ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis | partenaire PSL

L’engagement du cadre et du corps-filmant dans le documentaire

Mémoire de fin d’études

Juliana Brousse

Département Image - Promotion 2022

Sous la direction de Sabine Lancelin, Katell Djian, Mathieu Giombini et Bruno Delbonnel

Remerciements

Je tiens sincèrement à remercier toutes les personnes qui ont pu m’aider à écrire ce mémoire, penser ma pratique ou me faire découvrir des films qui resteront ancrés.

Alice De Fornel, Julie Barrier, José Revault, Alex Haugmard, Enzo Chanteux, Marie-Carmen Brousse, Gilles Brousse

Barbara Turquier, Catherine Ermakoff, Édouard Mills-Affif, Sabine Lancelin, Bruno Delbonnel, Mathieu Giombini, Katell Djian, Stéphanie Pouech, Nicole Brenez, Olivier Khalonji, Lucille Waterloo, Sarah Manigne, Tania Press et le personnel de la Fémis.

Merci à Alexandre Vigier, Sébastien Verge, Margot Mancel-Neto et Charlotte Néri

Merci à tous ceux qui ont patiemment écouté les histoires de bateliers, avec qui j’ai pu discuter des hypothèses, des sensations.

Merci à la Fémis, de m’avoir permis de réaliser ce film et ces recherches.

Merci à la BPI et à son personnel.

Merci aux cinéastes qui nous réveillent et nous inspirent.

SOMMAIRE

Introduction **4**

I. La caméra mise en mouvement par un opérateur, l'affirmation d'une subjectivité ouverte sur le monde **9**

1. Un cadre mouvant, pour un décentrement de la caméra ? **9**

A. Des évolutions techniques pour un décentrement

B. Le corps-filmeur, un nouveau centre, déterminé par la technique **13**

2. Le cadreur.se sensible, un « centaure » au corps-mécanique **16**

A. Une caméra à l'écoute

B. Faire corps **20**

II. Filmeurs-filmés, co-acteurs d'une situation partagée **23**

1. Doubles-mouvements, mise à distance et rapprochement dans les repérages et le découpage

A. Les repérages, contre l'intuition ? **23**

B. Le découpage au tournage **26**

2. S'adapter aux filmé.e.s, le mimétisme des corps **29**

A. Les mêmes conditions

B. Des évolutions techniques pour plus de proximité **33**

C. Hauteurs de regard **35**

III. Pour un retrait de l'opérateur, l'empêchement ou les possibilités du réel **38**

1. Fixité et frontalité **38**

2. Mise en mouvement par le réel **44**

3. Filmer un ennemi politique, une mise à distance nécessaire ? **46**

CONCLUSION **48**

Filmographie, bibliographie **51**

INTRODUCTION

« Un des immenses mérites de la phénoménologie, c'est d'avoir restitué à l'homme le droit à une authentique existence, en supprimant l'opposition du sujet et de l'objet ; il est impossible de définir un objet en le coupant du sujet par lequel et pour lequel il est objet ; et le sujet ne se révèle qu'à travers les objets dans lesquels il s'engage… »[1]

Ce serait une belle façon de définir l'interdépendance dans le documentaire du réel filmé et des personnes filmantes. L'objet et le sujet ne se révèlent qu'à travers les yeux des cinéastes.

En 2011, une exposition des photographies de Jane Evelyn Atwood de femmes incarcérées dans des centres pénitenciers me marque particulièrement. L'origine de mon amour du documentaire se situe certainement plus tôt, mais le désir d'être derrière une caméra ou un appareil photographique pour apercevoir le réel se formule à ce moment-là. Enfin un modèle de femme aventurière photographe qui décide de donner une place à des personnes trop peu voire pas du tout représentées. Déjà, des questions surgissent. Comment photographier, en tant que femme libre, des femmes incarcérées, et parfois condamnées à mort ? Est-elle légitime ? L'existence de ces photographies me donnent accès à l'intimité de ces femmes, à la fois dans leurs souffrances, dans leur grandeur et

[1] DE BEAUVOIR Simone, « La Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty », citée dans Philosophie, 2020/1 (N° 144), p. 7-10. DOI : 10.3917/philo.144.0007. URL : https://www.cairn.info/revue-philosophie-2020-1-page-7.htm.

Photographie Jane Evelyn Atwood : En France, cette détenue à Rouen dit qu'elle a été reconnue coupable du meurtre de son mari violent. Ses enfants vivent avec sa mère et elle ne les verra pas avant 18 ans.

leur force. Je ne sens pas de jugement de la part de la photographe mais un échange entre elles. En retour d'être reconnues, représentées, les femmes photographiées semblent l'accueillir. Et la légitimité transparaît directement dans les images, aussi parce qu'elle choisit sa place, bien différente devant les femmes détenues que face à leurs gardiens.nes, garants.es de leur enfermement.[2]

Plus tard, j'ai découvert le travail de Chantal Akerman. Dans leurs oeuvres, je retrouvais une même nécessité à représenter les mondes clos, les femmes et les hommes « captif.ves », empêché.e.s dans leurs mouvements. À travers la photographie, Jane Evelyn Atwood imposait une fixité du regard, comme Chantal Akerman, par le choix de plans fixes et frontaux. Se dessinait-là une évidence : je pouvais me projeter et j'avais la sensation de comprendre ces personnes ainsi que le système plus global dans lequel elles s'inscrivaient. En études d'Histoire, puis de Documentaire, en visionnant des films de propagande de différentes époques, la question du cadre m'est parvenue assez violemment : la hauteur du regard impliquait une relation de pouvoir entre filmeur et filmé. Dans *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, Hitler se trouvait le seul à être filmé en gros plan et la contre-plongée constituait quasiment la totalité de ses plans tandis que les foules étaient filmées de haut. La réalisatrice était plus proche du pouvoir que de la foule, au-dessus de cette dernière, en-dessous du chef qu'elle mettait au centre de son film.

Photographie : Jane Evelyn Atwood : La promenade des prisonnières en isolement : une demi-heure par jour dans des cages en plein air. Colonie pénale pour femmes de Perm (Russie, Ex Urss).

Au-delà du cinéma de propagande, certains films, notamment de Raymond Depardon, me laissaient étrangère ou m'inquiétaient. Dans *Fait divers*, je ne comprenais pas quel était le point de vue de l'auteur. Les victimes me semblaient filmées de la même façon que les policiers qui niaient ou cherchaient à annuler leurs plaintes. En tant que spectatrice, je ne souhaitais évidemment pas qu'il y ait de jugement mais un malaise naissait d'une impassibilité face aux deux parties. Où se situait-il et que me racontait-il de leurs relations ? Cette fois, à l'inverse, il ne prenait pas parti en les filmant de la même façon. Mais, en ne prenant alors pas parti, n'exprimait-il pas un point de vue sans engagement ?

En recueillant des images et en les transmettant avec la désignation de « réelles », la place de la caméra en documentaire n'engage pas les mêmes enjeux qu'en fiction. En fiction, la délégation du point de vue de la caméra à un personnage permet une immense variation des points de vue. Une plongée en documentaire n'a pas la même signification qu'une plongée dans *La Féline* de Tourneur, qui prend le potentiel point de vue d'un agresseur. En documentaire, la place de la caméra engage le point de vue de ou des auteur(s).rice(s). Je ne traiterais pas de films utilisant des archives, le point de vue s'affirmant par l'association de ces images plutôt que par des choix de cadre.

Le champ étant déjà si vaste, je m'intéresserais plus particulièrement à des documentaires filmant des personnes non reconnus publiquement, dans une action de leur vie, soit de travail, soit de quotidienneté, soit pour le cas de *Pour la suite du monde* de recherche d'anciens gestes de travail. Ces films seraient issues d'une petite parcelle du cinéma, qui a pu être nommé « cinéma du réel » ou « cinéma du vécu » au sens de Pierre Perrault.

Voici ce qu'il dit à propos de *Pour la suite du monde.*

« Faut-il à tout prix une étiquette ? Peut-être bien. Celle de cinéma-vérité me gêne. Parce qu'elle implique une prétention morale. Je préfère qu'on s'en tienne à l'approche technique. Cinéma-direct ou cinéma du réel. Il faudrait en vérité un mot qui l'oppose au cinéma de fiction. Au cinéma-cinéma : Au cinéma-envoûtement. (…) Une autre façon de m'en tirer serait de décrire cette démarche par son objet et de parler de cinéma-vécu. Par rapport à la fiction il s'agit de document, mais par rapport à la vérité,

il s’agit de vie, d’acte, d’instant… La vérité, personne n’a le droit d’en réclamer l’exclusivité. »[3]

Filmer est une façon d’être dans ce monde. Et on se doit d’interroger, en tant qu’opérateur.ice de documentaire, quelles conditions doivent déterminer nos cadres quand on s’inscrit dans le réel. Un cadre traduit toujours notre point de vue sur le réel que l’on choisit de représenter/enregistrer. Quelles distances et hauteurs retenir ? Pourquoi choisir une caméra portée, à l’épaule, plutôt qu’un trépied ? Ces questions très larges m’invitent à me questionner sur l’écriture documentaire et l’engagement impliqué. C’est conscientiser la distance de notre perception au sens d’Amiel qui me semble compter dans le documentaire.

« La force et la légitimité d’un documentaire résident dans sa capacité à mesurer, et non à pas à réduire, la distance qui existe entre la réalité et la perception que nous pouvons en avoir […] un film documentaire est toujours la tentative d’ordonnancement du réel. »[4]

J’admire particulièrement le travail d’un cinéaste comme Wang Bing. À travers la simplicité et l’humilité de son regard transcrits dans sa façon de filmer, nous accédons par l’intimité qu’il a avec les personnes filmées à des questions de société beaucoup plus globales et qui doivent se poser aujourd’hui. Là où l’on se place raconte le rapport existant avec la personne filmée et engage ainsi notre conception politique du monde.

Tout ceci ne s’inscrit pas dans une hiérarchisation à faire entre une caméra portée de Wang Bing, une caméra à l’épaule de Michel Brault ou une caméra fixe d’Akerman. Mais, comment, à travers ces processus différents, l’implication du corps de la personne filmante et la disposition du cadre traduisent un regard engagé.

Pour mon film de fin d’études, *Les Bateliers*, j’ai pu expérimenter ces interrogations. Nous sommes allé.es filmer Luc et Sheila que je connais depuis plusieurs années, sur leur bateau. Les bateliers, appelés aussi mariniers, sont les habitants et travailleurs des péniches de transport. Ils déplacent d’immenses quantités de céréales,

[3] *Caméramages* par Perrault, Pierre (1927-1999) L’hexagone, 1983.

[4] (Amiel 1998 : 81 et 80) https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/17/chris-marker-le-point-de-vue-documente-par-emilie-houssa/

de terre, de sable et bien d'autres matières premières ou déchets qui participent à la construction et aux transformations du paysage de nos vies. Ce qui m'intéressait principalement était cette ambivalence entre la dureté de leur travail et l'immense poésie, « liberté » comme ils me racontent, des paysages qui défilent si paisiblement. Le rythme lent du bateau et le fait qu'ils puissent naviguer 15 heures par jour sans s'arrêter, me donnaient la sensation qu'une grande partie de leur vie était un travelling continu. Deux façons de filmer s'alternent. Une caméra à l'épaule fut utilisée pour filmer leurs gestes de travail lorsqu'ils étaient en mouvement à l'extérieur. Et j'utilisais une caméra sur trépied pour les intérieurs (où les mouvements de Sheila et Luc se trouvaient restreints) ainsi que pour les plans des paysages durant lesquels la péniche avançait.

En croisant de nombreux exemples de films documentaires, d'entretiens de chef.fes opérateur.ices, réalisateur.ices ainsi que les questionnements arrivés au cours de mes expériences, j'essaierai de comprendre :

Comment l'engagement du cadre peut-il se traduire ? Dans quelle mesure détermine-t-il ce qui advient devant la caméra face au réel ? Est-il possible d'éviter tout rapport de pouvoir entre filmeur et filmé ?

Les choix découlent de rencontres, de goûts, ils ne sont évidemment pas exhaustifs, mais en revanche très subjectifs.

I. LA CAMERA MISE EN MOUVEMENT PAR UN OPERATEUR, L'AFFIRMATION D'UNE SUBJECTIVITÉ OUVERTE SUR LE MONDE

1. Un cadre mouvant, pour un décentrement de la caméra ?

A. Des évolutions techniques pour un décentrement

A-t-il fallu l'apparition d'une technique légère pour que la caméra ait un accès direct et intime aux personnes filmées ? Une multitude de contre-exemples existent. Lorsque l'on regarde *Le Sabotier du Val de Loire* de Jacques Demy, une immense proximité existe malgré la lourdeur du procédé cinématographique de l'époque. Nous accédons même à leur chambre. La caméra peut se placer face à eux car il connaît par coeur leurs gestes, les espaces (il a vécu chez ce couple pendant la Seconde guerre mondiale). La fixité et leur silence crée une distance, magnifique, correspondant à l'état sédentaire de leur vie, mais qui reste contre-balancée par le rapport de Jacques Demy aux personnes filmées.

De nouvelles sensations de proximité vont naître avec les caméras légères. Je me demande si cette légèreté du dispositif ne permet pas d'approcher plus rapidement les personnes que l'on filme. En ayant utilisé, pour des documentaires différents, des caméras portées et des caméras plus volumineuses sur pied, l'approche était très différente. Sur le film de fin d'études de Théo Cancelli, *Ubalda,* nous avons filmé de nombreux entretiens dans une pièce que nous avions préparée et éclairée. La caméra assez volumineuse était posée sur un trépied et les personnes venaient se placer devant. En arrivant, ces personnes qui n'avaient jamais été filmées par un matériel équivalent (pour la plupart) se trouvaient d'abord effrayées ou timides. Par la parole et le temps passant, puis les échanges entre nous et surtout avec Théo, cela s'estompait. Pour la personne la plus jeune qui avait douze ans, je crois que cela a été assez dur et, contrairement aux autres, elle refusa de chanter sa chanson préférée (alors que son père nous avait dit qu'elle avait une superbe voix). Était-ce de la pudeur ? Je ne peux m'empêcher de me dire qu'en allégeant ce dispositif, ce rapport distant se serait sûrement amoindri. Finalement, cette caméra, ainsi que les micros déjà fixés étaient peut-être trop au centre. La technique ne venait pas s'adapter, nous l'imposions.

L'incroyable film *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault et Michel Brault naît des évolutions techniques alors récentes. Ce dernier contribua énormément à la construction d'un dispositif léger. Il tourna d'abord avec Mario Ruspoli avec une caméra Arriflex mobile mais celle-ci n'est pas silencieuse. Jean Rouch, de son côté, rencontre l'ingénieur André Coutant et, avec son collègue Jean Mathot, ils mettent au point au laboratoire Eclair une caméra 16mm particulièrement légère (environ 3 kilos) et silencieuse (alimentée par une batterie en bandoulière). Jean Rouch invita Brault à Paris pour collaborer à ce prototype. Il participa à certaines améliorations comme la mise en place d'un magasin de 400 pieds (correspondant à 12 minutes environ) et d'un objectif Angénieux doté d'un viseur. « Dans une entrevue avec Eric Rohmer et Louis Marcorelles en 1963, Jean Rouch déclara : « C'est Brault qui a apporté une nouvelle technique de tournage que nous ne connaissions pas et que nous avons immédiatement copiée. » »[5] Il a aussi beaucoup mis en avant l'utilisation de la caméra portée combinée à un objectif grand angle. Cette dernière évolution permettait de se rapprocher physiquement des personnages tout en gardant un champ équivalent voire plus large.

« Tout en prenant en compte l'impact de la présence des techniciens sur la réalité, la caméra n'est plus le centre de l'attention : ce n'est plus aux protagonistes de s'adapter à la caméra, mais au matériel d'enregistrement de suivre les personnes filmées. La souplesse, la -relative- légèreté et discrétion du dispositif de tournage permettent à la caméra de se faufiler parmi les personnes filmées et laisse ainsi plus de place à l'improvisation. »[6]

Il y a bien décentrement de la caméra. Le point de vue n'est plus arrêté, déterminé par une seule place. Au moment-même de l'enregistrement, par le déplacement de la caméra, la variation du point de vue peut advenir et mimer ainsi le regard d'un homme en mouvement. Naît en quelque sorte une façon de faire plus mimétique au regard de l'homme marchant.

Pierre Perrault nous raconte les bienfaits de ce décentrement pour le cas de son film. « Au début, évidemment, Michel Brault et moi avons eu quelques maladresse.

[5] À grande allure : l'oeuvre de Pierre Perrault, p.83.

[6] Ibid, p.88.

Nous avons fait quelques petites tentatives pour obliger les gens soit à se répéter, soit à faire des choses qui ne leur étaient pas du tout naturelles. Les résultats étaient médiocres. C'est seulement quand nous avons placé les gens dans leur propre action, quand nous nous sommes placés, par rapport à eux, au moment précis où ils étaient susceptibles d'agir, que nous avons eu des résultats analogues à ceux qui sont dans le film. Et si nous avions introduit dans ce film une des séquences tournées suivant la technique précédente, on aurait pu juger de l'énorme différence. »[7]

De nombreuses scènes de *Pour la suite du monde,* dans lesquelles une action collective est organisée (notamment tendre à nouveau la pêche aux marsouins), Michel Brault s'adapte et se déplace à l'intérieur même du groupe. On a ainsi la sensation de se rapprocher d'une personne, puis d'une autre. Un film choral se dessine ainsi, où chacun a une place essentielle. Dans une même continuité, le regard passe de ceux qui plantent les piquets, à ceux qui observent et vérifient où il faut mettre les prochains. Se dégage ainsi toute l'énergie du groupe où tout le monde participe.

[7] Michel Delahaye et Louis Marcorelles, avril 1965, « L'action parlée, entretien avec Pierre Perrault », Cahiers du cinéma, n°165, p.35.

Du point de vue des personnes filmées, la caméra n'étant plus fixe, elles n'ont plus à y être attentives (notamment pour se placer dans le cadre ou du moins proche du champ). Les personnes peuvent avoir libre cours à leur vie/travail et la caméra, les suivre. Il y a également libération spatiale de cette caméra, qui va pouvoir sortir dans la rue plus facilement (*Chroniques d'un été*), ne pas être conditionnée par un apport d'électricité, jusqu'à naviguer simplement (*Pour la suite du monde*) et s'adapter aux déplacements.

Le décentrement de la caméra par le mouvement n'impose plus une place précise et statique mais plusieurs points de regards, alors plusieurs centres apparaissent. Il y a comme une décentralisation du point de vue. Mais bien qu'il y ait un décentrement de la caméra pour les personnes filmées, au niveau de la réception le point de vue de la caméra reste le centre qu'on offre aux spectateurs et spectatrices, depuis lequel ils.elles observent ce qui est filmé.

B. Le corps-filmeur, un nouveau centre, déterminé par la technique

Avec ces caméras portées par les opérateur.ices, le corps-filmant se met au centre. Par ses mouvements, par les tremblements, les changements de point de vue, le filmeur affirme sa subjectivité. Et le corps de l'opérateur va être déterminé par la technique qui lui est accessible. Cela reste un décentrement limité techniquement. Ces restrictions vont conditionner le point de vue, des contraintes qui permettent parfois d'affirmer ce que l'on filme.

Johan van der Keuken, qui a souvent été son propre cadreur, explique comment la lourdeur lui permet d'aller à l'essentiel. Le temps du regard se trouve déterminé à la fois par le temps qu'il peut porter cette caméra, à la fois par les circonstances qui peuvent l'engager à rester concentré.

« Dans mon cas personnel - et je suis peut-être maintenant un peu à côté du sujet!-, il y a un élément assez particulier, c'est que la caméra avec laquelle je travaille est vraiment un peu trop lourde pour moi! C'est une Arriflex BL, insonorisée, qui est fabriquée sur le modèle de la vieille Arriflex qu'on utilisait déjà au temps d'Hitler; ce n'est pas, comme l'Eclair, une caméra vraiment conçue pour le travail à la main. Or, moi je l'utilise la plupart du temps à la main et ça me demande un effort réel. Le temps maximum pendant lequel je peux tenir la caméra et les limites dans les mouvements que cette caméra m'impose, cela donne aussi une espèce de caractère de nécessité à ce que je fais : l'image qui passe est plus ou moins conquise sur les circonstances, tant extérieures que physiques. (…) Pour ma part, le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon particulière à chaque circonstance. Comme je manie presque toujours la caméra moi-même, je crois que ce qu'on voit comme image c'est ma réaction physique même aux circonstances. Ainsi dans le froid tu as une façon d'être qui est tout à fait différente de ta façon d'être dans la chaleur; quand ça bouge beaucoup autour de toi, tu es pris dans le mouvement ; et quand il y a du silence, tu dois être plus concentré. Ce sont ces différentes manières d'être qui sont traduites immédiatement dans ta réaction physique à la caméra. »[8]

[8] L'oeil au-dessus du puits : deux conversations avec Johan van der Keuken, Daudelin, Robert, Éditeur(s) Les 400 coups, 2006, p.25.

Les limites du corps du cadreur restreignent le temps du « filmage ». La constante évolution des caméras, l'apparition des caméscopes, voire des go-pros, qui deviennent des caméras au poids insignifiant, permettent de repousser toujours ces limites. Et le regard subjectif peut être retranscrit dans sa durée, nous l'étudierons notamment plus tard avec le cas de Wang Bing qui peut tenir une caméra pendant quinze heures. Cependant, l'invisibilité des toutes petites caméras questionne le rapport des opérateurs.ices au réel, car l'apparence de la technicité apparaît comme une condition de la reconnaissance des personnes filmées. Christian Lallier, un cinéaste ethnographe raconte comment la visibilité du procédé et d'une certaine difficulté de la technique contribue à la reconnaissance du film en train de se faire.

« Le filmant, avec sa caméra-prothèse sur l'épaule et son harnachement de câbles et de micros, paraît handicapé : cette construction sociale participe à l'intégration du dispositif filmique dans la situation observée. »[9]

Pour *Les Bateliers*, j'ai filmé les repérages avec un appareil photographique numérique pouvant enregistrer des vidéos. Je pouvais le porter à la main et cela me permettait une immense liberté de déplacement. Une liberté qu'il a fallu écarter face au choix de l'argentique. Plusieurs possibilités s'offraient à moi, et notamment l'A-minima et l'Aaton XTR. Lors des essais, l'A-minima se trouvait être la plus légère, avec des magasins de 60m, mais je ne pouvais tourner que par tronçons de 6 minutes et cela me demandait trois fois plus de temps de logistique. Les magasins de l'A-minima demandait de reconditionner les pellicules reçues et imposait deux fois plus de chargements et déchargements des bobines. En étant seule à la caméra, le dilemme se posait : plus de manipulations techniques ou moins de légèreté. En étant seule, il fallait

[9] Le corps, la caméra et la présentation de soi*, The Body, The Camera and the Presentation of Self, Christian Lallier, p. 345-366.

Dessin de Julie Barrier, quand l'opérateur.ice croule sous la technique.

aussi que je puisse être très mobile facilement. Cherchant plutôt des plans longs et craignant de passer trop de temps à la technique plutôt qu'avec Luc et Sheila, je choisis finalement l'Aaton XTR. Un très bon choix pour filmer à l'épaule.

Y a-t-il moins de techniciens de documentaires qui participent aux évolutions techniques d'aujourd'hui ? Les systèmes de caméra-épaules numériques sont généralement très déséquilibrées à l'avant. Le corps nu des caméras numériques actuelles demandent généralement de nombreux accessoires et harnachements qui vont jusqu'à cacher le corps même de la caméra et complexifier une technique qui pourrait se simplifier. Parfois, je me demande si la taille des dispositifs ne répond pas à une recherche de légitimité des techniciens.nes.

L'utilisation aujourd'hui de stabilisateurs comme des ronins ou des steadycam vient gommer les imperfections d'une caméra portée. Il y a comme un retrait de l'opérateur, pour éviter que l'humain soit au centre. Ces techniques extrêmement utilisées dans la publicité ou le clip musical portent un langage qui tend à lisser les mouvements et déshumaniser le regard. Comme si la machine prenait le pas sur l'homme. Tant que ces utilisations restent questionnées, elles peuvent évidemment être pertinentes. Mais, ces dispositifs imposent une place qui sort d'une échelle humaine lorsqu'on filme d'autres personnes. Ce décalage reste à interroger dans un rapport filmeur.se-filmé.es. Je n'inclue pas, dans ces questionnements, des films essentiellement liés à des paysages ou à des techniques, qui contournent la question d'un rapport entre êtres humains.

Dans un film que j'ai beaucoup aimé récemment, *À la vie,* à propos d'une sage-femme travaillant en libéral et allant chez ses patientes, l'utilisation d'une caméra portée chez ces dernières raconte l'intimité qui se passe à la fois entre elles, mais également entre les filmeuses et les filmé.es. Dans les déplacements en extérieur, elles ont fait le choix, Aude Pépin la réalisatrice et Sarah Blum la cheffe opératrice, d'utiliser un stabilisateur. Une sensation de flottement se dégageait, mais l'effet technique me détachait du personnage, la technique devenait plus fluide qu'elle, très étonnant par rapport aux choix précédents.

Accepter que l'on est un corps fragile et vivant qui observe d'autres corps, me paraît être un geste de recherche d'égalité entre filmeur.ses et filmé.es.

« Dès lors, l'activité corporelle du filmant apparaît clairement comme une condition de production de l'observation filmée, au sens où le cinéaste transmet à la caméra ce qu'il perçoit par son corps : qu'il s'agisse d'un cadre fixe, d'un panoramique ou d'un travelling caméra-à-l'épaule, la séquence filmée résulte de la traduction corporelle de ce que voit et entend l'ethnocinéaste. Si le corps, par son mouvement, n'exprime rien d'autre que son propre déplacement physique, alors le « bougé » produira dans l'image le signalement de sa simple présence sous la forme d'un tremblement, d'un flou ou d'un décadrage involontaire. Le déplacement du corps qui imprime un mouvement à la caméra ne traduit pas un simple acte de mobilité mais le signe d'une perception. L'observateur-filmant doit donc parvenir à se concentrer sur sa respiration afin de ressentir physiquement-organiquement la situation observée et de traduire ce qu'il perçoit en mouvements corporels. »[10]

2. Le cadreur.se sensible, un « centaure » au corps-mécanique

A. Une caméra à l'écoute

« Pour enregistrer cette parole vive il faut une caméra modeste, au service du son. La caméra doit être le « regard aveugle de l'ouïe », dit Perrault. Le son direct ouvre la possibilité de rendre la parole analphabète audible, non seulement grâce à l'innovation technique mais, surtout, grâce à une posture humble de cette caméra qui accepte de voir moins. Devant l'altérité absolue d'un visage qui parle une langue jamais entendue auparavant car réduite au silence, la caméra du direct doit se retenir, en attente de son premier balbutiement. »[11]

La parole est au coeur du cinéma de Pierre Perrault et les opérateurs avec qui il travaille doivent se laisser guider d'abord par leur ouïe. Pierre Perrault a beaucoup comparé le cinéma documentaire à la chasse. Il a d'ailleurs filmé des chasseurs dans *La Bête lumineuse.* Il doit y avoir d'abord une écoute, cela passe par l'instinct et les oreilles

[10] Christian Lallier, « Le corps, la caméra et la présentation de soi, The Body, The Camera and the Presentation of Self », p. 345-366.

[11] Anita Leandro : « La parole analphabète et le regard aveugle : La caméra écoute », *À grande allure : l'oeuvre de Pierre Perrault*, p.154.

guident les yeux. En parlant de ses opérateurs, il dit que l'oeil de Michel Brault « écoute les visages ». Je trouve d'une immense beauté la façon dont Perrault parle de ses opérateurs.

« Michel Brault m'a apporté quelque chose d'incomparable dans sa capacité de faire face à n'importe quelle situation technique, en plus d'être très sensible, évidemment, à la réalité qu'il filmait. Bernard Gosselin, c'est la caméra qui parle. Il fait tellement partie de la construction des goélettes, des voitures d'eau, du voyage des Tremblau en France qu'il n'y a plus de caméra. Il la supprime par sa présence, par sa capacité à relancer les situations et à être partie prenante du voyage. Quand je suis arrivé à Martin Leclerc, après quinze ans avec Bernard Gosselin, j'étais un peu inquiet. Martin s'est trouvé - il n'était pas encore caméraman attitré - dans la situation de tournage la plus difficile que j'ai proposée à un caméraman, et il s'en est tiré admirablement. Lui, c'est la caméra qui rit parce qu'il a une façon de participer à ce qui se produit, et d'avoir à la fois une espèce de rire intérieur et communicatif qui rassure les gens sur eux-mêmes. Avoir un caméraman qui soit partie prenante, est très important. »

Il y a une construction particulièrement collaborative de sa façon de faire. Et c'est un très bel exemple de délégation de la caméra, une grande confiance et une reconnaissance qui permet de se plonger dans le désir du réalisateur, et qui, retranscrit une prise en compte du collectif au même niveau que ce qui se passe à l'Île-aux-Coudres où ils filment. Les opérateurs écoutent et restent attentifs comme Perrault l'est face à ses collaborateurs et les personnes filmées. Une sensibilité collective peut alors exister.

Pour Wiseman également, l'opérateur doit être une sorte de caméléon qui suit d'abord le son et ses signes. À propos de Titicut follies, il raconte.

« Je choisissais ce qu'on allait tourner, et mon micro indiquait la direction à prendre. Nous nous regardions pendant tout le tournage, je faisais des signes pour indiquer les gros plans ou les plans plus larges. Chaque soir, après le tournage, nous regardions les rushes, ce qui nous permettait de discuter, de voir nos erreurs et d'envisager la suite. »[12]

[12] Freducci, Laura ; Mével, Quentin, *Frederick Wiseman, à l'écoute par Wiseman, Frederick (1930-….)*, Playlist society, 2017, p.46.

L’opérateur doit découper aux signes de Wiseman. Au-delà de la parole, les sons entraînent les séquences. On pourrait à nouveau prendre la dénomination de « caméra-aveugle », elle doit faire confiance d’abord à ce qui est entendu, se concentrer sur ce qui ne saute pas aux yeux d’abord. Dans *Blind* de Frederick Wiseman, la séquence où ils suivent un enfant mal-voyant qui se déplace seul dans l’institut est impressionnante. Une tension très grande surgit, malgré sa cécité il arrive à se repérer au toucher mais aussi au son. Comme cet enfant, les cadreurs chez Wiseman doivent utiliser tous les sens qui leurs sont accessibles.

Pendant le tournage des bateliers, l’ingénieur du son Théo Cancelli m’aidait à rester à l’écoute de Luc et Sheila. Quand ils s’éloignaient et que nous mettions du temps à nous déplacer, Théo pouvait continuer à les écouter de plus loin et nous restions ainsi très attentifs. C’est parce que Luc et Sheila dialoguaient entre eux des étapes à faire : « ouvrir les panneaux », « sortir les raclettes », « rééquilibrer le bateau », que nous pouvions nous mettre en place et organiser les séquences.

La technique est toujours ambivalente. Sur le film de Théo Cancelli, *Ubalda*, la technique lourde créait au premier abord une distance avec les personnes filmées.

Cependant, les entretiens duraient très longtemps et il nous est arrivé de filmer plusieurs heures de rushes en une seule journée. Une caméra à l'épaule aurait été très difficile à tenir, et le risque aurait été de devoir couper la parole parce que cela aurait été trop lourd. Nous avions fait le choix d'une caméra Super 35, assez lourde, avec des zooms Angénieux (Optimo). Cette caméra, avec un plus grand capteur me permettait d'avoir un champ plus large en restant proche des personnes. Nous avions décidé de filmer au pied, pour laisser la place et le temps au réel d'advenir. Je ne tenais pas la caméra à l'épaule, mais en revanche je changeais de focales et de valeurs de plans au fur et à mesure de l'entretien, grâce au zoom. Et je pouvais, grâce au dispositif qui m'allégeait du poids de la caméra rester concentrée très longtemps, tout en suivant facilement leurs corps qui bougeaient constamment. Le trépied, qui créait d'abord une distance par son imposante constitution, permettait de réduire autrement la distance. À travers l'oeilleton, je me rapprochais d'eux et pouvais rester très proche dans une écoute concentrée, malgré la longueur des discussions.

B. Faire corps

Lors d'une conférence à la Fémis, Mariana Otero racontait que sur le tournage d'*À ciel ouvert,* elle avait décidé d'être aussi l'opératrice. Elle a filmé au Courtil, un Institut Médico-Pédagogique pour enfants souffrant de troubles psychiques. Là-bas, de nombreux enfants certainement psychotiques ne percevaient pas leur corps comme une entité. Leurs mains ou d'autres membres devenaient étrangers, comme si leurs corps étaient parcellaires. Afin de ne pas compliquer le rapport entre ces enfants et une équipe nombreuse, elle décida d'aller tourner seule et de relier la caméra à son corps par un easyrig. Elle faisait ainsi corps constamment avec la caméra et ne représentait pas un corps séparé de la technique.

C'est un cas extrême de corps-filmant, dans le sens où la caméra devenait continuité de son corps le temps des tournages. Mais dans certains cas, cela relève d'une nécessité. Les documentaristes sont là et peuvent être là grâce au fait même de filmer, je citerai à nouveau Christian Lallier..

« Autrement dit, le corps du filmant est stigmatisé par la caméra-prothèse fixée à l'épaule qui, tel un équipement spécialisé favorisant la vision et la mobilité, lui permet de percevoir et de se mouvoir dans une situation à laquelle il n'aurait « naturellement » pas accès : au sens où il peut observer en tant qu'il est accepté dans la situation pour filmer. (…) Le regard de « l'homme à la caméra » est celui d'un spécialiste équipé d'un instrument particulier : « il s'agit là d'un regard technique et non d'un regard à l'œil nu ». (…) Ce rapport instrumentalisé entre corps filmant et corps filmé participe de la

production même des séquences filmées : autrement dit, ce qui est filmé résulte de la relation corporelle, physique, au dispositif filmique. » »[13]

Durant les repérages des *Bateliers,* je passais beaucoup de temps à les photographier, les filmer et j'alternais avec de longues discussions, le soir ou pendant des moments calmes de navigation. Lorsque nous étions installé.es, il fallait que je pose beaucoup de questions pour que Sheila et Luc m'expliquent et me racontent. Quand je les filmais, au travail, dans un mouvement, la parole venait toute seule, surtout avec Sheila. La technicité de la caméra entraînait une facilité encore plus grande. Elle me confiait beaucoup de choses hors de la caméra, évidemment, mais surgissaient des paroles en plus devant l'appareil. Faire corps avec la caméra permet d'affirmer une technicité qui rassure la personne filmée. Le cadre et la distance « professionnel.le », malgré le fait d'être très proche des personnes filmées, engagent le regard, comme si un espace sans « jugement » était possible. Et dans ces situations, en tant qu'opérateur.ice, notre corps devient notre outil principal, qui nous permet de traduire cela, sans trahir cette confiance. Filmeurs-filmés sont en quelque sorte protégés par la technique, gage d'intégrité.

Merleau-Ponty cité par Christian Lallier : « qui le premier, en rupture avec toute notre tradition intellectualiste de la "représentation", a montré à quel point le regard était regard du corps, engageant le corps tout entier et s'effectuant à travers et à partir de ce dernier. »[14]

Malgré un avis très tranché sur les trépieds que je ne partage pas, je ne peux m'empêcher de citer le poète Pierre Perrault, qui a écrit ici un des plus beaux poème sur le métier d'opérateur à travers la figure de Michel Brault.

« Je dirai d'abord son oeil cinéant, dont parlait Henri Pichette dans ses préfaces à *Pour la suite du monde*. Son oeil de verre à l'épaule. Son oeil de verre qui marche, qui navigue, qui chevauche, qui roule, qui rampe. L'image du centaure s'impose à l'esprit. Un cheval fringant, piaffant des quatre pieds, qui s'arroge le tronçon de l'intelligence. Michel, comme un centaure, pour décupler son humanité, prolonge l'oeil et l'oreille et

[13] Christian Lallier, « Le corps, la caméra et la présentation de soi, The Body, The Camera and the Presentation of Self », p. 345-366.

[14] Ibid.

transforme en mémoire indélébile tout ce qui tombe sous le sens. Et de quel oeil s'agit-il ? D'un oeil qui entend les visages, d'une oreille qui voit les paroles. Et cet oeil nouveau qui prolonge et décuple notre vision du monde, il le porte à l'épaule, comme un membre nouveau que l'oeuvre de chair n'a pas prévu. Étrange mutation de l'homme parmi les hommes. Aussi bien méprise-t-il les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Il refuse les trépieds qui sont incapables de côtoyer, d'accompagner. Au contraire, sa caméra bouge avec lui, elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même, lui permettant de quitter le rôle de témoin distant pour devenir acteur, présent, impliqué, engagé dans une aventure. Une caméra pourra prendre un marsouin, après avoir tendu une pêche, à l'écart des littératures. »[15]

[15] Pierre Perrault, *Caméramages*, L'hexagone, 1983, p.18.

Photographie : Marcel Carrière et Michel Brault sur le tournage de *Pour la suite du monde*.

II. FILMEURS-FILMÉS, CO-ACTEURS D'UNE SITUATION PARTAGÉE

1. Doubles-mouvements, mise à distance et rapprochement dans les repérages et le découpage

A. Les repérages, contre l'intuition ?

La présence de la caméra impose la conscience du film en train de se faire. Cependant, tous les préparatifs participent à « un agencement d'opérations symboliques par lesquelles filmant et filmé se reconnaissent coacteurs d'une situation partagée »[16]. Les repérages représentent une de ces opérations, mais en documentaire, ils ne sont pas toujours organisés, permis ou choisis. Certain.es cinéastes évitent même d'en faire, considérant que le tournage intègre directement les repérages. En tant qu'opératrice, les repérages me permettent de créer du lien avec les personnes que je vais filmer d'une part, d'habituer mon oeil et mon corps aux personnes et aux lieux d'autre part.

Une question se pose : les repérages viennent-ils épuiser une sorte d'intuition présente à la découverte des choses ? Ou les repérages ne sont-ils pas l'occasion d'habituer sa perception et donc son intuition ? Il pourrait être assimilé aux répétitions en fiction. La répétition dans la fiction pour l'opérateur.ice permet une conscientisation après action, ce qui implique une construction de l'image différente, en plus de l'intuition du corps, une mise à distance, une forme d'intellectualisation.

Deux grandes tendances apparaissent, d'un côté, des cinéastes comme Wiseman, Wang Bing, Van der Keuken, qui incluent les repérages au tournage, d'un autre côté, Pierre Perrault, Rithy Panh, qui passent des mois voire des années sans caméra, pour venir ensuite avec du matériel et éventuellement une équipe de tournage.

Wiseman : « Mais en général, pour mes films, je passe très peu de temps sur les lieux avant de tourner - pas plus d'un journée, le plus souvent. A part pour mon film sur la Comédie-Française : j'ai passé trois mois, non pas à faire des recherches, mais à boire des bières à la terrasse du Nemours avec les représentants des syndicats pour obtenir

[16] Christian Lallier, « Le corps, la caméra et la présentation de soi, The Body, The Camera and the Presentation of Self », p. 345-366.

leur permission. Je l'ai souvent dit, mais c'est la vérité : pour moi, le tournage, c'est le repérage. Chaque tournage est un pari, comme à Las Vegas ! On prend le risque. Je suis très attentif aux signes; par exemple, pour *In Jackson Heights* (2016), tourné dans le Queens, je suis en voiture, et je vois écrit « cours pour les gens qui souhaitent devenir chauffeur de taxi ». Je descends de voiture et pousse la porte. J'explique au professeur ce que je veux faire, il dit qu'il a un cours dans vingt minutes et que je peux tourner. Je suis resté, et c'est une des scènes les plus comiques du film ! C'était un pur hasard : je vois un panneau, je rentre et je tourne. J'aime ce hasard. »[17]

Et dans un tout autre sens, « L'étape essentielle pour le créateur, avant la phase du montage, est la manière de filmer. Les tournages de Perrault se distinguent par une très longue durée des repérages comme du filmage. Ces durées se mesurent non en jours ou en semaines, mais en mois, si ce n'est en années. Il y a bien sûr des exceptions, comme les dix jours continus de *La Bête lumineuse.* Mais par exemple le tournage qui a permis le montage du *Pays de la terre sans arbre* s'est étalé sur trois étés et trois expéditions différentes. Les repérages sont minutieux, précédés d'un long travail d'enquête et de préparation. Le tournage est fondé sur l'attente du moment propice. »[18]

Dans le cinéma de Wiseman, la surprise du réel est intégrée. Elle permet d'entraîner le film quand dans le cinéma de Perrault, ils la convoquent, en organisant une pêche aux marsouins avec les personnages.

Dans mon cas, les repérages ont permis l'approfondissement du lien qui existait déjà. La caméra assurait un lien de confiance par la reconnaissance de leur travail. Il me semble qu'on ne peut faire l'économie des peurs de « voyeurisme » en tant que filmeur.se. Et du côté des personnes filmées, y compris lorsque ce sont des personnes très proches, de la famille, il y a toujours un moment où l'on essaie de comprendre pourquoi l'on est observé. Une fois les craintes dépassées, le désir de représentation et une sorte de nécessité d'être reconnu structurent les rapports. Il y a comme un contrat tacite. Et je crois qu'il n'y a pas plus grand bonheur, en tant que cadreuse, de sentir la fierté d'être filmée des personnages.

---

[17] Freducci, Laura ; Mével, Quentin, *Frederick Wiseman, à l'écoute, par Wiseman, Frederick (1930-....)*, Playlist society, 2017, p.48-49.

[18] Michel Marie, Juliana Araujo, *À grande allure : l'oeuvre de Pierre Perrault*, 2015 p.19.

J’ai beaucoup filmé pendant ces repérages. Il fallait que je repère tous les endroits depuis lesquels je pouvais les filmer. L’espace d’une péniche, étant très contraignant, nous ne pouvions nous croiser facilement sur les plats-bords, ou passer rapidement d’une barge à l’autre. Cela imposait certains placements. Comme leurs corps, le mien avec la caméra portée se restreignait aux extrémités et à l’intérieur. L’immense cale est inaccessible sauf lorsque les panneaux sont fermés et fixés. Les plats-bords, entre 70 et 40 cm de large sans barrières, sont les chemins latéraux accessibles avec les plateformes en bout de bateau. Le bateau fait 100m de long, mais il y a finalement très peu d’espace où l’humain peut être, hormis les intérieurs. C’était essentiel de m’habituer à me déplacer et retrouver la diversité de leurs gestes de travail, les rituels, les répétitions. Le réel se répète toujours, mais toujours différemment. En tournant en argentique, il y avait beaucoup de risques, le peu de temps de rushes m’empêchait de pouvoir tourner en continu et amasser de la matière, filmer les même gestes différemment. C’était très bien pour m’apprendre à faire des choix, bien qu’effrayant. Pour lutter contre ces contraintes, j’ai beaucoup visionné en amont les rushes des repérages, notamment avec José Revault, le producteur. Et finalement, beaucoup de plans du tournage se sont trouvés très proches des plans des repérages, parfois sans le conscientiser. Ce qui changeait et qui fut très frustrant était la météo qui imposait une lumière. Puis, les horaires changèrent et nous eurent moins de nuits que voulues.

Dans le cas des bateliers, l'espace du bateau reste le même. Cependant la variation des paysages est beaucoup plus longue à connaître. Mais, au fil des traversées, comme ils naviguent essentiellement sur la Seine, j'ai fini par connaître approximativement toutes les rives (de Nogent à Rouen), les reconnaître et continuer à les redécouvrir grâce au variations des saisons. Ce qui fut difficile, c'est de ne jamais les laisser passer. Le mouvement constant empêchait qu'on puisse revenir par un paysage qui m'intéressait. Il fallait toujours prévoir, mais le dialogue avec Luc et Sheila le permettait.

Cependant les longs repérages n'éloignent en aucun cas la caméra de l'immédiateté du réel pour des cinéastes comme Pierre Perrault. Ils apparaissent comme structurants puisqu'ils invitent les personnes/personnages à comprendre et à s'investir dans la fabrique même du film. Une fois le tournage commencé, tout le monde doit être acteur et récepteur du vécu en train de se jouer.

« La véritable dimension de ce film est ailleurs. Dans une qualité vitale du produit. Qualité que le spectateur ne ressent pas du premier coup d'ailleurs. Il est trop habitué à un autre cinéma. Je ne dis pas au spectateur : *Il était une fois…;* je ne dis pas au spectateur : *Je vais vous raconter une histoire vécue…*, mais je lui dis : *Ce qui est arrivé, arrive à l'instant même.* Il n'y a aucun intermédiaire entre l'événement et la pellicule ; la caméra elle-même a vécu l'événement : elle était là en tant qu'acteur; elle a influencé les faits parce qu'elle les vivait. Elle a tendu la pêche aux marsouins. »[19]

B. Le découpage au tournage

C'est une étrange sensation que dissocier sa vue. Je travaille principalement à l'oeilleton et j'enferme donc mon oeil droit, directeur, dans une visée, tandis que l'autre peut observer, sans oeil de verre ou écran, le réel. Cela permet de rester attentif à l'extérieur et se rappeler la conscience même du cadre qui s'oublie quand on se plonge dans un geste ou une parole. Un double processus se met en place de vécu et d'enregistrement du vécu, une perception coexistant à une « écriture ». Se passe une sorte de cadrage de la perception. On vit la scène tout en la filmant, et un troisième mouvement doit exister lorsqu'il faut, au même moment, continuer à faire cela tout en imaginant le montage et découper. Il faut comme s'extraire du réel, imaginer les gestes

[19] Pierre Perrault, *Caméramages*, L'hexagone, 1983, p.13.

qui vont arriver et définir un autre cadre pour qu'il puisse accueillir le précédent. Pour prévoir et découper au moment-même où l'action se passe, il faut garder une distance. Je me demande si la perception des opérateur.ices qui travaillent à l'écran construisent différemment le découpage par le changement de la technique double d'enregistrement et de vécu du réel. Leurs deux yeux ne sont pas séparés, les deux voient en même temps l'écran et le réel, l'au-delà du cadre. Ils ne peuvent pas isoler le cadre visuellement, alors le peuvent-ils psychiquement ?

Cet exercice, plus commun en documentaire, demande un engagement total de la perception et de la pensée, grâce à une intuition nourrie de toute une fresque de références, conscientisée ou non.

Michel Brault raconte l'expérience de *Pour la suite du monde.*

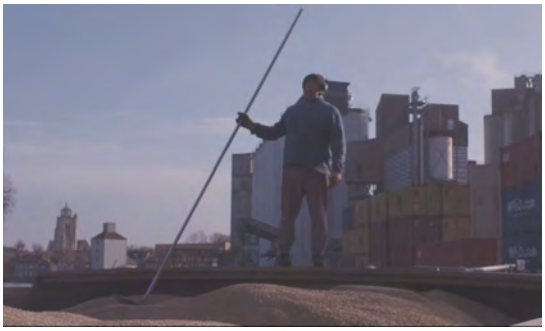
« Il fallait que je découpe dans ma tête. Le fait que j'avais fait du montage avec Claude m'a aidé. Quand je dis qu'il m'a tout montré ! On discutait beaucoup, dans les années 1950, en regardant des films. On regardait ceux d'Eisenstein, et d'autres cinéastes russes… Et, je te jure, on ne ratait pas une coupe. On les décortiquait. Dans ce genre de films, le caméraman est co-réalisateur. Il prépare le montage dès l'étape de la « réalisation », en filmant. A moins qu'il ne s'agisse d'un film complètement compartimenté, avec chacun sa responsabilité. Mais ça fait souvent des films froids. Bref, je pensais au montage quand je tournais. Je me disais : « Il faut un plan d'introduction. Si on veut interrompre la conversation, il faut des plans de coupe. » J'étais très sage. Je n'étais pas rebelle. »[20]

Dans *Pour la suite du monde*, le découpage traduit l'attention de Michel Brault à toutes les personnes environnantes. Pendant les longs discours, il peut rester concentré longtemps sur un visage mais chaque personne y compris silencieuse a la place devant sa caméra. Un point de vue choral subsiste, où les personnes sont approchées sans hiérarchie.

Avec le peu de pellicule que j'avais, il m'était nécessaire de faire des choix. Malgré qu'ils soient un couple, avec chacun un rôle nécessaire, la place de Sheila

[20] Conversation sur le visible : entretiens avec Gilles Noël, L'Hexagone, 2016, p.134.

m’interrogeait particulièrement. Elle est à la fois l’employée et la femme de Luc. La société n’est pas à leurs deux noms. Et, sur les péniches, le travail est finalement assez genré. Il n’y a apparemment qu’une seule femme capitaine sur la Seine. Ce sont globalement les hommes qui conduisent. Les femmes sont matelotes, elles s’occupent des cordages, de l’amarrage, du nettoyage du bateau. En navigation elles ont le rôle le plus physique, notamment l’hiver quand il gèle, elles restent dehors pendant que les hommes sont dans la marquise. Cela induisait une partie de mes choix. Je me concentrais plutôt sur son portrait sans exclure évidemment Luc, qui subit différemment la difficulté de leur travail en pouvant conduire sans s’arrêter 15 heures par jour. J’étais assez naturellement plus proche de Sheila. Par exemple un des rares champ-contre-champ qui existe dans le film se trouve dans une séquence de travail. J’alternais entre Sheila et Luc, Sheila ayant des plans poitrine ou taille et Luc étant cadré en pied.



Dans le cas de filmer le travail, c’était nécessaire d’être proche des corps pour ressentir l’effort, pour me mettre dans les mêmes conditions. Cependant, les décors industriels, la petitesse de l’humain devait autant exister. Alors je tentais d’utiliser des petites ouvertures afin d’être proches d’eux tout en laissant se dévoiler en arrière-plan le paysage, qui n’était pas dans le flou.

2. S’adapter aux filmés, le mimétisme des corps

A. Les mêmes conditions

Dans un compte-rendu de conférence[21], Barbara Levendangeur est citée à propos du documentaire : « « Quelque soit sa motivation et ses désirs, le réalisateur ne peut échapper au lien social qui suppose à la fois équilibre, égalité et réciprocité, autrement dit la nécessité de disposer de chacun des agents mise en jeu dans des conditions équitables. » Le geste du filmeur repose donc sur le respect du filmé et du spectateur et doit faire comme si les trois postes pouvaient être interchangeables. »

Dans cet équilibre et cette égalité, le partage des mêmes conditions paraît essentiel. Les conditions, ne serait-ce que météorologiques par exemple, interfèrent dans un rapport. Si je filme depuis un abri quelqu’un qui se trouve sous la pluie, je ne me met pas à la même hauteur. Il y a évidemment des espaces et des situations qui empêchent la possibilité de se trouver dans les mêmes conditions (ou qui peuvent demander plus d’efforts physiques et techniques pour l’équipe de tournage), mais cela relève généralement d’un choix. Partager les mêmes contraintes fait partie du pacte documentaire et de la recherche d’une équité. Les mêmes conditions physiques peuvent s’imposer d’une part, mais aussi les mêmes conditions de durée. Nous partageons, du moins au moment du tournage un même espace-temps. Tant qu’il y a au moins une alternance, on peut rester dans une forme d’égalité. Dans *Les Trois soeurs du Yunnan,* Wang Bing filme sous la pluie une des soeurs abritée et cela s’inverse plus tard dans le film.

Sur le tournage des *Bateliers*, nous nous levions aux mêmes heures, y compris si c’était à 5h, et on se couchait généralement en même temps. Nous dormions dans le logement du matelot, à l’avant du bateau. Mais le matin, aux aurores, on passait une tête pour regarder les lumières de l’arrière. Nous essayions d’adapter nos conditions de travail au plus proche des leurs. De même, quasiment tous les gestes de travail à l’extérieur ont été tourné à l’épaule. Ces gestes leur demandent de se déplacer constamment d’un bout à l’autre de la péniche. Il.elle devaient pouvoir passer d’un bord à l’autre pour pousser et tirer les panneaux, nettoyer, passer les raclettes pour

[21] URL : http://www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf.

rééquilibrer le chargement etc… Il.elle portaient leurs outils d'un bout à l'autre, comme les aspirateurs et les raclettes, et nous, notre perche, notre enregistreur et notre caméra. Nous faisions physiquement des gestes qui pouvaient être mis sur une même échelle. Pour les gestes à l'intérieur, comme la conduite, les plans étaient sur trépied, me mettant également dans une position assez statique pour les filmer. Assez naturellement, le mimétisme de leurs conditions physiques m'imposaient une façon de filmer. Parfois il me semble plus simple de filmer le travail, puisqu'en étant au travail également, une évidence d'équité peut se mettre en place. Mais l'empathie et la connaissance des personnes filmées, le temps passé et les échanges, permet une hauteur semblable, qui semble pouvoir s'adapter à quasiment toutes les situations.

Wang Bing affirme et s'impose un engagement dans ce rapport rarement rencontré. Il va jusqu'à filmer en continu pendant seize heures dans un atelier textile, comme certain.es ouvriers.eres qui y travaillent. De 2014 à 2016, il tourne *Argent amer* à Huzhou, dans le quartier manufacturier, où il suit des jeunes migrants qui viennent chercher du travail dans les ateliers textiles toujours en recherche de main-d'oeuvre. En parallèle, il va tourner dans un des ateliers de cette ville pour faire *15 Heures*, un plan continu dans cette usine.

« Comment faire en sorte que les spectateurs voient les choses au plus près, au plus proche de la réalité, de la vérité ? Quand je dis «proche», je veux dire que je me demande toujours qui sont et ce que sont réellement les gens. Je ne me dis pas qu'il y aurait des choses à montrer et d'autres pas. Je montre tout, et non des petits bouts collés les uns aux autres. C'est pourquoi j'utilise les plans longs, sans coupure, et de plus, toujours en mouvement. De cette façon, je peux montrer tout ce qui se passe. »[22]

Il faudrait peut-être ajouter « tout ce qu'il filme », puisqu'il livre au spectateur le rush dans son entier. Cet engagement dans le temps et l'espace relève un attachement à se mettre dans les mêmes conditions que les personnes filmées. C'est un geste d'une grande humilité. Sa façon de se mettre dans les pas des personnes qu'il filme raconte énormément sa façon de se laisser porter tout en restant très concentré. Il garde au montage la fragilité de certains cadres, sur des terrains compliqués, on ressent des

[22] Wang Bing cité dans la maquette de l'exposition du BAL, *Wang Bing, l'oeil qui marche,* 2021.

tremblements et des maladresses qui nous rappellent l'humble place qu'il occupe. Caroline Renard décrit très bien le début de l'homme sans nom.

« La scène d'ouverture de *L'homme sans nom* rend compte de l'attachement de Wang Bing aux gestes les plus simples. Après un plan d'une dizaine de secondes sur une maisonnette dans un paysage enneigé, se fait entendre le souffle d'un effort. Cadré en plongée rapprochée, un homme, vêtu d'un blouson et d'un bonnet fourré, s'extrait avec peine d'une sorte de trou, au ras du sol, obstrué par des amas de tissus. On ne voit d'abord que son bonnet, puis ses épaules. (…) Au plan suivant, il se tient debout, de face, devant la cavité rocheuse dont il vient de s'extraire. La caméra recule légèrement pour le laisser sortir et s'éloigner de dos. Elle l'accompagne à travers un paysage sec et couvert de neige. Le corps, filmé d'abord comme une masse qui souffle et inspire, donne un caractère presque animal à ce personnage dont on comprend qu'il est « l'homme sans nom » désigné par le titre du film. La caméra portée s'efface pour le laisser passer puis se déplace à sa suite; ses mouvements désignent en même temps le corps et le geste du cinéaste. Alors que l'homme s'éloigne sans rien dire, la caméra le suit d'abord de dos. Un raccord permet de se rapprocher et de l'accompagner de profil. La caméra le montre descendant le passage escarpé qui le conduit au chemin principal, puis descend à son tour et s'arrête pour le laisser à nouveau s'éloigner, cette fois sur une route. Ainsi, dès les premières minutes du film, l'association gestuelle du filmé et du filmeur s'impose à l'écran. (…) L'homme sans nom donne le rythme, impulse le mouvement ou repos. La caméra s'adapte à son pas, s'immobilise lorsqu'il ne bouge pas et suit attentivement chacun de ses gestes. Elle ne précède aucun de ses mouvements. »[23]

[23] Caroline Renard, « Wang Bing, une mémoire politique », dans *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?* Presses universitaires de Rennes, 2019 p.177-178.

En ne le précédant pas, il accepte d'une part d'être porté, et d'autre part de ne pas influencer la personne qu'il filme. Il accepte de devoir se mettre en retrait pour laisser la place à l'autre, puis d'alterner et se rapprocher pour y avoir un peu plus accès. Toute une danse s'éveille dans ses films, comme dans un duo où il se laisserait guider. Les interactions assurant une confiance qui, je crois, nous permet d'accéder à un grand niveau d'intimité.

C'est toujours questionnant, en documentaire, lorsque les personnes ont physiquement des difficultés. Filmer ou aider ? Dans *Les Trois soeurs du Yunnan*, le père et ses deux filles font une longue marche pour aller prendre le bus afin d'aller à la ville. Il porte la plus jeune et l'autre doit marcher à côté malgré le côté escarpé et physique. Wang Bing va courir pour les devancer. Il n'aide pas l'enfant, mais il fait un effort encore plus grand. Et, il laisse d'ailleurs la phrase du père qui lui dit qu'il est très rapide. Il laisse le témoignage d'un effort aussi difficile que le leur voire au-delà. C'est aussi la condition d'accéder à ces difficultés. J'imagine qu'il y a toujours une limite subjective, et quand l'autre se trouve en réel danger et les opérateurs.ces en possibilité d'aider, une nécessité à le faire.

B. Des évolutions techniques pour plus de proximité

Si les caméras à petits capteurs ont permis une facilité de déplacement, et peut-être, de par leur discrétion et leur facilité de manipulation, un rapprochement physique, l'évolution des capteurs me paraît ouvrir de très belles possibilités au tournage. L'agrandissement des capteurs permet, avec une focale équivalente, de couvrir un champ plus large. Ainsi, en étant aussi proche, le champ s'élargit et nous pouvons voir encore plus du corps de l'autre et des espaces dans lesquels il agit.

L'image, déterminée en partie par le capteur reste indissociable des optiques utilisées évidemment. Les caméras à petit capteur sont généralement toujours dotés d'objectifs grand angle, qui permettent d'avoir un champ large, mais qui déforment généralement beaucoup. Les aberrations optiques mettent en valeur le centre du cadre quand elles délaissent les bords. Et, toujours dans une perspective de recherche d'égalité et d'équité, je suis pour un alignement du centre et des bords ! L'évolution des focales, qui se voient de moins en moins déformantes participent à cette recherche. Et l'agrandissement des capteurs permet de couvrir le même champ en étant à la même place avec une focale plus longue, et éviter les aberrations.

Lorsque je suis arrivée à l'école, après quelques expériences de tournage, je me suis formulée que j'avais un grand amour des focales longues et moyennes. Descendre en dessous du 35 ou du 40mm me paraissait très difficile, c'était un regard qui m'était étranger. J'ai compris qu'avec la photographie, que je pratiquais depuis beaucoup plus longtemps, mon oeil s'était habitué. Les premières années, je n'utilisais qu'une seule optique fixe (un 50mm), qui était quasiment devenu mon troisième oeil. Seulement, je photographiais sur des pellicule 35, et donc, correspondant à ce qu'on appelle le « plein format ». Ainsi, le « 50mm » en photographie couvrait environ le champ d'un « 35mm » en capteur Super35 des caméras standards qu'on utilisait à l'école. Optiquement, j'étais assez gênée, je trouvais soit que j'étais trop loin de ce que je filmais physiquement, soit que cela déformait. Il a fallu petit à petit se déconstruire et réhabituer mon regard. Et c'est ainsi que j'ai « dé-diabolisé » les focales courtes. Filmer en Super16 était contre-intuitif au départ. Avec plus de moyens, j'aurais évidemment tourné en 35mm. Filmer en Super16 impliquait l'utilisation de focales courtes si l'on veut rester avec les personnages, sans ignorer tout à fait le lieu, qui les racontait énormément. C'était un apprentissage, une mise en situation qui m'imposait l'utilisation de ces focales courtes avec lesquelles j'étais encore frileuse. C'est un des rares films auquel j'ai pu participer à l'image où j'ai autant utilisé un 25mm.

Est-ce que je me suis mise à aimer ces images parce que je sentais face à elle un rapprochement physique des opérateur.ices ? Ou bien parce qu'elles me permettaient de me rapprocher en tournage des personnes que je filmais ?

Dans un autre sens, mon amour des longues focales s'est un peu dissipé, la sensation voyeuriste qui peut s'en dégager me dérangent de plus en plus. Pendant la première session de tournage, que j'appellerais les repérages en pellicule puisque aucun plan n'a été gardé, j'ai utilisé un zoom. C'était extrêmement pratique pour choisir un cadre précisément quand l'espace contraignaient des places définies. Cependant, cela empêchait de réfléchir à la focale utilisée. La variation étant tellement simple, elle n'était pas tout à fait réfléchie. Et certains plans où j'aurais pu me déplacer, je préférais par praticité allonger ou réduire la focale, plutôt que de m'avancer ou reculer. Je gagnais du temps, ce qui me permettait de filmer plus rapidement ce que je voulais. Mais ce temps gagné était traître puisqu'il me mettait dans une urgence qui n'était pas nécessaire

et m'éloignait de Luc et Sheila. Il me forçait presque à gagner du temps sur un temps que je devais laisser passer. Il fallait au contraire attendre que les gestes se répètent encore. Imaginer la suite de la lumière, regarder la météo changeante. En recevant les rushes, j'ai pu comparer plus précisément le zoom avec les focales fixes. La qualité optique était incomparable, le zoom ne me plaisait pas, il donnait une impression d'aplatissement. Et l'utilisation de focales longues me restait étranger. Pour la deuxième session, nous avons repris tout le matériel, j'ai oublié une seule chose : le zoom. Un acte manqué évident. Cela m'a fait peur, je savais que je ne pourrai pas filmer tous les gestes tout le temps, mais j'étais ravie. Finalement, le peu de temps de rushes et les focales fixes me forçaient, alors que je devais penser à la réalisation, à être opératrice et faire des choix plus précis d'image. Évidemment, ce n'est pas dissociable, les choix des plans sont des choix de réalisation, mais la hauteur, la focale etc. restaient des propositions de l'opératrice que je suis.

C. Hauteurs de regard

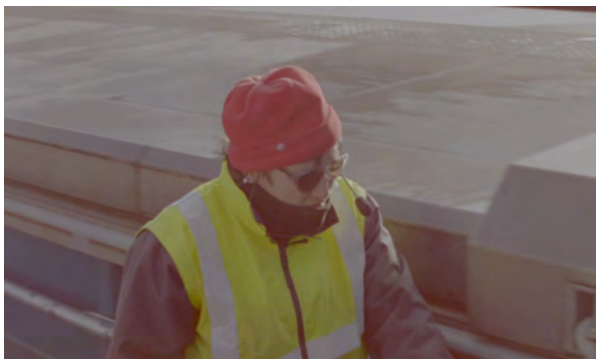
« Wang filme dans les pas des gens, plutôt que dans leur dos, cela quand ils sont en mouvement ; au point fixe, il se maintient à distance, filmant souvent avec une légère contre-plongée, dans une identique position de réserve, dans le souci avoué de ne pas déranger. »[24]

Il ne filme pas à l'épaule mais à la main. C'est une immense différence, il peut ainsi adapter la hauteur grâce à toute l'amplitude de ses bras. Malgré sa grande taille par rapport à un enfant, il se place quasiment toujours à hauteur, voire un peu plus bas, dans un geste d'humilité. Et, lorsqu'il y a plongée sur un personnage, c'est toujours lorsqu'il y a un autre personnage qui regarde de cette façon. Il s'adapte aux multiples points de vue qui existent. Il ne se place pas du point de vue des personnages qu'il filme, il ne prend jamais une place, mais par mimétisme, il filme et regarde certaines personnes comme d'autres les voient. On peut voir cet exemple à plusieurs reprises dans les *Trois Soeurs du Yunnan,* ou encore dans *Mrs Fang.*

[24] Gabriel BORTZMEYER, « Les Trois soeurs du Yunnan », Débordements, 15/04/2014.

Dans la séquence dans les champ, où la grande soeur enlève des poux à sa plus petite soeur, il se permet de filmer d'en haut la troisième. Les deux autres sont debout, donc ont le même regard que lui sur leur soeur. Si les trois étaient assises, il se serait mis à leur hauteur, comme dans des scènes à l'intérieur.

Sur *Les Bateliers,* je les ai cadré le plus possible à leur hauteur, voire un plus bas, c'est assez rare que je sois en plongée. Cela peut exister généralement dans un mouvement de suivi où les hauteurs varient, Sheila ou Luc se déplaçant sur le bateau qui a plusieurs niveaux, différentes hauteurs existaient dans le même plan. Comme montré en page suivante, lorsque Sheila longe un plat-bord pour passer de l'autre côté (nous étions alors sur l'autre partie du bateau, rendue indépendante pour la manoeuvre).



Pour les gestes de travail, la caméra était sur mon épaule, ce qui détermine forcément la hauteur. Nous faisons fait à peu près la même taille avec Sheila, alors j'étais toujours légèrement en contre-plongée, l'optique étant un peu plus bas que mon regard. Et au pied, je cherchais à ne jamais me mettre au-dessus. A ces hauteurs, je ne leur imposais pas un regard surplombant, ou contraint.

Cette « bonne place », à la fois en terme de hauteur, de distance, de technique utilisée (la focale, le capteur…) reste ce qu'il y a de plus difficile à déterminer puisque c'est par celle-ci que l'on donne à voir ce que l'on filme. Elle relève de notre subjectivité, ce qui est effrayant, mais naît d'abord de la relation entre filmeurs.ses et filmés.es. S'il faut garder à la conscience les codes visuelles (une caméra plongeante restera toujours un point de vue de haut), l'engagement dans le réel nous invite souvent à le suivre, assez simplement. Il faut y rester perméable.

III. POUR UN RETRAIT DE L'OPÉRATEUR, L'EMPÊCHEMENT OU LES POSSIBILITÉS DU RÉEL

Frederick Wiseman racontait à propos de *Titicut Follies :* « Les mouvements de caméra sont très libres, passant d'un plan large à un gros plan, à un moment flou pour découvrir un visage au loin, etc. […] J'ai changé sur ces questions de style. J'essaie maintenant d'éviter l'attention sur ce qui se passe au tournage. Je veux que le spectateur soit dans le sujet, sans attirer son attention sur la technique. Au début, j'aimais ça, puis, au fil du temps, quand c'était possible, j'ai préféré des coupes plus propres, plus nettes. »[25]

Il y a une retenue qui s'opère au fur et à mesure de la filmographie de Wiseman. Dernièrement dans *City Hall*, il y a beaucoup de fixité, essentiellement dans les plans de la ville, mais également lorsqu'ils filment certaines personnes. Dans les réunions, la caméra épaule prend le pas, mais peu de mouvements semblent gardés au montage. Une sorte de retrait de la technique passe par une fixité et une fluidité des mouvements. Une preuve de maturité ? De distance face au réel ? Quel rapport face à l'engagement ?

Des questions adviennent, à la fois du côté de la réception des images et de l'engagement du point de vue des filmeurs.ses. Atténuer les mouvements permet-il de donner plus de place aux personnages filmés ? Au spectateur qui regarde ces images ? Est-ce que cela engage davantage les spectateurs et les personnes filmées ?

1. Fixité et frontalité

Dans l'oeuvre de Chantal Akerman, que ce soit dans les films de fiction ou plus documentaires, la fixité et la frontalité sont des formes qui reviennent énormément. Cela a pu être théorisé à travers l'aspect carcéral ou du moins l'enfermement dans des espaces restreints, traités dans son oeuvre. Elle sera certainement la première à montrer le quotidien d'une femme d'intérieur dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* dans cette durée-là. Sa reconnaissance des espaces intérieurs se perpétuera dans toute son oeuvre.

[25] Freducci, Laura ; Mével, Quentin, *Frederick Wiseman, à l'écoute, par Wiseman, Frederick (1930-....)*, Playlist society, 2017, p.46.

« Ce que j'aime, ce sont les murs, les lignes. La façon dont je filme, je mets toujours la caméra à ma hauteur, et puis je filme tout de suite. C'est la force d'une image abstraite et d'une image concrète. C'est plutôt le cas d'*Hôtel Monterey.* Si on voit ces couloirs, ce sont des lignes, mais c'est aussi un couloir, et soudain on oublie que c'est un couloir, ce ne sont que des lignes, de la couleur, de la matière. C'est pour cela que je suis fascinée par le tournage à l'intérieur – portes, lumières, couloirs. On a le cadre immédiatement. »[26]

Elle explore souvent les empêchements créés par le réel, que ce soit pour des raisons et discriminations politiques, sociales, de genres. La fixité de ses images rime avec ses sujets. Et l'engagement tient à contraindre le regard du spectateur face à la contrainte de ces personnes toujours assujetties. Le cas de son film, *De l'autre côté,* nous questionne sur la politique des États-Unis à propos de sa frontière avec le Mexique et la place des personnes impliquées dans ces enjeux. Elle et son équipe vont filmer à la fois des personnes qui ont essayé de passer, des proches de clandestins mexicains qui ont réussi à passer la frontière ou non, mais aussi des américains effrayés par ces « étrangers », ou encore un responsable diplomatique.

Du côté de ceux qui subissent les violences de cette frontière, une caméra frontale et fixe, leur laisse la parole. Ils ne sortent jamais du cadre et restent statiques, comme s'ils ne pouvaient en sortir, réfléchissant leur façon d'être captif.ve dans l'endroit où ils vivent. Ce n'est pas ici un manque de subjectivité, mais comme une immense pudeur et concentration envers la personne filmée. Cette dernière n'est jamais tout à fait au centre de l'image, toujours relativement dans les marges.

[26] Rita Novas Mirandas, Le transport. Nouvelles de chez moi, nouvelles de chez toi : le rapport de la parole et de l'image dans News from Home de Chantal Akerman, URL : https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/novasmiranda4.html.

Ceux qui sont privilégiés, de l'autre côté, ne sont pas filmés de la même manière. Et des distinctions apparaissent entre les personnes, selon leur point de vue sur la situation. Des personnes racistes comme cet homme blanc tenant un bar et un couple s'armant dans leur propriété contre les éventuels migrants qui pourraient passer par chez eux, ne tiennent pas la même place que d'autres privilégiés, restant critique à l'égard de cette politique. Pour le premier, il reste bord cadre, il ne fait que passer par le centre, mais n'est pas frontalement filmé. La caméra a été posée, il se met devant pour raconter lui-même. Au bout d'un moment, il dit qu'il espère ne pas être filmé, alors que cela tourne depuis longtemps et qu'il se met devant. On pourrait questionner le droit de la cinéaste à utiliser ces images, mais au-delà, cela permet au discours raciste d'advenir sans que la cinéaste le place à la même hauteur et dans le même principe que les personnes de l'autre côté de la frontière. L'absence de mouvement dans ce cas met à distance. La cinéaste ne lui a pas demandé de se mettre devant. Elle le laisse être son propre acteur, sans lui donner une place particulière devant sa caméra. En étant proche de la caméra, il prend de la place et en tant que spectateur.ice, nous impose son corps.

En revanche, pour le couple, ils.elles les filment frontalement mais en utilisant du mouvement. Ceux-ci sont libre de se déplacer, la caméra l'est aussi. Passant de l'un à l'autre, puis les deux en plan large, la caméra reste à distance. Ils découpent avec une longue focale. Mais ce qui change fondamentalement est le regard des personnages. Ces derniers s'adressent à elle, très loin de la caméra. Le spectateur reste ainsi très loin de leur regard et d'une éventuelle empathie à leurs problèmes, tandis que les personnes subissant directement la frontière regardaient la cinéaste, très proche de la caméra, quasiment dans l'axe.

Elle varie le choix des cadres selon leurs places autour de la frontière et leurs idées. Un des responsables diplomatiques, qui est critique envers cette politique américaine et dénonce l'augmentation des morts des mexicains depuis les nouvelles réformes est filmé en plan rapproché, fixe. C'est un des personnage dont nous sommes le plus proche, en tant que spectateur, et c'est aussi le seul qui se laisse envahir par l'émotion, touché par le fait de raconter qu'il doit annoncer aux familles, la mort de leurs proches, alors qu'ils ne veulent souvent pas y croire. Le regard est encore très proche de l'axe optique.

La fixité raconte un réel empêché, mais le point de vue ne paraît jamais opaque. Et la présence de Chantal Akerman et de son équipe reste visible par les reflets (à plusieurs reprises) ou bien les regards caméras et ceux qui leurs sont adressés. Le retrait de l'opérateur dans cette fixité participe alors au point de vue modeste et surtout non-dominant. Alors qu'ils sont repoussés à cette frontière, ils.elles existent pleinement dans ces images et nous pouvons en être proche. Comme s'il y avait une tentative de rééquilibrer le regard.

« Son cinéma qui oscille entre ordre, symétrie et « perte de contrôle » (Margulies, 1996, 1), opère pourtant une véritable révolution formelle, en mettant en son centre ce qui n'est habituellement pas montré au cinéma, les interstices, l'intensité de ces moments « où il ne se passe rien », pour reprendre encore les mots d'Ivone Margulies. En forçant à fixer le regard sur de très longs plans, souvent fixes, ou de longs

travellings, Akerman force la spectatrice ou le spectateur à adopter son rythme et à fixer son regard. »[27]

Les seuls moments dans *De l'autre côté* où la caméra est portée, sont ceux où ils suivent des policiers à la recherche de passagers dans le désert. La caméra ici les suit, et elle traque, comme les policiers, mais jamais devant. Elle les traque comme les policiers traquent, en plongée, dans une position de domination. Peut-être encore pour une recherche de compensation. Et ici, le mimétisme des mouvements n'est pas pour une empathie des policiers, mais pour une monstration de leurs méthodes brutales.

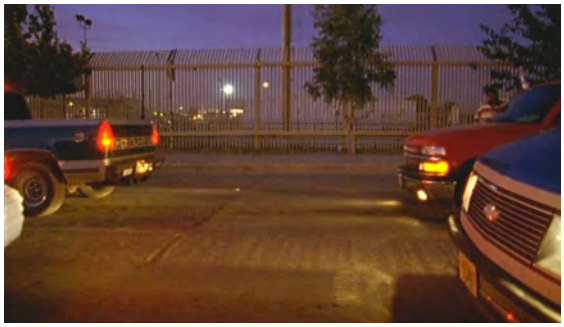
Les cadres sont peut-être toujours des enclos, mais lorsque ceux-ci sont choisis et non pas imposés, ils peuvent permettre une parole libre.

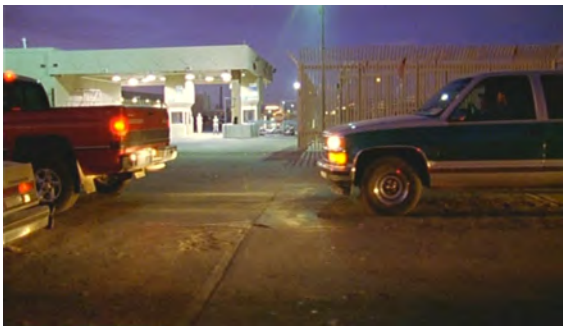
« Peut-être que les films de Chantal Akerman parlent (souvent) de cela : du vivre malgré tout, entre vie et survivance. De vivre en décalé. De vivre à la folie. De vivre soi. De vivre sa vérité, de provoquer sa vérité, ses désirs, son vivre. Comment vivre sa voie ? Comment imaginer l'émancipation, la transgression, le flux, la mobilité ? Comment sortir de l'empêchement ? Il y a l'image, les images, les cadres, les cadres clos dont on a du mal à sortir. Et puis il y a la voix, la parole, la litanie, la polyphonie, et enfin le chant. »[28]

[27] Sarah Kiani, « Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal : un féminisme des interstices. », Genre, sexualité & société [En ligne], Hors-série n°3 | 2018, mis en ligne le 01 novembre 2018, consulté le 04 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/gss/4491 ; DOI : https://doi.org/10.4000/gss.4491.

[28] Emma Dusong, « Chant contre champ, Chantal Akerman : Chanter, se libérer », Entrelacs [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 04 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/1020 ; DOI : https://doi.org/10.4000/entrelacs.1020.

2. Mise en mouvement par le réel

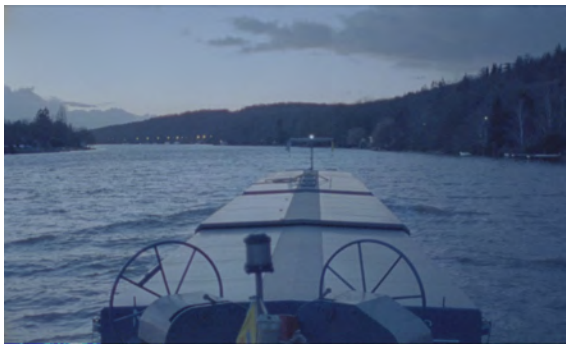




Dans *De l'autre côté* encore, elle filme l'espace de la frontière en plans fixes et à travers de nombreux travellings faits en voiture. Les plans sont déterminés par les mouvements de la voiture. La caméra est fixée à cette dernière. Les moyens de transports qui apparaissent comme des possibilités de passage de la frontière, légalement comme illégalement, deviennent le moyen de déplacement de la caméra. C'est le réel mouvant qui la porte.

On pourrait penser que je m'éloigne de mon sujet en me concentrant sur des plans filmant ainsi ces lieux. Cependant, l'immense force de suggestion du cinéma d'Akerman ouvre ces images de lieux aux personnes impliquées dans cette frontière. En les ayant écouté précédemment, nous voyons et nous imaginons ces personnes lors des lents et longs travellings voiture au bord des murs, des grilles et de tous les barreaux filmés. Comme dans *News from home*, les travellings à travers la ville portent les mots de sa mère et deviennent une forme d'expression des lettres.

Dans *Les Bateliers,* il y a plusieurs travellings sur les paysages, tournés depuis le bateau, sur trépied. Pour les « strictement » latéraux, la « frontalité » latérale déshumanise peut-être la façon de voir, mais je voulais retranscrire la douceur de ce mouvement, que Luc et Sheila continuent d'admirer encore, après des années de métier. En les filmant à l'épaule, c'est comme si mon point de vue de cadreuse aurait pris le pas. Et j'avais la sensation que la fixité sur le bateau permettait encore plus de place à la contemplation. Étant leur lieu de travail et de vie, Sheila et Luc font corps avec celui-ci, et ces travellings me permettaient d'essayer d'accéder à cette relation.



Ici, le désengagement du corps de la personne filmante permet au réel même de s'exprimer, peut-être comme les cinéastes qui laissent tenir la caméra aux personnes filmées. Un retrait pour laisser de la place à l'autre.

3. Filmer un ennemi politique, une mise à distance nécessaire ?

J'ai légèrement abordé le sujet de filmer un « ennemi politique » précédemment avec le cas de *De l'autre côté* de Chantal Akerman. Ce n'est moins pour donner des réponses que pour me poser des questions sur un sujet extrêmement large. Cela fait des années que je m'interroge et je n'ai pas eu l'occasion d'en filmer en documentaire (ou seulement des affiches d'hommes politiques, mais ce n'était pas une confrontation directe). Comment se placer lorsque l'on filme quelqu'un avec qui nous ne sommes fondamentalement pas d'accord ? Faire découvrir des paroles ou des gestes parfois illégitimes interpellent forcément la déontologie documentaire. Faire du documentaire suppose généralement d'aller à la rencontre de, découvrir la complexité. Il ne s'agit pas d'une démarche d'adversité mais d'altérité. Mais dans le cas où on filmerait des personne avec qui on est en opposition, cela change. Comment trouver la bonne distance, le bon cadre pour exprimer ce rapport sans plaquer une idéologie, sans « moraliser » ou juger simplement ?

Où est la frontière ? Comment ne pas faire un film de propagande ? Certain.e.s ont utilisé la figure du pamphlet, comme Pierre Falardeau avec *Le temps des bouffons.* Mais caricaturer ou diaboliser n'est pas une solution.

Au cadre, divers moyens peuvent être explorés. Par exemple, le choix d'Akerman est très intelligent : elle laisse la personne elle-même se mettre devant le cadre, ou éloigne énormément le regard. On pourrait utiliser une longue focale et mettre de la distance, par exemple, ou bien poser un cadre fixe qui mette en retrait l'empathie du cadreur. Une caméra portée pourrait se mettre toujours dans des mouvements de recul. Cela s'inscrit toujours dans un rapport de comparaison, comme dans le film d'Akerman : le regard s'énonce par les variations. Ce qui est très fort, c'est qu'elle ne se place jamais au-dessus d'eux, et n'utilise pas les mêmes armes, pour dépasser leurs points de vue.

Mais, ne faut-il pas, parfois, pour montrer le désaccord, se servir et détourner les armes utilisées ?

Dans *La voix de son maître* de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert, à propos de patrons, le cadreur les filme en plongée, comme leur façon de voir les choses et leurs

employé.es. Ce regard dominateur rééquilibre tout en mimant leur façon d'être au monde. Mais, ce regard reste dominant. Le jugement des auteurs a libre cours. Le faut-il pour livrer une critique et son désaccord ?

J'ai la sensation que le retrait du corps de l'opérateur pourrait participer à affirmer un point de vue en désaccord avec la personne filmée, sans la dominer. Éloigner le corps serait comme affirmer l'éloignement de sa subjectivité, et par une désincarnation, mettre à distance l'empathie qui advient quand on se projette avec le corps-filmant.

Là où l'équité se trouvent nécessaire en documentaire, l'égalité de traitement se questionne pour filmer une opposition. On ne peut filmer de la même manière une personne responsable d'injustices et une victime de celles-ci. Là sera toujours impliqué le regard de la caméra et je crois que c'est une des choses les plus difficiles que de trouver la juste distance lorsque l'on est en désaccord.

CONCLUSION

Avec beaucoup d'écoute et d'attention, je crois et j'espère qu'il est possible d'éviter un rapport de pouvoir entre filmeur.se et filmé.e en documentaire. C'est par le temps passé, la connaissance des personnes filmées, que peut advenir un jeu de reconnaissance où l'on se laisse guider les uns les autres. En tant que filmeur.se, la question qui se pose est comment laisser une place aux filmés.es en accord avec leur façon d'être au monde.

C'est en conscientisant au moment de la préparation les choix d'image, que l'intuition peut ensuite nous permettre de cadrer en respectant le regard que l'on porte sur ces personnes. Wang Bing et Akerman filment en contre-plongée, Pierre Perrault permet une caméra mouvante pour ne pas se concentrer sur une personne ou un élément et ainsi ne jamais hiérarchiser. Une fois ces clefs définies, la liberté des opérateurs.ices peut advenir pour s'impliquer entièrement face au réel. Quand il y a engagement du corps-filmant par le mouvement, une attention totale est nécessaire, voire une attention double ou triple, comme développé précédemment. Nous devons nous dédoubler en êtres techniques et sensibles, en observateurs.ices/acteurs.ices.

Au fil de ce mémoire, écrit après avoir réalisé mon film de fin d'études, j'ai pu formuler ce qui n'était que des intuitions de cadre. J'ai longtemps eu un recul par rapport à l'utilisation de la caméra portée. Mon expérience de la photographie m'en avait éloignée. Mon rapport à l'image s'était d'abord consolidé dans une fixité. Je privilégiais des plans au trépied aussi pour que la sensation de l'opérateur.ice ne prenne pas le pas dans la réception du film. Et pourtant, mon intuition lors des nombreux repérages m'imposait ce mouvement. Aller chercher ce que cela signifiait, pourquoi des cinéastes que j'aimais particulièrement l'utilisait, m'a réconcilié. Lire les mots de Pierre Perrault et comprendre comment il organisait ses films avec ses opérateurs était essentiel. Une caméra portée accepte de se laisser guider et de s'adapter au réel. Abandonner une certaine rigidité impliquait de faire confiance au réel. L'alternance des façons de filmer résulte de ces références diverses et d'une intuition. J'avais décidé de la fixité pour les intérieurs et de l'épaule pour les gestes à l'extérieur, sans tout à fait comprendre que je faisais entièrement ces choix par mimétisme de leurs gestes, statiques ou mouvants.

Il faut accepter le doute et l'hésitation au cadre car ce que l'on filme reste fragile. Et cette humilité peut permettre la place aux filmé.es de se représenter et d'être libre en face de la caméra. La place du cadre participe aux conditions d'une caméra « accoucheuse » et à la manière dont les personnes vont se raconter. La caméra est un outil phénoménal, et la délégation de notre oeil à la caméra rassure. La subjectivité passant par un outil technique prend une dimension « maîtrisée », « professionnelle ». La caméra ne peut « mentir » tout à fait, mais elle peut déformer. Alors, nous sommes pleinement engagé.es à conscientiser notre subjectivité, garante de cette maîtrise qui n'est pas si évidente.

On nous confie des visages, des histoires, des idées. Il faut bien être à la hauteur pour les recueillir.

« Comment refuser d'explorer la fabuleuse mémoire du *caméramage* ? C'est la caméra, comme un navire, qui m'a appris à naviguer vers l'inconnu d'une humanité bien souvent laissée pour compte. Car la réalité n'est pas assez spectaculaire. Alors on l'accomode. Tandis que je m'en accomode. Elle ne m'a jamais, jamais déçu. Aurais-je pu rencontrer Marie dans l'imaginaire des autres ? »[29]

C'est un immense privilège d'être derrière cet oeilleton. J'ai l'impression de mieux connaître les gens en les filmant, comme si j'accédais à une autre dimension, non accessible ailleurs. Je ressens ce qu'ils ressentent, j'accède à leurs émotions. Suis-je plus attentive lorsque je filme ? Et plus je filme, plus je peux oublier la technique pour me concentrer sur ces liens, et laisser une intuition me guider. Comme dit Pierre Bourdieu : « Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est »[30]. Nous sommes la somme de ce que nous avons filmé, perméables au réel, construits d'une longue mémoire.

[29] Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren et Pierre Perrault, 1996, Editions de l'Hexagone.

[30] Cité par Christian Lallier dans Le corps, la caméra et la présentation de soi*, The Body, The Camera and the Presentation of Self, p. 345-366.

« J’ai un jour surpris Grand-Louis en *flagrant délit de légender*. De *légender* sa propre réalité. Et non de répéter les sons et les paroles proposés par la mise en marché de l’industrie du son. Il verbalise allègrement sa geste à lui plutôt que les victoires proposées par Jack London, John Ford ou Sergio Leone. Il n’est pas assimilé par les images des marchands. Il est bien vivant. Mais la vie est-elle encore possible à celui qui ne tire pas plus vite que son ombre? Celui qui ne manque pas un spectacle du Festival de jazz est-il un homme libéré? Aussi bien je préfère à celui qui se presse au forum pour applaudir à 16 000 exemplaires les Pink Floyd, que je ne connais ni d’Eve ni d’Adam je l’avoue, un Grand Louis tout seul sur son île qui n’a pas besoin de modèle pour légender sa pêche aux marsouins. L’un vit dans l’imaginaire des autres, l’autre dans sa propre réalité. A chacun de choisir, de l’envoûtement ou de l’engagement. »[31]

Pierre Perrault était un grand pourfendeur du documentaire. Il ne faudrait pas les distinguer ainsi, bien des fictions me paraissent plus engagées que certains films ancrés dans le réel. Et l’envoûtement n’est jamais loin. Quand Jean Rouch parlait de ciné-transe, l’expérience du cadre relevait avant tout pour lui d’un envoûtement du réel. L’expérience du cadre me semble relever toujours de celui-ci. L’idéal serait d’y mêler autant d’engagement.

Chers lecteurs.ices, ce mémoire n’est qu’une suite de mots et d’images à un instant précis qui est loin d’être une pensée arrêtée. Cela continue de se transformer encore à l’heure où j’écris cette phrase, j’espère avoir pu vous questionner plutôt que vous avoir donné des réponses.

[31] Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren et Pierre Perrault, 1996, Editions de l’Hexagone.

FILMOGRAPHIE

PERRAULT Pierre et BRAULT Michel, *Pour la suite du monde,* 1963

PERRAULT Pierre, *La Bête lumineuse,* 1982

PERRAULT Pierre, *Le Pays de la terre sans arbre,* 1980

BING Wang, *Les Trois Soeurs du Yunnan,* 2012

BING Wang, *L'homme sans nom,* 2009

BING Wang, *15 Heures,* 2017

AKERMAN Chantal, *News from home,* 1977

AKERMAN Chantal, *De l'autre côté,* 2002

WISEMAN Frederick, *Blind,* 1986

WISEMAN Frederick, *In Jackson Heights,* 2015

WISEMAN Frederick, *Welfare,* 1975

WISEMAN Frederick, *Titicut Follies,* 1967

WISEMAN Frederick, *City Hall,* 2020

OTERO Marianne, *A Ciel ouvert,* 2013

RIEFENSTAHL Leni, *Le Triomphe de la volonté,* 1935

DEPARDON Raymond, *Faits divers,* 1983

TOURNEUR Jacques, *La Féline,* 1942

DEMY Jacques, *Le Sabotier du Val de Loire,* 1956

ROUCH Jean et MORIN Edgar, *Chroniques d'un été,* 1961

PÉPIN Aude, *À la vie,* 2021

FALARDEAU Pierre, *Le temps des bouffons,* 1985

MORDILLAT Gérard et PHILIBERT Nicolas, *La voix de son maître,* 1978

CANCELLI Théo, *Ubalda,* 2022

BROUSSE Juliana, *Les Bateliers,* 2022

PHOTOGRAPHIES

ATWOOD Jane Evelyn, série : Women in Prison, ouvrage de 2005

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

CLEARFIELD David, *Pierre Perrault and the poetic documentary,* Indiana University Press, Toronto, 2004

WARREN Paul, *Pierre Perrault, cinéaste-poète : essai,* L'Hexagone, 1999

PERRAULT Pierre, *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren,* Montréal, l'Hexagone, 1996

PERRAULT Pierre, *Caméramages,* L'Hexagone, 1983

PERRAULT Pierre, SUCHET Simone, *Activiste poétique : filmer le Québec : entretien avec Simone Suchet,* Capricci éditions, 2014

ZÉAU Caroline, *Pour la suite du monde de Pierre Perrault et Michel Brault : façons de croire, façons de dire, façons de faire,* Yellow now, 2017

MARIE Michel, ARAUJO Juliana, *À grande allure : l'oeuvre de Pierre Perrault,* Presses Sorbonne nouvelle, 2015

LOISELLE André, *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation,* L'Harmattan, 2005

NOËL Gilles, BRAULT Michel, *Conversation sur le visible : entretiens avec Gilles Noël*, L'Hexagone, 2016

FIANT Antony, MOUELLIC Gilles, ZÉAU Caroline, *Johan van der Keuken: documenter une présence au monde*, Yellow now, 2019

DAUDELIN Robert, *L'oeil au-dessus du puits : deux conversations avec Johan van der Keuken,* Les 400 coups, 2006

DARMON Maurice, *Frederick Wiseman : chroniques américaines*, Presses universitaires de Rennes, 2013

FREDUCCI Laura, MÉVEL Quentin, *Frederick Wiseman, à l'écoute par Wiseman, Frederick (1930-....)* ; Playlist society, 2017

CAMPAN Véronique, ROLLET Sylvie, *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Presses universitaires de Rennes, 2019

RENARD Caroline, ANSELME Isabelle, AMY DE LA BRETÈCHE François, *Wang Bing*, Presses universitaires de Provence, 2014

BIBLIOTHEQUE DU FILM, Ouvrage collectif, *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, 1997, Paris

Articles de périodiques

DE BEAUVOIR Simone, « La Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty », Philosophie, 2020/1 (N° 144), p. 7-10. URL : https://www.cairn.info/revue-philosophie-2020-1-page-7.htm

Gabriel BORTZMEYER, « Les Trois soeurs du Yunnan », Débordements, 15/04/2014, URL : https://journals.openedition.org/jda/834

LALLIER Christian, « Le corps, la caméra et la présentation de soi », p. 345-366, URL : https://journals.openedition.org/jda/834

DUSONG Emma, « Chant contre champ, Chantal Akerman : Chanter, se libérer », Entrelacs [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 04 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/1020 ; DOI : https://doi.org/10.4000/entrelacs.1020

KIANI Sarah, « Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal : un féminisme des interstices. », Genre, sexualité & société [En ligne], Hors-série n°3 | 2018, mis en ligne le 01 novembre 2018, consulté le 04 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/gss/4491 ; DOI : https://doi.org/10.4000/gss.4491

JACQUINOT Geneviève, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », Cinémas, Volume 4, numéro 2, hiver 1994, p. 61–81. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1994-v4-n2-cine1501965/1001023ar/

Mémoires

SAUVAGE Anne, Quand l'Autre filme : réflexions autour de la délégation de la caméra dans le cinéma documentaire, par le réalisateur et pour le personnage, 2020

PENICHOUT Pauline, Distances filmiques, propositions de mise en scène par le cadre, 2019

DE FORNEL Alice, Percevoir e(s)t voir, Le primat accordé à la vue dans la théorie de la perception de Husserl exposée dans Chose et Espace (Leçons de 1907), 2019

Revues

IMAGES documentaires, 71/72 juin 2011, La question du travail

Source internet

HOUSSA Émilie, *Le blog du documentaire*, 17 février 2012, en ligne [URL : https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/17/chris-marker-le-point-de-vue-documente-par-emilie-houssa/]

HOUSSA Émilie, *Le blog du documentaire*, 23 mars 2012, « Chris. Marker : La fiction documentaire », [URL : http://leblogdocumentaire.fr/chris-marker-la-fiction-documentaire-par-e-houssa/]

RITA NOVAS Miranda, *textimages*, revue d'étude du dialogue texte-image, « Nouvelles de chez moi, nouvelles de chez toi : le rapport de la parole et de l'image dans News from Home de Chantal Akerman », [URL :https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/novasmiranda3.html#_ftnref14]