucked Eva*, 2025

HUE Jean-Charles, *La BM du Seigneur*, 2010

JACOPETTI Gualtiero et PROSPERI Franco, *Africa Addio*, 1966

KEIŚZŁOWSKI Krzysztof, *Premier Amour*, 1974

LE MASSON Yann, *Kashima Paradise*, 1973

LOZNITSA Sergueï, *La Lettre*, 2012

MARKE Chris, *Sans Soleil*, 1983

MÉLIÈS Georges, *Un Homme de Tête*, 1898

MINERVINI Roberto, *The Other Side*, 2015

MINIER Lucas, *Le Couteau et la Plaie*, 2025

MINIER Lucas, *Léandre l'Été*, 2025

NAUDET Gédéon et Jules, *New York : 11 septembre*, 2001

NETZER Călin Peter, *Ana, Mon Amour*, 2017

OBUKHOVA Daria, *Service Terminé*, 2024

PERRAULT Pierre, *La Bête Lumineuse*, 1982

PIALAT Maurice, *Loulou*, 1980

ROUCH Jean, *La Pyramide humaine*, 1961

ROUCH Jean, *Les Maîtres Fous*, 1955

ROSI Gianfranco, *Fuocoammare par-delà Lampedusa*, 2016

ROZIER Jacques, *Du Côté d'Orouët*, 1971

RUSPOLI Mario, *Les Inconnus de la Terre*, 1961

RUSPOLI Mario, *Regard sur la folie*, 1962

SERRA Albert, *Tardes de Soledad*, 2025

SCHMITZ Claude, *Braquer Poitiers*, 2018

TRIE Justine, *La Bataille de Solférino*, 2013

VAN DER KEUKEN Johan, *Temps/Travail*, 1999

ŁOZIŃSKI Paweł, *Birthplace*, 1992

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages poche, 2007

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Table Ronde, 1991

ASTRUC Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, L'Écran français, n° 144, 30 mars 1948

AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016

BAUDRY Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978

BÉDARD Philippe, *Un regard hors de soi : étude des rapports entre corps, caméra et espace dans l'histoire des techniques de prise de vues au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2020

BÉGIN Richard, « Moi, mon corps et ma GoPro », dans BLÜMLINGER Christa et LAVIN Mathias (dir.), *Gestes filmés, gestes filmiques*, Milan, Mimesis, 2018, p. 325–340

BÉGIN Richard, « Mobilographies. Pour un matérialisme écologiste », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 30, no 1, 2022, p. 71-87

BÉGIN Richard, « Perdre le nord, l'image au corps. Une écriture de la mobilité », dans *Les récits visuels de soi*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 97–108

BECQUEMBOIS Hélène et BLÉGER Anne, Jean-Charles Hue : échos entre documentaire et fiction, Balises – Bpi, 11 mars 2024

CANTARELLA Robert, *L'amateur est l'acteur*, Vertigo, Revue critique de cinéma, n° 1, Paris, 2008

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004

COMOLLI Jean-Louis, « Le détour par le direct (I) », *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969

COSTA Pedro, *Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. « Que fabriquent les cinéastes », 2008

DAMOUR Christophe, VALMARY Hélène et MOUËLLIC Gilles, dans *Passage à l'amateur. Enjeux politiques et esthétiques d'un autre cinéma*, Atala. Cultures et sciences humaines, n° 19, Rennes, Lycée Chateaubriand, décembre 2016

DE FRANCE Claudine (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Cahiers de l'Homme, nouvelle série, vol. 19, Paris-La Haye-New York, Mouton & EHESS, 1979

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984

ECO Umberto, *La Guerre du Faux*, Paris, Grasset, 1985

FIANT Antony, « Contemplation n'est pas inaction », *Double Jeu*, n° 6, 2009. En ligne : <https://journals.openedition.org/doublejeu/1455>

GAJAN Philippe, Entretien avec Robert Morin, *24 images*, no 91 (printemps), 1998

GRIERSON John, « Flaherty's Poetic Moana », *New York Sun*, 8 février 1926

GUNNING Tom, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », dans *Cinema of Attractions Reloaded*, éd. Wanda Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006

GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995

KRISTENSEN Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de philosophie*, tome 69, n° 1, 2006, p. 123–146

LALLIER Christian, « L'observation filmante : une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme*, n°198-199, décembre 2011

LALLIER Christian, « Le corps, la caméra et la présentation de soi », *Journal des anthropologues*, n°112-113, 2008

LE MASSON Yann, « Alors, le cinéma militant aujourd'hui ? », dans GAUTHIER Guy (dir.), *Cinémaction*, n°110, Corlet-Télérama, 2004, p. 30

MARSAOLAIS Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1945

MORTON Timothy, « Ecocriticism, Ecomimesis, and the Romantic Roots of Modern Ecocriticism », *American Journal of Literary Stylistics*, vol. 8, no 2, 2009

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011

MOUËLLIC Gilles, « Découpage et improvisation », dans MOUËLLIC Gilles et al. (dir.), *Le découpage au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016

NACACHE Jacqueline, « Non-professionnel », dans AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie, SELIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 161

NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009

NINEY François, *Le Subjectif de l'objectif : Nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, 2014

ODIN Roger, « Le film documentaire, lecture documentarisante », in LYANT Jean-Charles et ODIN Roger (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, Travaux n°XLI, 1984, p. 263–278

PAINLEVÉ Jean, *Les poètes du documentaire*, conférence au palais de Chaillot, 5 février 1948, tapuscrit, Les Documents cinématographiques, p. 2

PEIRCE Charles Sanders, *On a New List of Categories*, Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, vol. 7, 1868, p. 287–298

ROSCOE Jane et HIGHT Craig, *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001

ROUCH Jean, *The Camera and Man, Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, n°1, 1974, p. 37–44

RUSPOLI Mario, Rapport présenté à la Table ronde sur le cinéma et la culture arabes, Beyrouth, UNESCO, 1963

SERNA Simon, « The drums, the camera and The man : ciné-transe in Jean Rouch's cinema », communication présentée au congrès de l'IUAES, Manchester, 5–10 août 2013

SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, « Dispositif(s) et réception », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 1, 2003

SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003

STEYERL Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux Journal*, n° 10, novembre 2009

VAN DER KEUKEN Johan, « Aventures d'un regard », Paris, Cahiers du cinéma, 1998

VAN DER KEUKEN Johan, « Voyage à travers les tours d'une spirale », *Les Dossiers de la cinémathèque*, n° 16, 1986

VERTOV Dziga, *Le Ciné-Œil de la révolution: écrits sur le cinéma*, François Albera, Antonio Somaini et Natalia Milovzorova (éd.), Dijon/Vienne, les Presses du réel/Österreichisches Filmmuseum, 2018

VILLIARD Audrey, *La naissance du « faux-documentaire » comme prémisse à la mort du « genre » : la fin d'une dichotomie, mémoire de maîtrise en communication*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009

ARTICLES EN LIGNE

CARNEVALI Barbara, « L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], n° 13, 2013. <https://doi.org/10.4000/traces.5685> , consulté le 08 mai 2025

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, *A 181 millions d'entrées, la fréquentation des salles en 2023 confirme sa forte dynamique*, 2 janvier 2024, consulté le [En ligne], <https://miniurl.be/r-68zj> consulté le 12 janvier 2025

CHAMPETIER Caroline, Jean-Pierre Beauviala (1937–2019), *La Cinémathèque française*, 9 avril 2019. [En ligne], <https://www.cinematheque.fr/article/1396.html> , consulté le 12 avril 2025

DEMORIS Emmanuelle, « À propos des petites caméras et du reste », *La Lettre de l'AFC*, mai 2004. [En ligne] <https://www.afcinema.com/A-propos-des-petites-cameras-et-du-reste.html> consulté le 18 avril 2025

LIOULT Jean-Luc, *Théorie du film documentaire (Penser le cinéma documentaire : leçon 3)*, vidéo pédagogique, Télé AMU – Université Aix-Marseille, mise en ligne : 21 mars 2011, Canal-U [En ligne] <https://doi.org/10.60527/4xkt-vn64> consulté le 7 février 2025

MATTEÏ Gabriel, « Les formes dissensuelles de l'expérience esthétique documentaire », *Images Re-vues* [En ligne], n° 18, 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10168> consulté le 28 mars 2025

MINERVINI Roberto, « In the limbo between documentary and fiction », entretien, Âge d'Or Festival, 2019. Consulté le 8 juin 2025. [En ligne] URL : <https://www.agedorfestival.be/in-the-limbo-between-documentary-and-fiction> consulté le 23 mai 2025.

VERTOV Dziga, *Manifeste ciné-œil* (1923), *La Revue des Ressources*. [En ligne] <http://www.larevuedesressources.org/manifeste-cine-oeil-1923.2551.html> consulté le 2 janvier 2025