

# Loin des yeux, près du cœur

Distance et intimité à l'image

Mémoire de fin d'études

Sarah Ackerer

Département Image, Promotion 2024

Tuteur : Sébastien Buchmann

Date de remise : 7 juin 2024

Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini

Je remercie mon tuteur Sébastien Buchmann pour ses relectures attentives, ses critiques constructives ainsi que pour les discussions passionnantes sur les films de Mikhaël Hers, la pudeur et la lumière.

Merci également à Agnès Godard, Denis Lenoir et Pascal Martin qui ont eu la gentillesse de m'éclairer sur des notions techniques et visuelles précises.

Merci à Barbara Turquier pour son accompagnement et ses suggestions toujours bienveillantes, à mes directrice et directeur de département Katell Djian et Mathieu Giombini, aux responsables de quatrième année Tania Press et Myriam Gannagé, à Stéphanie Pouech pour les prêts bibliographiques et filmographiques ainsi qu'à Frank Ackerer pour la relecture.

## SOMMAIRE

<b>Introduction.....</b>	<b>p. 4</b>
<b>I. La confusion entre proximité physique et proximité émotionnelle.....</b>	<b>p. 10</b>
1. Une intimité créée par le rapprochement des corps.....	p. 10
2. Techniques d'approche.....	p. 14
a. <i>Distance physique et focale</i> .....	p. 15
b. <i>La profondeur de champ et le flou</i> .....	p. 19
c. <i>La caméra à l'épaule</i> .....	p. 22
3. La tyrannie du visage au détriment du décor.....	p. 24
<b>II. Garder ses distances pour permettre l'intimité : le paradoxe de la pudeur.....</b>	<b>p. 31</b>
1. Détacher l'intimité de l'identification au personnage.....	p. 31
2. Le paradoxe de la pudeur.....	p. 34
3. L'intimité au film.....	p. 41
<b>III. Les outils d'image au service d'une mise en scène de la pudeur.....</b>	<b>p. 45</b>
1. Le son, renfort ou contrepoint de l'image.....	p. 45
2. La distance dans le cadre : redéfinir la place des corps dans le décor.....	p. 47
3. La distance dans la lumière : intensité, direction, métaphore.....	p. 55
4. La distance par le support : s'éloigner du réel pour se rapprocher de la mémoire.....	p. 59
5. La distance dans le temps : durée de plan et montage.....	p. 62
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 67</b>
<b>Index des sources.....</b>	<b>p. 69</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>p. 72</b>

L'envie de travailler sur la distance au cinéma m'est venue d'un constat de spectatrice : il existe une forte tendance des films français contemporains à proposer un « cinéma de la proximité », dans lequel le rapprochement physique de la caméra aux personnages est censé produire chez le ou la spectatrice un sentiment de proximité émotionnelle, c'est-à-dire d'intimité, comme si voir de près était le moyen privilégié de se sentir proche des personnages. La polysémie même de l'expression être proche de, qui signifie aussi bien se tenir à une distance physique réduite qu'être intime avec quelqu'un, invite à cette confusion. Pour ne citer que quelques films français sortis ces dernières années : *Ma nuit* d'Antoinette Boulat, *Entre les vagues* d'Anaïs Volpé, *Rodéo* de Lola Quivoron, *Avec Amour et acharnement* de Claire Denis, *Les Amandiers* de Valeria Bruni-Tedeschi, *Les Pires* de Lise Akoka et Romane Guéret, autant d'exemples où l'utilisation privilégiée de la caméra à l'épaule, des valeurs de plans serrés, d'une faible profondeur de champ, d'une mise en valeur des visages par la lumière, ont pour but de créer une intimité partagée entre spectateurs, spectatrices et personnages qui passe par l'identification des premiers aux seconds. L'intimité reviendrait à s'approcher le plus possible des personnages, voire à se fondre dans leur point de vue dans le cas du cinéma d'immersion, afin de pouvoir se mettre à leur place.

A l'inverse, refuser de plonger le ou la spectatrice dans une proximité physique avec le personnage reviendrait à amoindrir la relation d'intimité. Dans leur correspondance filmée *This World*, Naomi Kawase fait remarquer à Hirokazu Kore-eda que les premiers films de ce dernier révèlent une peur d'approcher ses sujets, alors qu'elle-même filme souvent de très près. Kore-eda aurait appris à assumer une distance physique par rapport à ceux qu'il filme, dont découlerait un regard plus objectif sur le monde. Immersion subjective, génératrice d'intimité, contre observation objective et distante : telle est l'idée reçue. Pourtant, si j'en reviens à mon expérience de spectatrice et aux images qui m'ont donné envie de faire du cadre et de la lumière, j'ai souvent été marquée par des films qui reposent sur des plans larges, intègrent les corps aux décors grâce à une grande profondeur de champ et s'autorisent à ne pas bien ou ne pas tout montrer ; des films qui me touchent en dépit, ou peut-être justement à cause de la distance qui est maintenue entre la caméra et les personnages. Dans *Nuages épars* de Mikio Naruse, Yumiko, jeune veuve, éprouve malgré elle des sentiments pour le chauffeur qui a accidentellement tué son mari et qui finit par s'exiler à Lahore. A la fin du film, Yumiko, cadrée en plan d'ensemble, se tient de dos sur une jetée. On ne voit pas son visage et le

contrejour attire l'œil sur les brillances du lac davantage que sur le personnage ; mais cette silhouette fragile et solitaire face à l'immensité du lac Towada me raconte si bien sa tristesse que pour rien au monde je n'aurais préféré un gros plan sur son visage en larmes. En vérité, je ne saurai jamais avec certitude ce que ressent Yumiko ; que l'image me laisse la place de l'imaginer, qu'elle ne m'impose pas un sens mais qu'elle préserve le secret de l'intériorité de cette femme, c'est cela qui me plaît infiniment.



*Nuages épars*, Mikio Naruse

A une époque où la multiplication des réseaux sociaux donne le sentiment qu'on peut partager aisément et immédiatement une intimité avec autrui, quel sens cela a-t-il encore de vouloir garder ses distances ? Pourquoi défendre une image qui maintient, voire souligne une distance entre filmeur et filmé alors que la démocratisation du matériel de prises de vue (boîtiers hybrides, smartphones) facilite le rapprochement avec celles et ceux qu'on filme ? Parce qu'il m'est souvent arrivé, comme spectatrice, de me sentir trop proche, trop vite, parce que je n'ai pas besoin de tout connaître d'un personnage pour m'y attacher, je souhaite repartir de la polysémie de l'expression *être proche de* pour démêler la confusion qu'il engendre : *se tenir (physiquement) proche de* ne conduit pas nécessairement à *se sentir (intimement) proche de*, de même que garder ses distances n'est pas forcément synonyme d'observation froide ni d'indifférence. Ce qui m'intéresse, c'est le lien a priori paradoxal entre la distance créée par les outils techniques de l'image et l'intimité qui peut en découler.

**D'où vient au cinéma l'association entre proximité physique et intimité et qu'implique-t-elle en termes d'image ? En quoi une image qui maintient une distance physique par rapport aux personnages peut-elle générer un sentiment**

## **d'intimité ? Comment caractériser une telle mise en scène, et comment celle-ci se traduit-elle en termes de cadre, de lumière et de durée de plan ?**

Selon le CNRTL<sup>1</sup>, la distance désigne à la fois un « intervalle mesurable qui sépare deux objets, deux points dans l'espace ; espace qu'on franchit pour aller d'un lieu à un autre » et la notion de « réserve, recul vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose ». Le terme renvoie donc tour à tour à un champ technique et psychologique, à une distance physique concrète (focale, métrique, visuelle), donnée par la place de la caméra, le choix de l'optique, la manière d'éclairer, etc., et à la distance intime et subjective ressentie par rapport aux personnages et transmise par le ou la réalisatrice au ou à la cheffe opératrice, puis aux spectateurs et spectatrices. C'est précisément le lien entre ces deux définitions que je souhaite explorer.

Toujours selon le CNRTL, l'intimité, elle aussi polysémique, désigne soit une qualité propre à un individu, soit une relation :

- 1- « Vie intérieure profonde, nature essentielle (de quelqu'un) ; ce qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'analyse ».
- 2- « Vie privée propre à tel individu ou tel couple ; ce qui est strictement personnel et généralement préservé des curiosités indiscrètes », et par extension parties secrètes de l'anatomie et vie sexuelle.
- 3- « (Qualité de) relations amicales, intellectuelles, marquées par une confiance profonde, des confidences sans réserve ».

Afin d'éviter toute confusion, j'emploierai le terme d'intériorité pour la vie intérieure et privée du personnage (1 et 2), et le terme d'intimité pour désigner la relation qui lie spectateur ou spectatrice au personnage (3). Le rapport que la caméra entretient à l'intériorité d'un personnage détermine en partie la relation d'intimité qui en découle.

Une dernière notion me permet de mettre en relation les deux premières car elle caractérise précisément la distance gardée face à l'intériorité d'un personnage : c'est la pudeur. Celle-ci renvoie à une « disposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle, ou de montrer, d'observer, de faire état de choses considérées comme étant plus

---

<sup>1</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

ou moins directement d'ordre sexuel ; attitude de quelqu'un qui manifeste une telle disposition », et par extension, à la retenue face à « quelque chose qui touche de près à la personnalité, à la vie intime de quelqu'un, ou à l'essence de quelque chose ». Le terme désigne en premier lieu un rapport au corps et la sexualité, mais également à l'intériorité. Il semblerait à première vue que la pudeur, synonyme de réserve et de retenue, empêche la naissance d'une relation intime. En se gardant d'approcher son sujet, la caméra se borne à la stricte observation. Dans *Maborosi* de Kore-eda, le ou la spectatrice est plongée dans la même stupéfaction que Yumiko, dont le mari se suicide brutalement et sans explication. Le film est majoritairement cadré en plans fixes et larges et pousse parfois très loin la sous-exposition, rendant le visage de l'héroïne à peine visible – à peine lisible. Qu'est-ce qui fait que la distanciation du cadre et de la lumière, au lieu de me détacher de cette femme, m'en rapproche ? Que j'essaie de la comprendre et de l'accompagner alors qu'elle ne dit rien, qu'elle ne montre pas ses émotions ? Ce paradoxe prend forme dans la notion de pudeur, qui est une attitude elle-même ambivalente. La pudeur est synonyme de retenue : or *re-tenir* suggère que quelque chose n'est donné et exprimé que partiellement, mais exprimé tout de même. Qu'il existe une tension, dans la pudeur, entre le désir de ne pas tout, pas trop montrer, et cependant le désir de montrer assez pour qu'on le remarque. Paradoxe intéressant pour l'image de cinéma : comment montrer et cacher en même temps ? Comment trouver une juste distance qui ne soit ni trop proche, ni trop lointaine, qui aiguille sans déflorer ? Comment, en somme, réussir à suggérer ?

Pauline Pénichout (promotion 2019) a écrit un mémoire inspirant sur la juste distance au cadre<sup>2</sup>. Son travail interroge notamment l'influence du sujet filmé, selon qu'il est plus ou moins proche (soi, sa famille, ses amis, ou au contraire l'étranger voire l'ennemi), sur la distance choisie au cadre. J'ai adopté une approche moins exhaustive qu'elle en me concentrant sur ce que j'appellerai des « films pudiques » et en les replaçant dans un contexte historique et culturel. La diversité des exemples qu'elle évoque m'aide néanmoins à garder en tête qu'il ne s'agit pas de hiérarchiser des procédés de mise en scène/en images : chaque film organise son point de vue et l'usage d'une même technique peut, selon les films, produire des sensations très différentes. Mon intention n'est pas de démontrer la supériorité d'une caméra à distance sur une caméra proche, mais plutôt d'interroger une idée reçue qui est quasiment devenue une convention esthétique. J'élargirai en revanche ma réflexion à la lumière et au temps là où Pauline s'est avant tout

---

<sup>2</sup> PENICHOUT Pauline, « Distances filmiques, propositions de mise en scène par le cadre », 2019.

intéressée au cadre. Mes sources bibliographiques incluront à la fois des mémoires de fin d'études d'anciennes étudiantes, des ouvrages, articles et entretiens sur le cinéma, des monographies de cinéastes ainsi que des essais plus largement historiques ou culturels tels qu'*Eloge de l'ombre* de Junichiro Tanizaki ou *La pudeur – la réserve et le trouble*, dirigé par Claude Habib, n'ayant à ce jour trouvé aucun ouvrage traitant spécifiquement de la distance ou de la pudeur au cinéma.

L'ancrage culturel pluriséculaire de la pudeur dans les civilisations japonaise et chinoise dicte le choix d'une partie des films de mon corpus : *Printemps tardif* de Yasujiro Ozu, *Maborosi* de Hirokazu Kore-eda, *Poussières dans le vent* de Hou Hsiao-hsien (Taiwan mêlant dans son héritage cultures indigène, chinoise et japonaise). J'ai également procédé par affinités entre cinéastes : Kore-eda et Apichatpong Weerasethakul revendiquent l'influence de Hou sur leur cinéma, Anthony Chen cite Hou et Kore-eda parmi ses cinéastes préférés<sup>3</sup>, tandis que *35 Rhums* de Claire Denis se présente explicitement comme un remake de *Printemps tardif*. J'ai souhaité évoquer les films de Mikhaël Hers et en particulier *Ce sentiment de l'été* pour la nuance qu'ils esquissent entre pudeur du corps et des sentiments et pour l'attention particulière qu'ils portent à la lumière. La majorité des exemples permettant d'illustrer la tendance à filmer de près seront puisés dans le cinéma français contemporain, mais je tenterai de prendre en compte l'influence mondiale, et non spécifiquement française, de l'évolution des techniques et des modes de consommation des films. Mon souhait n'est pas d'opposer schématiquement cinéma occidental immersif et cinéma asiatique distancé, mais de rendre compte d'une tendance narrative et esthétique qui, si elle me semble davantage répandue en Asie, n'exclut ni les particularités, ni les exceptions. J'évoquerai également mes propres expériences de tournage et notamment celle de mon film de fin d'études.

Pourquoi tant de films français contemporains associent-ils les gros plans sur les visages, la caméra à l'épaule et autres procédés de mise en images à l'intimité ? Quelles sont les origines, à la fois historiques, esthétiques et techniques, de cette idée reçue que filmer de près permet presque automatiquement de partager l'intimité des personnages ? Je commencerai par un tour d'horizon et une mise en question des techniques de rapprochement, puis creuserai l'intuition qu'une image qui garde ses distances peut,

---

<sup>3</sup> « Mes cinéastes préférés sont Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Ang Lee, Hirokazu Kore-eda et Lee Chang Dong. Eric Khoo est un pionnier du cinéma de Singapour et il soutient les jeunes cinéastes ». Interview d'Anthony Chen par Yannick Vely dans *Paris Match*, 05/09/2013.

contrairement à ce qu'on pense souvent, faire naître une intimité partagée entre spectateurs, spectatrices et personnages. Je m'appuierai pour cela sur la notion de focalisation en littérature, puis sur celle de pudeur et sur son ancrage culturel, dans la civilisation chinoise en particulier. Etayant la théorie d'exemples concrets, j'examinerai dans un dernier temps des plans précis de films qui me semblent mettre en évidence les outils de cadre, de lumière et de durée de plan au service d'une mise en scène qui relève de la pudeur.

# I. LA CONFUSION ENTRE PROXIMITÉ PHYSIQUE ET PROXIMITÉ EMOTIONNELLE

## 1. Une intimité créée par le rapprochement des corps

*Être proche de*, avant de désigner des effets d'optique ou de lumière, relève avant tout d'une distance physique de corps à corps. On l'a évoqué en introduction, l'intimité peut parfois désigner la relation charnelle. C'est cette définition qui détermine l'idée que plus les corps sont proches l'un de l'autre, en l'occurrence celui de la personne qui cadre et celui de la personne qui est filmée, plus l'intimité, cette fois comprise comme lien de confiance, est forte. Quelles sont, dans la culture visuelle moderne, les tendances qui ont pu contribuer à asseoir cette corrélation entre les corps et les cœurs ?

La question de la distance est soulevée par le photoreportage dès les années 1930. La célèbre citation de Robert Capa érige la proximité physique en critère qualitatif : « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ». L'engagement du photoreporter ne semble pouvoir passer que par une mise à contribution du corps : Capa accompagne les soldats en guerre, partage leur situation, et c'est précisément ce partage qui crée une confiance réciproque et fonde une intimité. Dans *Histoire d'un regard*, Mariana Otero examine les planches-contacts du photoreporter Gilles Caron, dont celles datant de mai 68. Après avoir photographié Daniel Cohn-Bendit de profil, Caron s'éloigne pour recharger sa pellicule, puis se rapproche de l'agitation jusqu'à se retrouver presque en face de Cohn-Bendit. Cette planche-contact offre un témoignage précieux de la trajectoire effectuée par le cadreur pour trouver l'axe et la distance qui lui semblent juste : pour lui, la justesse consiste à se rapprocher. Dans les dernières photographies, Caron n'est pas un observateur extérieur mais fait partie de l'émeute, puisqu'il se tient entre le noyau constitué de Cohn-Bendit et les gendarmes d'une part, et les curieux qui regardent la scène d'autre part. Son point de vue nous place au cœur de l'action.



*Histoire d'un regard*, Mariana Otero : planche-contact de Gilles Caron

Au cinéma, cette réduction de la distance au réel est particulièrement frappante dans une certaine manière de faire du documentaire, celle du journal filmé autobiographique. De Johan van der Keuken à Dominique Cabrera en passant par Naomi Kawase et Alain Cavalier, les tenants de cette pratique sont souvent qualifiés de « cinéastes de l'intime » parce qu'ils mettent en jeu une double proximité : ils et elles filment leurs proches de près. Dans une séquence de *Katatsumori* (1994), Kawase regarde sa mère depuis l'intérieur de la maison, à travers la fenêtre. Alors qu'elle passe la main sur la petite silhouette occupée à jardiner, on entend en *off* la mère lui demander si elle l'aime. Dans le plan suivant, Kawase, qui a traversé la rue, cadre sa mère en gros plan et lui touche le visage. Ce geste répond à la question de la mère : pour Kawase, aimer, c'est toucher. Le rapprochement des corps exprime l'amour qui lie la mère et la fille.



*Katatsumori*, Naomi Kawase

Van der Keuken semble lui aussi répondre indirectement à Capa lorsqu'il affirme : « Je filme à la distance où je peux toucher et où l'on peut me toucher »<sup>4</sup> :

Lorsqu'il établit une distance aux personnes filmées qui lui permet de les toucher ou d'être touché par elles, il manifeste ainsi la volonté d'établir une relation de proximité physique et morale. Il s'agit pour le cinéaste de se placer à hauteur d'homme, de considérer l'autre comme un partenaire de l'acte de filmage et ainsi de permettre un réel échange et une possibilité de réciprocité. La proximité entre le cinéaste et le sujet filmé permet alors de rendre compte du phénomène de la rencontre et de l'échange, dans sa dimension physique, corporelle, sensorielle.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> VAN DER KEUKEN Johan, « La distance à laquelle filmer » in *Aventures d'un regard*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 171.

<sup>5</sup> PIERRON-MOINEL Marie-Jo, « Les « mises en regard » dans les films de Johan van der Keuken », *Cahier Louis-Lumière* n°8, Paris, 2011, p. 116.

Un élément me semble important à souligner ici : le rapprochement entre proximité physique et morale, autrement dit la superposition d'une éthique à une esthétique. C'est peut-être la raison pour laquelle la proximité est souvent considérée comme une *meilleure* manière d'accéder à l'autre que la distance. En deuxième année à la Femis, lors d'un exercice documentaire, nous avons filmé des danseurs et danseuses inconnues au 104, à Paris. Devant ma difficulté à m'approcher physiquement des personnes que je souhaitais filmer, Eric Guichard m'avait gentiment incité à « oser », à « y aller ». Aurais-je dû me faire violence et passer outre ma réticence ? La réserve et la timidité sont-elles incompatibles avec le métier de cheffe opératrice ? Le fait de rester à distance empêche-t-il la réciprocité et la rencontre ? Une caméra qui garde ses distances est soupçonnée au mieux d'observation neutre, au pire de voyeurisme. Le terme dérive du substantif voyeur, qui selon le CNRTL ne connote initialement pas de signification négative (1), mais est aujourd'hui principalement employé de façon péjorative (2) :

- 1- « Personne qui aime regarder, observer les choses, les gens »
- 2- « Personne qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d'une curiosité malsaine ». [Les choses intimes recouvrant là encore initialement le domaine du corps et de la sexualité et pouvant par extension désigner la vie privée.]

Ajoutons à cette seconde définition que le voyeurisme fonctionne à sens unique : il ne s'agit pas d'une relation équilibrée, mais d'une intrusion où celui ou celle qui regarde le fait à l'insu ou contre le gré de celui ou celle qui est regardée. Garder ses distances permettrait de se rendre invisible, de se faire oublier. Or se faire oublier reviendrait à refuser la relation avec la personne qu'on filme, et donc l'intimité. C'est ce qu'on a notamment reproché à Raymond Depardon, photographe avant de devenir cinéaste, comme il le confesse lui-même : « On me reprochait d'être loin, de faire des photos avec du retrait, en recul alors que les photographes me disaient : « Mais il faut t'approcher Raymond ! » Moi, j'étais timide un peu »<sup>6</sup>. Si je ne connais pas entièrement sa filmographie, il me semble pourtant que *San Clemente* (1982) suffit à lui seul à démentir ce reproche, ne serait-ce qu'avec la longue séquence où Depardon filme un homme dans le jardin alignant une suite de phrases incompréhensibles. Cadrant majoritairement en valeur épaulée, il accepte à un moment le feu que l'homme lui tend hors-champ pour

---

<sup>6</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/projection-privée/raymond-depardon-comme-cineaste-la-photographie-m-a-influence-1232867>

allumer sa cigarette. Reste cette idée que s'éloigner pour filmer d'autres êtres humains est suspect : ce qui semble naturel, évident, humaniste, c'est de s'approcher de l'autre. Dans *Panique à Needle Park* de Jerry Schatzberg, le directeur de la photographie Adam Holender emploie de très longues focales, allant jusqu'au 600mm<sup>7</sup>, pour filmer les scènes de groupe en extérieur : cela permet aux acteurs et actrices de se fondre dans la foule new-yorkaise sans attirer l'attention sur les moyens techniques du cinéma, la caméra étant parfois située à deux blocs de distance. De fait, ces séquences filmées en très longue focale donnent le sentiment que la caméra est en embuscade, qu'elle espionne les drogués ; ce n'est pas un hasard si les très longues focales et téléobjectifs sont utilisés par les paparazzis pour prendre des photos volées de célébrités.



*Panique à Needle Park*, Jerry Schatzberg

Une certaine tradition du photoreportage et du documentaire a donc pu ancrer au cinéma l'idée qu'intimité rime avec proximité de la caméra aux personnages et qu'à l'inverse, la prise de distance est suspecte. Ces tendances visuelles sont indissociables des évolutions techniques : l'exigence de proximité comme condition d'intimité n'a pu prendre forme qu'à partir du moment où la technique a effectivement permis aux photographes, puis aux cinéastes de se rapprocher. En 1914, Leica présente le premier prototype d'appareil portatif à pellicule 35mm, alternative beaucoup plus compacte aux chambres photographiques à plaques de verre. Au cinéma, les recherches sur la réduction du matériel technique se développent après la Seconde Guerre mondiale : les caméras de studios comme la Mitchell BNC continuent d'être utilisées, mais Arri en Allemagne et Eclair, puis Aaton en France développent des caméras portatives plus légères, d'abord en 35mm (Arriflex en 1937, Caméflex en 1947) puis en 16mm (Eclair Coutant en 1963, Aaton LTR en 1973), en parallèle des progrès sur la prise de son direct. L'appareil de prise de vues étant plus petit et léger, il permet de s'approcher davantage et plus

---

<sup>7</sup> GREGORY David, *Panic in the Streets of New York* (2011).

rapidement du sujet filmé sans attirer son attention ou sans l'intimider. Godard avait même demandé à Beauviala une Aaton qui rentrerait dans le vide-poches de sa voiture... Cette miniaturisation du matériel n'a cessé de s'accélérer jusqu'à aujourd'hui, où l'on peut filmer avec un téléphone portable de quelques centimètres de long. A cela s'ajoute le fait que la miniaturisation des écrans de visionnage – ordinateurs, tablettes, smartphones – entraîne un resserrement des valeurs et une omniprésence des visages : on filme de plus près au tournage parce qu'on sait que la projection sera plus petite. La miniaturisation de la technique pose pourtant elle aussi la question du voyeurisme. Lors d'un exercice en deuxième année, Bertrand Mandico nous avait montré une minuscule caméra : la Superheadz Digital Harinezumi, commercialisée à la fin des années 2000, qui tient dans le creux de la main, mesure 47mm de haut, 67mm de large, 115mm de long, pèse 100g et permet de filmer à différentes fréquences d'images, de zoomer et d'enregistrer du son. Si la caméra est si petite qu'elle en devient invisible, peut-on encore parler de réciprocité et de relation ? S'approcher sans être vu ou vue peut aussi devenir une forme de voyeurisme.



La Superheadz Digital Harinezumi

## 2. Techniques d'approche

Certains aspects de la culture visuelle et de l'histoire des techniques expliquent que proximité physique et intimité soient fréquemment associées. Cette proximité physique se traduit à l'image par différentes techniques de cadre et de lumière. Les films récents que j'évoque en introduction partagent des caractéristiques visuelles identifiables : l'usage quasi systématique du plan serré (du plan poitrine au très gros plan) en longue focale ainsi que la prégnance de la caméra portée à l'épaule. Trois éléments entrent ici en jeu : la distance physique entre caméra et personnage, la focale – ces deux variables jouant par ailleurs sur la profondeur de champ – et le type de mouvement de

caméra. En quoi seraient-ils les outils privilégiés pour produire la sensation d'« être avec » les personnages ?

*a. Distance physique et focale*

Une idée très simple et répandue consiste à penser que plus on est serré, plus on se sent proche d'un personnage. Les réalisateurs ou réalisatrices parlent souvent en termes de valeurs de plan : ils ou elles souhaitent filmer un plan moyen, puis « se rapprocher » avec un plan poitrine... or le resserrement de la valeur de plan se fait de deux manières : soit en approchant physiquement la caméra du personnage, soit en allongeant la focale. A distance égale entre caméra et personnage, un 24mm pourra donner un plan moyen tandis qu'un 100mm donnera un plan épaule. A valeur de cadre égal, par exemple un gros plan, le 24mm permettra de s'approcher physiquement très près du personnage tandis que le 100mm nécessitera de reculer pour retrouver la même valeur. Pour *Atlantique* de Mati Diop, Claire Mathon a essentiellement utilisé de très longues focales :

Je comprends la nécessité des très longues focales pour le film. Mati aime filmer en longue focale, au 85mm, au 135mm. Nous nous retrouvions souvent à devoir filmer dans l'encadrement d'une porte, d'une fenêtre, voire à travers un miroir. En extérieur, on est souvent loin des personnages, d'où le choix du 25-250mm. C'est pour Mati une manière de les élire, de les sublimer sans jamais les mettre à distance.<sup>8</sup>

Claire Mathon, juste après avoir reconnu que la caméra était placée loin des personnages, affirme que l'usage des très longues focales ne donnait pas à la réalisatrice la sensation de mettre ses personnages à distance. On peut donc « tricher » une proximité : être proche des visages à l'image en termes de valeur, tout en posant la caméra loin du personnage dans l'espace. Afin de clarifier cet enchevêtrement, j'ai demandé à Agnès Godard si elle réfléchissait d'abord en termes de focale ou de valeurs de plan.

En repérages je pars de ce que je vois à l'œil. En 35 on sait que la vision humaine se situe vers un 40mm. A partir de là je me fais une idée de ce que d'autres focales pourraient apporter selon le sens ou le climat de la scène. Il y a des notions théoriques qui établissent la signification des différentes focales, des mouvements de caméra. C'est intéressant de les répertorier, pour pouvoir s'en émanciper ensuite ! Le choix des focales, de la distance

---

<sup>8</sup> Entretien avec Claire Mathon sur le site de l'AFC, 17 mai 2019.

avec les protagonistes façonne le découpage, la mise en image. C'est un choix de mise en scène. Il faut toujours en revenir à ça. C'est ce qu'il faut traduire.

**Ma méthode est de choisir d'abord une focale.** Pour moi c'est le foyer de l'objectif qui va déterminer la manière dont on va côtoyer les personnages du film. **J'ai besoin de construire les perspectives de l'espace dans lequel je suis c'est-à-dire l'espace du film.** Si le réalisateur dit non je cherche à comprendre ce que je n'ai pas compris. Exemple : on peut faire des gros plans avec un 50mm, un 100mm, un 27mm... chaque image correspondante aura sa signification. C'est un choix de narration qui résulte d'échanges avec le réalisateur.

Pour Agnès Godard, le choix des focales est primordial car ces dernières déterminent un point de vue de mise en scène. A l'inverse, Denis Lenoir, à qui j'ai posé la même question, m'a raconté que sur les tournages avec Mia Hansen-Love, tous deux commençaient par se placer physiquement par rapport au personnage et décidaient dans un second temps de la focale et de la valeur de plan. Pour lui, la distance première est celle d'humain à humain et elle se trouve avec le corps, pas avec la caméra. Dans de nombreux entretiens sur son travail avec Claire Denis<sup>9</sup>, Agnès Godard souligne le nombre restreint de focales utilisées, souvent assez proches de la vision humaine : 40 et 50mm plus quelques plans en longue focale dans *Beau travail* ou *Trouble Everyday*, et reconnaît l'influence sur sa génération des cinéastes « à focale unique » comme Bresson ou Ozu, qui l'ont incitée à se déplacer plutôt qu'à changer de focale pour conserver les perspectives. Un exemple tiré de *Tokyo-Ga* de Wim Wenders est à cet égard frappant : filmant une ruelle de Shinjuku en courte focale, Wenders décide, en restant à la même place, de passer au 50mm, qu'Ozu a progressivement adopté comme focale unique : « And now the image presented itself. One that no longer belonged to me ». Le changement de focale dépossède le réalisateur de son image, tant Wenders associe le 50mm au point de vue d'Ozu.



*Tokyo-Ga*, Wim Wenders

---

<sup>9</sup> Voir notamment les rencontres confinées organisées par l'ENS Louis-Lumière les 13 et 20 mai 2020.

Pourquoi les longues focales sont-elles depuis quelques temps si utilisées pour filmer des valeurs serrées ? Autrefois, cela pouvait s'expliquer par les aberrations géométriques propres aux courtes focales : la courbure de champ provoque une différence de netteté entre le centre et la périphérie de l'image tandis que la distorsion des lignes droites donne lieu à des déformations jugées disgracieuses sur les visages. Yorgos Lanthimos est ainsi réputé pour son utilisation des très courtes focales, mais à bien y regarder, *Pauvres créatures* réserve les courtes focales aux plans larges jusqu'à taille maximum, tandis que les valeurs qui vont du plan poitrine au gros plan sont tournées avec des focales plus longues, donc moins déformantes.



*Pauvres créatures*, Yorgos Lanthimos

La longue focale a pu constituer un moyen de préserver l'harmonie des corps et des visages. Cependant, les progrès optiques récents ont donné naissance à des courtes focales très bien corrigées qui permettent de se rapprocher physiquement des personnages avec la caméra. Qu'est-ce que la longue focale a de différent de la courte si ce ne sont les aberrations ? Comme le souligne Agnès Godard, ce sont les perspectives : les longues focales écrasent les perspectives et produisent une sensation d'aplat entre les différents plans de la profondeur, là où les courtes focales maintiennent un éloignement entre chaque plan de la profondeur et donc une plus grande sensation de distance. La vogue récente des caméras à grands capteurs (Alexa LF, Sony Venice, Red Raptor...) permet en outre de s'approcher physiquement des personnages avec des focales moins courtes, et donc de combiner distance concrète réduite et perspectives de focales moyennes.

Le zoom est un cas particulier car il permet, avec une seule optique et à distance physique égale, de changer de distance focale, donc de valeur de plan, sans modifier la perspective. Le zoom donne l'illusion d'un rapprochement physique par le resserrement de la valeur de plan alors que ce rapprochement est uniquement optique. Il peut alors être interprété comme un resserrement de l'attention sur un détail sans modifier

fondamentalement le rapport intime de la caméra au personnage. Julien Poupard raconte à propos du tournage des *Amandiers* :

En préparant le film, je suis tombé sur une interview de Chéreau qui disait : « Le cadre ne doit pas suivre mais poursuivre les acteurs... » J'ai beaucoup utilisé le zoom pour fabriquer de l'accident. Le zoom comme un élan amoureux où le cadreur habite le plan en choisissant de regarder un détail, un visage...<sup>10</sup>

Poupard évoque avec un certain lyrisme l'engagement du cadreur dans le plan : le zoom, exécuté avec plus ou moins de discrétion, attire l'attention sur le geste technique et sur la personne qui regarde, davantage parfois que sur celle qui est regardée. Ce n'est pas la même chose de changer de focale entre deux prises et de zoomer pendant un plan. Lors de la préparation de mon film de fin d'études, que j'ai tourné seule au Japon, je souhaitais initialement partir uniquement avec un zoom Canon 11-165mm. Ce choix reposait avant tout sur l'aspect pratique de n'emmener qu'une focale et, compte tenu de la situation documentaire, de pouvoir recadrer pendant une prise si besoin. Mais les questions soulevées par mon mémoire m'ont finalement poussée à partir avec 5 focales fixes Zeiss GO MKII Super16 : 12mm, 16mm, 25mm, 35mm, 50mm. J'ai pensé que réduire la variété des focales me forçait à éprouver l'importance du déplacement physique pour trouver la bonne distance, là où j'aurais sans doute plus spontanément ajusté mon cadre optiquement que physiquement avec le zoom<sup>11</sup>. De fait, les repérages sur place m'ont très vite orientée vers deux focales : le 12 et le 16mm, qui me satisfaisaient dans le rapport qu'elles produisaient entre ma grand-mère et moi d'une part, ma grand-mère et son environnement d'autre part. Plus des trois quarts du film sont tournés avec ces deux focales, qui équivalent en Super35 respectivement à un 22mm et à un 30mm. Durant la troisième semaine, m'apercevant qu'il me restait plus de pellicule que prévu, j'ai filmé ma grand-mère en gros plan avec ma plus longue focale, le 50mm (soit un 94mm en Super35). Non seulement cette proximité ne m'a pas convenue car son visage devenait soudain trop présent, mais elle a même semblé mettre mal à l'aise ma grand-mère, qui a perdu en naturel. Comme si, étrangement, elle avait senti que mon regard, à travers la longue focale, devenait plus scrutateur. Cela m'a aidée à mieux comprendre ce qu'Agnès Godard appelle « l'espace du film » : le choix de certaines focales plutôt que d'autres

---

<sup>10</sup> Entretien avec Julien Poupard sur le site de l'AFC, 23 mai 2022.

<sup>11</sup> D'autres paramètres sont entrés en compte dans ce choix : la plus grande ouverture des Zeiss (T1.3) par rapport au zoom Canon (T2.5), et la compacité des Zeiss comparées au zoom (27cm de long).

détermine effectivement un rapport aux personnages et au monde qu'un changement de focale peut complètement bouleverser.

*b. La profondeur de champ et le flou*

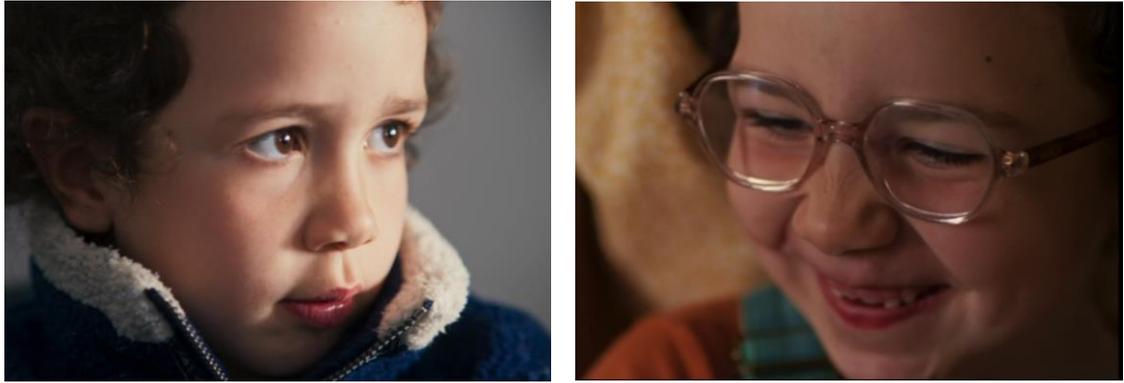
L'usage de la longue focale pour des valeurs serrées influence la profondeur de champ, qui dépend également de l'ouverture. La profondeur de champ diminue en fonction d'un des trois paramètres suivants : allongement de la focale, étirement de la distance entre caméra et personnage, ouverture du diaphragme. Cela signifie que la zone de netteté se réduit et que la zone floue dans l'image augmente. En termes de sensation, la faible profondeur de champ concentre l'attention du ou de la spectatrice sur un plan précis de l'image, en général le visage, en l'isolant de son environnement. La cheffe opératrice Inès Tabarin raconte à propos d'*Ama Gloria*, de Marie Amachoukeli :

Les premières discussions ont été sur la lisibilité du monde. On débute le film chez l'ophtalmo et on découvre que Cléo est une enfant qui ne voit pas bien... Cela pose de suite un postulat de cinéma empirique et sur les sensations du personnage principal. Arrive alors assez vite la question de la profondeur de champ. Nous avons fait des essais avec des optiques sphériques et anamorphiques. Suite à la projection, il était évident que nous devions partir avec des Arri Ultra Prime, l'anamorphose nous mettant trop à distance des personnages. Leur ouverture à 1.9 nous permettait d'abstraire le monde autour de Cléo tout en restant à proximité d'elle, utilisant majoritairement le 85 mm<sup>12</sup>.

La myopie de Cléo, autrement dit l'incapacité de voir de loin, irrigue le travail de l'image, tout en gros plans sur les visages, avec une profondeur de champ très faible qui exclue le lointain, qu'il soit paysage ou même corps en pied : l'appartement ou l'école de Cléo, plongés dans le flou, n'ont pas de consistance. En revanche, la moindre émotion de Cléo est scrutée à fleur de peau : sa joie, ses larmes, la rougeur de sa peau lorsqu'elle se met en colère. Inès Tabarin affirme que le fil rouge du film est « le lien maternel dans lequel on est immergé dès le début du film ». La frontière est fine entre cinéma de la proximité et cinéma d'immersion et se joue autour du rapport au point de vue du personnage. Dans le premier cas, on s'en rapproche le plus possible ; dans le second, on se confond carrément avec.

---

<sup>12</sup> Entretien avec Inès Tabarin, site de l'AFC, 21 mai 2023.



*Ama Gloria*, Maria Amachoukeli

C'était aussi l'intention d'Eric Dumont sur *Les Pires* de Lise Akoka et Romane Guéret :

Je suis à pleine ouverture quasiment tout le temps pour concentrer le regard. Avec les FF Prime Sigma j'ai ce rendu proche du moyen format Blad que je recherchais. L'intention du film, c'est de se concentrer sur les personnages. **On est avec eux**. Le gros du travail avec ces réalisatrices, c'est qu'il y a un côté très pictural sur la peau, sur les yeux, avec beaucoup de gros plans, et il fallait augmenter ce côté-là en se concentrant sur les visages et en travaillant sur les flous.<sup>13</sup>

On voit quantitativement moins, mais qualitativement mieux, mieux même qu'à l'œil nu. Les fabricants de caméras et d'optiques n'y sont pas pour rien : les premiers proposent des caméras aux capteurs de plus en plus grands, visant à concurrencer le format 35mm/Full Frame hérité de la photographie argentique. La Sony FX6 se présente ainsi comme une caméra documentaire avec un capteur Full Frame alors que les caméras de non-fiction se sont traditionnellement contentées de tailles de capteurs réduites : le 8 et le 16mm en pellicule, puis les capteurs 1/3 et 2/3'' des caméscopes DV. Or plus la taille du capteur est grande, plus la profondeur de champ est réduite.



Tailles de capteurs Sony

Les fabricants d'optiques rivalisent quant à eux de précision sur le piqué des optiques et sur leur ouverture. Lors d'un cours d'optique avec Pascal Martin, nous avons

---

<sup>13</sup> Entretien avec Eric Dumont sur le site de l'AFC, 22 mai 2022.

appliqué la FTM (Fonction de Transfert de Modulation) sur une série d'optiques vintage et une autre récente, permettant de les caractériser en fonction de la résolution et du contraste à l'aide d'une mire test. Alors que la série vintage présentait ses meilleurs résultats entre 1 et 3 diaphs au-dessous de la pleine ouverture, la série récente excellait à pleine ouverture. Concrètement, cela signifie que les optiques récentes offrent leur plein potentiel à pleine ouverture, alors que de nombreux chefs opérateurs et cheffes opératrices, à cause des aberrations présentes sur les anciennes séries, se sont habitués à travailler à diaph plus fermé, donc avec une plus grande profondeur de champ. Cette course à la précision n'est pas du goût de tous et toutes, Yves Cape se désolant par exemple de l'indifférenciation entre les séries d'optiques récentes et leur reprochant leur rendu clinique, trop précis. Sébastien Buchmann s'interroge quant à lui sur l'extrême piqué des optiques, combiné à celui des caméras, qui permet de distinguer chaque pore de la peau dans *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. A-t-on réellement envie d'être si proche ? De si bien distinguer ? L'intimité dépend-elle du degré de détail, de l'extrême précision de ce qu'on voit, à l'exclusion de tout ce qui entoure un visage ou un corps ? Envisager l'extrême netteté sur les visages comme une manière de se rapprocher, c'est aussi prendre le risque de rompre le charme en cas d'imprécision au point : pour ma part, les incessants rattrapages de point dans *Ama Gloria*, malgré mon empathie pour Cléo, ont fini par me sortir du film. Au contraire, c'est peut-être en acceptant de perdre du détail que le rapprochement physique va de pair avec un rapprochement émotionnel : en 2023, une exposition photographique au musée du Jeu de Paume, à Paris, mettait en lumière le travail de Julia Margaret Cameron, décrite à son époque pour ses portraits flous. Cameron dépasse volontairement la distance minimum de point pour approcher physiquement la caméra de ses modèles. L'intimité qu'elle recherche ne passe pas par la précision visuelle : c'est le fait même de conserver ce qui a parfois pu être considéré comme un défaut technique qui dans ses photographies fait advenir une proximité émotionnelle avec les modèles.

La photographie de portrait s'était fondée sur la recherche de précision et de clarté, le flou était par nature un accident photographique ; le brio de l'opérateur se jugeait à son habileté à l'éviter, grâce à l'utilisation maîtrisée des temps de pose et de la mise en lumière. Refusé par les photographes commerciaux, il devint en revanche une qualité recherchée par ceux qui affirmaient leur volonté créatrice. Il apparut aussi, en lien avec l'usage croissant de l'appareil photographique dans le cercle familial, comme **le révélateur de l'intimité, du lien affectif** [...]. L'adoucissement des traits que le flou

causait et leur effacement partiel nuisaient certes à une reconnaissance identitaire ; ils rappelaient les conceptions romantiques d'un portrait moins exact que sensible, plus proche de la réminiscence que du témoignage.<sup>14</sup>

Mon film de fin d'études, tourné en Super16, impliquait d'emblée une image moins définie qu'en 35mm ou qu'en HD numérique. A la réception des rushes, j'ai d'abord été déçue du léger mou sur certains plans. J'avais beau vérifier la netteté à pleine ouverture juste avant de tourner, la petitesse du viseur faussait parfois ma mise au point, notamment dans un plan où ma grand-mère écoute de la musique de profil et où la netteté se situe sur ses cheveux davantage que sur ses yeux.



Photogramme tiré de mon film de fin d'études

Au fil du montage, ce flou involontaire, bien que relevant d'un défaut technique, a cessé de me gêner parce qu'il a pris du sens, ou en tout cas je lui en ai donné un : c'est comme si j'avais inconsciemment décalé le point pour ne pas souligner l'émotion de ma grand-mère, que la musique suggérait déjà suffisamment. Ce flou trahit bien un « lien affectif » dans la mesure où il matérialise la distance que je prends par rapport à ma grand-mère à un moment où je me sens particulièrement proche d'elle.

### *c. La caméra à l'épaule*

Dernier procédé récurrent dans les films où la caméra est proche des personnages, la caméra épaule, perçue comme le moyen privilégié « d'être avec » les personnages. Cette expression revient constamment chez les chefs et cheffes opératrices. Ainsi à propos d'*Entre les vagues* d'Anaïs Volpé, un membre du studio Polyson précise à propos du travail du chef opérateur Sean Price Williams :

---

<sup>14</sup> DE FONT-REAULX Dominique, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 168-172.

Anaïs Volpé voulait également que le film respire la caméra épaule, le jeu épaule, le montage épaule. Margot et Alma, les héroïnes du film, ne s'arrêtent jamais. Aussi, Anaïs souhaitait que l'on reste constamment **avec elles** dans leur voyage, leurs vagues... Ce désir d'être **très près** des personnages permet au spectateur de ressentir que lorsqu'on vit des choses intenses, nous n'avons pas forcément le temps de **prendre du recul** pour analyser les événements.<sup>15</sup>

Raphaël Vandebussche raconte à propos de *Rodéo* de Lola Quivoron :

Il y a le parti pris de la caméra portée. L'idée, c'est d'être toujours surpris. Par la beauté aussi. Donc on a choisi cette caméra **assez proche** qui a beaucoup de désir. Lola adore ce personnage, et moi aussi, donc on l'a filmé **de près**.<sup>16</sup>

Et encore Inès Tabarin à propos d'*Ama Gloria* :

Un lien très fort s'est mis en place entre Cléo et la caméra, dans une danse spatiale qu'elle menait et qui nous a permis d'être **très proche d'elle**. Cette écriture corporelle, ce lien permanent qu'on avait avec elle est devenu rapidement le mode de fabrication du film [...]. Sur ce film, Marie voulait être accrochée aux yeux des comédiennes, **rentrant toujours plus près dans l'humain, dans leurs émotions**<sup>17</sup>.

Chez les uns comme chez les autres, caméra épaule, proximité physique et intimité sont confondues. Raphaël Vandebussche souligne l'affection de la réalisatrice pour son personnage et l'élan quasi naturel qui en découle : quand on aime, on se rapproche. Inès Tabarin voit dans la caméra épaule un moyen de pénétrer l'intériorité des personnages. C'est la raison pour laquelle de prime abord, mise à distance et intimité semblent contradictoires. La caméra à l'épaule implique davantage d'accident, d'instinct et de surprise qu'un plan fixe qui est par définition immobile ou un travelling plus fluide, moins irrégulier. Or cette imprécision et cette irrégularité font de la caméra à l'épaule un alter ego des personnages en l'humanisant : elle serait l'instrument le plus à même de suivre le mouvement des corps, de leur coller à la peau. A l'opposé de la précision mécanique distancée de rails de travelling ou d'un trépied, il y aurait une caméra anthropomorphe, devenue prolongement physique du ou de la cadreuse. Agnès Godard raconte ainsi avoir voulu, pour la séquence de danse dans un bar de *J'ai pas sommeil*, danser avec le

---

<sup>15</sup> Entretien avec Polyson sur le site de l'AFC, 15 juillet 2021.

<sup>16</sup> Entretien avec Raphaël Vandebussche sur le site de l'AFC, 19 mai 2022.

<sup>17</sup> Op. cit.

personnage, personnifiant la caméra, et pour la séquence de débarquement dans *Beau Travail*, donner le sentiment que la caméra était un légionnaire : « Il faut que ce soit comme une opération militaire, [...] il faut qu'il y ait un rythme. Moi j'avais toujours l'autre œil qui était ouvert et donc j'en voyais un arriver et j'allais le chercher ».<sup>18</sup>

Les avis divergent pourtant sur cette adéquation de la caméra épaulée au mouvement des personnages : Sébastien Buchmann estime que l'instinct entre en jeu même sur pied, évoquant sa récente collaboration avec Léonor Serraille, qui le laissait parfois libre de choisir quand passer d'un personnage à l'autre, ou lui demandait de suivre la trajectoire de sportifs rencontrés par hasard. Trop souvent, on oppose une caméra à l'épaule mobile et réactive à une caméra sur pied figée alors que des panoramiques sur pieds peuvent être tout aussi attentifs aux déplacements des personnages. Bruno Delbonnel se montre quant à lui méfiant vis-à-vis d'un procédé qu'il trouve trop voyant et qui le sort du film. Les mouvements de corps du ou de la cadreuse, et donc de l'image, redoublent inutilement ceux des personnages et attirent l'attention sur la technicité du cadre, là où c'est plutôt le fait d'oublier la caméra qui aide parfois à se sentir proche des personnages.

### **3. La tyrannie du visage au détriment du décor**

Le « cinéma de la proximité » se caractérise par la prégnance des valeurs serrées, du très gros plan au plan taille. En resserrant la valeur de plan, il ne s'agit pas uniquement de se rapprocher des corps, mais plus spécifiquement des visages. A la croisée de la philosophie et du cinéma, Levinas, Deleuze ou Bergman ont souligné la spécificité du visage humain. Si Levinas affirme en substance que la mise en présence d'un visage humain fonde un rapport de fraternité en m'interdisant de tuer Autrui, l'usage qu'il fait du vocabulaire de la nudité et du dénuement renvoie éminemment à une certaine définition de l'intimité : « La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance »<sup>19</sup>. L'un des sens d'intimité est en effet l'anatomie, le corps nu. Si le visage provoque une sensation d'intimité, c'est parce qu'il est dépouillé de tout artifice, de toute parure, et que chacun peut y reconnaître sa propre humanité. Il

---

<sup>18</sup> Rencontre confinée avec Agnès Godard, ENS Louis-Lumière, 13 mai 2020.

<sup>19</sup> LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini*, Fayard, Paris, 1982, p. 90.

ne cache rien. Dès lors que montre-t-il ? Pour Deleuze, le visage exprime un affect, c'est-à-dire une pensée ou une émotion, et donc une intériorité.

Il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection [...]. A un visage, il y a lieu de poser deux sortes de questions suivant les circonstances : **à quoi penses-tu ? Ou bien : qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que tu sens ou ressens ?** Tantôt le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet, et c'est bien le sens de l'admiration ou de l'étonnement, que le *wonder* anglais a conservé [...]. Tantôt, au contraire, il éprouve ou ressent quelque chose, et vaut alors par la série intensive que ses parties traversent successivement jusqu'à un paroxysme, chaque partie prenant une sorte d'indépendance momentanée<sup>20</sup>.

Partager une relation d'intimité avec un personnage, ce serait accéder à son intériorité. Ce vers quoi tendent les procédés évoqués jusqu'ici, c'est un franchissement de la barrière du corps pour atteindre l'affect, en s'en approchant au maximum et en s'attachant en particulier au visage, perçu comme une interface, un relais entre extérieur et intériorité. A François Reumont qui lui demande si en tant que cheffe opératrice, elle pense d'abord aux visages ou aux décors, Inès Tabarin répond :

Je crois que cela dépend de la personne qui réalise et où se situent son propos et l'histoire... Ce n'est pas vraiment à moi de choisir ! Mais pour moi, en tant que spectatrice, le cinéma, c'est un visage immense qui surgit du noir. C'est l'**identification** à une projection. C'est fascinant de voir comment un personnage naît lorsqu'on tourne. C'est la grâce qui surgit... Et de ce point de vue, la manière dont Marie voulait faire son film était au plus près des personnages. Une sorte de subjectivité extrême qui passe d'abord par les visages.

Le terme d'identification est ici important : c'est de l'identification à l'intériorité d'un personnage – sa pensée, son émotion – que naîtrait l'intimité, et cette identification est principalement suscitée par le visage. Dans cette perspective, le gros plan semble être la valeur par excellence pour cadrer le visage humain. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, l'asymétrie des valeurs de plans et des angles de prise de vue entre Jeanne d'Arc et ses adversaires invite le ou la spectatrice à compatir avec la jeune femme. Quelqu'un qui ne connaîtrait pas même l'histoire, par la seule force des images, sentirait

---

<sup>20</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

la fragilité de Jeanne face à ses détracteurs : la jeune femme est toujours cadrée en gros plan à hauteur alors que ses adversaires sont filmés en plan épaule ou poitrine et en contre-plongée.



*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer

Davantage encore que son visage, ce sont ses yeux emplis de larmes qui ont rendu Renée Falconetti inoubliable : comme l'énonce la citation éculée de Georges Rodenbach, « les yeux sont les fenêtres de l'âme ». Dans *Ma nuit* d'Antoinette Boulat, on quitte rarement des yeux le visage de la comédienne Lou Lampros, constamment filmée en valeur épaule, de face ou de trois quarts face, et son regard perdu nous signifie sa détresse et son errance. L'axe de prise de vue veille à toujours laisser voir les yeux : pas de plan de dos, pas de profil mort. L'emploi de focales moyennes ou longues maintiennent l'arrière-plan dans le flou et focalisent l'attention sur son visage, tandis que la lumière, même lors de contrejours ou de scènes de nuit, permet de distinguer son regard.





*Ma nuit*, Antoinette Boulat

C'est le regard qui catalyse l'émotivité du personnage, ou ce que Bergman nomme son expressivité :

Trop de gens de théâtre oublient que notre travail commence avec le visage humain [...] la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma [...]. Nous devrions réaliser que le meilleur moyen d'expression que l'acteur a à sa disposition est son regard [...]. L'abondance ou l'absence des gros plans révèlent sans le moindre doute le caractère du metteur en scène et le degré de son intérêt pour autrui.<sup>21</sup>

Dans le même temps, l'obsession du cinéaste pour les visages de femmes, de *Persona* à *Cris et chuchotements*, ne rend pas nécessairement lisible l'intériorité du personnage. C'est parfois même l'inverse : dans le fameux gros plan sur Monika du film éponyme, il y a certes le regard-caméra sur lequel on a beaucoup écrit, mais il y a aussi l'étrangeté d'un visage qui est filmé de près et qui nous reste pourtant radicalement hermétique. Alors même que ce visage est visible, que ces yeux nous regardent, nous sommes en présence d'une pensée indéchiffrable et d'une profonde altérité. Filmer des visages de près ne signifie donc pas automatiquement qu'il y a accès à l'intériorité, ni intimité entre spectateurs, spectatrices et personnages.



*Monika*, Ingmar Bergman

---

<sup>21</sup> BERGMAN Ingmar, « Chacun de mes films est le dernier » in *Cahiers du cinéma*, Paris, octobre 1959.

Au-delà du cadre, la lumière joue elle aussi sur la sensation de proximité ou de distance au personnage. Le cinéma classique hollywoodien a popularisé l'éclairage trois points, soit l'utilisation de trois projecteurs pour modeler le visage des acteurs et actrices :

- une *keylight*, ou lumière principale, souvent placée de face ou trois quarts face au sujet
- une *fill light*, ou lumière secondaire/de remplissage, placée en miroir par rapport à la lumière principale et utilisée pour déboucher les ombres
- une *backlight*, ou lumière à contrejour, placée derrière le sujet et permettant de le détacher du fond en soulignant ses contours

Dans *Painting with light* (1949), premier ouvrage écrit par un chef opérateur, John Alton détaille même un éclairage huit points en ajoutant aux trois sources précédemment citées :

- une *eyelight*, lumière ponctuelle ajoutant un éclat dans les yeux
- un *kicker*, lumière en contrejour  $\frac{3}{4}$  censée définir la mâchoire
- une *clotheslight*, lumière mettant en valeur les costumes
- un *filler*, permettant de gommer les ombres verticales créées par une *keylight* particulièrement forte
- une *background light*, éclairant le fond ou le décor

En deuxième année, lors d'un exercice intitulé « Eclairer un visage » en compagnie de Sébastien Buchmann, un camarade avait recréé ce type d'éclairage typiquement hollywoodien. J'avais pour ma part bataillé avec une pénombre ; il était difficile de conjuguer l'envie de voir le moins possible et l'exigence, malgré tout, de discerner le visage. Les expériences de tournage à l'école m'ont montré que quel que soit le degré d'obscurité qu'un ou une réalisatrice veut atteindre, il ou elle conserve l'exigence de discerner les expressions du visage. La lumière permet de concentrer l'attention du ou de la spectatrice sur le visage et en particulier sur le regard des acteurs et actrices. Nombre de chefs opérateurs ont pris l'habitude d'avoir un petit projecteur (une « minette » ou « poupée ») constamment fixé au-dessus de la caméra pour rééclairer les visages sans faire d'ombre. Une exposition dite « correcte » préserve les détails du visage et préfère sur ou sous-exposer l'arrière-plan. Lorsqu'il y a une grande amplitude dynamique dans une image, par exemple entre un intérieur sombre et un extérieur ensoleillé, l'intérieur est souvent rééclairé afin d'atténuer un contrejour trop violent qui plongerait le visage dans

l'obscurité. Les caméras numériques intègrent des outils d'exposition qui prennent les peaux en référence, que ce soient le seuil à 70% des Zebras ou la zone gris clair du False Color. Beaucoup de filtres d'effet semblent avoir été créés spécifiquement pour mettre en valeur les visages : ils adoucissent le grain de peau, lissent les rides, réchauffent le teint...

Ce qui découle de cette omniprésence des visages, c'est la relégation des décors à l'arrière-plan, au sens propre comme au figuré. L'environnement dans lequel évoluent les personnages est maintenu dans un flou optique car les visages sont constamment au premier plan – c'est le cas du Cap Vert dans *Ama Gloria* mais aussi de Boulogne-sur-Mer dans *Les Pires*, de Lise Akoka et Romane Guéret. Les lieux, de l'habitat à la ville, sont vidés de leur matérialité. Les corps priment sur les décors parce qu'ils semblent seuls capables de relayer l'émotion. Or l'intimité ne repose-t-elle que sur la lisibilité des émotions ? Dans un passionnant article sur la pudeur dans la Chine classique, Anne Cheng rappelle que la mise en valeur du visage est culturellement européenne et que le portrait, l'autoportrait et l'autobiographie n'ont jamais été aussi prégnants en Asie.

L'art chinois, traditionnellement, ne marque aucune prédilection, non seulement pour la nudité, mais pour la figure humaine en général : le portrait ne s'y est pas imposé comme un genre majeur, et a fortiori l'autoportrait. Ici, le refus d'exalter le corps rejoint celui d'exalter la personne perçue comme individualité unique. Si les Chinois n'ont pas privilégié l'autoportrait, et s'ils n'ont pas davantage poussé le genre autobiographique au degré d'introspection et d'autoanalyse atteint par la tradition littéraire occidentale, de Saint Augustin à Rousseau, c'est sans doute par crainte de paraître présomptueux, autrement dit par pudeur.<sup>22</sup>

Anne Cheng justifie ainsi la prégnance des peintures de paysage dans l'art classique chinois à l'époque où le portrait se développe en Europe. De son texte émergent deux conceptions différentes de l'intimité : d'une part, une pensée occidentale qui la lie au corps et à l'intériorité. D'autre part, une pensée chinoise qui, en faisant intervenir la notion de pudeur, remet le corps à distance et prend en compte le paysage, donc l'espace, donc les décors. L'article fait alors émerger la possibilité d'une intimité qui passe par autre chose que par la proximité aux visages et le dévoilement de l'intériorité.

\*

---

<sup>22</sup> CHENG Anne, « Vertus de la pudeur dans la Chine classique » in HABIB Claude dir., *La pudeur – la réserve et le trouble*, Editions Autrement, Paris, 1992, pp. 82-83.

Les procédés d'image évoqués dans cette première partie permettent de filmer les personnages de près, voire de s'immerger dans leur point de vue, afin de pénétrer leurs pensées et émotions secrètes. Ce choix repose sur une logique d'identification : si on montre clairement et lisiblement ce que pense ou ressent un personnage, on aide le ou la spectatrice à ressentir la même chose que lui. La relation d'intimité consiste alors à se mettre à la place du personnage. Là où le cinéma de la proximité ne fait qu'inciter à cette identification, le cinéma d'immersion l'impose. Il n'est pourtant pas certain qu'il faille confondre son point de vue avec celui du personnage pour s'identifier à lui, ni même qu'il faille s'identifier tout court au personnage pour se sentir intime avec lui. La notion de pudeur permet d'envisager une intimité qui n'est plus conditionnée par la proximité physique.

## II. GARDER SES DISTANCES POUR PERMETTRE L'INTIMITÉ : LE PARADOXE DE LA PUDEUR

### 1. Détacher l'intimité de l'identification au personnage

La tentative de faire pénétrer le ou la spectatrice dans l'intériorité d'un personnage n'est pas à l'initiative du cinéma, mais d'abord de la littérature : si comme le remarque Anne Cheng, la veine autobiographique occidentale débute dès le IV<sup>e</sup> siècle avec Saint-Augustin, les récits à la troisième personne qui s'immiscent dans les pensées d'un personnage autre que le ou la narratrice se développent surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, soit juste avant la naissance du cinéma. Gérard Genette, théoricien de la littérature, distingue ainsi trois types de narration<sup>23</sup> :

- *Focalisation externe* : le narrateur n'a pas accès aux pensées des personnages. Il en sait moins qu'eux.
- *Focalisation interne* : le narrateur adopte le point de vue d'un personnage. Il en sait autant que ce personnage.
- *Focalisation zéro* – et Genette précise que ce dernier type est né avec le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle : le narrateur accède à l'intériorité de tous les personnages. Il en sait plus qu'eux, il est omniscient.<sup>24</sup>

Si l'on en cherche les équivalents au cinéma, il y aurait grossièrement un « cinéma de la distance » restant en focalisation externe, un cinéma issu du classicisme hollywoodien, celui du « montage transparent », en focalisation zéro, et un « cinéma de la proximité » ou cinéma immersif en focalisation interne. Nous nous attarderons bientôt sur le « cinéma de la distance » ; en ce qui concerne la focalisation zéro, le cinéma classique hollywoodien, en juxtaposant de multiples points de vue par la fluidité du montage, a permis de dépasser la limite induite par la nécessaire situation de la caméra dans l'espace.<sup>25</sup> Dans *Vertigo*, Hitchcock donne au spectateur une avance cognitive sur le détective Scottie en adoptant momentanément un autre point de vue que le sien, puisque le flash-back du point de vue de Judy, sosie de la défunte Madeleine, permet aux

---

<sup>23</sup> GENETTE Gérard, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>24</sup> Voir FLAUBERT Gustave, lettre à Louise Colet, 9 décembre 1952 : « *L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part* ».

<sup>25</sup> Voir JOST François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman* : Jost différencie l'ocularisation, ou point de vue visuel (*ce que l'on voit*), de la focalisation, ou point de vue cognitif (*ce que l'on sait*).

spectateurs et spectatrices – mais pas à Scottie – de comprendre que le suicide de Madeleine était mis en scène.



*Vertigo*, Alfred Hitchcock. En haut : point de vue de Scottie. En bas : point de vue de Judy

En focalisation externe ou zéro, le ou la spectatrice a le loisir de s'identifier à qui bon lui semble. En revanche, la focalisation interne implique de ne s'identifier qu'à un personnage, et ce avec plus ou moins de distance. Le cinéma d'immersion pousse le curseur un cran plus loin que le « cinéma de la proximité » puisqu'il ne se contente pas de réduire, mais abolit toute distance entre spectateur, spectatrice et personnage. Ainsi dans certains films d'action ou d'horreur, comme *The Blair witch project*, il ne s'agit plus seulement de se rapprocher du personnage ; il s'agit *d'être* le personnage, ce qui passe notamment par l'usage d'une caméra subjective ou quasi subjective, comme celle d'*Ama Gloria*. Le ou la spectatrice n'a pas la possibilité de sortir du point de vue auquel on le ou la cantonne ; l'identification est donc contrainte et réduit la liberté du ou de la spectatrice en lui imposant un point de vue, une pensée, une émotion. Dans *Ama Gloria*, tout est fait pour que je *doive* être triste lorsque Cléo pleure, ou gaie lorsqu'elle rit, pour que je voie le monde à hauteur de regard d'une petite fille myope de six ans.

Dans la première monographie qui lui est consacrée, Alice Rohrwacher exprime au sujet de l'identification une pensée très juste et relativement à contre-courant. Selon elle, l'identification est une mode contemporaine :

J'ai l'impression qu'on est entouré de films qui nous demandent seulement de nous identifier aux personnages principaux, de nous oublier nous-mêmes pour vivre l'expérience des protagonistes. Mais, de cette manière, on construit une société où tu ne ressens d'émotions que si tu es protagoniste. Partout, on t'offre d'être protagoniste de ton expérience. Mais il y a aussi d'autres manières d'être au monde. On peut aussi regarder. Regarder une belle chose et ne pas avoir besoin d'être protagoniste, au contraire : la voir de l'extérieur. On peut raconter des histoires qui ne sont pas les nôtres, où il n'est pas nécessaire de s'identifier.<sup>26</sup>

On croit que s'identifier au personnage est la seule manière de ressentir une émotion, et par-là de créer une relation d'intimité avec lui. Alice Rohrwacher suggère une autre manière de filmer qui renvoie davantage à la focalisation externe : il ne s'agit ni d'être Lazzaro dans *Lazzaro Felice*, ni d'être Arthur dans *La Chimera*, et pourtant il est tout à fait possible de se sentir proche d'eux. La question que pose en filigrane la réalisatrice est la suivante : est-il nécessaire de s'identifier à un personnage pour partager une intimité avec lui ? Là où l'identification est plus ou moins imposée, l'intimité reste librement choisie. Or suis-je plus portée à me sentir proche d'un personnage lorsqu'on me laisse l'espace et la distance pour le faire ou non, ou lorsqu'on me force la main ?

C'est sans doute cela qui me gêne dans de nombreux films contemporains : l'idée que l'intimité consiste à se mettre à la place d'autrui, à faire oublier la présence du corps distinct du ou de la filmeuse en confondant les points de vue. Dans *Demain et encore demain*, Dominique Cabrera affirme pourtant après une discussion avec sa mère : « C'est parce qu'il y a une caméra entre nous que j'ai eu le courage de l'interroger sur ce qui m'a tant tourmentée ». Ne pas s'oublier soi-même, mais au contraire préserver son altérité est peut-être parfois ce qui permet le mieux à l'intimité d'advenir. Au début de ma préparation, je souhaitais partir au Japon avec la caméra Aaton A-minima. Ce choix était influencé par Agnès Godard, qui l'avait utilisée pour certaines scènes de *Trouble Everyday* de Claire Denis et qui avait souligné son poids et sa taille très compacts (2kg avec batterie et magasin de 60m). Au-delà d'un aspect pragmatique – voyager aussi léger que possible –, je pensais que rendre la caméra la moins visible possible servirait le film. Les réflexions menées en parallèle sur mon mémoire m'ont finalement conduite à préférer l'Aaton XTR Prod, malgré sa taille supérieure et ses 6kg chargée. Là encore entrent en

---

<sup>26</sup> MARKOVITS Eva et REVAULT D'ALLONNES Judith, *Alice Rohrwacher, le vrai du faux*, Editions de l'œil, Paris, 2023, p. 165.

jeu des questions pratiques<sup>27</sup>, mais c'est surtout le rapport à ma grand-mère qui s'en trouve affecté. Agnès Godard disait que l'A-minima lui avait permis de s'approcher très près du couple dans *Trouble Everyday*, d'être quasiment avec eux dans le lit ; or je ne voulais pas que le ou la spectatrice se mette à la place de ma grand-mère. Je voulais qu'il la regarde comme je la regardais moi, avec la distance de nos âges, de nos pays et de nos vies respectives, sans que cela n'empêche notre intimité d'exister. A rebours d'une pensée qui, en forçant l'identification au personnage, croit pouvoir forcer l'intimité, j'ai tenté d'explorer la possibilité d'une intimité librement ressentie qui naît, comme le dit Alice Rohrwacher, du fait de « voir de l'extérieur », donc de garder, voire de reprendre une certaine distance.

## 2. Le paradoxe de la pudeur

En focalisation externe, il se pourrait que l'intimité qui naît entre spectateur ou spectatrice et personnage prenne racine dans un manque, mais un manque positif : c'est parce que je ne sais pas ce que pense ou ressent un personnage que je m'y intéresse. Un visage dissimulé dans l'ombre me happe peut-être davantage qu'un visage trop visible et expressif, parce qu'il laisse plus de place à mon imagination : la distance que maintient la caméra par rapport à l'intériorité d'un personnage me pousse à me projeter. Loin d'être une limitation négative, le manque de lisibilité ou de visibilité d'une image stimule mon imagination. Comme le note Bresson : « Habituer le public à deviner le tout dont on ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie ».<sup>28</sup> Nous voyons qu'il y a quelque chose que nous ne pouvons pas voir, et c'est cela qui nous intrigue et nous rend proche d'un personnage. Je suis touchée par ce qui me reste inaccessible, par ce qu'autrui garde de secret et de mystérieux, par le face-à-face de deux solitudes qui ne se confondront jamais. Emmanuel Burdeau, dans un article sur Hou Hsiao-hsien, se demande quel type d'émotion les films du cinéaste provoquent :

On connaît au cinéma deux types d'émotion au moins : une « émotion de proximité », produite par l'identification, la reconnaissance, tout ce qui donne au spectateur le sentiment de participer à ce qui se joue sur l'écran ; et une « émotion dans la distance »,

---

<sup>27</sup> Les magasins de l'A-minima nécessitaient de pré-couper la pellicule et d'acquérir des noyaux difficiles à trouver tandis que la XTR Prod permet de filmer plus longtemps sans changer de magasin.

<sup>28</sup> BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 107.

produite par le sentiment inverse, celui de la radicale étrangeté de ce à quoi le film fait assister, et dont un des noms est peut-être la pudeur.<sup>29</sup>

Selon l'auteur, Hou Hsiao-hsien se situe dans une voie tierce, celle que Bazin nomme le cinéma de la cruauté :

Le détour blanchit à un endroit pour mieux noircir à un autre. Il crée une distance, une absence [...] qui évacue la place de l'énonciation (cinéaste, narrateur) et remplit à ras bord celle du spectateur. Il y a chez Hou Hsiao-hsien une manière d'éloigner le spectateur, de l'isoler, de le laisser gamberger dans son coin, en lui communiquant peu d'informations quelles qu'elles soient, spatiales, temporelles, narratives. Une manière de le perdre en le mettant à distance des personnages eux-mêmes perdus, brumeux, à peine concernés par ce qui leur arrive. Il y a ensuite une manière de le récupérer, mais par le détour ou l'indirect, c'est-à-dire soit trop tard, soit à côté, soit les deux. **Son cinéma est globalement cruel car il met le spectateur à distance de la réalité qu'il filme, tout en construisant les ponts qui lui donnent l'envie et la possibilité apparente de la toucher malgré tout [...].** Ce travail fonde beaucoup plus qu'un rapport lointain ou pudique aux choses, il fonde en réalité le seul rapport possible.<sup>30</sup>

La distinction entre pudeur et cinéma de la cruauté ne me convainc pas tout à fait, car je crois que la pudeur, plutôt qu'une « radicale étrangeté » entre spectateur, spectatrice et personnages, installe une tension qui est celle que Burdeau attribue précisément au cinéma de la cruauté. Il me semble donc que les termes très justes qu'emploie l'auteur pour parler de ce cinéma-là pourraient tout aussi bien s'appliquer à la pudeur : l'émotion que provoque celle-ci naît d'un rapport de tension entre distance physique et proximité émotionnelle, ou comme l'écrit encore Bresson : « Production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion ».<sup>31</sup> Hou Hsiao-hsien formule d'ailleurs lui-même cette tension qui le pousse à exprimer formellement un sentiment d'intimité par une mise à distance :

Il y a une ambivalence que je ressens très fortement. Lorsque je filme quelqu'un, j'ai très rapidement l'intuition de ce qui se passe en lui, **je me sens aussitôt très proche de lui, voire en lui.** Mais j'ai ensuite un mouvement de **recul** qui me fait deviner ce qu'est l'arrière-plan général de sa vie, quelle direction elle va prendre, certaines choses dont

---

<sup>29</sup> BURDEAU Emmanuel, « Les aléas de l'indirect » in FRODON Jean-Michel dir., *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999, pp. 41-42.

<sup>30</sup> Id., p. 46.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 126.

parfois la personne elle-même n'est pas consciente. Ce que je filme directement, c'est la forme, mais ce que je regarde dans la distance, c'est le contenu.<sup>32</sup>

En Occident, la pudeur est essentiellement définie comme réserve vis-à-vis du corps, envisagé comme le gardien d'une intériorité censée rester privée. En France en 1810, le Code Pénal qualifie de délit l'outrage public à la pudeur, remplacé par le délit d'exhibition sexuelle en 1994. Exhiber son corps ou sa sexualité relève de l'impudeur. La pudeur serait donc une mise à distance de l'intériorité, une manière de la laisser intacte ; or c'est précisément le fait de garder ses distances qui provoque un désir d'intimité. Si l'on transpose ce raisonnement à l'image de cinéma, c'est parce qu'on est tenu à une certaine distance qu'on a envie de se rapprocher. Autrement dit, moins on en montre, plus on donne envie : la pudeur est le revers de l'érotisme. Pour autant, elle ne concerne pas que le corps. Dans un article issu d'un ouvrage collectif sur la pudeur, Anne Cheng s'attarde sur l'importance de cette notion dans la culture chinoise. Elle la qualifie de rituelle, écrivant en substance qu'elle recouvre tous les aspects de la vie, sans se préoccuper de la distinction occidentale entre public et privé :

En outre, elle n'est pas seulement un trait de caractère individuel, c'est un trait de civilisation, de culture [...]. La pudeur chinoise est tout simplement une manière d'être dans la communauté humaine comme dans l'espace cosmique, dépassant ainsi les catégories psychologiques et le domaine réservé de l'intériorité. Elle est un mode existentiel qui serait attitude de modestie, celle qui consiste à ne pas se mettre en avant, à rester toujours un peu en retrait de soi-même [...] Ce retrait n'est pas recul critique, distanciation visant à objectiver, mais effacement, retrait de son propre corps, comme s'il était trop encombrant, comme s'il bouchait la vue.<sup>33</sup>

C'est ce retrait de soi-même que je crois déceler dans les films qui maintiennent une distance aux personnages ; comme dit précédemment, je ne suis pas certaine qu'il faille aller jusqu'à « effacer » son propre corps pour filmer ; en revanche, ne pas « boucher la vue », ce serait ne pas rendre la présence de la cadreuse et de la caméra plus imposantes que celle du personnage filmé, ne pas écraser le sujet par la technique. Il s'agirait, plutôt que d'un effacement complet, d'une attitude de modestie et de discrétion visant à porter l'attention sur ce qu'on filme et non sur nous en train de filmer. De ne pas se définir,

---

<sup>32</sup> FRODON Jean-Michel dir., *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p. 88.

<sup>33</sup> CHENG Anne, op.cit., p. 81.

comme le suggérait Alice Rohrwacher, comme protagoniste principal, mais avant tout comme regard. Chez Mikhaël Hers, la différence entre pudeur face au corps et pudeur des sentiments est frappante : là où de nombreux films asiatiques les associent – raison peut-être pour laquelle *L'Empire des sens* d'Oshima, qui dévoilait crûment la sexualité d'un maître d'auberge et de sa servante et brisait par-là la pudeur face au corps, a eu un tel retentissement –, Hers ne feint pas de dissimuler la sexualité de ses personnages. La plupart de ses films comportent une scène de sexe où la durée du plan et les cadres mettent les corps en évidence. En revanche, et c'est là ce qui fait son originalité, le cinéaste conserve une grande pudeur face aux émotions des personnages. Dans *Ce sentiment de l'été*, le personnage principal, Lawrence, fait le deuil de sa copine brutalement disparue. Lors d'un concert auquel il se rend accompagné d'Ida, son regard croise celui de Zoé, sœur de la défunte. Non seulement la pièce est relativement peu éclairée, dissimulant partiellement les expressions des visages, mais l'échange de regards a lieu du point de vue de Zoé et non de celui de Lawrence, la première étant cadrée seule, en plan épaule, tandis que Lawrence et Ida sont cadrés ensemble, en plan taille. Le ou la spectatrice, de même que Zoé, se tient en retrait par rapport au nouveau couple, regardant à distance bienveillante une intimité qu'elle ne veut pas briser.



*Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers

Ne pas voir de trop près, ne pas trop voir : la distance pudique n'est pas qu'une question d'espace, mais aussi de quantité. Elle est donc à mettre en rapport avec les notions de *vide* et d'*absence*, comme le souligne Anne Cheng :

Pas de je, donc, mais du jeu : le jeu, l'espace, le vide ménagé afin que l'air, le souffle vital (le qi) puisse circuler librement [...]. On a l'impression que ce qui est premier dans l'esthétique chinoise, ce n'est pas tant le sujet qui s'exprime, mais l'espace qui permet de s'exprimer.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Id. p. 84.

Et plus loin :

L'esthétique chinoise ne fait ici que mettre en œuvre un principe, reconnu depuis toujours et pourtant si paradoxal, celui des potentialités, de la valeur active du vide, érigé en principe ontologique, c'est-à-dire, en termes chinois, cosmologique. La pudeur, qui est au cœur du refus de représenter les choses, ne consiste donc pas à les voiler ou les dissimuler à des fins de censure, mais au contraire pour mieux les révéler. La pudeur est en cela l'intelligence du paradoxe qui veut qu'une chose soit plus présente par son absence, que le paroxysme se manifeste le mieux en creux, que la puissance et la fougue du souffle vital soient plus fortement ressenties dans le vide que dans le plein, dans les déchirures blanches laissées par le pinceau en fin de course que dans le trait plein et bien encre [sic], dans les litotes du texte littéraire, dans les soupirs et les silences de la musique.<sup>35</sup>

Dans la culture classique chinoise, c'est précisément la dissimulation qui engendre la révélation. Il n'est pas anodin qu'Anne Cheng énumère différentes formes artistiques – peinture, littérature, musique, mais sans parler du cinéma. Celui-ci, est en effet souvent considéré comme plus *plein* – trop-plein ! – que la littérature. Julien Gracq prononce ainsi un sévère réquisitoire contre la saturation visuelle et sonore que le cinéma fait subir au spectateur :

Tout est bloqué, tout est inhibé, quand je vois projeter un film, de mes mécanismes d'admission et d'assimilation, d'autorégulation mentale et affective : ma passivité de consommateur atteint à son maximum. Ni du détail infime de la plus fugitive image il ne me sera fait grâce, ni d'un quelconque raccourci, fût-il de quelques secondes, dans le rythme selon lequel le film m'est administré [...]. Tous les appareils délicatement actifs et réglables, par lesquels j'ai coutume d'appréhender le monde extérieur, le film, d'autorité, les met au *point fixe*, immobilisant mon œil comme le pavillon de mon oreille, me bloquant dans mon fauteuil : le spectateur des salles obscures est un homme amputé de tous ses mécanismes physiques et mentaux d'accommodation. Il y a dans l'intimation que le cinéma adresse à ses adeptes : *Fixez l'écran, nous nous chargeons du reste*, un excès de prévenance, méprisante et aliénante, qui fait les quatre cinquièmes du chemin au-devant de l'utilisateur.

Le film est, de toutes les œuvres d'art, celle qui laisse le moins de carrière au talent de ses consommateurs [...].<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Id. p. 86.

<sup>36</sup> GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 1980, pp. 242-242.

José Moure, théoricien du cinéma, se montre plus nuancé et retrace, dans *Vers une esthétique du vide au cinéma*, le passage d'un cinéma classique terrifié par le vide à un cinéma moderne fasciné par ce même vide, dont Rossellini et Ozu seraient les précurseurs. La pudeur est donc une manière de se soustraire à ce trop-plein « ontologique »<sup>37</sup> provenant de l'enregistrement du réel par l'éloignement, l'appauvrissement et le retranchement. Il y a parenté entre les notions de distance et de vide dans la mesure où tous deux ménagent un manque dans l'image, et que c'est ce manque qui attire le ou la spectatrice. Un soir au dîner, pendant le tournage chez ma grand-mère, elle m'a raconté un accident que mon grand-père avait eu avant d'entrer à l'hôpital. La peur qu'elle avait ressentie, l'arrivée en catastrophe de ses filles. Elle me parlait tout en essuyant les larmes qui se formaient à intervalles réguliers au coin de ses yeux. Nous avons pleuré ensemble. En allant me coucher, j'ai pensé un instant que c'était dommage de ne pas l'avoir enregistrée. Et puis au fond cela m'a semblé mieux. C'est un moment qui pour moi est dans le film, en creux, mais dont il ne reste ni image ni son. Un moment que le ou la spectatrice ne peut qu'imaginer. J'aime que l'image ne soit pas une preuve mais une hypothèse, non pas une fin mais un commencement. C'est peut-être naïf ou idéaliste de demander cela aux films, mais c'est ce que je cherche : des images qui ne se suffisent pas à elles-mêmes, des images manquantes.

Si Anne Cheng s'intéresse spécifiquement à la culture chinoise, la pudeur caractérise également la culture visuelle japonaise. Là où Anne Cheng parle d'une « manière d'être », l'écrivain Junichiro Tanizaki, dans *Eloge de l'ombre*, adopte une approche plus spécifiquement artistique et esthétique. Son essai s'ouvre ainsi sur une savoureuse comparaison entre les toilettes à la japonaise, plongées dans la pénombre, et la blancheur crue des toilettes occidentales due à la généralisation de l'électricité. Affirmant sa préférence pour les premières, Tanizaki déploie par la suite une réflexion qui englobe, entre autres formes d'art, le cinéma, dont il souligne la spécificité « par les jeux d'ombres, par la valeur des contrastes »<sup>38</sup>, et qui consiste à opposer le goût occidental pour la clarté à l'attrait japonais pour l'ombre. Le passage suivant sur l'architecture, par son rapport à la lumière, entre en résonance directe avec le travail de cheffe opératrice et même de cheffe décoratrice :

---

<sup>37</sup> MOURE José, « Chapitre 1 : Du cinéma comme art du plein », *Première partie : de la peur à la tentation du vide* in *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 1997.

<sup>38</sup> TANIZAKI Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Verdier, Paris, 1933 (traduction 1978), p. 28.

Bien entendu, une maison d'Occident ne peut non plus se passer de toit, mais la destination principale n'en est pas tant de faire obstacle à la lumière solaire, que de protéger des intempéries ; on le construit donc de telle sorte qu'il répande le moins d'ombre possible, et un simple coup d'œil sur son aspect extérieur permet de reconnaître que l'on a cherché à obtenir, pour l'intérieur, la meilleure exposition à la lumière [...]. Quant à nous, non contents de cela, à l'extérieur de ces pièces où les rayons du soleil ne pénètrent déjà que très difficilement, nous projetons un large auvent, nous établissons une véranda pour éloigner davantage encore la lumière solaire. Et dans l'intérieur de la pièce enfin, les *shôji* ne laissent entrer, de la lumière renvoyée par le jardin, qu'un reflet tamisé. **Or, c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures.** Et pour que cette lumière épuisée, atténuée, précaire, imprègne à fond les murs de la pièce, ces murs sablés, nous les peignons de couleurs neutres, à dessein [...].<sup>39</sup>

Il n'est pas nécessaire de tout montrer ; mieux, il est parfois plus beau de dissimuler pour mieux révéler. Car l'ombre n'est pas une fin en soi, mais le moyen de rehausser les rares éclats de lumière. Goût du paradoxe encore, qui transforme la pénombre en révélateur, qui exige de moins voir en général pour mieux voir en particulier :

Maintenant, allez jusqu'à la pièce la plus reculée, tout au fond d'un de ces vastes bâtiments ; les cloisons mobiles et les paravents dorés, placés dans une obscurité qu'aucune lumière extérieure ne pénètre jamais, captent l'extrême pointe de la clarté du lointain jardin dont je ne sais combien de salles les séparent : n'avez-vous jamais aperçu leurs reflets irréels comme un songe ? Ces reflets, pareils à une ligne d'horizon au crépuscule, diffusent dans la pénombre environnante une pâle lueur dorée, et je doute que nulle part ailleurs l'or puisse avoir une beauté plus poignante.<sup>40</sup>

Ces propos font écho à ceux de Philippe Rousselot dans *La sagesse du chef-opérateur* :

En réalité, travailler dans l'obscurité, c'est avant tout une gestion spatiale des contrastes. Laisser toute une partie de l'image dans le noir, aucun problème, à condition que le regard puisse s'appuyer sur un point de lumière à un endroit, qui permette à l'œil de s'y accrocher.

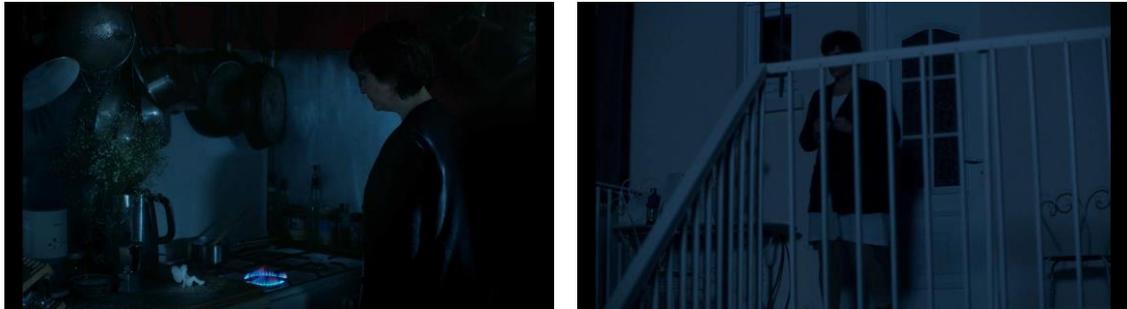
Donner une impression de pénombre ne consiste pas forcément à peu éclairer partout, mais à choisir les rares points qu'on met en valeur. Peu importe de tout montrer, tant qu'on montre le peu qui permet au ou à la spectatrice d'imaginer le reste. Revoyant les

---

<sup>39</sup> Id., pp. 43-44.

<sup>40</sup> Id., pp. 44-50.

séquences de nuit que j'ai éclairées sur le film de troisième année *Bien se tenir* d'Armande Boulanger, je suis plus convaincue par le plan où le personnage, debout dans sa cuisine à « contre-lune », observe les minces flammes de la plaque de cuisson qu'il vient d'allumer, que par la sortie de sa maison où la façade est uniformément éclairée de trois-quarts face.



*Bien se tenir*, Armande Boulanger

### 3. L'intimité au film

Filmer de manière pudique revient donc à choisir de ne pas tout montrer. Il m'a fallu un certain temps pour me rendre compte que la majorité des films de mon corpus, de même que mon film de fin d'études, abordaient le deuil, qu'il s'agisse d'une séparation entre vivants (père et fille dans *Printemps tardif* et *35 Rhums*) ou entre vivants et morts (couple dans *Maborosi* et *Ce sentiment de l'été*). Comme si cette façon de filmer à distance m'avait particulièrement marquée dans les films traitant de la perte. La séparation d'avec un être cher engendre dans tous ces films de la tristesse, mais celle-ci n'est jamais filmée frontalement : les personnages sont de dos ou dans l'ombre, ils sourient pour ne pas pleurer ou dissimulent leurs larmes. Dans leur attitude, mais aussi dans la manière de les filmer, je vois une grande délicatesse : celle de ne pas rendre la tristesse ostentatoire, de ne pas violer l'intériorité d'autrui dans un moment de vulnérabilité. A Robert Capa, j'aimerais répondre, en citant Hou Hsiao-hsien, qu'il y a des films qui ne sont pas assez bons parce qu'on n'est pas assez loin : « Sur le tournage des *Garçons de Fengkuei*, je n'allais cesser de répéter au chef-opérateur : « Recule. Plus loin ». Je voulais voir les choses de manière la plus distanciée et la plus froide possible »<sup>41</sup>. Plutôt que de froideur, la pudeur me semble en vérité relever d'une forme de respect. Être proche de quelqu'un, ce n'est pas tant pénétrer son intériorité que la respecter, et au besoin s'en éloigner. Il y a un mouvement de caméra en particulier que je ne peux pas oublier pour l'avoir vécu avant de le retrouver dans des films : un travelling

---

<sup>41</sup> HOU Hsiao-hsien, entretien dans *The China Times*, 19 novembre 1984.

arrière depuis la banquette d'une voiture, vu une première fois à la fin de *La gueule ouverte* de Pialat, puis une seconde dans *The Farewell* de Lulu Wang. Dans le premier film, le fils quitte son père après le décès de sa mère. Dans le second, la petite-fille, qui vit aux Etats-Unis, dit adieu à sa grand-mère chinoise. Dans les deux cas, la silhouette de la personne dont on se sépare rapetisse peu à peu tandis que l'émotion suit le cours inverse : plus l'on s'éloigne et plus la tristesse augmente. Peut-être est-ce à cause de cette silhouette-là, celle de ma grand-mère à chaque départ du Japon, que j'aime si fort les films où l'on reste à distance, voire où l'on s'éloigne des personnages. Basile Doganis fait de cette thématique de la séparation une constante du cinéma d'Ozu : « Chaque histoire est une variation sur la grande affaire de l'humanité : la décomposition d'une intimité, l'aliénation, le devenir-étranger de deux (ou plusieurs) êtres chers – avec au mieux, à la clé, la perspective d'une nouvelle intimité ». <sup>42</sup> C'est cette manière de filmer, donc de voir le monde, qui me touche, davantage qu'un personnage en particulier.



A gauche : *La gueule ouverte*, Maurice Pialat. A droite : *The Farewell*, Lulu Wang

Se tenir à distance, à rebours de la prégnance accordée aux visages dont nous avons parlé précédemment, revient dès lors à réintégrer les décors à l'image, à prendre du recul par rapport aux personnages pour les faire exister dans leur environnement. En juillet 2023, j'ai fait l'image du film de fin d'études de Thouraya El Ouadie, un documentaire sur sa bande d'amis et amies dans sa maison familiale des Cévennes. Nous avons discuté de plans plutôt larges et fixes et les premiers tests nous portaient vers des focales moyennes, du 32 au 50mm, soit vers des images qui se situaient à une certaine distance physique des personnages. Nous avons tenté de conjuguer ces deux exigences : le portrait d'un groupe et celui d'un lieu. Pour Thouraya, il était évident que le lieu influençait le comportement des gens, et elle me parlait même de la maison comme du personnage principal du film. Elle préférait filmer des moments de vie en groupe plutôt

---

<sup>42</sup> DOGANIS Basile, « Tout cinéaste a deux esthétiques : la sienne et celle d'Ozu » in ARNAUD Diane et LAVIN Mathias dir., *Ozu à présent*, G3J, Paris, 2013, p. 120.

que de mettre l'accent sur une personne en particulier. Ce que j'ai ressenti pendant ce tournage, c'est l'attachement de Thouraya à un lieu, à une saison, à une certaine qualité de lumière, et c'est cela dont je me suis sentie proche. Il m'a alors semblé qu'il pouvait exister une intimité qui ne désigne pas uniquement un rapport entre les hommes, mais entre les hommes et le monde, que l'on pouvait se sentir proche d'un rapport au monde. Dans cette conception élargie de l'intimité, je retrouve ce qui me touche ailleurs, dans la philosophie de Pascal ou dans les dessins de Sempé : une mise en rapport du monde et de l'homme qui souligne la vulnérabilité de ce dernier. Dans un plan large, le personnage paraît nécessairement plus petit, plus fragile, face à l'immuabilité de l'eau, des arbres, du ciel, du soleil. Ce que je partage alors avec lui, ce n'est pas son histoire individuelle, mais sa condition humaine, sa mortalité face à ce que Camus appelle si justement « la tendre indifférence du monde »<sup>43</sup>. Dans les films de Hou et de Weerasethakul, c'est de cela qu'il s'agit : je me sens proche d'un regard de cinéaste, et donc du film, davantage que d'un personnage. Si l'on joue sur les mots, il s'agit encore d'une intimité à un personnage, mais c'est désormais celui qui est derrière et non devant la caméra, c'est le ou la cinéaste. Elle est là, l'intimité : dans la reconnaissance d'un regard sur le monde qui m'est familier, qui observe à distance mais qui n'est pas hors du monde, comme le dit Hou :

Jusqu'à présent, je n'ai pas réussi à m'expliquer entièrement pourquoi c'est ainsi que je procède. Je sais néanmoins que j'ai subi l'influence d'un vieux proverbe chinois emprunté à Confucius : « Regarder et ne pas intervenir », « Observer et ne pas juger ». L'important n'est pas d'intervenir sur les choses, de les changer ou de les critiquer. Chaque chose, chaque personne est différente. Chaque personne a son propre milieu, son propre environnement. Il est donc inutile et vain de juger. Ce que je veux, c'est être au milieu, et simplement voir ce qui se passe à l'intérieur de chaque environnement, sans chercher à porter de jugement. Je sais que je ne suis jamais qu'une subjectivité, mais je peux malgré tout essayer de me situer au milieu des choses sans imprimer la marque de ma subjectivité sur celle des autres.<sup>44</sup>

Il est étonnant de constater que Hou emploie à deux reprises l'expression « se situer/être au milieu », qu'on a d'abord associée à l'immersion ; mais être immergé dans un environnement n'est pas la même chose que d'être immergé dans le point de vue d'un

---

<sup>43</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, 1942, Gallimard, Paris, pp. 182-183.

<sup>44</sup> FRODON Jean-Michel dir., *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, 1999, p. 76.

personnage. L'immersion dans un point de vue sur le monde ne contraint pas le ou la spectatrice à s'identifier à un personnage ou à ressentir telle ou telle émotion.

\*

Après avoir défini le fait de garder une distance à l'image comme de la pudeur et détaillé le mécanisme paradoxal par lequel on s'éloigne parfois pour mieux se rapprocher, il me semble important de revenir aux images et, en s'appuyant sur de nombreux photogrammes, de caractériser les choix de cadre, de lumière et de durée qui, dans le travail spécifique de cadreuse et de cheffe opératrice, traduit la distance pudique qu'un ou une cinéaste adopte par rapport aux personnages et au monde. L'image ne travaillant néanmoins pas seule au sein d'un film, j'ouvrirai cette dernière partie par une brève réflexion sur le rapport de l'image au son.

### III. LES OUTILS D'IMAGE AU SERVICE D'UNE MISE EN SCENE DE LA PUDEUR

#### 1. Le son, renfort ou contrepoint de l'image

S'il y a bien un point commun entre *Maborosi* de Kore-Eda, *Syndromes and a century* de Weerasethakul et *35 Rhums* de Claire Denis, c'est celui d'être des films avares en paroles. La rareté des dialogues me semble relever d'une forme de mise à distance puisqu'elle privilégie l'implicite, le sous-entendu et la suggestion à l'explication. De même qu'une « image manquante » peut montrer, un silence peut dire. Dans le documentaire *Claire Denis, la vagabonde* de Sébastien Lifshitz, la cinéaste affirme :

Les mots sont là pour essayer de communiquer alors qu'en réalité il y a des choses non dites qui peuvent se passer pendant ce temps-là. C'est ça que j'essaie de faire, des dialogues qui sont en plus, qui sont une tentative du personnage pour communiquer, car la signification de la scène en soi dit ce qu'elle a à dire (...) ce ne sont pas aux dialogues de le dire. Le dialogue est là en plus (...). Je le cite, c'est presque trop facile de le citer, mais je pense aux films d'Ozu. Pour moi les films d'Ozu, ce sont des films dans lesquels **le cadre même, le mouvement des personnages dans l'image ont toute leur signification, et expliquent complètement la scène**. Et puis les dialogues, c'est la relation qu'ils ont entre eux, ce qu'ils sont obligés de se dire parce qu'ils vivent ensemble et qu'il faut bien qu'ils se disent des choses. Mais l'information première du film ne passe pas par les dialogues.<sup>45</sup>

Pour Denis, les dialogues relèvent d'une « obligation » quasiment sociale, mais en aucun cas cinématographique. Leur rareté n'exclut toutefois pas la présence d'autres éléments sonores dans le film : le son peut soit redoubler la distance à l'image, soit la contrebalancer. Dans le premier cas, le point d'écoute respecte la distance du point de vue et la parole n'est pas plus audible que les sons d'ambiance. Si la caméra est loin du personnage, nous ne l'entendons pas. Techniquement, cela passe notamment par le refus d'utiliser des micros HF fixés directement sur les comédiens et comédiennes si le plan est large ou si l'environnement sonore est bruyant. A la fin de *In the mood for love*, de Wong Kar-Wai, M.Chow avoue son secret au creux d'un arbre au Cambodge, mais nous ne l'entendons pas. Dans le plan large, la mise à distance passe à la fois par le décadre,

---

<sup>45</sup> LIFSHITZ Sébastien, *Claire Denis, la vagabonde* (1995), cité par FONTANEL Rémi in « Goût du Rhum et 35 Sakés : le Printemps tardif de Claire Denis », in ARNAUD Diane et LAVIN Mathias dir., *Ozu à présent*, G3J, 2013, p. 15.

par la posture de dos du personnage et par le fait que ses paroles nous restent inaudibles. Que le secret du personnage nous reste précisément secret, voilà la magnifique idée de ce plan qui sans un mot, condense tous les regrets et tout l'amour du personnage.



*In the mood for love, Wong Kar-Wai*

Dans le second cas, le son prend le relais de l'image et c'est lui qui crée une proximité entre le ou la spectatrice et le personnage. Dans *Embracing*, Naomi Kawase filme en très gros plan sa mère adoptive, son propre visage ou des photos d'enfance. A la fin pourtant, les retrouvailles avec le père qui l'a abandonnée sont uniquement sonores : l'échange téléphonique entre la fille et le père se superpose à un plan « vide » d'une pièce avec une fenêtre. L'intimité qui naît du ton et du grain des voix est d'autant plus forte qu'aucun visage n'apparaît à l'écran. Hou Hsiao-hsien a quant à lui régulièrement recours à une voix off qui nuance la distance visuelle par une proximité sonore. Dans la séquence de déambulation où ma grand-mère se confie pour la première fois sur la tristesse provoquée par le décès de mon grand-père et la joie qu'elle réussit pourtant à puiser dans son quotidien, la distance maintenue par la caméra offre à mon sens ce qu'Anne Cheng appelle du « jeu » : un recul qui nous préserve d'une immersion forcée dans l'intériorité de ma grand-mère, une tension émotionnelle qui joue sur le contraste plutôt que sur l'insistance et provoque l'étrange sentiment d'être intime avec un personnage qui n'occupe visuellement qu'une infime partie de l'écran.



Photogrammes tirés de mon film de fin d'études

Enfin, de même qu'une pénombre ambiante réhausse le brillant d'une laque ou la dorure d'un tissu, l'irruption d'une musique au sein d'un environnement taiseux peut nous rapprocher des personnages et faire sentir ce que l'image n'explicite pas. Pour *Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers a volontairement souhaité que l'image soit très solaire parce que la musique était triste tandis que dans *35 Rhums*, la séquence de danse dans la pénombre, au bar, sur *Nightshift* de The Commodores, fait circuler désir, tristesse, amour et amertume sans une parole : tout passe par les regards, par le mouvement de la caméra qui navigue d'un couple à l'autre et par la musique. La puissance suggestive de cette séquence, à rebours de la littéralité des mots, devient force d'attraction pour le ou la spectatrice ; c'est parce que rien n'est dit que je suis à ce point happée par les personnages.

## **2. La distance dans le cadre : redéfinir la place des corps dans le décor**

Au cadre, la mise à distance se traduit principalement de deux manières : d'une part par un refus d'accorder la primauté aux corps en les fondant dans le décor, en détachant les mouvements de caméra des déplacements des personnages ou même en supprimant toute présence humaine du champ, d'autre part par un éloignement ou un empêchement du regard par rapport aux personnages. L'analyse de ces procédés révèle, dans les films cités, un certain formalisme, c'est-à-dire une attention aux lignes, aux proportions, à une certaine harmonie esthétique. Comme le remarque judicieusement Anne Cheng, la pudeur chinoise se caractérise par un « décalage entre un contrôle de soi, une discipline conventionnelle, bref un formalisme de l'expression ou du comportement, et d'autre part, une authenticité, une sincérité des sentiments »<sup>46</sup>. On envisage souvent le formalisme comme une volonté esthétique abstraite, comme si on ne pouvait pas faire du beau et de l'intime en même temps, comme si la maîtrise formelle entraînait en contradiction avec l'empathie. C'est un préjugé que j'ai entendu dès mes premiers pas en image à l'université et qui m'interroge : bien sûr, il ne s'agit pas de fabriquer une image qui se regarde elle-même ; pour autant, faut-il se méfier a priori des « beaux plans » ?

Une première manière de minimiser la place des corps dans le champ est de privilégier des valeurs larges et une grande profondeur de champ : cela permet de les rendre également nets, de relativiser la taille de l'humain par rapport à celle du paysage, voire d'indifférencier les corps du décor. Les plans d'ensemble sont ainsi récurrents dans les films de Weerasethakul, par exemple dans *Syndromes and a century*, et produisent la

---

<sup>46</sup> Op. cit. p. 87.

sensation apaisante de faire partie du monde. Weerasethakul fonde l'intimité qui naît de ses films sur un mode commun d'être-au-monde, d'être dans le monde.



A gauche, *Syndromes and a century*, Apichatpong Weerasethakul.  
A droite, un plagiat éhonté dans mon film de fin d'études

Hou Hsiao-hsien pense quant à lui que « les paysages et les lieux sont comme les hommes. Ils ont leur caractère particulier<sup>47</sup> » : là où Bergman fait des visages des paysages, Hou Hsiao-hsien traite les paysages comme des visages, c'est-à-dire capables d'exprimer un caractère, donc une intériorité. Cette appétence pour les plans larges ne se limite toutefois pas aux films asiatiques. Dans *Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers veille à inscrire les personnages dans les villes de Berlin, Paris, Annecy et New York. Sébastien Buchmann y voit une volonté de montrer que le monde ne s'est pas arrêté autour du personnage endeuillé. Garder des valeurs larges et montrer la vie autour du personnage sans l'isoler de son environnement traduit le choc que produit un deuil dans le quotidien : ce qui est incroyable, c'est que la vie continue. Il est à cet égard significatif que le plan sur la jeune femme qui s'effondre soit un plan d'ensemble : le film commence proche d'elle, à l'épaule, dans son appartement, et s'éloigne brusquement au moment de sa mort. La fragilité de ce corps qui s'écroule ne modifie rien à ce qui l'entoure : l'immeuble, la place, le ciel. C'est le rapport du bouleversement intérieur à l'immutabilité extérieure qui fait toute la violence de la mort, puis du deuil.



*Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers

---

<sup>47</sup> Op. cit. p. 94.

Ne pas privilégier les corps par rapport au décor concerne également la mobilité ou non de la caméra. On l'a vu, une des constantes du cinéma immersif est la caméra à l'épaule, parce qu'elle permet de suivre les moindres déplacements et réactions du personnage. Des chefs opérateurs tels qu'Éric Gautier, dans le vertigineux début de *Ceux qui m'aiment prendront le train*, dépassent cette fonctionnalité pour impulser un mouvement qui vient de la caméra et plus uniquement des personnages, mais il n'en reste pas moins, comme en témoignent de nombreux et nombreuses cheffes opératrices, que la caméra épaule est bien souvent plébiscitée parce qu'elle permet de se sentir proche des personnages. Or certains films ne cherchent pas à coller en permanence aux corps qu'ils cadrent, mais acceptent de les laisser entrer et sortir du champ : dans *Printemps tardif*, la fixité des plans à l'intérieur de la maison donne le sentiment qu'un décor est là, préexistant, dans lequel les personnages vont et viennent. Le ou la spectatrice est alors plongée dans le rythme d'un lieu davantage que d'un personnage. Rémi Fontanel fait de cette importance accordée aux lieux un point commun entre Ozu et Denis :

Entre le cinéma de Yasujiro Ozu et celui de Claire Denis, un autre type de lien s'impose. Il repose sur l'importance accordée à l'espace qui, dans son traitement, détermine une poésie certes, mais surtout une politique de la mise en scène tant les deux cinéastes s'attachent à fonder la relation humaine au travers des lieux qu'ils filment... des lieux que les personnages habitent et qu'ils doivent quitter ; des espaces traversés, habités, partagés qui mettent à l'épreuve leur intimité, leur rapport aux autres et donc en retour à eux-mêmes.<sup>48</sup>

Dans *Café Lumière* de Hou, la jeune femme Yoko étend du linge tout en discutant au téléphone. Lorsqu'une voisine lui rend visite, elle sort du champ pendant un long moment et nous n'entendons plus que leurs voix dans la pièce d'à côté, tandis que le linge s'agite indolemment à la fenêtre. Si Hou n'a pas éprouvé le besoin d'enregistrer à l'image l'interaction avec la voisine, c'est peut-être parce que ces vêtements qui sèchent en disent plus long sur Yoko qu'un échange superficiel de cadeaux.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>49</sup> La jeune femme s'empresse d'offrir une boîte de gâteaux à sa voisine. Au Japon, c'est très courant de ramener des petits cadeaux à ses voisins et voisines lors de chaque déplacement.



*Café Lumière*, Hou Hsiao-hsien

A la fin de *Wet season*, Anthony Chen maintient carrément le personnage de Mme Ling hors-champ alors qu'elle apprend enfin qu'elle est enceinte : un plan la montre sortir le test de grossesse aux toilettes, mais le suivant est cadré depuis la pièce d'à côté, et ce n'est qu'aux pleurs mêlés de rires que nous comprenons ce qui se passe. La caméra laisse volontairement un espace privé à Mme Ling.

L'indépendance de la caméra par rapport aux personnages peut aller jusqu'à l'effacement de ces derniers à travers des plans vides de toute présence humaine, qu'ils portent sur des paysages ou sur des objets. Comment le lien aux personnages est-il alors maintenu ? Anne Cheng estime que la tradition lyrique chinoise présente « une tendance générale à exprimer ses sentiments les plus profonds ou les plus intimes de manière métaphorique. Aussi bien en littérature qu'en peinture, la sensualité la plus brûlante n'est pas rendue par la description explicite ou la représentation directe des corps, mais à travers l'évocation des formes de la nature, arbres ou rochers en particulier »<sup>50</sup>. La métaphore, mais aussi l'allégorie ou la périphrase, autant de figures de style littéraires qui permettent de s'exprimer de façon détournée plutôt que directe, et dont les plans de lieux ou d'objets sont peut-être des équivalents cinématographiques. Ainsi chez Hou, les lieux prennent le relais des corps dans l'expression des sentiments : les plans vides qui ouvrent *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* suggèrent en creux les disparitions à venir – celle du père, celle de la grand-mère, et les traces que laissent les morts chez les vivants.



*Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, Hou Hsiao-hsien

<sup>50</sup> Op. cit. p. 83.

D'un côté, l'élargissement maximal ; de l'autre, le rétrécissement du cadre à un objet. On a beaucoup écrit sur le plan de détail du vase dans *Printemps tardif* et sur sa possible signification. Quelle qu'elle soit, le fait est qu'introduire ce plan dans la séquence où père et fille passent leur dernière nuit ensemble avant le mariage de celle-ci, séquence qui alterne entre des plans rapprochés sur l'un et l'autre, offre une respiration et semble presque se trouver là pour détourner notre attention des visages. Là où la situation risquerait de nous dicter l'émotion censée se dégager de la scène, le plan du vase réouvre la porte à d'autres interprétations et réaménagement, pour reprendre la formulation d'Anne Cheng, du *jeu* plutôt que du *je*. Claire Denis rend hommage à ce plan qu'elle transpose, dans *35 Rhums*, sur deux cuiseurs à riz : celui acheté par le père, celui acheté par la fille. Doublon poignant dès lors que la fille a quitté la maison, et que je n'ai pas pu m'empêcher de retrouver dans le cuiseur qu'a acheté ma sœur au moment de quitter la maison ...



A gauche : *35 Rhums*, Claire Denis. A droite : photographie personnelle

La sensation de distance au cadre provient également d'une accentuation de la profondeur par le jeu d'éléments flous au premier plan : portes coulissantes et étroitesse des couloirs relèguent souvent les personnages d'Ozu dans l'arrière-plan, ou à mi-chemin entre l'avant et l'arrière-plan. L'architecture même des intérieurs japonais semble inviter à ces compositions dans la profondeur. L'appartement de ma grand-mère comportant une pièce de tatamis encadrée par des *fusumas*<sup>51</sup>, j'ai intégré ces derniers à l'avant-plan lors des séquences où ma grand-mère s'adresse à l'autel de mon grand-père afin d'ancrer le point de vue de la caméra à l'extérieur de la pièce.

---

<sup>51</sup> Nom japonais pour les portes coulissantes en bois et papier.



Photogrammes tirés de mon film de fin d'études

Hou Hsiao-hsien a quant à lui systématisé les surcadrages dans ses films : les photogrammes ci-dessous, tirés de *La cité des douleurs*, mettent en évidence la récurrence de portes ou de murs au premier plan, quels que soient les décors (maison, prison ou hôpital).



*La cité des douleurs*, Hou Hsiao-hsien

Tout se passe comme si la caméra n'était jamais placée dans la même pièce que les personnages et même quand c'est le cas, Hou ménage des amorces de corps qui introduisent un obstacle entre notre regard et le personnage. Ainsi dans *Poussières dans le vent*, lors d'une séquence de groupe, le jeu de séduction qui se noue entre Wan et Huen

n'est perçu que dans le dos de leurs camarades. Que nous restions physiquement loin d'eux renforce paradoxalement notre connivence avec eux : nous ne sommes pas dans le cercle, ni dans le point de vue de l'un ou de l'autre, mais nous comprenons parfaitement ce qui se joue entre eux.



*Poussières dans le vent*, Hou Hsiao-hsien

Enfin, c'est parfois le placement des personnages par rapport à la caméra qui induit une distance. Ces derniers nous échappent momentanément lorsqu'ils sortent du champ, mais se refusent parfois à notre regard au sein même du champ, par leur posture et leurs gestes. Ainsi, *Printemps tardif* multiplie les plans où les personnages nous tournent le dos : l'image donne juste assez pour mettre en branle l'imagination du spectateur sans rendre l'émotion du personnage univoque. C'est parce que je ne peux qu'imaginer ce que pense le personnage que je peux à ce point me projeter dans une émotion possible, comme dans ces plans où Noriko apprend que son père souhaite se remarier. L'opacité de ce dos féminin est renforcée par le montage, qui passe d'un plan taille à un plan moyen et choisit donc de s'éloigner de l'émotion.

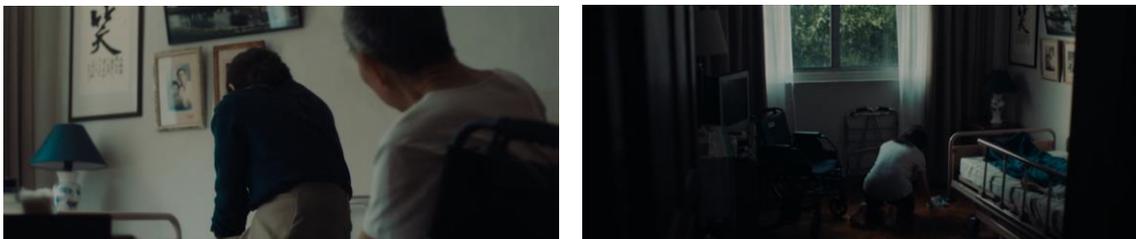


*Printemps tardif*, Yasujiro Ozu



Photogrammes tirés de mon film de fin d'études

Dans *Wet season* d'Anthony Chen, Mme Ling est systématiquement cadrée de dos lors des climax d'émotion : en voiture, lorsqu'elle apprend qu'une énième tentative de tomber enceinte a échoué, ou qu'elle surprend son mari avec une autre femme, la caméra la cadre uniquement depuis la banquette arrière. Si le rétroviseur central permet de distinguer son regard, il redouble aussi la distance entre la caméra et le personnage puisque ce regard est perçu en réflexion à travers un miroir. Rentrant chez elle, Mme Ling ne peut contenir l'émotion qui la submerge devant son beau-père, mais elle lui tourne le dos, et par-là dissimule aussi ses larmes au spectateur. Lorsqu'elle retourne réveiller son beau-père après une sieste et qu'elle comprend qu'il est mort, elle est non seulement cadrée de dos, mais aussi en plan moyen et à contrejour.



*Wet Season*, Anthony Chen

Cette pudeur qui provient non plus uniquement de la caméra mais du personnage lui-même se retrouve dans certains films occidentaux et notamment dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher : Gelsomina vient de se faire piquer par une abeille et a honte de montrer la blessure à sa mère. Mère et fille se tiennent de profil, mais là où l'on voit le regard de la mère sur sa fille, celui de Gelsomina, et du même coup sa blessure, nous sont cachés par sa main. La tendresse que j'éprouve pour cette adolescente honteuse passe non pas par son visage, mais par le fait qu'elle me le dérobe, ainsi que par un autre regard, celui de la mère.



*Les Merveilles*, Alice Rohrwacher

### 3. La distance dans la lumière : intensité, direction, métaphore

A l'opposé d'un cinéma immersif éclairé pour que l'émotion soit visible, une image qui se maintient à distance des personnages peut se servir de la lumière, et par conséquent de l'obscurité, pour empêcher un accès direct à leurs visages : c'est le cas du contrejour lorsque l'exposition est faite sur l'extérieur plutôt que sur le visage. Le personnage est alors silhouetté et son expression plus difficile à déchiffrer. En tournage, il s'agit de décider à quel point on veut sous-exposer, et donc si on rééclaire ou non l'intérieur pour diminuer le contraste avec l'extérieur.

Dans *Maborosi*, l'image semble partager le deuil de Yumiko, à la fois par sa constante sous-exposition et par la palette de couleurs qu'elle déploie. Du contrejour à la pénombre, elle se trouve parfois à la limite du visible, notamment lors des plans où Yumiko regarde depuis sa chambre vers l'extérieur. Le visage à peine éclairé par la faible lueur provenant de la fenêtre qui n'atteint ni la totalité de son corps ni le reste de la pièce, elle reste immobile et impassible.



*Maborosi*, Hirokazu Kore-eda

Concrètement, la sous-exposition peut s'obtenir simplement par le peu de lumière ou par la fermeture du diaphragme, mais il peut être prudent d'éclairer davantage et d'assombrir l'image en étalonnage si le ou la réalisatrice n'a pas défini précisément le degré d'obscurité qu'elle veut atteindre. Les performances des caméras numériques en basses

lumières permettent, à éclairage égal, de conserver davantage de détails dans les zones de pénombre qu'en pellicule, même s'il y a des limites : la réalisatrice avec laquelle j'ai travaillé en troisième année souhaitait ainsi une séquence de nuit très sombre, à la limite du visible, en pleine forêt ; nous tournions avec une Alexa Classic n'acceptant pas de LUT, et j'ai commis l'erreur de me fier au moniteur sans penser à protéger les basses lumières : lorsque nous avons souhaité rehausser le niveau sur le visage en étalonnage, nous avons été limitées par le manque d'informations et la hausse rapide de bruit. Ne pas bien voir, ne presque plus voir, mais voir quand même : distinguer le visage reste tout de même une exigence, et remettre de la distance entre spectateur, spectatrice et personnage ne signifie pas le faire disparaître complètement, mais plutôt faire moins sentir qu'on l'éclaire, ou ne pas l'éclairer uniformément. *Maborosi* travaille des tons bleus, gris et noirs qui renforcent l'impression de sous-exposition puisqu'ils correspondent à la désaturation qu'opère l'œil humain de nuit. La rétine contient en effet deux types de cellules photosensibles : les cônes, responsables de la vision photopique, et les bâtonnets, responsables de la vision scotopique. Les cônes sont peu sensibles mais permettent de distinguer les couleurs ; ils s'activent dans un environnement diurne lumineux, tandis que les bâtonnets, sensibles même en basse luminosité mais incapables de restituer précisément les couleurs, s'activent dans un environnement sombre ou nocturne. Ainsi, même de jour, le ciel dans *Maborosi* semble plombé et les visages sont plongés dans le noir, presque comme s'il s'agissait d'une nuit américaine.



*Maborosi*, Hirokazu Kore-eda

La fascination que partagent de nombreux chefs opérateurs et cheffes opératrices pour l'heure bleue, l'aube ou le crépuscule, au-delà du fait que ces lumières, parce qu'elles ne durent pas longtemps, sont rares, tient sans doute au fait que ce sont des heures où l'on ne voit pas aussi distinctement qu'en plein jour, mais qui se distinguent d'une nuit noire où l'on ne voit plus rien. En fait, on n'est plus sûr de ce qu'on voit, et il paraît

que le cerveau lui-même ne sait plus s'il doit faire appel aux cônes ou aux bâtonnets : ces heures incertaines déjouent les interprétations univoques et empêchent une lisibilité complète de l'image.

Mettre de la distance ne signifie pas uniquement moins éclairer, ou ne pas éclairer : c'est aussi choisir une direction de lumière qui met plus ou moins l'accent sur les visages. Dans *Ce sentiment de l'été*, le soleil estival tombe très souvent à côté des visages, ne les touchant que partiellement ou éclairant l'arrière-plan. Pour de nombreux chefs opérateurs, cela relève d'une habitude qui n'est pas nécessairement liée à de la pudeur : éclairer un visage en direct avec une lumière dure est souvent considéré comme disgracieux, ou à tout le moins inhabituel. Il reste que dans le film de Hers, cette habitude peut être interprétée comme une manière de ne pas mettre les personnages en pleine lumière dans ce que cela peut certes avoir de lisible, mais aussi de violent ; de les protéger d'une mise en lumière trop crue, trop signifiante, à des moments où ils sont vulnérables. Sébastien Buchmann allie la lumière naturelle à des projecteurs depuis l'extérieur et des miroirs, qui permettent de rediriger la source. Des drapeaux peuvent également être utilisés pour redéfinir la forme de la source, trois des photogrammes ci-dessous incluant par exemple une ombre projetée de barreaux de fenêtre.



*Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers

Le principe est repris en lumière artificielle de nuit, dans la séquence qui suit celle du bar où Zoé comprend que Lawrence a retrouvé l'amour. Emue, elle appelle sa mère. L'enchaînement des plans joue à la fois sur une distance au cadre et à la lumière : dans le

premier, Zoé est assise de trois-quarts dos sur son lit, en plan américain. Nous ne voyons pas son visage et la pièce est éclairée par une lampe de bureau et une fenêtre. Le second plan cadre Zoé de face, en plan taille : changement d'axe et resserrement de la valeur, nous sommes physiquement plus proches de Zoé, mais la lumière de la rue ne l'éclaire pas directement et tombe plutôt sur l'étagère en arrière-plan et une partie du lit. De jour comme de nuit, la lumière peut donc éclairer un décor en direct et un visage en indirect, faisant preuve à l'égard du second d'une douceur qui peut s'apparenter à de la pudeur.



*Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers

Sébastien me précise à propos d'une séquence dans la même pièce où Lawrence retrouve d'anciennes photos :

Cette séquence n'est éclairée que par 2 molebeams en extérieur sur nacelle qui tombent sur le lit et sur la boîte dans laquelle il y a les photos. Comme tu le sais le molebeam est un projecteur à miroir qui crée des rayons parallèles comme le soleil. On s'en sert pour faire des rayons dans les scènes d'église notamment et on ne peut pas s'en servir pour éclairer des personnes en direct ce serait trop dur. Mais pour cette scène, ce mince rayon de soleil a, par rebond, éclairé toute la pièce et c'était pour moi comme une métaphore de ce qu'il se jouait à l'écran : cette femme qu'il a connue, son souvenir en tous cas, a traversé toutes ces années et un océan pour venir jusqu'à lui à New York. Et pour la séquence de nuit dont tu parles avec Judith, c'est son versant de nuit. Ce sont des blondes en direct, corrigées en effet sodium à peu près au même endroit. Tout ça n'illustre pas strictement la pudeur c'est vrai, cependant, elle va dans le sens de la volonté de Mikhaël de faire une lumière qui va dans le sens de la vie, du solaire, de la joie pour contrebalancer les émotions véhiculées par le récit et que porte aussi la musique.



*Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers

Enfin, la lumière peut être envisagée comme une des « formes de la nature » dont parle Anne Cheng pour exprimer métaphoriquement des émotions ou des sentiments. Peut-être que la lumière, davantage que le cadre, permet de faire sentir plutôt que de montrer, et qu'il y a, de même que Michel Pastoureau l'a brillamment montré au sujet des couleurs, toute une symbolique plus ou moins consciente à laquelle nous sommes renvoyés lorsque nous regardons certaines heures de la journée. La différence est sensible dans les deux plans de *Poussières dans le vent* qui racontent la déception amoureuse de Wan, parti faire son service militaire et apprenant par lettre que Huen se marie : le plan serré sur Wan en larmes nous montre sa tristesse en cadrant son visage, tandis que celui sur le ciel nous la fait sentir en déployant un paysage crépusculaire.



*Poussières dans le vent*, Hou Hsiao-hsien

Le dernier plan du film est un plan général qui mêle les montagnes, le ciel et la mer, tandis qu'une percée de soleil illumine momentanément une partie du paysage : au chagrin d'amour du jeune homme revenu dans son village natal, les nuages répondent qu'il y aura encore du soleil, encore de l'espoir.

#### **4. La distance par le support : s'éloigner du réel pour se rapprocher de la mémoire**

Le choix du support induit une plus ou moins grande distance à ce qui est filmé notamment en regard de la définition, c'est-à-dire du degré de détail des images : les

caméras argentiques ou vidéo ont une définition inférieure aux caméras numériques grands capteurs. Dans son mémoire de fin d'études « Filmer et capter l'intime, créer une intimité entre le personnage et le spectateur », Maëva Bérol (promotion 2018) souligne le fait que le 16mm a d'abord été utilisé en documentaire et, avec le Super8, pour tourner des films familiaux : historiquement, ces formats sont donc associés à des formes dites « intimes » parce que moins chères, plus légères et plus amateurs que le 35mm réservé au cinéma « professionnel » de fiction. Cela a pu contribuer à l'idée que l'imprécision technique pouvait favoriser un sentiment d'intimité : on est tenu à distance parce qu'on perd du détail, mais on n'a finalement pas besoin de tout voir pour se sentir proche du personnage ou du film. Pour *Ce sentiment de l'été*, Sébastien Buchmann a dans un premier temps effectué des essais en 35mm 2-perf, déjà un peu plus granuleux que le 4-perf. Le résultat semblant encore trop défini à Mikhaël Hers, dont les références se constituaient majoritairement d'images Super8 et Super16, le film a finalement été tourné en Super16. Pour *Les Passagers de la nuit*, tourné avec une caméra numérique Sony Venice, Sébastien a travaillé avec la *color scientist* Florine Bel afin de trouver une image proche du Super16. Inspiré de nombreuses références incluant des archives et des rushes d'*Amanda*, le *look* appliqué au tournage résulte d'une recherche sur les couleurs, sur la diffusion dans les hautes lumières et sur le grain. Il superpose notamment plusieurs couches de grain, de taille et de netteté différentes, afin d'éviter un effet d'aplat. Le choix du support induit un certain type de texture qui peut néanmoins être retravaillé : la postproduction actuelle permet d'ajouter du grain argentique à une image numérique, mais celle-ci peut déjà être plus ou moins texturée en tournage via le choix des ISO, qui ramènent plus ou moins de bruit. De même, le grain argentique peut être accentué par un développement poussé, ou au contraire adouci par un flashage. Ces décisions s'enrichissent par ailleurs d'autres paramètres techniques tels que le choix des optiques, plus ou moins piquées, des émulsions plus ou moins granuleuses dans le cas de l'argentique, du filtrage – Mark Lee Ping-bing est par exemple connu pour multiplier les filtres de couleur et d'effets devant la caméra. La texture se travaille aussi en numérique

Il se peut par ailleurs que le choix du support filmique introduise une distance d'ordre temporel dans l'image : la discussion entre Martin Roux et Caroline Champetier à propos de la couleur<sup>52</sup> me permet d'avancer que le support argentique crée une distance temporelle par rapport à ce qu'il filme. Objectivement, les capteurs numériques

---

<sup>52</sup> CHAMPETIER Caroline et ROUX Martin, « Vers la couleur », article publié sur le site de l'AFC le 21 décembre 2020 <https://www.afcinema.com/Vers-la-Couleur-1ere-partie.html>

électroniques, comme celui de la F65 que Caroline Champetier a utilisée pour *Les Gardiennes* de Xavier Beauvois, reproduisent les couleurs de manière plus fidèle au réel que les pellicules argentiques chimiques ; pourtant, subjectivement, les spectateurs et spectatrices jugent les couleurs d'une image argentique plus proches de la manière dont ils voient le réel. A partir d'essais psychophysiques réalisés par les fabricants de pellicule Kodak, Martin Roux explique que cette perception résulte du souvenir qu'ont les spectateurs et spectatrices des couleurs :

Donc Kodak constate qu'il y a des biais dans la mémoire de la couleur et que quand ils font des tests pour définir les couleurs les plus satisfaisantes sur des restitutions de pellicules, ça correspond aux couleurs que les gens ont en mémoire. Pour reprendre les termes de ces études, il y a une convergence entre les couleurs préférées et les couleurs de mémoire, qui pour le coup ne sont pas les couleurs réelles. C'est-à-dire que l'attente du spectateur devant une image ne correspond pas à une reproduction à l'identique du réel d'un point de vue colorimétrique, le spectateur attend le souvenir qu'il a des couleurs. Porter son regard et reproduire le réel, c'est organiser une forme de dissemblance d'un point de vue physique mais qui est une forme de ressemblance d'un point de vue humain. On essaye de se rapprocher de quelque chose qui existe mais reste impalpable qui est le souvenir de notre perception du monde tout en n'étant pas notre perception directe. Si on nous donnait à comparer la vraie couleur d'un arbre avec celle d'un arbre au cinéma en les mettant côte à côte, on se rendrait compte qu'elles sont différentes, par contre, seul dans une salle de cinéma, cette dissemblance nous convient. En revanche, si on nous présentait, toujours dans une salle de cinéma, les vraies couleurs du réel, elles nous sembleraient trop criardes.<sup>53</sup>

Autrement dit, la pellicule a les couleurs du souvenir. Avec l'argentique, ce qui fonde l'intimité est un rapport au passé dans le présent même du film. Les films de Mikhaël Hers, majoritairement tournés en Super16, contiennent quelque chose de cette double temporalité. On ne connaît pas la jeune femme décédée au début de *Ce sentiment de l'été*, ni celle d'*Amanda*, mais elles irriguent les films par le souvenir qu'en ont leurs proches et par les couleurs de la pellicule. Il est d'ailleurs intéressant que *Les Passagers de la nuit*, tourné en numérique, soit le premier film « d'époque » du cinéaste parce que situé dans les années 1980 ; comme si à défaut de pouvoir tourner en Super16, il fallait accentuer le double ancrage du film dans le présent et dans le passé. Le rapport au temps est au cœur

---

<sup>53</sup> Idem.

de mon film de fin d'études, tourné en Super16, puisque ma grand-mère, par l'habitude qu'elle a prise de s'adresser quotidiennement à mon grand-père malgré sa disparition il y a trois ans, ne cesse de rendre présent un amour qui aurait pu se cantonner au passé. De manière sous-jacente, c'est aussi mon propre rapport au lieu que l'argentique m'a permis d'exprimer : retourner filmer chez mes grands-parents revient aussi à révéler des couches de souvenirs en même temps que le présent. Le support argentique m'a permis de trouver quelque chose non pas de l'adéquation objective des couleurs à la réalité, mais d'une sensation de lumière qui remonte à il y a longtemps, à l'enfance. Pour reprendre les termes de Dominique de Font-Réaulx à propos du flou chez Julia Margaret Cameron, l'image m'a semblé « plus proche de la réminiscence que du témoignage ».

### **5. La distance dans le temps : durée de plan et montage**

L'image convoque donc aussi bien de l'espace que du temps. Non seulement un plan de cinéma, contrairement à une photographie, présente une durée intrinsèque, puisqu'il se compose de plusieurs photogrammes enregistrés, puis projetés à la suite – 24 par seconde selon le standard cinéma –, mais il acquiert aussi une place relative aux autres plans, dans la mesure où la quasi-totalité des films résultent d'un montage. Les films de Hou, de Weerasethakul ou de Hers se caractérisent par des plans longs, voire des plans-séquence. A première vue, les plans longs, a fortiori s'ils sont fixes ou peu mouvementés, donnent une impression de neutralité, d'un point de vue objectif, éloigné, impassible ; or c'est précisément leur durée qui peut produire un sentiment d'intimité. Dans le portrait que lui consacre Olivier Assayas, Hou Hsiao-hsien parle de l'influence qu'a eue sur son cinéma l'habitude qu'il avait, enfant, de regarder le monde depuis un arbre : « Du haut de l'arbre, je ressentais fortement l'espace et le temps. Et une certaine solitude. C'est peut-être pour ça que je fais des films. Comme si d'un angle donné on s'arrêtait pour regarder, et qu'on se sentait immergé dans l'espace et le temps »<sup>54</sup>. L'immersion ne désigne alors plus l'identification forcée à un personnage, mais un plongeon dans l'espace et le temps. James Udden a même calculé un allongement de la durée de plan moyenne dans la filmographie de Hou :

*Les Garçons de Fengkuei* et *Un été chez grand-père* avoisinaient 18-19 secondes par plan et avec *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, la durée de plan moyenne est montée à environ 24 secondes. Dans *Poussières dans le vent* cependant, la durée de plan moyenne

---

<sup>54</sup> ASSAYAS Olivier, *HHH, portrait filmé de Hou Hsiao-hsien*, 1998.

dépassait les 30 secondes, une caractéristique qui rivalise avec d'autres maîtres du plan long, comme Mizoguchi et Renoir.<sup>55</sup>

Là où le montage permet de retravailler la durée d'une séquence en coupant des actions jugées inutiles, ou au contraire en ajoutant des plans d'écoute au milieu d'un dialogue rapide, un plan qui n'est pas monté propose une action ou une parole dans sa durée réelle, quand bien même elle est mise en scène. Le ou la spectatrice a donc une perception de la durée d'un plan identique à celle des personnages : le plan dure *le même temps* pour l'un ou l'une comme pour les autres. C'est le cas de la séquence au bar déjà citée dans *35 Rhums* : dans un plan qui dure 1min17, Lionel finit de danser avec sa voisine, danse avec sa fille sur un nouveau morceau et laisse sa place à Noé. Dans *Primrose Hill* et *Memory Lane*, Mikhaël Hers accompagne le rythme d'une marche et d'une conversation avec de longs travellings. A mon sens, le sentiment d'intimité que provoquent également ses scènes de sexe repose moins sur le dévoilement de la nudité que sur la durée des plans, comme dans *Primrose Hill* : un premier plan taille déjà relativement long montre le couple en train de s'embrasser, puis un plan moyen de plusieurs minutes pendant qu'ils font l'amour. Habituellement, les scènes de sexe sont filmées de plus près afin de se concentrer sur une émotion. Ici, garder de la distance et faire durer le plan oblige à voir les à-côtés que sont la timidité, la maladresse du déshabillage, les repositionnements laborieux. Alors qu'on pourrait de prime abord penser que la valeur du plan nous éloigne des personnages, c'est la fidélité de la durée filmique à la durée réelle qui crée l'intimité.



*Primrose Hill*, Mikhaël Hers

La plupart des films, dès lors qu'ils sont montés, travaillent aussi le temps dans le rapport des plans les uns aux autres : le sentiment d'intimité ne naît pas uniquement de la durée d'un plan mais de sa place dans la chronologie du film, et il y a peut-être une forme

---

<sup>55</sup> UDDEN James, « Dust in the wind – A Definitive Hou / New Cinema Work » in *Hou Hsiao-hsien*, dir. Richard I. Suchenski, Synema, Vienne, 2014, p. 141.

d'impudeur, parfois même de violence, à être trop proche trop vite. On en revient à la définition première d'intimité comme sexualité lorsqu'un film comme *Love*, de Gaspar Noé, s'ouvre sur une scène de masturbation mutuelle face à la caméra : on ne peut pas ne pas voir. L'image ne nous laisse pas le choix. Or il me semble que le rapport à un personnage de cinéma peut ressembler à celui qu'on aurait dans la vie réelle : pour apprendre à connaître quelqu'un, et pour qu'une évolution soit possible, il faut du temps. Nous avons beau aller au cinéma pour voir des films, il y a paradoxalement des choses que nous aimons ne pas voir, ou que nous ne sommes prêts à voir qu'au bout d'un certain temps, comme l'écrit Christian Bobin : « Les visages sont les plaques sensibles des âmes – ce sur quoi, **après ce qu'il aura fallu de temps et d'obscurité**, elles se révèlent »<sup>56</sup>. Loin de moi l'idée de dénigrer a priori le gros plan ou la caméra à l'épaule ; au contraire, ces procédés peuvent s'avérer justes lorsqu'ils arrivent au bon moment. Ainsi dans *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, un unique plan suit en travelling arrière à l'épaule l'adolescent qui fonce à vélo après avoir parlé à la jeune fille qui lui plaît. La fébrilité amoureuse trouve alors sa pleine expression dans celle du cadre et est d'autant plus frappante que le film a jusqu'ici été cadré sur pied ou sur rails.



*Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, Hou Hsiao-hsien

Dans *Printemps tardif*, les personnages sont beaucoup cadrés de dos ou de trois-quarts dos, nous offrant rarement leur regard. Lors d'une discussion avec son père, c'est pourtant avec un regard très proche de l'axe caméra, en plan poitrine, que Noriko lui avoue son souhait de rester auprès de lui plutôt que de se marier. Il y a dans cet aveu, frontal à la fois par le cadre et par les mots, une puissance qui provient du contraste avec les autres plans du film et qui en fait un moment spécial. Et comme pour tempérer ce surgissement bouleversant d'amour pur et pour remettre l'émotion à distance, le plan qui suit s'élargit et relègue Noriko au second plan.

---

<sup>56</sup> BOBIN Christian, *Ressusciter*, Gallimard, Paris, 2001, p. 22.



*Printemps tardif, Yasujiro Ozu*

Ces variations impliquent d'avoir déjà une idée relativement précise de la structure du film : Naruse ou Ozu savaient comment monter leur film avant même d'entrer en salle de montage et pouvaient donc élaborer un découpage précis où de tels plans produiraient une véritable rupture par rapport au reste. Mon film de fin d'études a beau être documentaire, j'avais d'emblée l'envie précise, en termes de montage, de commencer par des plans larges, à distance de ma grand-mère, et d'opérer un rapprochement assez tardif et ponctuel qui n'empêcherait pas de s'éloigner de nouveau. C'est ce même mouvement que j'ai suivi au tournage : j'ai commencé par filmer des plans larges, puis au bout de quelques jours, une fois que nous nous étions habituées l'une à l'autre, l'envie m'est venue d'approcher la caméra de ma grand-mère et de filmer des valeurs plus serrées. Plus tôt, cela m'aurait paru intrusif et forcé. Mais si j'avais maintenu jusqu'au bout une distance physique avec elle simplement pour satisfaire une réflexion théorique, il m'aurait manqué quelque chose. Il est arrivé un moment où nous étions toutes les deux prêtes à nous rapprocher. La monteuse Garance Zipper et moi avons tenté de retrouver ce « bon moment » dans la succession des plans : le premier plan où l'on est vraiment physiquement proche de ma grand-mère est un plan en valeur épaule au 25mm (47mm en Super35), de profil, où elle écoute de la musique, et arrive au bout de huit minutes, soit quasiment à la moitié du film. C'est ce plan qui nous permet de la retrouver le lendemain de face, s'adressant directement à moi face caméra, d'abord en plan taille (16mm en S16 – 30mm en S35) puis en gros plan (50mm en S16 – 94mm en S35). Et pour contrebalancer ce rapprochement, nous avons ensuite monté la séquence de balade qui est uniquement composée de plans larges. Faire varier la distance, plutôt que de décider théoriquement de filmer uniquement de près ou de loin, permet de garder un rapport qui ne soit pas imposé une fois pour toutes, mais qui s'adapte au personnage qu'on filme.



Photogrammes tirés de mon film de fin d'études

A la question : « pourquoi un film nous touche ? », il est tentant de répondre qu'il s'agit d'une affaire strictement subjective, que c'est quelque chose qu'on sent mais qu'on n'explique pas. Entreprise délicate, dès lors, qu'un mémoire qui prétend analyser les liens de cause à effet entre les techniques filmiques et les impressions qu'elles sont censées provoquer. D'où l'importance d'ancrer la réception des films dans un contexte culturel : si les films qui me plaisent et que j'évoque sont majoritairement asiatiques (Japon, Taïwan, Singapour, Thaïlande), c'est sans conteste parce qu'il existe une familiarité culturelle entre ces films et moi, entre la pudeur, notion clé de la civilisation chinoise ayant infusé le cinéma des pays voisins, et ma double appartenance à la France et au Japon. C'est pour cette raison que j'ai souhaité réaliser mon film de fin d'études chez ma grand-mère japonaise. Mais on peut évidemment aimer un film japonais sans être Japonais, et être pudique sans être asiatique, en témoignent les films de Mikhaël Hers ou d'Alice Rohrwacher. C'est donc que notre culture n'explique que partiellement, ni entièrement ni systématiquement, que nous nous sentions plus ou moins intimes avec un personnage ou avec un film. Aussi peu convaincue par le relativisme culturel que par un universalisme écrasant, je crois qu'être sensible à la pudeur au cinéma provient en définitive d'un mystérieux mélange entre culture, éducation, personnalité, expérience et cinéphilie.

Si j'ai souhaité étudier la pudeur au cinéma, c'est aussi parce que je m'interroge sur la multiplication contemporaine des images, et pas seulement de cinéma, dont l'unique but est de favoriser, via des émotions immédiatement visibles et lisibles, l'identification des spectateurs et spectatrices aux personnages. Il faut à tout prix se mettre à la place des autres, compatir avant de réfléchir. De plus en plus d'images, qu'elles proviennent de la télévision, des clips ou des réseaux sociaux, sont filmées de très près ou d'un point de vue subjectif, et redoublent un discours qui favorise l'empathie instantanée et l'identification instinctive.

En tant qu'aspirante cheffe opératrice, je me demande si c'est ce type d'images que j'ai envie de créer, et je m'interroge sur la responsabilité que j'ai à proposer, dans un monde déjà saturé visuellement, des images qui vont dans le sens de la majorité, de la norme, de la demande. Car certains films nous proposent une autre voie, une autre manière de se placer dans le monde et parmi les autres, et cela me semble important non seulement d'un point de vue artistique, mais politique. Il existe des images qui gardent volontairement de l'invisible et de l'illisible en maintenant une distance entre la caméra et les personnages. Ce faisant, elles préservent la liberté des spectateurs et spectatrices ;

liberté de penser, de réfléchir, de s'identifier ou non, de s'émouvoir ou non. Elles considèrent le ou la spectatrice non pas comme un cobaye à convaincre, mais comme un être autonome avec qui dialoguer. Là où l'immersion n'excède jamais la durée du film, un dialogue intérieur avec les images se poursuit parfois toute une vie. En introduction, j'avais défini l'intimité comme une relation de confiance : je crois que le « cinéma de la pudeur » fait confiance aux spectateurs et spectatrices.

Alors bien sûr, cela m'arrive d'aimer un film parce que « ce personnage, c'est moi », ou de sortir mon mouchoir devant une séquence tire-larmes. Mais il y a des films qui me touchent pour d'autres raisons. Je pense aux films qui me laissent de la place, qui me cachent des choses. Aux corps perdus dans les décors. Aux personnages que je ne comprends pas. Aux visages que je ne vois pas. Je pense à tous ces personnages qui m'émouvent précisément parce qu'ils ne sont pas moi et que je ne suis pas eux ; c'est la distance entre leurs corps et le mien, entre leurs pensées et les miennes, qui fonde notre intimité. Et l'émotion est parfois plus belle lorsqu'elle emprunte des chemins de traverse.

## INDEX DES SOURCES

### FILMOGRAPHIE

- AMACHOUKELI Marie, *Ama Gloria*, 2023
- ASSAYAS Olivier, *HHH, portrait filmé de Hou Hsiao-hsien*, 1998
- BERGMAN Ingmar, *Monika*, 1954
- BOULAT Antoinette, *Ma nuit*, 2022
- CHEN Anthony, *Wet Season*, 2019
- DENIS Claire, *35 Rhums*, 2008
- DREYER Carl Theodor, *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928
- GREGORY David, *Panic in the Streets of New York*, 2011
- HERS Mikhaël, *Primrose Hill*, 2007
- HERS Mikhaël, *Ce sentiment de l'été*, 2015
- HERS Mikhaël, *Amanda*, 2018
- HERS Mikhaël, *Les Passagers de la nuit*, 2022
- HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, 1958
- HOU Hsiao-hsien, *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, 1985
- HOU Hsiao-hsien, *Poussières dans le vent*, 1986
- HOU Hsiao-hsien, *La cité des douleurs*, 1989
- HOU Hsiao-hsien, *Café Lumière*, 2003
- KAWASE Naomi, *Embracing*, 1992
- KAWASE Naomi, *Katatsumori*, 1994
- KORE-EDA Hirokazu, *Maborosi*, 1995
- LANTHIMOS Yorgos, *Pauvres créatures*, 2023
- LIFHISTZ Sébastien, *Claire Denis, la vagabonde*, 1995
- NARUSE Mikio, *Nuages épars*, 1967
- OTERO Mariana, *Histoire d'un regard*, 2019
- OZU Yasujiro, *Printemps tardif*, 1949
- ROHRWACHER Alice, *Les Merveilles*, 2014

SCHATZBERG Jerry, *Panique à Needle Park*, 1971  
WEERASETHAKUL Apichatpong, *Syndromes and a century*, 2006  
WENDERS Wim, *Tokyo-Ga*, 1985  
WENDERS Wim, *Perfect Days*, 2023  
WONG KAR-WAI, *In the mood for love*, 2000

## **BIBLIOGRAPHIE**

ALTON John, *Painting with light*, Macmillan, New York, 1949  
ARNAUD Diane et LAVIN Mathias dir., *Ozu à présent*, G3J, Paris, 2013  
BOBIN Christian, *Ressusciter*, Gallimard, Paris, 2001  
BERGMAN Ingmar, « Chacun de mes films est le dernier » in *Cahiers du cinéma*, Paris, octobre 1959  
BRESSION Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975  
CHENG Anne, « Vertus de la pudeur dans la Chine classique » in HABIB Claude dir., *La pudeur – la réserve et le trouble*, Autrement, Paris, 1992  
DE FONT-REAUXX Dominique, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012  
DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Editions de Minuit, Paris, 1983  
FRODON Jean-Michel dir., *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999  
GENETTE Gérard, « Discours du récit » in *Figures III*, Seuil, Paris, 1972  
GRACQ Julie, *En lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 1980  
LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini*, Fayard, Paris, 1982  
JOST François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon, 1989  
MARKOVITS Eva et REVAULT D'ALLONNES Judith, *Alice Rohrwacher, le vrai du faux*, Editions de l'œil, Paris, 2023  
MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 1997  
PIERON-MOINEL Marie-Jo, « Les « mises en regard » dans les films de Johan van der Keuken », *Cahier Louis-Lumière n°8*, Paris, 2011  
ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef-opérateur*, JC Béhar, Paris, 2013  
TANIZAKI Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Verdier, Paris, 2011  
UDDEN James, « Dust in the wind – A Definitive Hou / New Cinema Work » in *Hou Hsiao-hsien*, dir. Richard I. Suchenski, Synema, Vienne, 2014

VAN DER KEUKEN Johan, « La distance à laquelle filmer » in *Aventures d'un regard*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998

### **MEMOIRES DE FIN D'ETUDES FEMIS**

BEROL Maëva, « Filmer et capter l'intime, créer une intimité entre le personnage et le spectateur », La Femis, 2018

PENICHOUT Pauline, « Distances filmiques, propositions de mise en scène par le cadre », La Femis, 2019

### **ARTICLES AFC**

CHAMPETIER Carolin et ROUX Martin, « Vers la couleur », 21 décembre 2020  
<https://www.afcinema.com/Vers-la-Couleur-1ere-partie.html>

DUMONT Eric, « Entretien avec Eric Dumont, AFC, à propos de son choix des optiques Sigma Cine sur "Les Pires", de Lise Akoka et Romane Gueret », 22 mai 2022  
<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Eric-Dumont-AFC-a-propos-de-son-choix-des-optiques-Sigma-Cine-sur-Les-Pires-de-Lise-Akoka-et-Romane-Gueret.html>

MATHON Claire, « Où Claire Mathon, AFC, parle de son travail sur "Atlantique", de Mati Diop », 17 mai 2019  
<https://www.afcinema.com/Ou-Claire-Mathon-AFC-parle-de-son-travail-sur-Atlantique-de-Mati-Diop.html>

POLYSON, « "Entre les vagues", l'énergie de la photographie au service de la narration », 15 juillet 2021  
<https://www.afcinema.com/Entre-les-vagues-l-energie-de-la-photographie-au-service-de-la-narration.html>

POUPARD Julien, « Julien Poupard, AFC, parle de son travail à l'image sur "Les Amandiers", de Valeria Bruni Tedeschi », 23 mai 2022  
<https://www.afcinema.com/Julien-Poupard-AFC-parle-de-son-travail-a-l-image-sur-Les-Amandiers-de-Valeria-Bruni-Tedeschi.html>

TABARIN Inès, « Inès Tabarin, AFC, revient sur le tournage de "Àma Gloria", de Marie Amachoukeli », 21 mai 2023  
<https://www.afcinema.com/Ines-Tabarin-AFC-revient-sur-le-tournage-de-Ama-Gloria-de-Marie-Amachoukeli.html>

VANDENBUSSCHE Raphaël, « Raphaël Vandebussche parle de son travail sur "Rodéo", de Lola Quivoron », 19 mai 2022  
<https://www.afcinema.com/Raphael-Vandebussche-parle-de-son-travail-sur-Rodeo-de-Lola-Quivoron.html>

## ANNEXE

Parmi les documents à rendre pour le premier tour du concours de la Femis en 2020 se trouvait un texte sur un film de notre choix. J'avais écrit sur *La solitude des nombres premiers* de Saverio Costanzo. A me relire, je suis frappée d'y déceler, déjà, mon sujet de mémoire.

\*

C'était en avril ou mai 2012. Je le sais parce qu'à la date du 8 mai, mon journal de l'époque comporte cette phrase : « *Récemment, j'ai vu La Solitude des nombres premiers, qui est un film très bizarre, très triste et très génial* ». Il faut croire que ma verve critique, à 16 ans, était relativement limitée (et que j'avais un penchant prononcé pour les adverbes intensifs). Ce film m'a marquée, immédiatement et profondément, sans que je sache toutefois pourquoi. D'habitude, c'est ce qu'on voit et ce qu'on entend qui nous émeut. Or l'émotion qui m'a étreinte la première fois que j'ai vu *La Solitude des nombres premiers*, et qui ressurgit, intacte, à chaque fois, il me semble à la réflexion qu'elle naît du pouvoir du cinéma à suggérer, au-delà des images et des mots, l'invisible, l'indicible.

Mattia et Alice taisent chacun un traumatisme d'enfance et infligent à leur corps les marques de leur solitude. Un jour, ils se rencontrent et se reconnaissent, eux, seuls *nombres premiers* au milieu des autres, et alors renaît le désir d'être aimé qu'ils ont enfoui au fond d'eux-mêmes. Parce que c'était cela, au début, ils voulaient seulement être aimés de leurs parents, de leurs camarades de classe. Mais comment fait-on pour être ensemble quand on est si seul à l'intérieur de soi ? Comment fait-on pour aimer si on n'a jamais été aimé ? Ces questions-là, Alice et Mattia les posent sans mots, avec toute l'opacité de leurs visages adolescents, avec leur regard clair et triste, avec leurs corps d'adultes. Alicia comme une enfant qui a grandi trop vite, sa silhouette gracile et son regard doux derrière l'appareil photo qui lui permet d'aller vers le monde en même temps qu'il l'en protège, son corps amaigri sous la lumière rouge de sa salle de bains. Mattia, l'indifférence presque effrayante de son visage de lycéen anéantie par la grâce de son timide sourire de jeune homme, et des années plus tard, son corps empâté, gauche, seul passager d'une rame de tramway dans la nuit allemande. Vers la fin du film, après plusieurs années de séparation, Mattia sonne un matin à la porte d'Alice. Elle s'habille en panique et le fait entrer, ils s'assoient, la lumière du jour est douce, *Bette Davis Eyes* résonne dans la pièce. Ils ne savent pas quoi se dire, ils n'osent pas se regarder, ils débordent d'émotion contenue. Il

dit : « *Tu as maigri* », elle nie, répond : « *Toi en revanche...* ». Ils sont là, seuls et ensemble à la fois, pleins d'une tendresse et d'un désir qui n'osent pas s'avouer. *La Solitude des nombres premiers* se tient tout près de ses personnages en même temps qu'il prend acte de leur solitude inattaquable. Comme tout film, il montre des images, des personnages, des situations ; mais en même temps qu'il montre, il affirme non seulement qu'il ne *peut* pas, mais qu'il ne *veut* pas tout montrer. Ce point de vue à la fois attentif et distant, *avec* les personnages mais pas *en eux*, c'est peut-être ce qu'on appelle la pudeur...

