

# **Le mouvement de la caméra à la rencontre du mouvement du personnage**

*L'interaction entre l'acteur et l'opérateur*

Lucie De Castro-Zaleski

Département Image, Promotion 2025

Sous la co-direction de Katell Djian et Mathieu Giombini et co-encadré par Caroline San Martin

*Le rôle du cinéma est de nous émouvoir par le jeu des mouvements et non par l'idée d'une action qui provoque ces mouvements — Germaine Dulac, Écrits sur le cinéma*

## SOMMAIRE

|                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introduction .....                                                                             | 5         |
| <b>I. Accompagner le mouvement d'un personnage à travers le mouvement de la caméra .....</b>   | <b>12</b> |
| 1. Le travelling de suivi et la grue accompagnant le déplacement du personnage.....            | 16        |
| a. <i>Quand le mouvement de la caméra guide le mouvement du personnage.....</i>                | <i>16</i> |
| b. <i>Quand le mouvement de la caméra est en relation avec le mouvement du personnage.....</i> | <i>17</i> |
| c. <i>La chorégraphie entre les comédiens, l'opérateur et le machiniste.....</i>               | <i>19</i> |
| 2. La caméra épaulée, une rencontre entre des sensibilités.....                                | 22        |
| a. <i>Cadrer avec sa sensibilité.....</i>                                                      | <i>22</i> |
| b. <i>Cadrer avec son corps.....</i>                                                           | <i>23</i> |
| c. <i>Le corps de l'opérateur qui accompagne le mouvement essentiel du personnage...26</i>     |           |
| 3. Le steadicam, une nouvelle manière « d'être-avec » le personnage.....                       | 28        |
| a. <i>Effacer le corps de l'opérateur.....</i>                                                 | <i>28</i> |
| b. <i>Le steadicam, une nouvelle manière d'« être-avec ».....</i>                              | <i>29</i> |
| <b>II. Suivre ou ne pas suivre ?.....</b>                                                      | <b>32</b> |
| 1. Faire exister un personnage par un mouvement de caméra.....                                 | 34        |
| a. <i>Quand la caméra a son mouvement propre.....</i>                                          | <i>34</i> |
| b. <i>Quand le mouvement de la caméra est en relation avec le mouvement du personnage.....</i> | <i>35</i> |
| c. <i>Les limites : quand le mouvement de caméra prime sur le mouvement du personnage.....</i> | <i>38</i> |

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2. Aller à la rencontre du personnage, en tant qu'opérateur.....                                                | 40 |
| a. <i>Un mouvement de caméra pour révéler l'intériorité du personnage.....</i>                                  | 40 |
| b. <i>L'interaction entre l'opérateur et l'acteur - des moments de rupture et des moments de rencontre.....</i> | 42 |
| c. <i>La recherche d'accidents et des moments de rupture.....</i>                                               | 47 |
| 3. Le zoom en tant qu'élan vers l'acteur et le plan fixe.....                                                   | 50 |
| a. <i>Le zoom comme élan vers l'acteur.....</i>                                                                 | 50 |
| b. <i>Le plan fixe pour mettre en valeur le mouvement.....</i>                                                  | 52 |
| Conclusion.....                                                                                                 | 54 |
| Bibliographie .....                                                                                             | 55 |
| Filmographie .....                                                                                              | 57 |
| Annexe .....                                                                                                    | 58 |

## INTRODUCTION

L'été dernier, alors que je commençais les recherches pour mon mémoire, un mouvement collectif interpella mon attention. Touriste parmi les touristes sur l'île d'Hydra, le quotidien des locaux semblait ne jamais ralentir, et la langue grecque se faire rare, engloutie par toutes les autres. Une interrogation s'imposa à moi : que reste-t-il du mouvement sur une île en hiver, loin des regards ? Le mouvement qu'imposent les touristes doit sûrement en masquer un autre, celui des habitants de cette île, qui ont des façons de se mouvoir et de s'inscrire dans les paysages toutes autres. Curieuse d'en savoir plus, je suis partie enquêter à la recherche de ceux qui restent une fois l'été passé. Sur cette île, les moyens de locomotion sont restreints, pas de voitures ni de deux-roues, elle se parcourt à pied, à cheval ou à dos d'ânes. Certains jeunes deviennent porteurs, ils délivrent l'eau et les marchandises qu'ils transportent à bout de bras. Il y a le vieux monsieur Παντελής — Padélis — qui erre sur le port, il a des airs de pirate déchu mais c'est un milliardaire qui a fait la guerre au Vietnam. L'hiver, ses amantes américaines lui rendent visite. J'apprends aussi l'existence de deux nonnes vivant depuis des dizaines d'années dans un couvent situé au sommet de l'île, où ni l'été ni l'hiver ne semblent affecter leur quotidien...



Je m'imaginai filmer ces personnes invisibilisées<sup>1</sup> et venir révéler, à travers une lenteur, une rapidité, une fixité, le mouvement propre de chacun. Rendre visibles leurs

---

<sup>1</sup> Une ébauche de synopsis : *Sur le port d'Hydra l'été est déjà loin, les rues sont vides et gardent en elles la mémoire sonore des touristes. Sous la lumière d'hiver, les chevaux courent en liberté et les locaux, attablés au café To Roloï ouvert toute l'année, attendent que l'hiver passe pour s'affairer à nouveau. Certains ignorent que là-haut, dans la montagne, deux nonnes vivent depuis des dizaines d'années dans le couvent Aghia Matrona. Parfois, deux prêtres à dos d'âne gravissent la montagne pour leur rendre visite... Elles vivent loin de tout, en dehors du rythme des locaux et des saisons, leur quotidien semble éternel. Que nous révèlent-elles de l'île ?*

mouvements en mettant à mon tour la caméra en mouvement, en fonction des leurs. Seulement voilà, la rencontre ne s'est pas faite. Impossible d'aller chercher plus loin : face à mon envie d'en voir plus, les habitants de l'île restaient évasifs, et les nonnes oubliaient volontiers qui j'étais lors de mes visites... Je restai seule avec mon désir de rencontre. Je suis donc revenue en arrière, j'ai rembobiné pour commencer par le mouvement de la caméra plutôt que par celui des personnages.



*Padélis dans son désordre*



*Nectaria dans son couvent*

J'aimerais donc commencer sur un mouvement, celui d'une caméra qui longe lentement la façade d'un motel en plein soleil. La porte d'une chambre plongée dans la pénombre s'ouvre, un personnage tout en noir sort et s'arrête un temps sur le perron, ébloui. Le mouvement se suspend. Un second personnage en t-shirt blanc allume sa cigarette sur le pas de la porte tandis que l'homme en noir sort du cadre. Pas un mot échangé. Doucement le mouvement reprend, guidé par le rythme de l'homme en blanc qui s'avance. Et l'espace d'un instant ce mouvement semble s'émanciper, puis retrouve les deux personnages face à leur décapotable bleue, sous un soleil de plomb. Il s'arrête à nouveau. *So we keep heading East ? — On continue vers l'est ?* — une conversation qui n'a l'air de rien, l'homme en noir s'éloigne et sort du cadre, l'autre, apathique, monte dans la voiture. Elle démarre et le mouvement reprend, tous les deux avancent sur quelques mètres, douze secondes de déplacement, et s'arrêtent, à l'ombre. Un temps. 15 secondes où rien ne se passe. L'homme en noir réapparaît *What took you so long ? — Qu'est-ce qui t'a pris autant de temps ? — Nothing — Rien.* Finalement le

personnage en blanc sort péniblement de la voiture pour remplir un bidon d'eau, entraînant le mouvement de caméra derrière lui, vers l'intérieur obscur de la réception...

C'est dans un plan séquence de quatre minutes que se déploie le mouvement de l'ouverture du film *c*. Ce mouvement, je l'ai d'abord à peine remarqué. C'est bien plus tard, en revoyant le film, que j'y ai prêté attention. Comment un tel mouvement de caméra parvient à me faire rentrer sereinement dans la violence du film ? Il m'emmène insidieusement au plan suivant, où la violence qui envahit le cadre pesait depuis le début. Peter Suschitzky raconte que le plan d'ouverture — fait avec un matériel simple, une grue non rétractable dont le mouvement se dessine selon un arc, et qu'il a fallu adapter à l'espace — s'ancre dans un univers à priori banal et est intimement lié au dernier plan du film<sup>2</sup>. Le mouvement de la caméra est d'abord autonome, puis il se laisse guider par le jeu flegmatique des acteurs. À travers la distance qu'il installe et maintient avec le personnage, il reflète la distance que les personnages entretiennent avec la violence qu'ils commettent.

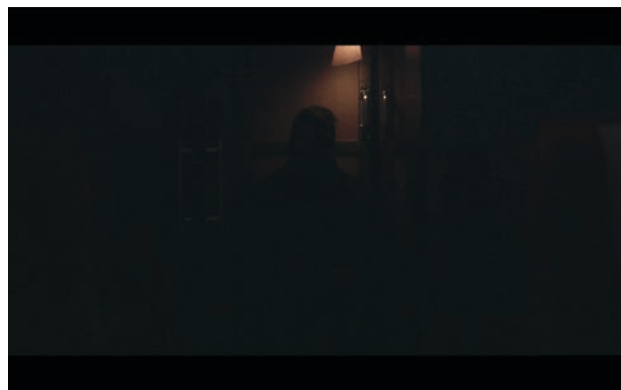
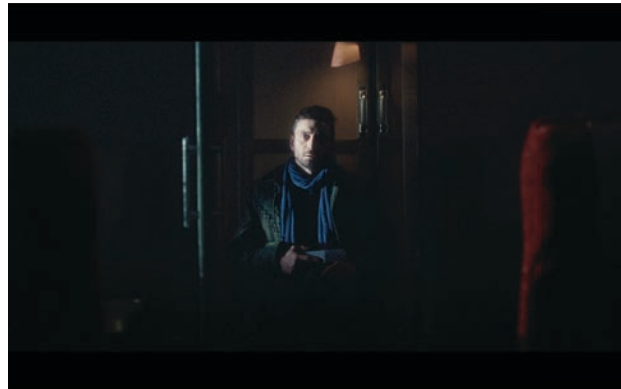
Se déplacer en tout lieu et être émotionnellement transportée là où le mouvement me mène, c'est un plaisir que je ressens en tant que spectatrice. À présent, je cherche à vivre le déplacement physique et émotionnel que procure un mouvement de caméra, afin de participer au récit.

J'aimerais revenir sur une expérience qui m'est arrivée il y a quelques mois lors du tournage du *Continent Somnambule* réalisé par Jules Vésigot-Wahl. Pour faire croire à l'arrivée d'un train en gare (alors que nous tournions dans un dépôt avec deux wagons à l'arrêt), j'ai pensé au mouvement d'une dolly couplé à un léger panoramique dirigés tous les deux sur les wagons. Mais seul ce plan nécessitait la dolly et, faute de budget, j'ai dû me résigner à me retrouver avec un ronin entre les mains. Difficile à apprivoiser, je me suis surprise à penser « *pourquoi diable avoir voulu bouger la caméra...* ». Quarante-cinq minutes de retard plus tard, nous validions dépités le dernier plan tourné, sûrement le moins pire de tous. Aurait-il fallu prévoir plus de plans à la dolly pour avoir le confort du matériel que je souhaitais ? Je demandai à aller filmer un vrai train qui arrive en gare, quitte à ce qu'il ne raccorde pas parfaitement avec les wagons du dépôt.

---

<sup>2</sup> Peter Suschitzky, *Craft : Opening Scene History of Violence*, David Cronenberg: Virtual Exhibition, 2016

Ce plan n'apparaît cependant pas au montage, Jules m'ayant confié qu'il n'était finalement pas nécessaire de faire croire au mouvement du train d'un point de vue extérieur... Le mouvement, nous avons réussi à le suggérer autrement, grâce à la lumière. Dans des scènes d'intérieur du train, un projecteur Cob 1200d placé à l'extérieur est tourné à 360° à travers les vitres du wagon. Cet effet de raies de lumière qui défilent sur le décor et sur le visage du personnage est inversé à la fin du film, le train est à l'arrêt tandis que la lumière est en mouvement à l'intérieur du wagon.



C'est pourquoi je m'interroge : quand (et comment) bouger la caméra ? Je me souviens de la remarque d'un intervenant alors que nous suivions un personnage en travelling « quand le personnage s'arrête alors le mouvement de la caméra aussi, sinon ce n'est pas élégant ». Pour lui, c'est le personnage qui donne l'élan au mouvement de la caméra. Pour un exercice sur le thème du fantastique en studio<sup>3</sup> (des chercheurs de traces sonores enquêtent sur le passé d'une ancienne boucherie), je m'inspirai à l'inverse de cette remarque et proposai au réalisateur une mise en mouvement du plan sans qu'il suive celui d'un personnage visible à l'image. Je me suis demandée comment filmer un corps qui n'est pas matériel. J'ai fait le choix du mouvement, en suivant ces

---

<sup>3</sup> [Lien vers le film](#)

traces audibles et invisibles à l'aide d'une dolly. Ce mouvement laisse les personnages figés dans le présent, tandis que les voix du passé entraînent la caméra à suivre leurs souvenirs.

Revenir à mon envie première, celle d'aller à la rencontre du personnage et ce à travers le mouvement, c'est ce que je souhaite explorer. « On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d'un acteur, qui caractérisent le tout d'un film ou même le tout d'une oeuvre, mais qui résonnent avec le mouvement relatif de telle image signée, ou de tel détail dans l'image »<sup>4</sup>. Je m'interroge sur mon rôle vis-à-vis du personnage : en filmant un acteur ou une actrice qui s'élève au statut de personnage par son jeu et par la mise en scène, comment puis-je l'accompagner, à l'image, dans cette métamorphose ? Le chef opérateur Yves Cape relève l'importance de la mise en place d'une circulation des comédiens dans le plan, et c'est cet endroit où j'aimerais, à mon tour, me positionner. Certains réalisateurs et réalisatrices avec qui j'ai travaillé avaient des envies marquées vis-à-vis des mouvements de caméra, il s'agissait alors de retranscrire au plus près leurs désirs en comprenant les enjeux techniques liés à la machinerie et à l'espace de jeu (relatifs au décor et à la liberté d'action laissée aux acteurs). D'autres étaient en attente de propositions de ma part, et c'est lors de ces échanges que j'ai pris particulièrement plaisir à penser un plan en fonction du mouvement du personnage. Aussi j'ai désiré approfondir dans mon TFE ce lieu d'échange complexe entre la mise en scène, la personne qui fait l'image et l'acteur.

### *Synopsis de mon TFE*

*Où l'on verra qu'il est impossible de composer tranquillement une fantaisie chez soi sans qu'elle se transforme en fugue avec l'amour aux trousses*<sup>5</sup>.

Le film de fin d'études nous met dans une position particulière : nous sommes à la réalisation et à l'image. C'est une expérience idéale pour passer de la théorie à la pratique, qui m'a permis de tester différents types de machinerie comme la double dolly et le steadicam. Toutefois ce film — axé sur la machinerie et l'image — laisse de côté la

---

<sup>4</sup> Gilles. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 35

<sup>5</sup> *Pour ce film, j'ai souhaité jouer avec les stéréotypes du fantôme, du château hanté, de la mort, en y glissant une improbable histoire d'amour teintée de dérision.*

psychologie du personnage. L'interaction entre celui-ci et l'opératrice s'en trouve de fait réduite au minimum et le temps m'a manqué pour mener de front ces deux objectifs. J'ai souhaité mettre en scène deux personnages : celui d'un compositeur et celui d'un fantôme, invisible pour le compositeur. Ce sont les mouvements que provoque le fantôme qui permettent au compositeur de ressentir sa présence. Et c'est le mouvement de la caméra qui permet au fantôme de s'incarner. C'est l'occasion de faire circuler les mouvements de la caméra et de l'acteur, en fonction de la mise en scène. À travers cette recherche, je souhaite partir à la rencontre l'acteur, l'actrice par le biais d'un mouvement de caméra, telle une discussion, un échange.

Si l'histoire du cinéma a travaillé à rendre visible les mouvements des personnages en développant des techniques pour suivre leurs mouvements — notamment le travelling d'accompagnement, la grue, la caméra épaule et le steadicam —, comment les réalisateurs et chefs opérateurs se servent-ils de ces techniques ?

Je suis allée interroger les chefs opérateurs Yves Cape, Caroline Champetier et Naomi Amarger (avec qui j'ai effectué un stage sur un long métrage) sur leur rapport au personnage en fonction du mouvement de la caméra : comment, à travers des choix de mouvements de caméra, participent-ils au récit de celui-ci ? Cette question essentielle pour moi s'est ensuite concrétisée dans ma recherche autour d'un personnage dont la présence serait révélée par le mouvement. La cheffe opératrice Caroline Champetier déclare que la grande question du cinéma c'est comment on s'éloigne, comment on s'approche :

« ne faire que suivre l'acteur devient presque une des expressions les plus pauvres de ce que peut être l'écriture cinématographique. C'est quand même la rencontre de la dynamique d'un corps et de la dynamique d'un mouvement qui fait le cinéma, le mouvement du cinéma »<sup>6</sup>.

Je veux comprendre de quelle rencontre parle Caroline Champetier, j'ai l'intuition que le mouvement est un lieu privilégié d'interaction entre l'opérateur et

---

<sup>6</sup> Caroline Champetier, *Les nuits de France Culture*

l'acteur. La mobilité de la caméra permet d'accompagner le personnage dans le récit à deux endroits : extérieurement, en suivant ses déplacements et sa manière de bouger dans le cadre, et intérieurement, en redoublant ses pensées, ses désirs et sentiments.

Dans la première partie du mémoire, à travers une approche personnelle autour des différents types de déplacements de la caméra que la machinerie permet, je souhaite explorer les mouvements qu'ils proposent et les enjeux qu'ils impliquent pour les acteurs et le plateau de tournage. Comment le mouvement de l'opérateur participe-t-il (ou non) à révéler celui du personnage ? La chorégraphie entre le chef opérateur et l'acteur serait le lieu précis d'une rencontre entre le personnage et la caméra. Cette chorégraphie est le résultat du type de mouvement désiré — il existe différentes manières de rendre compte d'un mouvement selon la machinerie choisie — mais elle découle aussi du rythme, des points de rencontre entre l'opérateur et l'acteur. Ont-ils le même rythme ? Les mêmes mouvements ? Ces points de rencontre (entre le mouvement de la caméra et celui du personnage) seraient à trouver dans le mouvement propre de la caméra pour qu'il puisse *rencontrer* le personnage autrement qu'en l'imitant.

La caméra peut, en se détachant du suivi du personnage et en adoptant un mouvement qui lui est propre, voire en devenant un personnage, venir révéler quelque chose du mouvement intérieur du récit et du personnage. J'aimerais, dans un deuxième temps, envisager une autre manière d'utiliser le mouvement de la caméra, en lien avec ceux qui l'initient. C'est en effet la relation entre l'acteur, l'opérateur dans le récit du film, le mouvement du personnage et le mouvement de caméra (et son intuition à travers le *présent du plan*) qui permet une rencontre. Le *présent du plan* peut aussi amener des accidents qui viennent révéler un enjeu du récit. Enfin nous verrons que cette rencontre peut être obtenue par d'autres moyens que le mouvement de la caméra.

## I. **Accompagner le mouvement d'un personnage à travers le mouvement de la caméra**

À travers une idée simple, celle d'une « chasse au compositeur » par un fantôme, j'ai voulu aborder mon film de fin d'étude par le biais du mouvement des personnages et celui de la caméra. J'ai commencé en pensant au mouvement *dans* le plan, où l'acteur est le moteur du mouvement, puis au mouvement *du* plan, où la caméra est motrice de celui-ci. Il y a d'une part le personnage du fantôme qui épie et hante le personnage du compositeur (d'une certaine manière il hante aussi la caméra et le point de vue devient alors subjectif, comme nous le verrons dans la deuxième partie) et d'autre part celui du compositeur qui fuit le fantôme.

Une première question s'est posée : comment filmer deux personnages qui ne sont pas dans la même dimension ? Le fantôme existe dans une temporalité autre et décide de se manifester dans l'univers du compositeur. Pour le rendre flottant, je l'ai systématiquement filmé en double passe et au ralenti (je me suis aussi amusée à placer l'actrice jouant le fantôme sur un trampoline pour la faire rebondir). Ici, c'est moi qui ai proposé le mouvement à l'actrice, et c'est en fonction de celui-ci que j'ai décidé le mouvement de caméra. Le compositeur et le fantôme sont séparés : chacune des passes contient l'un des deux, ils ne sont jamais filmés en même temps dans un cadre, ce qui m'a permis de jouer la transparence du fantôme et de le faire apparaître et disparaître à ma guise, rapidement ou doucement.

Une fois le fantôme mis en mouvement, je me suis demandée comment accompagner ses déplacements à la caméra, et comment accompagner ceux du compositeur.



*Le fantôme transparent*

Le film *It follows*, *Ça suit*, me semble être une bonne entrée en matière pour se pencher sur des choix de mouvement de caméra qui accompagnent un personnage. Du titre émerge des interrogations, qu'est-ce qui suit et comment ça suit ? Dès la première scène, l'enjeu du film est donné : une fois contaminée lors d'un rapport sexuel, Jay (jouée par Maika Monroe) doit rester en mouvement car *Ça* n'est jamais loin derrière elle... Le réalisateur David Robert Mitchell et le chef opérateur Mike Gioulakis choisissent deux mises en mouvement distinctes selon que l'on est avec le personnage de Jay ou pas. Il y a d'abord la caméra objective dont la position est verrouillée, elle effectue des panoramiques et des zooms afin « d'écarter le plus possible toute sensation de présence humaine et de la rendre stérile et robotique »<sup>7</sup>. Le personnage de Jay est accompagné en caméra épaule, sauf pour cette séquence bien particulière<sup>8</sup> : peu après son rapport avec celui qui la contamine et l'endort de force, Jay se réveille attachée à un fauteuil roulant. Elle doit voir que ce qui la suit est bien réel et qu'il marchera toujours vers elle. La caméra est aussi attachée au fauteuil, face à Jay, elle accompagne le personnage. C'est l'acteur Jake Weary qui les déplace toutes les deux selon les marques indiquées, tout en apparaissant à l'image.



---

<sup>7</sup> Mike Gioulakis interviewé par Matt Mulcahey, Filmmaker, 31 mars 2015

<sup>8</sup> [Lien vers le début de l'extrait](#)

En partageant le même traitement que Jay, la caméra contrainte dans le mouvement du fauteuil roulant l'accompagne dans sa condamnation : à partir de cette séquence le *Ça* est visible pour le personnage de Jay et pour la caméra.

Des mouvements de travelling en fauteuil roulant, j'ai eu l'occasion d'en faire, notamment du fait d'un manque de moyens : si le sol est adapté, il peut parfois remplacer le mouvement d'une dolly. Lors d'un exercice filmé en studio en deuxième année, j'ai joué avec l'effet que permet cet outil pour suivre le corps d'un personnage traîné par terre. Il m'a permis de cadrer à ras du sol et ainsi de transmettre la sensation du personnage qui est traîné.



Pour un travail sur le TFE décor de Léo Villemin tourné en studio, j'ai souhaité relier deux espaces construits séparément : le personnage insomniaque est aspiré par son matelas et tombe dans un espèce de ravioli géant en tissu. Pour filmer la chute, nous avons construit une grue qui a permis de suivre le mouvement vertical avec une grande amplitude de hauteur tout en accélérant pour assurer le raccord au montage entre les deux espaces. La grue permet de suivre autrement un personnage, avec des mouvements plus vastes, j'ai d'ailleurs souhaité l'utiliser pour mon film de fin d'études.

J'ai donc d'abord été amenée à chercher à comprendre comment les deux mouvements des comédiens et de la caméra, sur grue et en travelling, se répondent. Les comédiens circulent, et le mouvement de leurs corps affecte celui de la caméra. Cette circulation s'exprime par exemple à travers l'attention que porte le chef opérateur Yves Cape au mouvement : « un des aspects les plus extraordinaires du métier d'opérateur,

c'est le travail avec les comédiens : le moment où on va travailler avec eux à mettre en place le plan, comment il vont circuler »<sup>9</sup>.

Par ailleurs, lors de tournages où j'ai cadré à l'épaule, j'ai ressenti une proximité particulière avec l'acteur, mon corps entrant davantage *en jeu* que dans un mouvement de travelling, je me suis sentie impliquée d'une toute autre manière. C'est pourquoi j'aimerais explorer l'utilisation de ces deux outils d'accompagnement (travelling et caméra épaule) et leurs effets singuliers à travers mes expériences d'opératrice et de spectatrice. De ce point de vue, la rencontre avec la cheffe opératrice Naomi Amarger — qui a d'abord été actrice avant de passer de l'autre côté de la caméra — a été essentielle : elle a abordé la question en soulignant l'implication de sa sensibilité à travers son corps, en tant qu'opératrice « c'est l'émotion qui fait bouger, surtout à l'épaule ». Ainsi émergent deux types de rapports entre le personnage et le mouvement de caméra. Il s'agirait soit de dicter où doit se positionner le personnage en fonction du cadre et de la lumière (sans improvisation du corps ni des déplacements de ce dernier dans l'espace), ou bien, à l'inverse, de s'adapter totalement au personnage, sans même suggérer un mouvement ou un positionnement particulier. Et si c'était ni l'un ni l'autre ? Le travail se situerait justement entre les deux, là où il y a une interaction avec l'acteur, et il s'agirait alors de proposer un mouvement de caméra sensible.

Enfin, il y a ce mouvement qui n'est ni celui d'un travelling (bien qu'on s'en serve souvent pour l'imiter) ni celui de la caméra épaule : le steadicam. Il apporte une nouvelle manière de participer au récit du personnage tout en reconsidérant le rôle du corps de l'opérateur. C'est vers cet outil de machinerie que je me suis tournée pour incarner le fantôme.

---

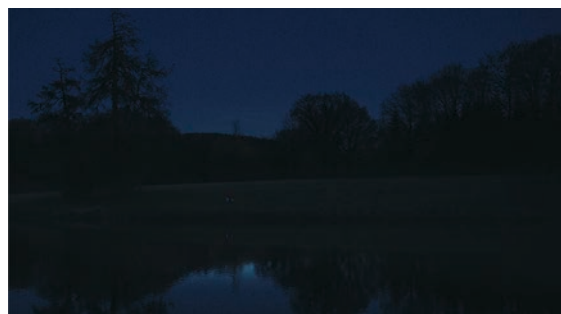
<sup>9</sup> Yves Cape, *Écrire par l'image*, Les impressions nouvelles, p. 217

## 1. Le travelling de suivi accompagnant le déplacement du personnage

### *a. Quand le mouvement de la caméra guide le mouvement du personnage*

Je souhaite commencer cette partie par un raté, celui d'une scène de mon TFE qui n'a pas été gardée au montage, et qui me pousse à présent à penser autrement la relation entre le mouvement du personnage et celui de la caméra. J'ai d'abord pensé au mouvement de la caméra pour ensuite demander à l'acteur de s'y adapter. C'est l'envie de faire un travelling qui a imposé le mouvement à l'acteur, il n'y a pas eu de rencontre sensible.

Poursuivi par le fantôme, le compositeur prend la fuite hors du château. Je me suis demandée comment, d'une part, intensifier la sensation d'effolement et de vitesse dans sa course et, d'autre part, effectuer une rupture en prenant de la distance pour que cette course apparaisse lente et laborieuse. J'ai choisi un mouvement de caméra pour intensifier la course : l'acteur et la caméra sont chacun placés sur un plateau de travelling tiré et poussé sur une trentaine de mètres. Et pour la rupture, au contraire, le cadre est fixe, à une grande distance de l'acteur. J'ai demandé à l'acteur de courir sur place tandis que les plateaux sur lesquels nous nous trouvions étaient tirés par le chef machiniste, laissant peu de place à l'acteur tant sur le plan physique que sur celui du jeu. Ces plans, que nous avons dû refaire à plusieurs reprises, n'étaient pas très concluants. C'était difficile pour l'acteur de ne pas perdre l'équilibre sur un si petit plateau qui avançait à toute vitesse et il aurait fallu avoir davantage d'éléments rapprochés sur les côtés latéraux du cadre (arbres ou autres éléments fixes) pour amplifier le défilement du mouvement de la caméra. En imposant un mouvement à son corps, je n'ai pas eu l'approche sensible que je cherche à explorer dans ce mémoire.



*Le plan gardé au montage*

Dans cet exemple, c'est le mouvement de la caméra qui devait dicter celui du personnage, et le résultat a été décevant. Je reviendrai dans la deuxième partie du mémoire sur une scène qui a été chorégraphiée en fonction du déplacement des personnages et où le mouvement a été initié aussi bien par la caméra que par le comédien.

*b. Quand le mouvement de la caméra est en relation avec le mouvement du personnage*

Je pense à une autre expérience de travelling que j'ai eue en tant que cadreuse et pour laquelle la circulation entre l'actrice, le mouvement de la caméra et moi-même ne fut pas évidente. La scène se passait dans un lavoir et des rails étaient disposés au dessus de l'eau. Je devais suivre le mouvement d'un personnage qui pénètre à l'intérieur du lavoir et se déplace jusqu'au bord du bassin. L'espace sur lequel je me trouvais était trop petit et suivre le personnage tout en panotant était compliqué : il a fallu demander à l'actrice de ralentir et faire plusieurs prises avant de parvenir à la symbiose des mouvements.

Mes échanges avec Yves Cape, qui a été ponctuellement machiniste avant de devenir chef opérateur, m'ont permis d'appuyer mon intuition quant à notre rôle vis-à-vis du mouvement du personnage : « Je pense que, pour apprendre le cadre, le mieux, c'est la machinerie. Parce qu'installer des travellings, comprendre pourquoi on installe un travelling de cette façon là, c'est penser au cadre »<sup>10</sup>. Quand je pense à faire un travelling, je dois jongler entre plusieurs enjeux pour assurer la circulation du mouvement au sein du plan. C'est dommage si ce dernier est uniquement déterminé par l'endroit et la façon dont les rails sont posés. D'abord penser le cadre, le mouvement du personnage et celui de la caméra pour ensuite poser des rails.

Ce qui m'intéresse à présent c'est laisser l'acteur donner l'élan au mouvement du plan. J'ai la sensation que certains travellings dans les films de Jim Jarmusch répondent au mouvement des personnages en se laissant entraîner par eux.

---

<sup>10</sup> Yves Cape dans *Ecrire par l'image*, Les impressions nouvelles, p. 221

Dans le film *Mystery Train* (1989) photographié par Robby Müller, la caméra suit l'errance des personnages dans la ville de Memphis, Jim Jarmusch aime « la simplicité du travelling latéral parce que c'est la plus pure réduction visuelle du mouvement et de ce qui change autour de soi »<sup>11</sup>. Le film est construit selon une structure de narration fragmentée aux multiples points de vue, il dépeint des moments ordinaires de vie dans un hôtel, dans lequel les clients ne font que passer. Chacun d'entre-eux a un rapport différent à la ville de Memphis : Jun et Mitzuko l'appréhendent en tant que vestige d'un passé glorieux, tandis qu'Ed est plus réaliste quant au déclin économique de la ville. Ce décalage est souligné par les travellings qui accompagnent les personnages dans leur déambulation. La marche des japonais est filmée comme une errance par un travelling latéral allant de gauche à droite puis, dans un autre plan, de droite à gauche, comme s'ils faisaient demi-tour, même s'ils continuent à aller de l'avant.



***De gauche à droite... ...De droite à gauche***

Ici, la déambulation de Jun et Mitzuko dans le plan génère le mouvement de la caméra qui se met « en marche » elle aussi, affectant à son tour le rythme des acteurs qui doivent être synchronisés avec le travelling. Dans *Mystery train*, la combinaison des déplacements (en opposition symétrique) annihile le mouvement et produit un effet de stagnation et de durée.

Autrement dit, le mouvement circule entre plusieurs éléments qui interagissent mutuellement : il y a le mouvement du personnage indiqué par la mise en scène et celui de l'acteur qui l'interprète à travers son corps. Il y a aussi le mouvement de la caméra pensé en fonction du personnage et influencé par le déplacement de l'acteur une fois sur le tournage. L'acteur entre à son tour en relation avec le mouvement de caméra. Nous

<sup>11</sup> Jim Jarmusch cité par Juan A. Suárez dans, *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, 2007, p.158

sommes alors impliqués dans le déplacement. Pendant le tournage, la manière dont l'acteur bouge affecte aussi la caméra et l'opérateur, nécessitant la mise en place d'une chorégraphie.

*c. La chorégraphie entre les comédiens, l'opérateur et le machiniste*

Dans un travelling de suivi, les corps de l'acteur et du cadreur sont aussi en relation avec l'outil (qui peut être sur rails ou à même le sol) et la personne qui le manipule. Comment préparer au mieux l'espace de jeu pour permettre une chorégraphie la moins contrainte possible ? Je remarque la récurrence des longs travellings de suivi dans les films de Bruno Dumont, qui ont nécessité une adaptation pour Yves Cape :

« Quand j'ai fait les films de Bruno Dumont j'ai compris — quand tu as des très grands travellings, quand tu suis les personnages sur 40 mètres — tu dois toujours un peu allonger ta focale, si tu fais un plan rapproché de quelqu'un qui marche de profil, et que tu viens te mettre ici avec la caméra, le machino ne va jamais réussir à être réactif avec si peu de distance. Par contre si tu te mets plus loin, même cadre en allongeant ta focale, le machino va avoir un temps de réponse correct. Ça je l'ai appris en installant mal des travellings sur les films de Bruno, tout à coup je me mettais trop près »<sup>12</sup>

L'opérateur de la dolly entre donc largement en jeu dans le mouvement du plan, pour redoubler le déplacement et le rythme du personnage, il doit pouvoir anticiper les mouvements. Plus la distance entre le comédien et les opérateurs est grande et plus il sera facile de réagir aux déplacements du personnage. Selon Yves Cape, pour que l'effet du mouvement se fasse sentir le moins possible, il faut que ce soit ou bien le machiniste qui fasse le travail, ou bien l'opérateur. Si chacun essaie de compenser de son côté, alors c'est plus compliqué de ne pas sentir l'effet. Il faut donc choisir qui fera le plus d'effort, et qui fera des corrections minimales.

Il y a aussi les comédiens qui sont en relation avec le mouvement de la dolly. Dans le cinéma de Bruno Dumont, le rapport aux acteurs est singulier, il n'y a pas ou peu d'acteurs professionnels (du moins lorsque Yves Cape opérait sur ses films). « Le

---

<sup>12</sup> Voir entretien avec Yves Cape en annexe

corps, c'est aussi un espace expressif qui habite le monde et le signifie. Dans les films de Bruno Dumont, il signifie un monde originel »<sup>13</sup>. C'est peut-être parce que les personnages sont joués par des acteurs non professionnels que leurs corps prennent tant d'importance à l'image. Qu'est-ce que cela implique dans leurs mouvements ? Dans le dernier film qu'a fait Yves Cape avec Dumont, *Hors Satan* (2011), il y a la scène de travelling où les acteurs ont dû s'adapter au mouvement de la caméra. C'est dans le parc à huitres, quand le garçon marche au premier plan, et la fille avance en équilibre à l'arrière plan. Elle le devance pour qu'ils ne soient pas en commande.



Pour cette scène, l'acteur au premier plan est attaché à la caméra, il y a une barre placée devant la caméra pour l'empêcher d'aller plus vite que le travelling. « Les films de Bruno sont très difficiles à faire. Mais ce qui est beau et que moi j'adore, c'est la simplicité des plans. On faisait beaucoup ce genre d'astuces, les comédiens non professionnels ne comprennent pas les focales »<sup>14</sup>. Ici le comédien peut certes paraître contraint, mais peut-être que de cette manière il n'a pas à se focaliser sur la justesse du rythme de sa marche. Le suivi du travelling s'inverse au profit de la machinerie.

Lors de sa collaboration avec Patrice Chéreau sur le film *Persécution* (2009), Yves Cape et son chef machiniste Emmanuel Van Wambeke (qui est depuis devenu cadreur) ont dû s'adapter aux désirs de mise en scène tout en effectuant des travellings de suivi très complexes, souvent en cadrant en même temps à l'épaule. C'est le cas d'une des séquences dans la cuisine avec les personnages joués par Charlotte Gainsbourg et Romain Duris. Ces scènes requièrent une grande liberté de mouvements, il faut pouvoir être en plongée, en contre plongée, et suivre le rythme des comédiens.

---

<sup>13</sup> Maryline Alligier, *Bruno Dumont, L'animalité et le grâce*, Rouge Profond, 2012, p. 31

<sup>14</sup> Voir entretien avec Yves Cape en annexe

Pour la séquence de fin, Yves Cape ne filme pas à l'épaule : « tout est déjà dramatique, si en plus de ça tu surjoues avec une caméra à l'épaule, fragile elle aussi, tout va dans le même sens, il faut à un moment donné s'effacer, laisser plus de place au jeu des comédiens. À la fin, on s'est embrassés le machino et moi, quand ça à l'air de rien c'est que c'est très compliqué »<sup>15</sup>. Si j'ai décidé de retirer de mon TFE la scène de la fuite du compositeur filmée en travelling, c'est parce que la caméra a sur-joué le mouvement de l'acteur plutôt que de l'accompagner. L'effet est en trop, il ne respecte pas le jeu du comédien. Parfois il vaut mieux se mettre en retrait pour accueillir le jeu de l'acteur ; c'est d'ailleurs le plan large et fixe que j'ai gardé au montage.

Cette adéquation avec l'acteur lors d'un travelling de suivi, où le machiniste et moi sommes en adéquation avec le rythme de déplacement du personnage, je l'ai rencontrée lors de quelques exercices en studio à l'école, mais nous avions le temps et l'espace à notre disposition, c'était un luxe. Sur mon TFE, je voulais que la scène de course se passe à l'heure bleue, au petit matin. Quand j'ai compris que l'effet recherché ne fonctionnerait pas, c'était déjà trop tard. Changer la configuration de l'installation pour faire un travelling de suivi plus simple aurait pris trop de temps, la lumière n'aurait plus été la bonne. Faire un travelling de suivi, c'est aussi une responsabilité qui peut coûter cher en terme de temps d'installation et de liberté pour l'acteur. C'est pourquoi certains opérateurs et metteurs en scène se tournent vers le steadicam, *a priori* plus malléable, pour remplacer la dolly. J'ai l'impression qu'il permet une certaine singularité dans le mouvement, qui se détache de celui imposé par la machinerie telle que la dolly, et propose une nouvelle écoute de l'acteur.

J'ai aussi pensé au mouvement d'une grue pour mon TFE : je voulais suivre les déplacements du compositeur à travers le point de vue du fantôme, encore à l'extérieur du château. Les fenêtres du décor allant jusqu'à 5 mètres de haut entre chaque étage, il aurait fallu avoir une grue avec une tête motorisée pour garder la main sur le cadre. Malheureusement, faute de budget, nous n'y avons pas eu accès. Le chef machiniste — celui avec qui nous avons construit la grue pour le TFE de Léo Villemin — et moi-même avons construit une nouvelle grue, j'ai adapté mon découpage en fonction de la

---

<sup>15</sup> Voir entretien avec Yves Cape en annexe

hauteur maximale atteignable, et nous sommes partis faire le tournage avec les moyens du bord. Bien que nous ayons fait des essais, je n'ai finalement pas été satisfaite du résultat qui n'atteignait ni la dextérité ni la sensation de flottement procurée par le steadicam. Ça n'était pas possible de combiner les deux mouvements de sorte qu'ils paraissent de la même nature, i.e. celui du fantôme.



*La grue construite pour le tournage*

J'aimerais à présent explorer le suivi d'un personnage à travers la caméra épaule avec laquelle, comme le souligne Yves Cape, l'implication du corps de l'opérateur n'est pas la même.

## **2. La caméra épaule, une rencontre entre des sensibilités**

### *a. Cadrer avec sa sensibilité*

La première fois que j'ai cadré des acteurs à l'épaule fut lorsqu'un metteur en scène me proposa de filmer les répétitions pour sa pièce au théâtre de la Boutonnière à Paris : il tenait à regarder autrement. Telle une spectatrice privilégiée, je me suis retrouvée sur la scène parmi les comédiens, libre de les cadrer selon mon ressenti. L'œil plongé dans l'oeilleton, j'ai observé comme je ne l'avais jamais fait auparavant. Intimidée, je suis d'abord restée en dehors. Puis, petit à petit, je me suis avancée vers les comédiens, entraînée par le jeu, j'ai osé les cadrer et les suivre dans leurs gestes. À mon tour, je me suis appropriée l'espace de jeu. Et j'ai alors ressenti l'importance de ce

rapport entre la personne au cadre et les acteurs, comme me l'a ensuite confirmé Naomi Amarger lors de notre entretien.

J'ai en effet souhaité échanger avec elle : elle a d'abord été actrice sur plusieurs longs métrages avant de passer de l'autre côté de la caméra et de devenir cheffe opératrice. Récemment, elle a fait l'image d'un film réalisé par Jamie Adams cadré à l'épaule, où ni les techniciens ni les acteurs ne connaissaient l'histoire qu'ils découvraient au jour le jour ; tout était improvisé. Le réalisateur a mis volontairement ses collaborateurs dans un état de découverte des enjeux et des motivations des personnages pour ne pas projeter de préjugés à travers le cadre. Naomi Amarger a par exemple cadré un certain personnage, *a priori* le « méchant du film », jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'il ne l'était pas tant que ça... Connaître à l'avance tout sur ce personnage aurait sans doute influencé sa manière de le cadrer, et c'était pour elle une expérience très intéressante d'être dans une position de surprise permanente. Il fallait être flexible quant aux installations de lumière, en éclairant avec des sources placées à l'extérieur de la pièce ou en top, pour assurer une liberté dans les axes de caméra. Naomi Amarger parle de métamorphose, celle de l'acteur vers le personnage, mais aussi de celle de l'opérateur qui se doit de « s'ouvrir émotionnellement à la scène ». Le cadre, c'est tout de même un lieu privilégié où, en tant qu'opératrice, je suis la première à sentir le plan. Je pense qu'à l'épaule cette réception se transmet au cadre, et nous devenons alors aussi responsable de l'émotion de la scène.

### *b. Cadrer avec son corps*

J'ai expérimenté comment mon corps, vecteur du mouvement de la caméra, était impliqué d'une manière particulière dans la création de l'image du film en transmettant dans le plan mes respirations et mes réactions. Je l'ai par exemple vécu lors du tournage d'une scène de dispute qui tourne à la violence, en caméra épaule<sup>16</sup>. Je devais cadrer parmi les trois comédiens et accompagner la chute du personnage principal. Il fallait me tenir prête à me laisser aller au sol en même temps que celui-ci, et comme les prises

---

<sup>16</sup> Film réalisé par Cynthia Meyer : *Appel Manqué* (2025)

n'étaient jamais les mêmes, je me concentrais davantage sur celui qui donnait le coup que sur celui qui tombait pour avoir quelques instants d'avance sur la chute. Prête à recevoir moi-même le coup.

L'opérateur laisse entrevoir quelque chose de lui-même au travers d'un geste, d'un mouvement, et participe au récit du personnage. Le corps de l'opérateur joue un rôle puisque sa sensibilité s'exprime à travers lui. Finalement nous sommes aussi acteurs en tant que cadres. Par exemple afin d'être la plus juste possible, Naomi Amarger a essayé d'adopter la même respiration que celle de l'acteur. Il faut aussi répondre à l'intention de la réalisation.

Dans une situation où il y a une caméra B, donc un second cadreur, comment obtenir une continuité dans la manière de cadrer si deux sensibilités (voire trois avec celle du personnage) se rencontrent ? Naomi Amarger m'a fait part d'une de ses expériences en caméra B : pour effacer sa singularité et se caler sur celle du cadreur principal, elle a observé les mouvements de ce dernier quand il cadrerait, ce à quoi il réagissait, et à quelle vitesse. Elle a ainsi été à l'écoute du film.

Avec Yves Cape, j'ai réalisé qu'il pouvait y avoir d'autres manières d'impliquer son corps. Si pour lui aussi la singularité du personnage interprété par l'acteur influence la manière dont on l'accompagne au cadre dans ses mouvements, « tu peux mettre ta couche à toi, dedans »<sup>17</sup>, j'ai l'impression qu'il est encore plus instinctif dans son approche, peut-être moins « souple » que Naomi Amarger. Il raconte son expérience lors du tournage de *White Material* (2009) avec Claire Denis, qui avait alors l'habitude de collaborer avec la cheffe opératrice Agnès Godard, à l'épaule. Pour ce film, il était « impossible d'imiter le style d'Agnès qui fait ça fantastiquement bien ». D'ailleurs au départ, le film devait se tourner en travelling (Claire Denis ne cherchant pas à répéter ce qu'elle aurait fait avec Agnès), mais la douane n'ayant pas permis au matériel d'arriver à destination, le film a été tourné à l'épaule... Et Yves Cape de préciser :

---

<sup>17</sup> Yves Cape, cf entretien en annexe

« À notre retour on a fait une journée entière de projection chez Eclair. Au fur et à mesure de la projection je m'enfonçais dans mon fauteuil, j'avais en tête cette référence du cadre à l'épaule d'Agnès très élégant. Et là je vois les rushes, c'est l'inverse d'Agnès, c'est hyper brusque. Je me dis Claire ne va pas aimer. Et en fait elle m'a dit *Yves c'est magnifique j'adore cette brutalité !* »<sup>18</sup>.

La sensation de la présence d'Yves Cape participe au récit du film. À quel point faut-il sentir la présence de l'opérateur ? À quel point participe-t-il à la mise en scène ?

J'aimerais revenir sur la collaboration entre le réalisateur Chris Marker, le chef opérateur Pierre Lhomme et l'ingénieur du son Antoine Bonfanti sur le documentaire *Le joli mai*, réalisé en 1962. Le rôle de Pierre Lhomme fut si important que Chris Marker le crédita en tant que réalisateur à ses côtés. C'était alors le début des caméras portées, Pierre Lhomme s'entraînait à évoluer et à se familiariser avec la caméra en la portant sur ses épaules lors d'activités journalistiques. Le film a été tourné avec un prototype de la caméra KTM 16mm, dont le corps provient d'un appareil commandé par l'armée, la « cinémitrailleuse ». Sans le magasin chargé de pellicule ni la batterie, elle pèse moins de 4 kilos. Contrairement aux anciens modèles, celui-ci est discret et semble idéal pour le projet. « Notre problème était d'aller vers les gens sans les contrarier. [...] L'obsession de Chris c'était qu'on soit à la fois modestes et souples, qu'on n'effraie surtout pas les gens avec nos outils »<sup>19</sup>. Pierre Lhomme et l'ingénieur du son Antoine Bonfanti ont découvert que pour ce projet documentaire, ils devaient travailler ensemble, que la caméra devait s'approcher ou s'éloigner et que les plans devaient durer plus ou moins longtemps en fonction de ce que transmettaient les personnages. Dans cet exemple de documentaire, Pierre Lhomme a cadré en écoutant les personnes filmées.

Dans l'exemple de *White Material*, le mouvement d'Yves Cape passe par son ressenti. C'est une place à trouver en tant qu'opérateur, la manière dont on va s'impliquer dans le plan, aller au-delà du mouvement imposé, réussir à être à l'écoute et à ressentir la scène pour accompagner le plus justement possible ce que le personnage est en train de vivre.

---

<sup>18</sup> Entretien avec Yves Cape, cf annexes

<sup>19</sup> Pierre Lhomme dans *Dossier Chris Marker*, Olivier Kohn et Hubert Niogret, Positif, n°433, mars 1997

c. *Le corps de l'opérateur qui accompagne le mouvement essentiel du personnage*

*Peut-être que Rosetta a lancé quelque chose, en tout cas à ce moment là c'est frappant.*

*Il y a quelque chose à la fois de nouveau, de juste, d'émouvant...<sup>20</sup>*

C'est une remarque faite par les frères Dardenne et le cadreur Benoît Dervaux à propos de *Rosetta* qui m'a fait percevoir ce que vit un personnage, on ne le voit pas forcément, on le ressent : « Raconter empêche d'exister. Moins on raconte un personnage, plus il existe. On a essayé de ne pas raconter. On a tout fait dans ce sens, la mise en scène, le montage. Plutôt que de raconter, on a essayé de trouver les mouvements essentiels du personnage. »<sup>21</sup>. Cette volonté de traduire un enjeu dramatique à travers une mise en image du personnage, en rapport avec la caméra, m'intéresse tout particulièrement. Dans sa thèse *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? : Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*<sup>22</sup>, Caroline San Martin analyse les mouvements de caméra dans *Rosetta* : la caméra essaie de maintenir le personnage de Rosetta dans le cadre, au centre, mais cette dernière ne cesse d'en sortir. Rosetta échappe en permanence au cadre, et c'est l'image qui tente de lui restituer la place que l'usine veut lui ôter. C'est une lutte entre le cadreur et le personnage, qui traduit la lutte que Rosetta mène pour rester à l'usine.

« Être à contre temps », c'est aussi ce que Benoît Dervaux recherche. Je remarque un autre effet de cadre dans l'exemple du geste effectué par le personnage qui lave du linge dans une bassine. Le cadreur ne tient pas à suivre absolument les mouvements de Rosetta, il se laisse devancer : ses mains sortent du cadre, elle est plus rapide.

---

<sup>20</sup> Caroline Champetier, voir entretien en annexe

<sup>21</sup> Luc Dardenne, Entretien réalisé par Michèle Halberstadt pour le centre du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2001

<sup>22</sup> Caroline San Martin, *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? : Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, 2010



À propos du travail de son cadreur, Luc Dardenne remarque :

« Les mouvements du corps de Benoît Dervaux portant la caméra sont plus subtils, plus vifs, plus sentis et plus complexes que n'importe quel mouvement réalisé à l'aide d'une machinerie. Son buste, son bassin, ses jambes, ses pieds sont ceux d'un danseur. Avec Amaury Duquenne qui l'accompagne et le soutient dans ses mouvements, ils forment un seul corps-caméra »<sup>23</sup>.

Je mentionne l'exemple de *Rosetta* à Yves Cape qui relève le rôle de l'intuition chez l'opérateur :

« Il faut faire attention, il y a souvent des intentions de mise en scène qu'on ne voit à l'écran qu'après, quand le film est monté et qui ne sont pas nécessairement des volontés. [...] Nous, sans doute, on fait les choses aussi beaucoup par instinct et on ne sait pas ce que ça va nous amener. Le style de *Rosetta* ça vient tout à fait par hasard chez les frères Dardenne parce que Benoît Dervaux, le cadreur, est quelqu'un qui réalise des documentaires. [...] Ce style, il l'a inventé comme ça, parce qu'il n'avait pas les moyens. [...] C'est sans doute pas fait exprès à l'origine, et c'est sans doute quelque chose qui aide le récit. Je serais curieux de savoir si les frères Dardenne ont écrit ça avant ou après discussion avec des critiques. Je les connais un peu les lascars... Il faudrait comprendre d'où vient l'origine de ça »<sup>24</sup>. Il arrive qu'un mouvement de caméra ne soit pas pensé en amont et qu'il s'improvise en direct lors du tournage. Dans

<sup>23</sup> Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, 01/10/2004

<sup>24</sup> Yves Cape, voir entretien en annexe

cette scène il fallait suivre le personnage à tout prix, même s'il lui arrivait de quitter le cadre, son mouvement déterminait celui du film.

Pour mon film de fin d'études, si je n'ai pas souhaité filmer à l'épaule c'est parce que je pressentais que ça n'était pas la manière juste d'accompagner mes deux personnages. Je n'ai pas voulu humaniser le mouvement de la caméra objective *via* une caméra à l'épaule pour mieux opposer cette vision objective à une vision subjective, à hauteur d'homme, ou plutôt de fantôme. C'est le mouvement du steadicam qui m'a paru le plus opportun pour explorer la manière de révéler le mouvement du fantôme. Je souhaitais que l'interaction entre le compositeur et le fantôme se fasse à travers ce dernier, qui s'incarne grâce au mouvement de caméra.

### **3. Le steadicam, une nouvelle manière « *d'être-avec* » le personnage**

#### *a. Effacer le corps de l'opérateur...*

Contrairement à la caméra épaule, le steadicam est utilisé généralement pour isoler la caméra des secousses de l'opérateur grâce à un système d'équilibrage particulier. Quand l'ensemble du système est équilibré sur le bras articulé, chacun des déplacements en hauteur, provoqués par la marche de l'opérateur, est contre-balancé par un déplacement vers le bas du système, ainsi les mouvements de pas sont effacés. Le steadicam est souvent utilisé dans des configurations où faire un travelling n'est pas possible, il se substitue alors à la dolly. Yves Cape rappelle l'intérêt du steadicam, même si pour lui, la technique et la machine se font sentir et qu'il faut chercher à effacer au maximum ces effets. S'il insiste sur la presque trop grande liberté donnée par cet outil, il reconnaît l'intérêt de son utilisation : « C'est un outil fantastique qui laisse une incroyable liberté, moi je rêverais de faire un film entièrement au steadicam, mais pensé pour ça ».

Lors de mon stage sur le tournage du *Rendez-vous de l'été* (2025) de Valentine Cadic avec la cheffe opératrice Naomi Amarger, quelques rares scènes ont été filmées au steadicam, tandis que le reste du film est fixe, parfois cadré à l'easyrig. Le personnage principal, Blandine, se rend à Paris pour assister aux jeux olympiques. Elle

est dépassée par l'effervescence de la ville, seule parmi la foule des supporters. Un soir, elle rencontre Benjamin, un garçon qui l'emmène dans la piscine olympique.... Pour filmer cette scène où Blandine et Benjamin se déplacent dans le grand sous-sol de la piscine, Naomi Amarger et Valentine Cadic choisissent le mouvement du steadicam. Cependant ce choix est secondaire, elles ont premièrement pensé à accompagner le mouvement grâce à la dolly, mais les lieux n'étaient pas praticables. Il fallait souligner que quelque chose changeait chez le personnage de Blandine, et le mouvement du steadicam, utilisé pour ces moments particuliers, répondait à cette envie. La fluidité de la caméra exprime l'exaltation de Blandine, elle se sent à l'aise dans l'espace et s'épanouit dans le cadre.

Pour mon TFE, j'ai souhaité utiliser le steadicam sans chercher à reproduire un mouvement de travelling, ni à effacer la présence de celui qui cadre puisqu'il accompagne le déplacement d'un personnage en l'incarnant.

#### *b. Le steadicam, une nouvelle manière d'« être-avec »*

J'ai été intéressée par l'utilisation particulière du steadicam dans le cinéma de Gus Van Sant, que souligne Florian Tréguer qui en parle à travers la *Tétralogie de la mort*. Cette dernière est composée de quatre films : *Gerry* (2002), un road movie sur deux frères qui s'égarent dans le désert ; *Elephant* (2003) qui s'inspire de la tuerie du lycée Colombine ; *Last Days* (2005), librement inspiré des derniers jours de Kurt Cobain — tous les trois sont photographiés par Harris Savides — ; et *Paranoid Park* (2007) où l'on suit un jeune skater qui tue involontairement un homme — photographié par Christopher Doyle. Gus Van Sant entame sa *Tétralogie*, qui, dans une approche contemplative, laisse une grande place à l'improvisation des acteurs sur le tournage tout en s'intéressant aux temps morts et aux moments d'inaction des personnages. Dans *Elephant* il y a une certaine approche de l'espace et des corps qui circulent dans cet espace, « les mouvements des corps aussi bien que leur inertie y affirment [...] le primat de l'espace sur les péripéties narratives »<sup>25</sup> ; les corps, pris dans un mouvement

---

<sup>25</sup> Florian Tréguer. *Gus Van Sant, cinéaste de l'infinifit*: " *L'épuisement des formes* " (Partie 1). Passages. Gus Van Sant. Cinéaste de l'infinifit., pp.09-67, 2023, p. 17

constant, sont souvent filmés en un plan séquence qui accompagne la trajectoire des personnages. Ce mouvement d'accompagnement est filmé au steadicam, et bien qu'il soit utilisé tel un travelling de suivi (ici le steadicam permet de tourner en long plan séquence et d'appréhender librement l'espace), il permet d'évoluer avec le personnage autrement, nous ne sommes ni *voyeurs* ni simplement spectateurs témoins d'une errance mais plutôt *avec* le personnage.

« Il engage [le spectateur] dans la prégnance même du mouvement de pistage, par l'effet sensoriel d'être juste derrière le personnage filmé, de le suivre, de lui emboîter le pas, d'épouser virtuellement son sillage comme s'il ouvrait pour lui une voie inconnue dans l'espace parcourable, de faire fantasmatiquement corps avec lui dans une motricité partagée. »<sup>26</sup>

Il faut remarquer la différence entre le mouvement des personnages de la Tétralogie même si le steadicam y est constamment utilisé (mais singulièrement pour chaque personnage), parfois couplé au travelling. Florian Tréguer voit dans la *démarche heurtée* de Blake (*Last Days*) une manière de révéler les vacillements de sa conscience et de ses nombreuses absences. Dans *Gerry*, les frères renverraient à des silhouettes *zombifiées* marchant sans relâche dans le désert, tandis que dans *Elephant*, les corps des victimes tombent les uns après les autres, « d'un film à l'autre, circulent des postures, une corporéité fragile dans l'enserrement d'un espace de la menace »<sup>27</sup>. Dans ce dernier film, le mouvement du steadicam traduit cette sensation d'*être-avec* mentionnée par Mitry et reprise par Gilles Deleuze<sup>28</sup>, où la caméra ne cherche ni à se confondre avec le personnage ni à rester à distance, mais bien à l'accompagner en révélant son mouvement intérieur. Contrairement au travelling, le steadicam implique davantage le corps de celui qui cadre et amplifie cette sensation d'*être-avec*, tout en s'accordant à l'état flottant des personnages (ce qui paraît à priori plus difficile avec la caméra épaule), à leur divagation et à leur perdition.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Cinéma 1. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 106.

Et Florian Tréguer insiste : « La photographie de Harris Savides qui travaille la continuité par le plan-séquence, misant sur l'allongement du temps pour réverbérer l'espace intérieur des personnages, fait non seulement corps avec leurs déplacements mais aussi avec leurs humeurs, dans un accompagnement tant physique que moral. C'est là tout le paradoxe de cette esthétique apparente du détachement qui promeut malgré elle une forme de proximité d'affect. »<sup>29</sup>

Ainsi selon Mitry, plutôt que de transmettre une image subjective, la caméra peut mener vers une image mi-subjective, c'est l'*être-avec*. Deleuze reprend cette notion en la liant au mouvement de caméra : « Très tôt, la caméra mobile a devancé, rattrapé, laissé ou repris des personnages. Très tôt aussi dans l'expressionnisme, elle a pris ou suivi un personnage de dos (*Tartuffe* de Murnau, *Variétés* de Dupont). Enfin, la caméra déchaînée a opéré des « travelling en circuit fermé » (*Le dernier des hommes* de Murnau) où elle ne se contente plus de suivre des personnages, mais se déplace parmi eux<sup>30</sup> ». Le mouvement de la caméra peut se détacher de celui du personnage et développer un rythme qui lui est propre pour être avec lui d'une autre manière, sans pour autant redoubler son déplacement.

Il faudrait alors aller chercher ailleurs, au-delà d'un mouvement qui accompagne celui d'un personnage... Que faire quand le mouvement du personnage se joue ailleurs que dans ses déplacements, qu'il lui est intérieur ? Il faut alors trouver, voire inventer un mouvement de caméra qui lui soit propre, adapté aux émotions du personnage.

---

<sup>29</sup> Florian Tréguer. *Gus Van Sant, cinéaste de l'infinifit*: " *L'épuisement des formes* " (Partie 1). Passages. Gus Van Sant. Cinéaste de l'infinifit., pp.09-67, 2023, p. 20

<sup>30</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, p. 61 sq.

## II. SUIVRE OU NE PAS SUIVRE ?

*Un zigzag inattendu du travelling peut exprimer le drame plus violemment qu'un long dialogue — Max Ophuls*

Je souhaite à présent m'aventurer là où la caméra circule quand elle ne redouble pas le mouvement d'un personnage, qu'elle le révèle autrement, sans le suivre. L'introduction de mon mémoire s'ouvre sur le mouvement de caméra d'*History of violence* : d'abord autonome, il rencontre ensuite l'acteur. J'aimerais explorer la relation entre le mouvement propre de la caméra et celui de l'acteur, et comment leur rencontre ou leur éloignement participent au récit. Dans mon film, le mouvement de la caméra, plutôt que de simplement accompagner un personnage, rend sensible le fantôme, l'incarne. Le moment où le compositeur est pris dans une danse incontrôlée imposée par le fantôme (*i.e.* le mouvement de la caméra) est le moment essentiel de rencontre entre la caméra et le personnage. C'est aussi le moment où le compositeur rencontre le fantôme qui lui était jusqu'alors invisible. En perdant le contrôle de ses gestes il prend conscience de sa présence, il en fait l'expérience au travers de son propre corps. Autrement dit, le mouvement de la caméra qui anime le fantôme contamine le compositeur, l'envoie valser à l'autre bout de la pièce, l'attire vers lui, le renvoie et ainsi de suite.



Nous avons répété une chorégraphie avec l'acteur et le steadicamer pour que mouvement entre le fantôme et le compositeur se lie puis se délie et que l'on sente l'influence de la caméra sur l'acteur. Lors de la préparation du tournage, je me souviens avoir été étonnée par quelques séquences dans *Nosferatu* (2024), où la caméra semblait par moment avoir un mouvement autonome et se délier des personnages. Le chef opérateur Jarin Balsche raconte avoir voulu jouer avec les mouvements de caméra pour emmener le spectateur là où il n'a pas envie d'aller « la caméra attrape le spectateur par le col, elle gouverne les choses ». En faisant certains panoramiques dans des directions inattendues il cherche à surprendre le spectateur. Il n'y a *a priori* ni mouvement ni interaction en rapport avec un personnage dans le plan. Peut-être est-ce la caméra elle-même qui en devient un ; sommes-nous dans le point de vue de *Nosferatu* ? En tout cas, il n'y a pas de rencontre entre le mouvement de la caméra et celui des personnages. Dans mon TFE, le fantôme (donc la caméra) part à la rencontre du compositeur et lui impose son mouvement de danse. Il y a cependant un aspect que j'aurais aimé davantage explorer : celui où c'est l'acteur et ce qu'il vit qui donnent l'élan aux mouvements de caméra. Comment une mise en mouvement de la caméra peut souligner ce que vit un personnage ?

La notion de rencontre entre le personnage et la caméra, Caroline Champetier l'énonce en réaction à certains mouvements de caméra qui se contenteraient de suivre l'acteur pour montrer son déplacement. « Ne faire que suivre l'acteur devient presque une des expressions les plus pauvres de ce que peut être l'écriture cinématographique. C'est quand même la rencontre de la dynamique d'un corps et de la dynamique d'un mouvement qui fait le cinéma, le mouvement du cinéma »<sup>31</sup>.

L'enjeu n'est-il pas alors de suivre ou de ne pas suivre l'acteur et de définir la notion de rencontre et comment celle-ci peut avoir lieu ?

Nous verrons à travers l'exemple d'*Annette* que c'est l'élaboration de tout un dispositif de mise en scène et de machinerie qui permettent ce genre de rencontre, où l'opérateur à l'initiative de ce mouvement est en relation directe avec le mouvement de l'acteur. Et parfois surgissent des accidents, des surprises...

---

<sup>31</sup> Caroline Champetier, *Les chemins de la philosophie*, Épisode 21/35, 28 janvier 2022

Enfin, si ma question initiale porte sur l'intérêt de bouger la caméra, il convient aussi, *a contrario*, de définir les cas où cela n'est pas opportun. Il y a des plans fixes que traversent les personnages qui participent au récit sans qu'il y ait besoin de mouvement de caméra. Et il y a des zooms qui permettent d'aller à la rencontre du personnage, *tel un élan vers l'acteur*, sans qu'il y ait déplacement.

## **1. Faire exister un personnage par un mouvement de caméra**

### *a. Quand la caméra a son mouvement propre*

*A History of violence* commence par le mouvement d'une caméra qui longe lentement la façade d'un motel, sans qu'il n'y ait de personnage en jeu. Souvent, ce mouvement propre de la caméra permet de présenter les lieux qu'elle explore, envahit ou ordonne grâce à sa mobilité. La caméra, à travers son mouvement, devient alors omnisciente et permet d'introduire l'espace dans lequel se déroule l'histoire, on parle de *mobile establishing shot*.

Dans *It Follows*, la caméra commence par un mouvement. Et tout au long du film elle alterne entre un point de vue objectif et subjectif (celui du personnage principal Jay). Le premier long plan<sup>32</sup> est un mouvement de dolly sur 15 mètres de rail couplé à un panoramique à 360° et à un zoom, permettant à la caméra de remplir plusieurs fonctions. C'est d'abord un mobile establishing shot, on découvre que le récit se passera dans un quartier pavillonnaire, avec une grande ligne de fuite, celle de la route principale. Un personnage sort en courant d'une maison, la caméra le suit, accélère au même rythme jusqu'à ce que le personnage s'arrête face à elle. Un lent mouvement de zoom précède la reprise de la fuite, dans le sens inverse. À aucun moment la caméra ne pointe vers ce que le personnage fuit. Puis la caméra laisse le personnage partir en voiture dans la ligne de fuite révélant l'enjeu du film : il faut rester en mouvement. Des difficultés de tournage rapportées par le chef opérateur Michael Gioulakis ont aussi

---

<sup>32</sup> [Lien vers l'extrait](#)

participé à la tension de la scène : le budget n'étant pas assez conséquent pour utiliser une tête motorisée, il a fallu cadrer en « dansant circulairement »<sup>33</sup> autour de la dolly tandis que le machiniste essayait de suivre le rythme de l'actrice (qui court en talons aiguilles). La scène ayant lieu entre chien et loup, le temps pour tourner était très court et il n'y a eu que quelques bonnes prises avant de ne plus avoir de lumière, « *It was tense!* »

*b. Quand le personnage s'incarne dans le mouvement de la caméra*

Parfois, si la caméra a un mouvement propre, c'est parce qu'elle devient subjective en incarnant un personnage, leur mouvement devient alors commun. Mon personnage de fantôme existe par le mouvement de la caméra, il traverse un espace et c'est la manière dont la caméra navigue dans le décor qui me permet de rendre ce mouvement subjectif. J'ai pensé les déplacements et les actions en fonction du décor dont je disposais : c'est le décor qui réagit au fantôme, lui aussi par le mouvement. Les portes et le drap s'ouvrent à l'arrivée de la caméra, les bougies s'éteignent (ou s'allument) et les partitions s'envolent. La présence du fantôme se manifeste donc par la mise en mouvement de ce qui l'entoure (y compris celle du corps du compositeur) et par le changement de la perception du son qui circule de l'avant vers les côtés puis vers les arrières pour transmettre une sensation intérieure et englobante de l'espace.

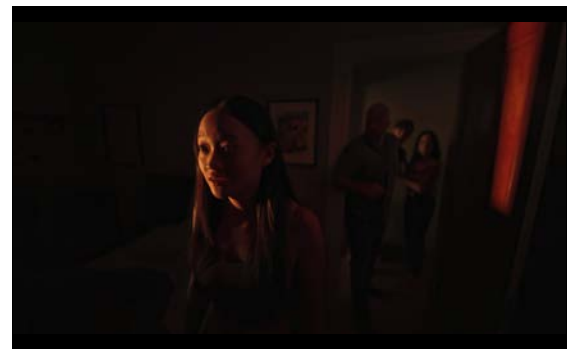
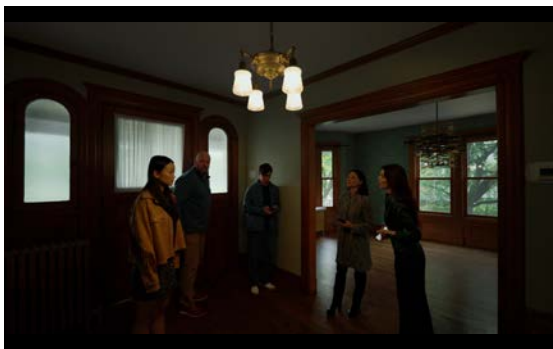


Pour mettre en scène le fantôme, je me suis demandée quelle nature de mouvement pourrait révéler au mieux son rapport à l'espace et au temps. J'ai très vite

---

<sup>33</sup> Michael Gioulakis, *It follows'* shoot story, Definition magazine, <https://definitionmagazine.com/features/it-follows-shoot-story/#:~:text=need%20for%20cutaways.%E2%80%9D-,The%20Camera,%2C%20It%20wasn't%20however>

été intéressée par un mouvement de steadicam. En effet, si j'ai eu l'occasion de filmer au Ronin sur certains précédents films, ni la nature du mouvement ni la prise en main compliquée ne m'ont convaincue (notamment la nécessité de le rééquilibrer à répétition). Durant la préparation de mon TFE est sorti le film *Presence* (2024) réalisé et photographié par Steven Soderbergh. Une présence est attachée à la maison dans laquelle emménage une famille, l'histoire est racontée du point de vue subjectif de cette présence. Elle s'incarne donc par le mouvement dont l'effet est rendu par un Ronin qui stabilise la caméra Sony Alpha 7. Le dispositif est très léger et permet à l'opérateur, qui est aussi le réalisateur, de cadrer durant de longues prises de vues ininterrompues.



Mais à chaque montée d'escaliers j'ai ressenti un léger mouvement saccadé qui ne correspondait pas à la fluidité que je voulais obtenir pour rendre le flottement de mon fantôme. Là, le film est continuellement en point de vue subjectif mais ne se déroule pas en plans séquences. Certaines scènes s'interrompent brusquement, le montage étant pensé par effet de cut. Ce procédé permet une isochronie (quand le temps du récit correspond au temps de l'action) mais les coupes occultent ce qu'a pu voir *la présence* entre temps. Je ne souhaitais pas, pour mon film de telles ellipses narratives, mais au contraire assurer une continuité spatiale et temporelle à travers le point de vue du fantôme, ce qui m'a d'ailleurs amenée à relier deux plans en un seul au montage.

Je tenais donc à ce que l'incarnation de mon personnage par la caméra ne soit pas constant, mais ponctuel (je reviendrai sur l'importance des plans fixes dans la dernière partie), et c'est vers le steadicam que je me suis dirigée. Lors des essais de mouvements du steadicam pour incarner le fantôme, le steadicamer ma confié n'avoir jamais eu ce type de demande, c'est-à-dire de devoir traduire un point de vue subjectif. Au contraire, on lui demande la plupart du temps d'effacer son corps et sa présence,

pour faire par exemple comme un travelling tout en se glissant entre des portes, ou encore un plan séquence qui finit sur une grue... Il a aussi mentionné le *walking effect* auquel fait allusion Yves Cape : il y a toujours un léger mouvement qui empêche d'être fixe comme un trépied. Normalement, on cherche à stabiliser le mouvement, à le rendre « droit ». Mais pour le fantôme, je voulais au contraire sentir un flottement. Le steadicamer et moi avons donc cherché ensemble à traduire le mouvement que ferait le fantôme, en se servant des mouvements impulsés par le corps de l'opérateur steadicam pour transmettre une sensation de flottement propre à cet outil. Ces mouvements de légers balancements, bien qu'on cherche d'habitude à les estomper, m'ont plu. Nous nous sommes amusés à chercher quels mouvements le fantôme pourrait faire en se déplaçant et en observant ; nous avons fait tout l'inverse de ce qu'il lui est généralement demandé de faire : aller de haut en bas, de diagonale en diagonale... De plus, l'effet flottant venait traduire la temporalité dans laquelle se trouvait le fantôme (que j'ai décidé de filmer au ralenti quand nous n'étions pas dans son point de vue subjectif). Je désirais faire un long plan séquence pour le premier point de vue subjectif, ce qui a induit quelques difficultés, tels des passages de portes, le survol d'une longue table, le reflet dans un miroir et la montée des escaliers. Tous ces effets n'auraient pas été possibles autrement qu'au steadicam. J'ai donc opté pour cette machinerie afin d'entrer dans le pont de vue du fantôme et de marquer la rupture du point de vue objectif. Ici, le steadicamer devient le fantôme. Le passage d'une focalisation objective à celle subjective ne fut pas toujours évident ; c'est en discutant avec la scripte lors du découpage que nous avons décidé que le fantôme *transmettrait* son mouvement à la caméra. En effet dans le plan fixe, le fantôme effectue un mouvement qui s'avance vers la caméra, comme s'il la traverse et en prend possession pour le plan qui suit, en caméra subjective. Inversement, pour le dernier plan subjectif, le fantôme *s'extrait* de la caméra, le mouvement de balancier que celle-ci effectue est repris par les mouvements du fantôme dans le plan fixe.

Pour accompagner cette nature de mouvement particulière, j'ai aussi choisi une focale courte (un 21 mm) et modifié mon choix de la taille du capteur de l'Alexa mini LF : nous sommes en *full frame* 3.8K pour tout le film, sauf quand nous sommes dans le point de vue du fantôme. Je passe alors en *open gate* pour changer le ressenti de l'espace et amplifier les distances tout en donnant la sensation d'un point de vue plus

enrobant. En terme de texture, j'ai largement filtré l'optique afin de donner une sensation diffuse. Nous avons aussi décidé à l'étalonnage de garder l'aspect numérique des plans, il n'y a pas de grain pour le point de vue du fantôme. Éclairer de telles scènes fut particulièrement intéressant : il y a quatre scènes tournées au steadicam, dans lesquelles j'ai tenu à laisser un maximum de liberté de déplacement à l'acteur qui se fait poursuivre par le fantôme, et aussi au steadicamer qui chasse le personnage. Quasiment tous les axes devaient pouvoir être filmés — et l'enjeu fut surtout celui des ombres qui révélaient facilement la présence de l'opérateur quand il passait près des sources lumineuses placées à l'extérieur du décor et éclairant par les fenêtres. J'ai donc parfois du restreindre une certaine amplitude de mouvement.



*Essayage du steadicam*



*Mon assistante caméra Florine et Quentin en train d'équilibrer le steadicam sur le tournage*

*c. Les limites : quand le mouvement de caméra prime sur le mouvement du personnage*

Comme je l'ai évoqué plus haut, je m'interroge sur ce que le mouvement de l'acteur peut provoquer sur le mouvement de caméra. Et aussi, dans quelle mesure le mouvement de l'opérateur peut avoir un rôle. En ne cadrant pas à l'épaule, le mouvement de caméra peut, à travers certains outils de machinerie qui lissent voire

effacent la présence de l'opérateur, transmettre une impression déshumanisée, *machinique*. Cette sensation *machinique*, elle est relevée par Yves Cape « C'est un peu le problème du Movi, du Ronin, tout d'un coup tout est parfait, tu vois même plus que ça bouge » et par Caroline Champetier, « Maintenant les outils de cadre amènent une grande contraction du corps, du coup on sent plus la machine que le corps ».

L'évolution des outils techniques a permis de mettre en mouvement la caméra de plus en plus facilement : « à partir de 1970 environ, l'apparence des films a commencé à changer radicalement. La caméra a commencé à bouger de plus en plus, jusqu'à ce que l'usage du mouvement de caméra devienne la norme »<sup>34</sup>. Le chef opérateur Philippe Rousselot constate « une explosion des possibilités de réalisation d'effets spectaculaires, créant une surenchère et une surexploitation, les rendant par là même de moins en moins efficaces, de moins en moins surprenants. Ils ont créé une normalité de l'extraordinaire, banalisé le fantastique »<sup>35</sup>. Je pense alors au chef opérateur Nestor Amendos qui explique pourquoi ne pas avoir tout tourné au Panaglide dans *Days of Heaven* de Terrence Malick : « il ne fallait pas l'utiliser exclusivement... Les plans étaient brillamment exécutés, mais avec trop de virtuosité, la caméra était comme un autre personnage intrusif qui arrive dans la scène. Rien ne vaut le plan fixe sur branche ou le mouvement lent, invisible et régulier de la dolly sur roues »<sup>36</sup>.

Trop de mouvement peut annuler une volonté première et devenir vide de sens. Il faudrait alors trouver un équilibre entre la machine et le corps, car c'est ce corps sensible qui permet d'aller à la rencontre d'un autre corps, et de faire en sorte que le mouvement de la caméra remplisse une fonction narrative.

---

<sup>34</sup> Bettman Gil, *Directing the Camera: How Professional Directors Use a Moving Camera to Energize Their Films*. 2013.

<sup>35</sup> Rousselot Philippe, *La Sagesse Du Chef Opérateur*. Éditions du 81, 2020, p. 39.

<sup>36</sup> Nesto Amendos, *Photographing Days of Heaven*, American photographer, <https://theasc.com/articles/photographing-days-of-heaven>

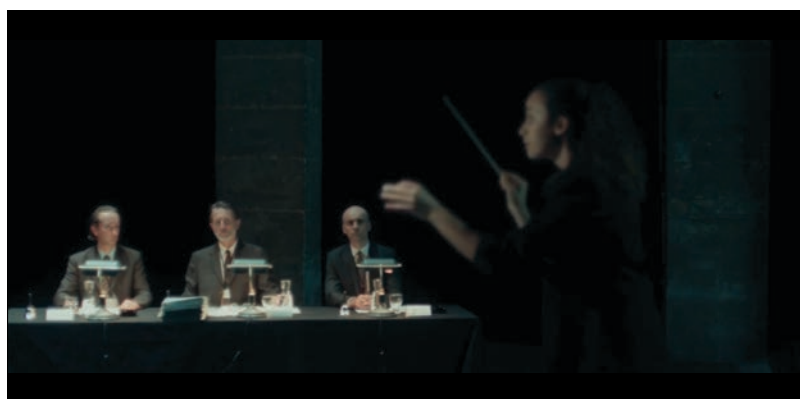
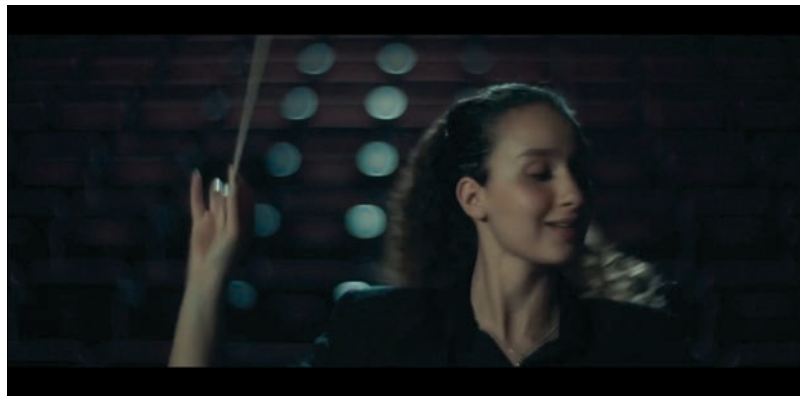
## 2. Aller à la rencontre du personnage, en tant qu'opérateur

### a. Un mouvement de caméra pour révéler l'intériorité du personnage

Un mouvement de caméra peut révéler le mouvement intérieur du personnage et participer au récit en suggérant ce qui n'est pas dit. Pour son premier long-métrage en tant que cheffe opératrice, Naomi Amarger a travaillé avec la réalisatrice Marie-Castille Mention-Schaar, qui lui a demandé de faire la photographie et non de jouer comme elle l'avait fait dans son précédent film. Le film *Divertimento* (2022) met en scène le personnage de Zahia et de sa soeur Fettouma, toutes deux lycéennes musiciennes qui font leur dernière rentrée scolaire dans un lycée prestigieux. Zahia rêve de devenir cheffe d'orchestre, mais elle doit faire face aux difficultés du milieu dans lequel elle évolue et se voit confrontée à la réalité du métier : très peu de femmes deviennent cheffe d'orchestre. Si Marie-Castille a proposé à Naomi Amarger de faire l'image du film, c'est notamment pour ce qu'elle incarnait, une jeune femme aspirant à devenir cheffe opératrice. Il y avait une « résonance émotionnelle » naturelle avec le personnage de Zahia. Le film alterne entre plusieurs grammaires de mouvements, allant du plan fixe au plan sur rails à la caméra épaule. Que ce soit à la Dolly ou à l'épaule, la sensibilité de l'opératrice est impliquée et se ressent à travers son corps, notamment à la fin du film où Zahia dirige son orchestre en public.

Au début de *Divertimento* il y a des mouvements de caméra qui se dessinent selon les scènes. Quand Zahia est dans son ancien lycée, avec ses amis, la caméra est à l'épaule, tandis qu'au conservatoire de Stains où elle a récemment été admise, les plans sont fixes. Chez elle, c'est encore une autre sensation que donne le steadicam. Et puis peu à peu les mouvements se mélangent, les plans fixes deviennent de plus en plus mobiles au fur et à mesure que Zahia trouve sa place et parvient à diriger l'orchestre de plus en plus conciliant... Je pense par exemple à la scène de répétition où Zahia invite ses camarades de Stains à jouer avec les élèves du lycée Racine. La caméra est d'abord fixe, avec quelques panoramiques sur les élèves, puis, petit à petit, Naomi passe à l'épaule, comme si la caméra devenait plus légère et plus mobile pour enrober Zahia, comme le ferait la musique. C'est une rencontre entre deux univers *a priori* hermétiques. Petit à petit, ils vont trouver un mouvement commun, et ce mouvement devient aussi celui de Zahia. Les mouvements de caméra sont guidés par son inspiration

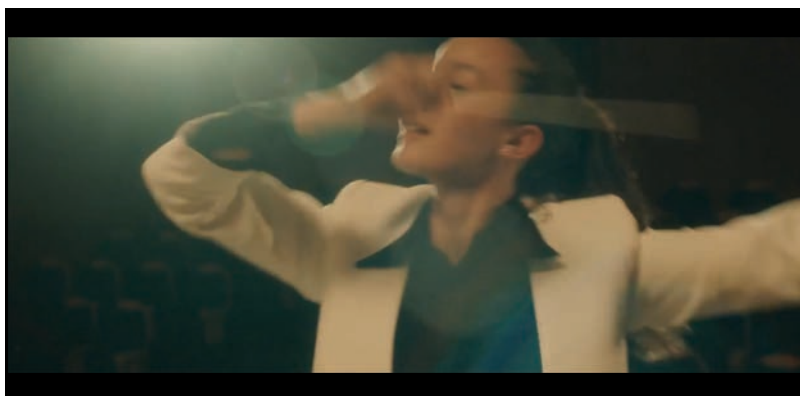
musicale son énergie. Au contraire, les moments de fixité expriment la rigidité et les difficultés du personnage. Naomi dit à propos du personnage de Zahia « [elle] est rejetée par les élèves de son lycée qui refusent qu'elle les dirige, et je voulais que la composition exprime sa solitude. Au début du film, les cadres sont fixes, Zahia est la plupart du temps cadrée seule ou perdue dans des plans très larges. [...] Progressivement, l'unité se crée, et la caméra commence à évoluer entre les musiciens avec de légers mouvements de slider, puis des travellings plus amples, puis des plans encore plus énergiques à l'épaule. L'individualisme disparaît au profit du groupe, ou plutôt, ce sont les individualités qui réussissent à coexister pour donner toute sa puissance au groupe »<sup>37</sup>. Dans *Divertimento* les mouvements de caméra servent le récit du personnage, ils viennent révéler le ressenti émotionnel de Zahia qui doit parvenir à faire corps avec son orchestre.



*Des cadres fixes pour l'audition de Zahia*

---

<sup>37</sup> Naomi Amarger, interview sur *Divertimento*, AFC, n°340, 13 février 2023, <https://www.afcinema.com/Naomi-Amarger-revient-sur-le-tournage-de-Divertimento-de-Marie-Castille-Mention-Schaar.html>



*Des cadres à l'épaule pour la répétition finale de Zahia, Naomi Amarger tourne autour d'elle*

Pour trouver le rythme des mouvements faits à la Dolly et cadrés à l'épaule, Naomi Amarger et son chef machiniste Laurent Passera ont profité des répétitions pour écouter la musique (enregistrée en direct). Ensemble, ils ont décidé des moments et à quelle vitesse la Dolly se déplacerait pour construire une chorégraphie sur la musique dirigée par le personnage.

*b. L'interaction entre l'opérateur et l'acteur - des moments de rupture et des moments de rencontre*

Il me faut définir la notion de *rencontre* entre un mouvement de caméra et un mouvement du personnage, qui ne peut pas être la même chose qu'un accompagnement du mouvement du personnage par celui de la caméra. Cette rencontre, je pense qu'elle est nécessairement ponctuelle, quitte à ce qu'elle se répète. Elle implique aussi que l'opérateur cadre, en relation avec l'acteur qui interprète. Une rencontre entraîne un avant et un après, elle affecte la relation entre le personnage, l'opérateur du cadre et la

réception du mouvement général du récit. Caroline Champetier utilise le terme *disjoint* quand je l'interroge à propos des outils de cadre. « Qu'ils ont tellement évolué — ils vont dans le même sens, celui du suivi de l'acteur — que ça me pose souvent des questions de mise en scène. C'est-à-dire que la mise en scène se réduit à suivre l'acteur. Et donc ce moment où ça se disjoint justement, il n'est plus là. »

En fait si la rencontre est possible, c'est qu'il y a eu disjonction à un moment donné. Cette rencontre, c'est d'une part l'implication de l'opérateur qui se laisse guider par son instinct au moment où le plan se tourne, (il joue un rôle derrière la caméra) ; et d'autre part l'élan de l'acteur dont l'espace de jeu est pensé pour qu'il ait un maximum de liberté dans son interprétation du personnage.

Maintenant que nous en savons un peu plus quant à ce qu'une telle rencontre implique, j'aimerais savoir dans quelle mesure il est possible de l'engendrer, pour que l'instinct puisse travailler dans le *présent du plan*. Je pense qu'un plan en mouvement (qui ne soit pas un plan qui suit un déplacement) peut-être précisément le lieu de cette rencontre puisqu'il contient ce *proche et ce lointain*, que Caroline Champetier me dit être la question du cinéma. Pour elle, il s'agit de *voir mieux ou ne plus vouloir voir*, de trouver le moment où ça se disjoint et où ça se rejoint.

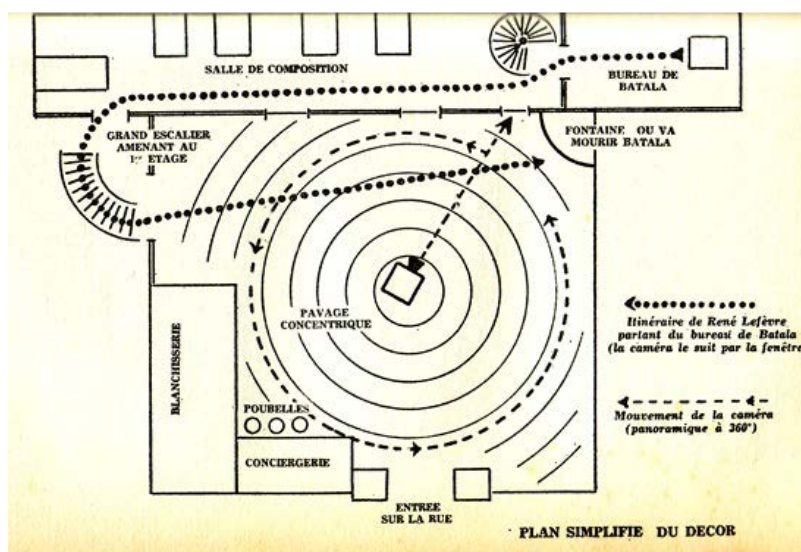
« Ce que j'aime c'est quand un plan est dessiné. [...] ce qui est beau au cinéma c'est quand on sent que l'acteur et la caméra ou en tout cas la situation et la caméra ont chacun un rythme. Et que ces rythmes se rencontrent parfois et se disjoignent à d'autres moments. Ce n'est pas tout le temps collé. Et c'est dans ces moments où ça se disjoint, et puis où ça se rejoint qu'on sent le cinéma. On sent qu'il y a un esprit, une âme, un corps qui en suit un autre, qui en accompagne un autre, qui en regarde un autre... Qui veut comprendre quoi. Et la compréhension ne peut pas être constante, il faut qu'il y ait des variations. »<sup>38</sup>

L'idée de dessiner un plan par le mouvement me renvoie au parcours pensé par l'architecte, espace dans lequel nous circulons à travers des zones d'ombre et de lumière. La lumière participe aussi au rythme du parcours dans le plan d'architecture et de cinéma. Le personnage de cinéma serait tel un noyau, un point central autour duquel

---

<sup>38</sup> Caroline Champetier, voir Entretien en annexe.

les plans s'organisent dans un continuum spatial (le plan séquence serait alors tel le plan libre architectural qui se libère des murs porteurs ?). C'est le mouvement qui dirige le regard du spectateur, la caméra circule dans l'espace à notre place ; ce parcours peut se dessiner en amont, en plan. Le mouvement peut prendre forme, il peut devenir linéaire, circulaire... Et si cette forme s'inspirait du mouvement interne du personnage, si le dessin véhiculait la pensée ? Caroline Champetier s'assure cette liberté d'expression dans la forme grâce à l'utilisation de plaques de dance floor (si le sol n'est pas praticable) pour pouvoir circuler plus librement avec la dolly.

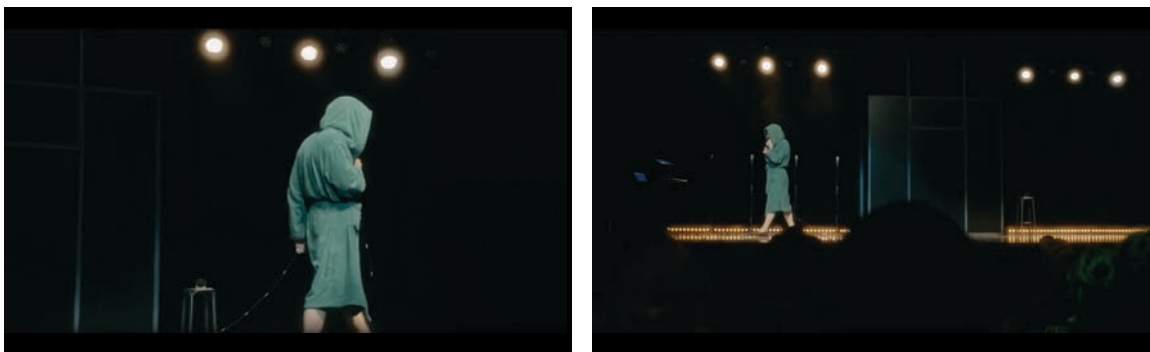


André Bazin dessine le panoramique de la scène de crime dans *Le Crime de monsieur Lange* (Jean Renoir, 1935)

Dans le livre *L'acteur et la caméra*, Philippe Durand relève qu'au cinéma, le rythme dramatique est saisi à travers un rythme plastique et musical<sup>39</sup>. En effet le mouvement *dans* le plan a lieu dans un espace cadré où un corps se déplace à une certaine vitesse, et le mouvement *du* plan est déterminé par la durée de ce plan dans le temps. En tant qu'opératrice j'ai donc un rôle à jouer dans le rythme dramatique à travers le rythme plastique. Ne pas forcément rejouer le mouvement de l'acteur à la caméra, au contraire. C'est parfois dans la différence que deux mouvements se rencontrent. Saisir un instant l'intériorité d'un personnage avant qu'il nous échappe à nouveau.

<sup>39</sup> Philippe Durand, *L'acteur et la caméra*, Techniques européennes, 1974, p. 40

S'approcher et s'éloigner, c'est le mouvement que fait la caméra dans les scènes du stand-up d'Henry, de la tempête, et du chef d'orchestre dans *Annette*. Dès les premières scènes où Henry fait du stand up, un mouvement se dessine entre le personnage et la caméra. Alors qu'il fait son show sur scène, la caméra effectue des allers et retours à travers des zooms, dézooms et lents mouvements latéraux, jouant avec les déplacements du personnage. Le mouvement de caméra suit les pas d'Henry, parfois il anticipe et prend de l'avance sur le personnage, ou alors il se laisse devancer.



Chacune des prises de la scène — pour laquelle Leos Carax a indiqué à Caroline Champetier « parfois on peut s'éloigner, parfois on peut s'approcher » — a été improvisée au moment du plan, mais pour qu'elle puisse l'être, il a fallu une préparation au préalable. Le théâtre offre au cadre un périmètre de 12 mètres d'amplitude avec la Dolly, qui a permis de monter et de descendre en fonction de l'envie de Caroline Champetier de cadrer ou non les têtes des spectateurs en amorce. Les répétitions de la scène se sont faits sans Adam Driver, avec un autre acteur, pour que Leos Carax puisse décider des mouvements dont il avait besoin et qu'il souhaitait faire faire à l'acteur. Caroline Champetier n'était pas présente lorsque Leos Carax a dirigé Adam Driver et elle raconte « je pense qu'Adam Driver à ce moment-là il fait ce qu'il veut. Peut-être que Leos Carax peut lui dire « essayez d'occuper toute la scène, en longueur, en largeur ». Il y donc un espace de liberté mis en place pour que la personne au cadre puisse tantôt s'approcher, tantôt s'éloigner de l'acteur quand elle en ressent la nécessité, selon son intuition : « Après quand je m'avance, c'est parce que je sens qu'il faut s'avancer, soit parce qu'il s'est arrêté soit parce que c'est une acmé du texte... C'est de l'intuition. ». J'imagine que cette intuition s'affine avec l'expérience, et permet à l'opérateur de se rendre complètement disponible pour vivre ces moments là.

Pour la scène de la tempête, c'est un dispositif similaire qui permet de retrouver cette liberté d'improvisation au moment où le plan se tourne. Les personnages interprétés par Adam Driver et Marion Cotillard dansent sur le pont d'un bateau, en pleine tempête. Le dispositif mis en place pour cette scène est extrêmement construit. La scène, tournée en studio, est filmée sur un toile de fond sur laquelle deux projecteurs projettent la vague. L'écran de projection fait 30 mètres de large et 13 mètres de haut, et à 15 mètres de lui est placé le gimble qui permet de faire bouger le bateau. Placé à un mètre de ce bateau, il y a un chemin de praticables avec des plaques (pas de travellings), qui permettent à Caroline Champetier et à son chef machiniste Témoudjine Janssens de suivre les acteurs dans la longueur du bateau : « Pour moi, on devait voir le danger d'une place qui n'était pas celle des personnages mais qui appartenait à la mise en scène ». La scène est filmée de manière intuitive, sans que les mouvements soient répétés avec les acteurs au préalable. Caroline Champetier et son chef machiniste ne savaient où et comment les acteurs danseraient sur le bateau, et elle m' a confié que c'était ce qui lui plaisait de ne pas savoir exactement ce qui allait se passer, pour pouvoir être dans le *présent du plan*, et ne pas être dans la conscience mais dans le ressenti.

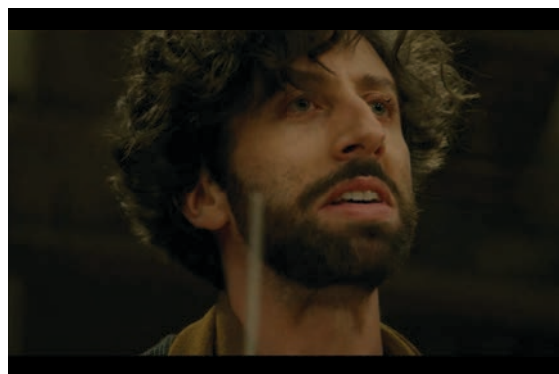
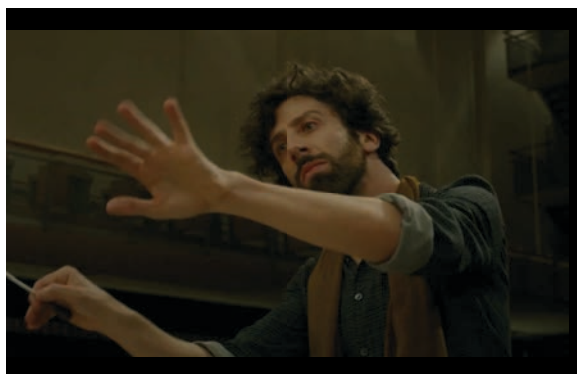


La scène où la caméra tourne autour du chef d'orchestre<sup>40</sup> est, comme dans *Divertimento*, guidée par la musique qui est enregistrée en direct. L'acteur joue à la fois son personnage et mène l'orchestre, ses gestes jouent de la musique en temps direct, elle n'est pas mimée. Il y a des ruptures de rythme tout au long du plan pour les accompagner. Caroline Champetier a choisi le mouvement du travelling circulaire couplé à celui du zoom pour venir s'approcher quand il se confie à la caméra. Le zoom

---

<sup>40</sup> [Lien vers l'extrait](#)

permet en effet d'aller à la rencontre du personnage, de s'approcher pour saisir l'intimité de ce qu'il traverse et de s'éloigner pour donner l'ampleur de son geste.



Cette aventure du plan mentionnée par Caroline Champetier est fantastique à vivre, elle permet de se laisser aller à la scène pour dessiner un mouvement avec l'acteur selon la singularité de chaque prise. Cette singularité est aussi la cause de surprises lorsqu'un plan est tourné, et celles-ci peuvent devenir des points de rupture qui participent à la rencontre avec le mouvement du personnage.

### *c. La recherche d'accidents et des moments de rupture*

Enfin, la question des imprévus s'est aussi imposée à moi : Yves Cape m'a confié aimer ce genre de situations où l'on passe par exemple du travelling à l'épaule, où il faut faire avec la surprise : « Dans un format assez strict, plus il y a d'accidents plus je serai content ». Et il a déclaré par ailleurs « S'il y a quelque chose qui m'a bien fait continuer le cinéma, c'est certains travellings de Leos Carax sur *Mauvais Sang* »<sup>41</sup>.

Je pense à la séquence marquante photographiée par Jean-Yves Escoffier, celle où Denis Lavant se met à courir sur *Modern Love* de David Bowie<sup>42</sup>. J'ai l'impression que les mouvements de caméra, allant du plan fixe au travelling latéral de gauche à droite, accompagnent d'une manière particulièrement précise le changement d'état du personnage d'Alex (joué par Denis Lavant) d'abord enfiévré puis libéré et transporté par le morceau *Modern Love*, passant de la fixité à la mobilité. Juste avant qu'Alex

<sup>41</sup> Yves Cape dans *Ecrire par l'image*, Les impressions nouvelles, 2019, p. 225

<sup>42</sup> Lien vers l'extrait : <https://www.youtube.com/watch?v=gt2KlkBUgXA>

commence à courir, Anna (interprétée par Juliette Binoche) et lui sont quasiment immobiles, dans des cadres fixes. Alex allume la radio « écoutons, et laissons-nous guider par nos sentiments », un premier morceau passe, puis un second, *Modern Love*. Alex se tort de douleur et sort du cadre, la caméra change d'axe, de l'intérieur elle passe à l'extérieur. Le travelling commence.



Denis Lavant raconte à propos de cette scène que le réalisateur lui avait indiqué : « rien de psychologique, jamais, absolument jamais, mais des exigences d'ordre plastique [...]. La fameuse scène de la course, [...] il y avait deux voitures de travelling, une avec trois caméras, une avec des éclairages, qui devaient partir ensemble donc on devait se coordonner pour partir, donc il y a eu des faux départs [...] L'achèvement de la course, c'est une des prises que Leos a gardé exprès parce qu'il y a eu un petit retard, à un moment donné, je suis débordé par le travelling, je suis obligé de le rattraper, mais ça rend encore plus concret cette course »<sup>43</sup>.

Ici, c'est le décalage imprévu entre Alex et le mouvement de caméra qui intéresse Carax. Le cadre et le personnage ne sont plus en cohésion totale, leurs mouvements respectifs se délient pour se retrouver à nouveau. Le personnage sort du cadre et se bat pour y rentrer à nouveau, pour rester dans le mouvement du plan.



---

<sup>43</sup> [Lien vers l'extrait](#)

À une autre échelle, j'ai pu expérimenter ce genre d'accidents lors du tournage sur le court-métrage *Si on a la nuit* (2023), réalisé par Pierre Bermond. Ce film est un hommage aux *Amants du Pont Neuf* (1991) réalisé par Leos Carax. Une nuit Camille (joué par Célie Verger), qui vend des livres sur les quais, fait la rencontre de Paul (joué par Simon Baur), vendeur ambulant de tours Eiffel. Ensemble, ils errent dans Paris jusqu'au petit matin. Tantôt c'est Paul qui fuit Camille, tantôt c'est lui qui lui court après... Une des scènes se passe sur le pont neuf, un saxophoniste joue, ils commencent peu à peu à danser. Leur complicité atteint son apogée quand Paul la porte dans les airs, puis le musicien s'arrête de jouer.

Comment accompagner à l'image ce moment à part où les deux personnages se rapprochent physiquement ? Et comment travailler de concert avec les acteurs pour participer à la chorégraphie sans les gêner ? Si le reste du film se fait majoritairement en plans fixes sur pied ou à l'épaule, nous avons choisi pour ce plan séquence de reproduire le mouvement d'un steadicam (effectué au fauteuil roulant et au Ronin faute de budget suffisant) pour danser avec ces corps pris dans un mouvement singulier, en dehors du monde. La caméra alterne constamment entre des moments où l'on se rapproche des personnages et d'autres où l'on s'éloigne, telle l'attraction entre les deux personnages. C'est donc une seconde chorégraphie qui prend place entre les acteurs, mon chef machiniste et moi. Plusieurs répétitions et prises ont été nécessaires, nous avons beau avoir appris la chorégraphie par coeur, chaque prise est unique et porteuse d'accidents avec lesquels il faut composer.

À mon tour, j'ai dû me mettre dans une position de danseuse pour interagir avec ces deux acteurs, alors que les personnages risquaient de ne plus être dans le cadre du fait des retards et autres contre-temps. L'acteur Simon Baur ne bougeait pas de la même manière que Célie Verger, il fait du Kung-fu en compétition et était donc particulièrement agile durant la chorégraphie. Je me suis davantage concentrée sur ses mouvements qui me paraissaient plus difficile à maintenir dans le cadre, et finalement c'est lui qui occupe le plus de place à l'image. En revoyant les prises, je me suis rendu compte qu'il sortait étonnamment moins du cadre que le personnage de Célie Verger et sa mobilité a finalement donné une tonalité imprévue à la scène dont il est devenu le personnage principal.

### 3. Le zoom en tant qu'élan vers l'acteur et le plan fixe

#### a. Le zoom comme élan vers l'acteur

Si dans mon TFE j'ai essentiellement sondé les mouvements de caméra pour aller à la rencontre du personnage, j'ai aussi expérimenté le zoom, tout aussi efficace, voire parfois plus approprié pour matérialiser une rencontre. Le mouvement optique du zoom m'est en effet apparu comme vecteur de rencontre, notamment dans *It Follows* et *Annette*.

Caroline Champetier parle du zoom en tant qu'*élan vers l'acteur*. Dans *Annette*, c'est elle qui zoome selon son intuition. Pour les scènes du *stand up*, l'optique zoom 25-250 mm lui permet de décider au moment où la prise se tourne (couplé au mouvement de travelling latéral) de s'approcher ou de s'éloigner de l'acteur selon son envie. Le zoom révèle le rythme interne entre l'acteur et la caméra, tout en permettant l'improvisation pendant le tournage, selon la singularité de chaque prise. Lors de sa collaboration avec Claude Lanzmann, elle raconte cependant :

« Le film sur lequel le zoom était plus ou moins décidé par le metteur en scène, c'était Shoah, Lanzmann nous faisait des signes, c'est moi qui faisais les zooms, à l'époque il n'y avait pas de moteurs HF, alors c'était d'autant plus difficiles de faire des mouvements réguliers. »<sup>44</sup>.

Ici, tel un chef d'orchestre, c'est le réalisateur qui indique quand et à quel rythme faire le zoom. Si je me suis d'abord demandée pourquoi ne pas laisser la personne au cadre décider du zoom (ayant moi-même été cadreuse sur un tournage où l'on m'indiquait dans une oreillette quand et sur quoi faire le zoom il me fut difficile de me laisser aller au *présent du plan*), la situation ne me semble pas comparable à celles vues précédemment ; dans *Shoah*, un documentaire de témoignage, le réalisateur montre une implication toute particulière par rapport au sujet. Il me semble alors que le zoom, qui permet d'entrer l'intimité du personnage, permet de mieux s'identifier à lui, d'abolir la distance.

---

<sup>44</sup> Voir *Entretiens avec Caroline Champetier* en annexe

Pour le TFE de Jules Vésigot-Wahl, nous souhaitions avoir des mouvements de zooms pour quelques scènes, notamment celle de fin, où nous comprenons que le personnage principal est lui aussi dans un monde à l'arrêt ; et celle où il accepte de jouer le rôle du petit-fils de la dame rencontrée à la gare. Pour cette scène très chargée émotionnellement, le zoom avant se déclenche au moment où les deux personnages parviennent à communiquer : en se faisant passer pour celui qu'il n'est pas, Ivan parvient à dire quelque chose de son désir, il peut finalement exister à travers un autre. Lyudmila, enfin face à celui qui dit être son petit fils, l'écoute.



Cette écoute, cette rencontre, elle n'aurait pas pu se faire dans un cadre aussi intime que celui-ci autrement que par le zoom : le parti pris du réalisateur était de zoomer tout le long de la réplique de l'acteur, pour finir en très gros plan sur les yeux d'Ivan. Le zoom, très lent, a permis de marquer des moments de pause sans que cela ne conduise à des ruptures nettes alors que le personnage était submergé par l'émotion.

Il y a aussi une certaine pudeur de ma part dans le fait de vouloir m'approcher optiquement (grâce au zoom Laowa) et non physiquement : sur le plateau de tournage la distance reste la même, le mouvement n'est pas intrusif.

### *b. Le plan fixe pour mettre en valeur le mouvement*

Ce sont les plans fixes qui permettent de différencier le mouvement par contraste, d'en faire un événement. J'ai, pour mon TFE, tenu à utiliser en majorité des plans fixes quand il ne s'agit pas du point de vue subjectif du fantôme, contrairement au film *Presence* qui est en mouvement constant (il s'agit du même point de vue tout au long du film). Il y avait une partie des plans en mouvement (ceux filmés à la grue et en double dolly mentionnés dans ma première partie) qui ont été retirés au montage, mais cela a été finalement pour le mieux. Le seul mouvement étant celui du fantôme, il y a une vraie différence de traitement pour les deux personnages. C'est grâce aux plans fixes que se détachent les plans au steadicam, ils permettent une rupture pour accompagner le changement de point de vue.

Mettre la caméra en mouvement n'est pas toujours juste. Il y a des films avec des plans fixes qui sont traversés par les personnages et qui servent tout aussi bien le récit. Pour le film *Le rendez-vous de l'été* (mentionné dans la première partie), Naomi Amarger et la réalisatrice Valentine Cadic ont choisi de filmer les errances du personnage de Blandine dans Paris en plans fixes ; elle est mêlée à la foule des supporters des jeux olympiques qui habitent le cadre d'une tout autre manière. La fixité des cadres accompagne tout aussi bien Blandine dans sa désorientation : la foule défile et traverse les plans tandis que Blandine piétine et ne sait pas où aller, elle est à part dans le cadre.

Je pense aussi aux films de Wong Kar-Wai, particulièrement à une scène de *Chunking Express* (1994), photographié par Andrew Lau et Christopher Doyle. En combinant plusieurs techniques, l'*under-crancking*<sup>45</sup> et le *step printing*<sup>46</sup>, le mouvement

---

<sup>45</sup> L'*under-crancking* consiste ici à filmer à 12 images par seconde, moins il y a d'images plus le mouvement est flou

<sup>46</sup> Le *step printing* consiste à doubler, tripler voire quadrupler chaque image pour donner un effet agité tout en étant au ralenti

paraît très rapide mais il est en fait très lent, flou et saccadé à la fois. Si cet effet est le résultat de contraintes lors du tournage — la pellicule étant peu sensible aux éclairages des néons, réduire le nombre d'images par seconde en ouvrant le *shutter* plus longtemps permet d'imprimer davantage de lumière — il participe à révéler l'état particulier des deux personnages, en parallèle de la foule. Les personnages principaux jouent au ralenti, ce qui permet d'accentuer d'autant plus la différence de vitesse entre eux et les passants. Ils semblent tous les deux détachés du monde qui les entoure, ils vivent certes deux choses différentes, mais en même temps.



Parfois, c'est la fixité du cadre qui raconte le mouvement intérieur du personnage. Il s'agirait ainsi d'être à l'écoute de ce qu'un personnage traverse pour l'accompagner le plus justement possible à l'image. Le mouvement du personnage, intérieur et extérieur, émerge dès la lecture du scénario, et c'est lors du découpage avec la mise en scène que ce mouvement, ce dessin peut prendre forme. C'est le choix de la machinerie qui permettra de participer au dessin du plan, en fonction des contraintes du plateau pour enfin se laisser aller à la rencontre du personnage. Finalement, cette proximité avec l'acteur, je la ressens au moment où je regarde dans l'oeilleton, cet endroit privilégié où c'est le personnage qui vient à ma rencontre.

## CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, je me suis demandée quand et comment bouger la caméra car j'ai senti que c'était un moment privilégié d'échange avec l'acteur, une manière d'aller à sa rencontre aussi bien pour le spectateur que pour l'opérateur. A travers les entretiens et les analyses de séquence j'ai voulu comprendre quelles étaient les conditions requises pour qu'une sensation de rencontre ait lieu. Cela dépend, bien sûr d'un choix méticuleux de machinerie adaptée en fonction de l'effet recherché et du décor, et, si je n'ai pas pu dans ce cadre explorer toutes les pistes, je ne renonce pas à le faire dans le futur.

J'ai aussi cherché à savoir comment m'approcher de l'acteur pour ne pas faire irruption dans le plan et ainsi à participer au récit de ce personnage : c'est en et allant à sa rencontre, en l'accompagnant dans son mouvement ou à travers un mouvement propre de la caméra qui révèle autrement ce qu'il est supposé être en train de vivre. Si dans mon Tfe j'ai d'abord envisagé beaucoup déplacement de la caméra, j'ai finalement ciblé ce mouvement plus précisément, afin qu'il puisse faire événement. Et, si parfois je me suis amusée à détourner l'utilisation du mouvement (par exemple en suivant en travelling des personnages sonores invisibles ou en incarnant un personnage par le mouvement de la caméra), j'ai compris finalement que trop de mouvement peut annuler l'effet recherché.

Durant ces quatre années d'apprentissage à la Fémis, j'ai aussi apprécié que le travail de cheffe opératrice rejoigne la mise en scène quand une complémentarité et une confiance s'installent avec la personne à la réalisation : la réjouissance d'une création partagée est alors d'autant plus forte.

Cela m'a permis de mieux envisager en amont les questions à se poser au moment de la lecture du scénario et de penser aux autres façons de transmettre une sensation de mouvement, de vitesse, d'agitation, voire de trouble. Le découpage, les repérages dans le décor où les personnages circulent lors des répétitions permettent de faire émerger l'idée d'un mouvement. Enfin, la lumière elle aussi peut donner l'illusion d'un déplacement, autrement qu'en faisant circuler la caméra.

## BIBLIOGRAPHIE

### . Ouvrages

ALLIGIER Maryline, *Bruno Dumont, L'animalité et le grâce*, Rouge Profond, 2012.

BETTMAN Gil, *Directing the Camera: How Professional Directors Use a Moving Camera to Energize Their Films*. 2013.

BINH N. T. et FIGASSO Jean-Paul, *Écrire par l'image*, Les impressions nouvelles, 2019.

DARDENNE Luc, *Au dos de nos images*, Points Essais, 2008.

ROUSSELOT Philippe, *La Sagesse Du Chef Opérateur*. Éditions du 81, 2020.

DURAND Philippe, *L'acteur et la caméra*, Techniques européennes, 1974.

DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983.

FAVANT Estelle, *The cinema of Jim Jarmusch, From the mundane to the extraordinary*, Université Toulouse II, 2020

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, 1965.

SAN MARTIN Caroline, *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? : Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, 2010.

SUAREZ Juan, *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, 2007.

TREGUER Florian, *Gus Van Sant, cineaste de l'infinifit: " L'épuisement des formes "* Passages, 2023

### . Article de revue

AMARGER Naomi, « *Divertimento*, AFC, n°340, 13 février 2023

HALBERSTADPOUR Michèle, « Entretien avec Luc Dardenne », centre du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2001

. Sites internet

AMENDOS Nestor, « Photographing Days of Heaven, American photographer », en ligne, [ <https://theasc.com/articles/photographing-days-of-heaven>], consulté le 10 janvier 2025

CHAMPETIER Caroline, « Les chemins de la philosophie », Épisode 21/35, 28 janvier 2022, en ligne, [ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/caroline-champetier-cinematographe-mon-metier-c-est-de-faire-que-d-un-visage-eman-de-la-lumiere-5397403>], consulté le 02 janvier 2025.

GIOULAKIS Mike, « It Follows - Filmmaker », 31 mars 2015, en ligne, [ <https://filmmakermagazine.com/93629-we-didnt-have-to-add-too-much-creepiness-it-follows-dp-mike-gioulakis/>], consulté le 1er juin 2025

GIOULAKIS Mike, « It follows' shoot story, Definition magazine », en ligne, [ <https://definitionmagazine.com/features/it-follows-shoot-story/#:~:text=need%20for%20cutaways.%E2%80%9D-,The%20Camera,%2C%20It%20wasn't%20however>], consulté le 1er juin 2025

SUSCHITZKY Peter, « Craft : Opening Scene History of Violence, David Cronenberg: Virtual Exhibition », 2016, en ligne, [ <https://www.youtube.com/watch?v=ve6s8T9s7gs>], consulté le 15 avril 2025

LAVANT Denis, « Denis Lavant et Leos Carax : l'acteur revient sur les scènes marquantes de leur collaboration », Télérama, en ligne, [ <https://www.youtube.com/watch?v=uIdXQA42RIg>], consulté le 1er mars 2025

. Filmographie

CADIC Valentine, Le Rendez-vous de l'été, 2025

CARAX Leos, Annette, 2021, Mauvais sang, 1986

CRONENBERG David, A History of Violence, 2005

DARDENNE Luc et Jean-Pierre, Rosetta, 1999

DENIS Claire, White Material, 2009

DUMONT Bruno, Hors Satan, 2011

JARMUSCH Jim, Mystery Train, 1998

KAR-WAI Wong, Chunking Express, 1994

MARKER Chris, Le joli mai, 1962.

MENTION-SCHAAR Marie-Castille, Divertimento, 2022

ROBERT MITCHELL David, It Follows, 2014

SODERBERGH Steven, Presence, 2024

VAN SANT Gus, Gerry, 2002 ; Elephant, 2003 ; Last Days, 2005 ; Paranoid Park, 2007

## ANNEXE

### Entretien avec Yves Cape

#### **Je parle de mon sujet à Yves, en donnant l'exemple de Rosetta**

**Y. C. :** Il faut faire attention, il y a souvent des intentions de mise en scène qu'on voit à l'écran après, quand le film est monté, qui ne sont pas nécessairement des volontés. J'ai écouté pendant deux heures un entretien sur Memory avec François Bégaudeau, il voit des choses dans le film, des choses que nous on a pas du tout pour les raisons qu'il les voit, mais c'est pas grave. Nous, sans doute, on fait les choses aussi beaucoup par instinct et on ne sait pas ce que ça va nous amener. Le style de Rosetta ça vient tout à fait par hasard chez les frères Dardenne parce que Benoît Dervaux, le cadreur, c'est quelqu'un qui réalise des documentaires. Il a réalisé un documentaire en Roumanie sur un duo qui vit dans la rue, il les a suivis sur deux, trois ans, ce documentaire il l'a tourné comme ça : à l'épaule, au début un peu structuré, et puis à la fin il avait plus d'argent alors c'est devenu de plus en plus trash, la fille a eu un enfant, etc... Ce style, il l'a inventé comme ça, parce qu'il avait pas les moyens. Par hasard les frères Dardenne ont mis un peu d'argent dans ce documentaire, puis ils ont engagé Benoît pour faire le cadre, ils ont gardé le chef op et ils ont pris Benoît comme cadreur. Si tu veux, de nouveau, le style arrive un peu par hasard... Enfin pas par hasard, ils voient quelque chose qui leur plait, mais la conséquence que tu donnes, qu'elle sort et qu'elle rentre dans le cadre... C'est sans doute pas fait exprès à l'origine, et c'est sans doute quelque chose qui aide le récit. Je serais curieux de savoir si les frères Dardenne ont écrit ça avant ou après discussion avec des critiques. Je les connais un peu les lascars... Il faudrait comprendre d'où vient l'origine de ça.

François Bégaudeau qui parle de Memory, ça me fait sourire, il dit souvent les choses en parlant de Michel Franco, mais Michel a vraiment rien à voir avec ça, ça l'intéresse même pas, c'est moi qui fais ça, avec l'approbation de Michel, mais c'est pas du tout une invention de Michel. Il sait comment il veut aller faire son film, c'est tout. Souvent on détermine un style général pour un film, des grandes lignes, et puis on essaie quand bien que mal de s'y tenir. Moi j'essaie de m'y tenir le plus possible ; par exemple qu'on a décidé de faire un film sur pied, fixe, et que tout à coup le réalisateur me dit « on va mettre la caméra à l'épaule on a plus le temps », j'essaie de le remettre sur le droit chemin, en lui disant « fais attention, c'est pas ton intention ». Après ce qui est intéressant, c'est qu'on peut analyser les conséquences. Il y a de l'instinctif, sans vouloir minimiser ou sur-évaluer le travail d'un chef opérateur, je pense qu'on choisit des directions, et moi dans ces directions j'attends qu'il y ait des accidents, c'est ça que je recherche. Dans un format assez strict, plus il y a d'accidents plus je serai content. Mais je ne sais pas quels accidents vont arriver. Et s'il n'y en arrive pas, il n'y en arrive pas. Par exemple dans Memory il y a une scène d'amour extrêmement importante, et puis on va couper la caméra quand tout à coup ils arrivent dans le lit. Si tu veux la scène d'amour c'est surtout leur arrivée dans l'appartement, ils se déshabillent etc. À un moment donné - on fait des répétitions bien

évidemment — tout d'un coup dans le hall d'entrée les deux comédiens décident de s'asseoir dans le hall, c'est pas prévu. Moi je suis obligé de panoter. Alors que j'aime pas panoter, parce que je suis en piqué, alors que j'aime bien être au niveau des gens. Quand elle s'assied, je ne panote pas. Mais lui va s'asseoir aussi, donc je suis battu je suis obligé de panoter. C'est ça les accidents, après personne ne voit ça.

C'est pour ça que j'aime bien me mettre des règles, assez strictes, au début : plus tu as de règles plus il va t'arriver d'accidents, c'est inévitable. Les accidents rendront ton système moins rigide. Je suis en train de préparer un film, ce que j'essaie de déterminer, c'est quelles vont être nos règles ? Il y a l'envie que ce soit un film un peu social, mais qu'est-ce que c'est un film social ? Un film social comme Ken Loach ? Comme les Dardenne ? Une fois qu'on aura déterminé ça, on aura des règles, pour la lumière et le cadre. Dans un entretien sur mon travail avec Michel Franco, avec qui on essaie de filmer les plans dans la continuité, qui permet d'amener de la dynamique pour les comédiens, du risque pour le réalisateur, la caméra, la lumière, à tout niveau. Le risque amène une tension, la gestuelle devient plus importante, on sait qu'on aura pas un gros plan qui va venir nous sauver. Donc soit c'est coupé et on recommence, soit ça fonctionne. C'est ta gestuelle qui va compter. Le chef opérateur de *The Brutalist* dit « every cut is a lie », dès que tu fais une coupe tu commences à mentir, tu triches avec la réalité. On se met dans plein de risques, ça amène quelque chose de réaliste, on ne peut pas à chaque fois tout refaire. Sinon on peut tout changer. Il y a une forme de tricherie avec la gestuelle du comédien, tu fais de lui un pantin. C'est ça que je n'aime pas du tout dans le film que j'ai fait avec Bercot — je ne dis pas que le film est pas bien pour ça — c'est le paroxysme de ça, les scènes à deux personnes dans un bureau tout à coup il y a trente plans. Les comédiens sont des marionnettes et moi je suis le mettre à bord et je refais tout. Je fais ton sourire quand je veux, ton coup d'oeil quand je veux... Je fais tout quand je veux. Ça j'aime pas.

**Et si tu es à l'épaules, toi aussi chef opérateur peux être utilisé comme pantin.**

**Y. C. :** Tout à fait. Avec Bercot c'est au steadicam. En effet ça rajoute au côté « j'ai chopé tout ce que je veux et je refais tout ce que je veux après. » Je n'aime pas cette façon de tourner. Il y a deux attitudes par rapport aux comédiens, il y a Bruno Dumont qui disait à propos du comédien « il est pas, et bien bon il est pas bon. On fait une prise, on aura pas mieux c'est comme ça. Il sera comme ça dans le film. » Et puis il y a ceux qui disent non, moi je vais y arriver, à leur faire dire la phrase comme moi j'ai envie. Avec Michel, les comédiens savent pas très bien quoi faire avec leurs mains. Très vite ils les mettent dans leurs pantalons. Michel il déteste ça. C'est des petits détails... Les anglais et américains travaillent aussi le rôle sur leur gestuelle, sur ce que leurs corps racontent. Les français je suis pas tout à fait sûr... Il y a eu cette vague de prendre les gens dans la rue pour ce qu'ils sont, parfois c'est des miracles, Romain Duris, Le péril jeune, bah oui il est super. Jean-Hugues Anglade m'a dit à propos des enfants : soit ils sont très mauvais, et n'arriveront pas à devenir naturels, soit ils sont extraordinaires, mais c'est un hasard, ils arrivent à être naturels devant la caméra. Pour les comédiens c'est un enfer, y'en a un qui est obligé de travailler, et y'en a un pour qui c'est naturel.

Là je viens de faire un film avec de très jeunes comédiens, ils avaient jamais joué. Très souvent quand Michel et moi devons intervenir c'est quand ils oublient la logique, dans la gestuelle. Tout d'un coup dans l'enchaînement des actions tu te dis « mais qu'est qu'il fait » c'est pas du tout comme ça qu'on fait dans la vie... Il y a une telle tension, d'enjeux, qu'il y a une perte de contrôle... Il faut essayer d'être le plus simple, le plus logique. C'est là où les américains sont très forts.

Il y a cette théorie, où plus tu recadres moins tu sens le mouvement. C'est un peu le problème du Movi, du Ronin, tout d'un coup tout est parfait, tu vois même plus que ça bouge. L'épaule c'est un peu la même chose, tu risques d'annuler tous ces mouvements si tu gardes ta croix tout le temps au même endroit. Technologiquement c'est pas possible, peut-être qu'un jour on leur mettra une puce sur le corps... Ce qui fait le charme de l'épaule c'est ces accidents, ces comédiens qui arrivent bord cadre. Maintenant l'idéal quand tu cadres à l'épaule tu mets des frameline avec un aérien de 20% et après tu as toute la possibilité d'aller recadrer en post production. Même sur les films de Michel Franco où il n'y a pas d'épaule, c'est du steadicam. Je prends 10% en général. En Alexa quand t'es en 8k, tu as déjà tellement de définition...

**Dans ton travail avec Claire Denis, au départ vous deviez partir en travelling, vous avez donc découpé le film comme ça, mais finalement vous ne pouvez pas avoir le matériel, et tu fais tout à l'épaule. Comment se passe l'adaptation ? Est-ce que ça veut dire refaire les mêmes plans pensés à l'épaule ?**

**Y. C. :** Il y a deux histoires dans cette histoire. D'abord si Claire Denis m'a choisi, c'est parce qu'elle s'est dit « ce film là je ne vais pas le faire comme les films que je fais d'habitude avec Agnès ». Donc moi ça m'arrange. Quand ça nous arrive, je me dis « merde je vais me retrouver à devoir faire du Agnès Godard alors qu'elle fait ça fantastiquement bien ». Ça fait partie des adaptations. Ça ne me perturbe pas ; là c'est un changement radical qui s'est en plus fait avant le début du tournage ; les réalisateurs changent d'avis, il faut en permanence s'adapter, parfois ils ont raison, parfois ils ont tort. Quand on est jeune opérateur évidemment tous ces changements sont très perturbants. *White Material* j'ai du au début avoir des sueurs froides, mais maintenant c'est quelque chose que je cherche. C'est une certaine excitation. Ça oblige à repenser le film, et c'est la preuve qu'un film peut très bien marcher filmé d'une façon comme d'une autre.

**Et à propos des caméras différentes ?**

**Y. C. :** Là j'avais de la chance, j'avais une aaton, donc passer à l'épaule tout à coup ça va. J'aurais été mal si j'avais été en 5 35 à l'époque, avec une caméra très lourdes, des magasins de 300 mètres... Je pense qu'on était à deux perforations. Après maintenant toutes ces caméras Arri, Red, elles sont très modulables maintenant, faut avoir les bons accessoires c'est tout. Des films à l'épaule j'en ai fait quelques uns, comme *Vie Sauvage*, très en mouvement, très proche des comédiens, il y a Persécution aussi... C'est pas du tout la même chose. D'une certaine

manière on devient presque un comédien, on fait un ballet avec le comédien. La gestuelle du comédien, la précision de ses mouvements, la façon dont il bouge — s'il bouge lentement, brusquement — va fortement influencer sur la façon dont tu vas tourner et l'accompagner dans ses mouvements. Tu peux mettre ta couche à toi, dedans.

### **Et parfois c'est l'inverse, l'acteur s'adapte en fonction de la caméra, du cadre**

**Y. C. :** Moi je fais en sorte que jamais. Après c'est pas vrai, par exemple un comédien qui se lève d'une table, si tu es à la dolly et que tu veux monter, mécaniquement on a un problème, on peut pas aller plus vite qu'une certaine vitesse. Mais j'essaie le moins possible d'interférer sur les comédiens. C'est comme donner des marques, moins j'en donne mieux je me porte. Je me souviens quand j'étais machino, j'avais travaillé sur la Puritaine de Jacques Doillon. Sandrine Bonaire qui était toute jeune comédienne, myope, devait s'arrêter à une certaine rangée. Comme elle est myope, elle ne voyait pas et s'arrêtait 10 rangs devant ou derrière, rien à voir. On m'avait demandé de l'arrêter avec ma main. Mais je fais en sorte que tout le monde soit dans cet esprit là, que le réalisateur ne soit pas assis à un endroit où pourrait aller le comédien. Il faut laisser les comédiens libres le plus possible de leur gestuelle. Tous ces comédiens ont une gestuelle à eux bien particulière. Plus tu donnes de règles plus tu vas limiter ces différences.

### **Et ça t'arrive de faire des dogmes, des règles, en fonction des comédiens avec qui tu tournes ?**

**Y. C. :** Ça dépend, il y a des comédiens qui ont des habitudes, des choses qu'ils font bien ou pas bien. Par exemple Tim Roth j'ai été très surpris, il aime bien être un peu caché : ça lui permet de se montrer quand il a envie. Dans *Chronic* il y a une scène où il est à table, avec sa fille, il va pleurer... J'arrivais pas à les mettre de façon naturelle à table pour que ça soit pas classique profil/profil. Tim m'a dit « t'inquiète pas mets moi de dos » ; et tout à coup quand il a décidé de pleurer, il a trouvé le moyen de se détourner du regard de sa fille, et du coup de se tourner vers la caméra. Dans *La puritaine* Piccoli savait exactement où se mettre. Et puis tu as des comédiens qui n'en n'ont rien à faire. Et ils veulent pas savoir. Gaspard Ulliel était passionné par les focales. Mais il n'y a pas de règles. Moi je connais un peu la technique, mais j'essaie le plus possible de l'oublier.

### **C'est génial, en tant que chef opérateur, d'avoir son mot à dire sur les positionnements des comédiens**

**Y. C. :** Ça fait partie de l'élaboration du cadre, et donc de la mise en scène. C'est pas comme ça avec tous les comédiens, ni tous les réalisateurs. C'est d'ailleurs assez compliqué pour moi, qui fais beaucoup de films avec Michel Franco, qui me présente presque comme co-réalisateur. C'est pas habituel pour un comédien, que le chef opérateur indique les déplacements. C'est vrai que quand j'arrive sur un autre film avec un autre réalisateur, je dois faire très attention, j'ai

tendance à prendre cette place. Pour bien comprendre la gestuelle d'un comédien, c'est inévitable il faut parler avec lui. C'est ça les mises en place, et c'est bien qu'elles soient très libres.

**Et toi ça te plait aussi d'être surpris non ?**

**Y. C. :** C'est ça que je cherche, ça sera moins conventionnel, et peut-être plus intéressant à l'image.

**C'est super cette collaboration que tu as avec Michel Franco.**

**Y. C. :** Je pense que c'est comme ça que tu dois être quand tu es chef opérateur. C'est comme ça que les réalisateurs doivent nous utiliser. Après ça dépend des réalisateurs. Guillaume Nicloux il dit « c'est là c'est comme ça ». Je suis pas sûr qu'il ait raison. Je pense qu'il se prive d'un certain nombre de remarques qui seraient intéressantes. Tout décider c'est une façon de ne rien écouter. Moi à l'heure actuelle je considère qu'on peut faire un film sans scripte, je vois pas très bien à quoi ça me sert. J'ai travaillé une fois avec une scripte, Mathilde Profit, où je me suis dit tiens, là je comprends. Elle fait pas un travail de scripte en fait. Ce qui l'intéresse c'est le scénario, l'interaction entre les comédiens. C'est comme moi, il y a des gens qui adorent installer des projecteurs sur des grues, moi ça ne m'excite pas du tout. Quand je fais des films avec Guillaume Nicloux, je m'amuse aussi, mais c'est différent, pas de la même façon, c'est un peu une récréation, l'investissement n'est pas du tout le même. Je fais la lumière, au cadre il ne laisse pas de marge de manoeuvre. Quand je fais un film de Franco le soir en rentrant chez moi je suis obligé de lire la scène du lendemain.

***Ma vie en rose* : un de tes premiers longs métrages, le film s'ouvre sur trois séquences de présentation des trois familles. Le traitement du cadre est très différent selon chaque famille : la première (plus « débauchée ») est filmée à l'épaule, la seconde (davantage « coincée ») est filmée en plans fixes, et la dernière, à la Dolly. Comment avez-vous pris ces décisions?**

**Y. C. :** *Ma vie en rose*, c'est un film où il y a une grosse cassure à un moment donné... Quand je le vois maintenant c'est très scolaire. Tu vois ça ce côté champ contre champ j'aime plus. Je préfère quand c'est plus lié. Tous les gens qui ont travaillé sur ce long métrage sortaient de l'Insas. y'a un côté très scolaire dans ce film. La caméra, la lumière, la déco, les costumes, à chaque fois racontent quelque chose, de façon appuyée — ce qui a fait son succès à l'époque. Moi je trouve ça un peu too much. C'est joyeux, je faisais du soleil ; c'est triste je faisais du bleu. C'est très caricatural.

**Autre exemple, quand on voit Ludovic pour la première fois en entier, habillé en princesse : c'est le seul zoom du film (s'il s'agit bien d'un zoom), pourquoi ce choix ? de manière générale : bcp de mouvements de caméra, quelle a été ta participation à ce choix de « grammaire » ?**

**Y. C. :** C'est un travelling et un zoom. À l'époque on employait parfois les zooms en extérieur — parce qu'il y a une théorie, en extérieur c'est plus facile : si tu as besoin d'être au 27 mm, pas au 25 ni au 35, c'est très facile avec le zoom, plutôt que de te reculer de 5 mètres, tu me diras en intérieur c'est encore pire, mais sans le problème du diaph... — à l'époque c'était un de mes premiers longs, j'ai dû travailler comme les chefs avec qui je travaillais à l'époque. On ne travaillait jamais avec des zooms purs. Ça vient de Lubtchansky ; on faisait des zooms accompagnés de mouvement, pour le cacher, car ce n'était pas dans la grammaire du film. Le zoom c'est un peu étrange philosophiquement parlant, c'est un déplacement du point de vue. L'emploi du zoom sauve dans certains cas de figure — Julien Poupard dans *Les Misérables* c'est des zooms brutaux — ; mais à l'époque il y avait toute une école avec Lubtchansky et Van Damme qui employait des zooms couplés avec des mouvements de dolly pour camoufler le zoom, qui en lui-même n'est pas très honorable.

**Tu as été machiniste ; « Je pense que, pour apprendre le cadre, le mieux, c'est la machinerie. Parce qu'installer des travellings, comprendre pourquoi on installe un travelling de cette façon là, c'est penser au cadre » qu'est ce que ça t'a apporté dans ton rapport au cadre/mise en mouvement ? Si tu as commencé le cadre par la photographie de portrait, en quoi la mise en mouvement des personnages et de la caméra a changé ton rapport au cadre ?**

**Y. C. :** J'ai été machino en sortant de l'Insas, deux ans. Machino, c'est un endroit où tu apprends beaucoup, avec des gens différents. Moi j'avais fait un film avec Lubtchansky, quand la dolly bougeait un peu il disait « donne moi un coussin » tu vois... Il s'en foutait que la caméra tremblote. Certains, dès que ça bougeait à peine, comme moi maintenant, ils devenaient dingues. Quand j'ai fait les films de Bruno Dumont j'ai compris — quand tu as des très grands travellings, quand tu suis les personnages sur 40 mètres ; en faisant ses films j'ai compris que tu dois toujours un peu allonger ta focale, si tu fais un plan épaule de quelqu'un qui marche de profil, et que tu viens te mettre ici avec la caméra, le machino ne va jamais réussir à être réactif avec si peu de distance. Par contre si tu te mets plus loin, même cadre en allongeant ta focale, le machino va avoir un temps de réponse correct. Ça je l'ai appris en installant mal des travellings sur les films de Bruno, tout à coup je me mettais trop près.

**Je pense justement à cette scène dans Hors Satan, dans le parc à huîtres. Comment avez-vous chorégraphié ce mouvement avec les deux acteurs ? En calant le mouvement de**

**caméra sur le garçon, lui même se calant sur le rythme de la fille en équilibre dans le parc à huîtres ?**

**Y. C. :** Ils sont tous attachés à la caméra. C'est impossible de faire ce que Bruno veut sinon. Quand on les laissait tout à fait libres, lui il peut pas calculer exactement pour ne pas la cacher. Il a une barre qui est devant lui pour l'empêcher de dépasser notre rythme. On a du installer dans l'eau des praticables pour aller mettre des travellings... Les films de Bruno sont très difficiles à faire. Mais ce qui est beau et que moi j'adore, c'est la simplicité des plans. Avec Bruno on faisait beaucoup ce genre d'astuces, les comédiens non professionnels ne comprennent pas les focales, rien...

**Pour ce film vous n'aviez pas le droit de faire des travellings dans les dunes, donc vous faites des panoramiques ; mais en dehors des dunes vous faites des travellings. Pourquoi ne pas avoir choisi d'homogénéiser, de faire des panoramiques pour chaque déplacement ?**

**Y. C. :** Parce que ça fonctionne très bien à l'arrivée. Un spectateur lambda ne remarque pas la différence. Bruno, c'est toujours en travelling, mais ces endroits sont tellement beaux, on s'adapte !

**Bruno Dumont dit, à propos de la contrainte des lieux protégés et des acteurs qui viennent à la caméra, que tu as « été ravi car tu as mieux travaillé, c'était plus simple ».**

**Y. C. :** Oui et non, amener du travelling là-bas, ça aurait été beaucoup de trajet, les travellings de Bruno c'est rarement 4 mètres... Même le pied on avait des restrictions sur les endroits où on se pose.

**Tu dis « S'il y a quelque chose qui m'a bien fait continuer le cinéma, c'est certains travellings de Leos sur Mauvais Sang »**

**Il y a cette séquence dans Mauvais sang de Leos Carax, photographié par Jean-Yves Escoffier, celle où Denis Lavant se met à courir sur la musique Modern Love. J'ai l'impression que les mouvements de caméra, allant du plan fixe au travelling latéral de gauche à droite, accompagnent d'une manière particulièrement précise le changement d'état chez le personnage d'Alex, joué par Denis Lavant.**

**Y. C. :** Carax c'était un cinéma très intello à l'époque, tout à coup *Mauvais Sang* il y avait une telle liberté et joie, et ce plan en particulier était synonyme de ça, de cette période. Ça me confortait, si j'arrivais un jour à participer à un film avec des plans de cette envergure là, ça me plairait. Sur *Les amants du pont neuf*, quand Denis Lavant marche sur le boulevard Sébastopol

qui est vide, ils ont inventé un système particulier. Ils ont inventé la BabyDoll : le chef machino Pierre Speyer a bidouillé une Western Dolly. Tu peux aller sur des rails avec cette machine, c'est un plateau de travelling hyper évolué. C'est hyper lourd, ça coûte rien, tu n'as rien pour installer le pied, il faut sangler. Il y a deux modèles de plateaux, grand et petit. C'est un outil qu'on employait beaucoup à l'époque — maintenant tous les fabricants en font. Sur *Memory* c'est ça que j'avais, je demande juste à mettre un bazooka directement accroché dessus. Et donc ils avaient employé une Western Dolly et suivaient Denis Lavant, c'est ça qui a donné l'idée au chef machino de faire la BabyDoll. C'est aussi un charriot de travelling, à 3 roues, avec des trous partout. Avec la WesternDolly tu pouvais jamais faire des travellings libres sur les trottoirs. On se mettait avec une dolly avec des roues gonflables, un elemack ; mais c'était pas vraiment fait pour ça, un elemack ça se met en crabe assez vite, le peewee pareil, c'est pas fait pour rouler sur de longues distances, en ligne droite. Ils ont donc inventé un système léger pour rouler sur le sol, le désavantage : tu n'as pas de colonne qui monte et qui descend. C'est comme les jeep, tu dégonfles les pneus, et ça absorbe tout. C'est le problème des roues dures, dès que tu rencontres une pierre ça fait un choc. Tu peux aller très vite avec ça. J'ai été sur des BabyDoll, mais assis dessus et à l'épaule, pour éviter le côté trop marché, et en même temps avoir un côté plus doux mais quand même encore fragile. Ce que je n'aime pas trop à l'épaule, c'est qu'on sente les pas, car je sens l'opérateur.

### **C'est quelque chose que tu aimes bien chez Agnès Godard.**

**Y. C. :** Agnès ne court pas, ce qu'elle fait très bien c'est ces mouvements qui se baladent sur les choses, l'élégance des petits panoramiques, elle arrive à faire une jolie courbe sinusoïdale, avec une certaine douceur. Sentir les pas, tu sens les talons en fait.

**Que dirais-tu du steadycam ?**

**Y. C. :** On sent la machine. Sur les films de Franco il y en a plein du steadicam. Moi je me bats beaucoup avec les steadicamers parce que c'est un outil qui a tellement de liberté... Moi j'aime bien le steadicam quand ça ressemble à un travelling. Moi qui aime bien être à l'horizontal, le steadicam ça pique toujours un peu. Après c'est un outil fantastique qui laisse une incroyable liberté, moi je rêverais de faire un film entièrement au steadicam, mais pensé pour ça.

**Et enfin, tu parles de ton travail avec Patrice Chéreau sur Persécution : « il y a un vrai travail de collaboration, le film que j'ai fait c'est un mélange entre du Chéreau traditionnel de cette époque-là, à l'épaule, et des plans très structurés en travelling. Il m'a fait faire de ces choses... Très honnêtement, avec mon chef machino, on se regardait quand il expliquait ce qu'il voulait faire, en nous disant : est-ce qu'il n'y a pas une petite porte dérobée par laquelle on puisse s'enfuir, on n'arrivera jamais à faire ça ! Il nous faisait tourner autour de tables, en travelling, la dolly entre Romain Duris et Charlotte**

**Gainsbourg, tout ça avec des montées, des descentes. On se regardait et on se disait qu'on n'allait jamais y arriver » Quelles étaient les difficultés ?**

**Y. C. :** Mon chef machino avec qui je travaillais, Emmanuel Van Wambeke, est passé cadreur. Chéreau c'est un peu l'ancienne école, il travaillait pas au zoom, mais il aime bien lier les plans dans une scène : il essaie de ne pas les couper. C'est Eric Gauthier en fait. Tu tournes comme si c'est un plan unique. Le plan dans la cuisine avec Charlotte Gainsbourg, on est sans rail dans son dos, et puis à un moment donné il veut que la caméra, pendant qu'elle marche, la devance et arrive devant elle. Maintenant au steadicam tu les fais plus facilement ces mouvements. Eric Gauthier et Bernard Bregier son chef machino travaillaient comme ça. Avec mon chef machino au début on n'en menait pas large. Ce plan là c'est un mélange de caméra épaule et caméra sur travelling : ce sont des scènes importantes, on veut beaucoup de liberté, pouvoir se mettre en plongée, en contre plongée, ... C'est le secret quand tu fais des plans épaule, soit faire le même plan et dans le plan tu varies, comme ça au montage tu peux tout couper. Soit il y a deux plans, un de face et un de dos et tu mélanges comme tu veux, soit il y a un plan avec un même mouvement. Ça permet de garder cette énergie. J'ai adoré tourner avec Chéreau, il y a une grande liberté.

[scène cuisine] Tu vois là comme la caméra bouge, on essaie d'être dans le timing, on est à 8 cm près avec la Dolly. Souvent Chéreau fait des mises en place, on cherche au viseur, et après on répète avec la Dolly et les comédiens, puis le chef machino a des positions. On fait une chorégraphie avec les comédiens, et s'il y a un changement, c'est la merde.

[Scène baies vitrées] Ce qui est compliqué pour le chef machino c'est que tout à coup tu dois avoir elle derrière, sans parler du point... Cette dernière scène n'est pas à l'épaule, tout est déjà dramatique, si en plus de ça tu surjoues avec une caméra à l'épaule, fragile elle aussi, tout va dans le même sens, il faut à un moment donné s'effacer, laisser plus de place au jeu des comédiens.

**Et toi tu compenses en panotant ?**

**Y. C. :** En fait c'est toujours la même histoire, plus c'est le chef machino qui fait des trucs, moins ça se voit ; enfin soit toi tu fais tout, soit le machino fait tout. Mais si les deux essaient en même temps c'est très compliqué. C'est le fameux truc des travellings compensés : si tu bouges ta croix parce que le machino bouge pas dans le même timing, et bah ça se sent. La synchro entre le machino et le cadreur est importante. Ce qu'il faut bien déterminer c'est : qui fait le plus d'effort ? Et moi je suis partisan du « c'est le machino qui fait le plus d'effort ». Et toi tu fais juste les petites corrections. À la séquence de fin, on s'est embrassés le machino et moi, quand ça à l'air de rien c'est que c'est très compliqué. Quand on est revenu de *White Material*, on a tourné tout le film à l'épaule, Claire avait refusé de voir les rushes pendant le tournage, à notre retour on a fait une journée entière de projection chez Eclair. Au fur et à mesure de la projection je m'enfonçais dans mon fauteuil, moi j'avais en tête cette référence du cadre à l'épaule d'Agnès très élégant. Et là je vois ça, c'est l'inverse de ça, c'est hyper brusque, tac tac,

quelqu'un parle paf on y va. Je me dis Claire va pas aimer. Et en fait elle me dit « Yves c'est magnifique j'adore cette brutalité ». Donc voilà c'est toujours la même histoire, là on a une réalisatrice intelligente qui n'essaie pas de copier ce qu'elle a fait avec un autre opérateur. Comme Chéreau d'ailleurs. Moi je suis incapable de faire du Éric Gauthier, c'est devenu un peu le style de Chéreau à la fin, ils ont développé un style ensemble.

**Et toi tu as conscience de cette brutalité ?**

**Y. C. :** Pas quand je tourne, je m'en rends compte aux rushes. Après les rushes c'est impardonnable, tu vois 40 fois la même erreur, c'est terrible.

### **Je lui parle de Rosetta**

C.C : Ce dont je me souviens de Rosetta c'est un suivi d'un personnage dans son dos très systématique, mais elle sort pas du cadre. La caméra est comme motorisée par elle. Ça c'est des questions de mise en scène. Après le réalisateur s'en remet au cadreur, à l'opérateur, mais c'est forcément des questions de mise en scène. En tout cas dans *Annette*, tu parles du premier stand up où il est en scène c'est ça ? Il y a une autre caméra devant, qui le filme de plus près, comme si elle était à la place d'un spectateur de la salle. Alors que le travelling qui va de gauche à droite sur toute la largeur du théâtre, ça c'est un travelling décidé par Leos mais avec une optique zoom 25-250 sur la caméra qui fait que moi je décide parfois, ça c'est vraiment dans le moment où l'on tourne — de m'approcher ou de m'éloigner. C'est un rythme interne entre l'acteur et la caméra, qui pourrait être décidé, mais je pense que ça serait trop compliqué. Dans ce genre de moment, au zoom, j'improviser.

**Pour cette scène pour avez deux Venice, et tu dis que c'est totalement improvisé avec l'acteur. Vous faites des répétitions sans lui, pour que quand il entre en scène, ce soit de l'improvisation.**

C.C : Les répétitions ont été faites par Leos avec un autre acteur, pour que Leos prenne la mesure de la scène et des mouvements dont il a besoin, qu'il a envie de faire faire à l'acteur. Moi je n'ai pas assisté à la demande précise avant la scène de Leos à Adam Driver... Je pense qu'Adam Driver à ce moment là il fait ce qu'il veut. Peut-être que Leos peut lui dire « essayez d'occuper toute la scène, en longueur, en largeur », mais oui il y a une forme d'improvisation auquel le mouvement de zoom répond, ou se conforme.

**Comment avez-vous travaillé l'improvisation avec ton chef machiniste ?**

C.C : Nous improvisons. Leos nous avait dit « parfois on peut s'éloigner, parfois on peut s'approcher. Parfois on croisait, et parfois non. Sinon c'est vraiment de l'instinct,

une sorte de suivi tu vois... On a un cadre qui est quand même assez rigide dans un théâtre, assez large, 12 mètres d'amplitude de la Dolly, avec la possibilité de monter et de descendre parce que je me souviens qu'on passe devant la tête de spectateurs ; j'aimais assez ça avoir des masques, parfois. Après quand je m'avance, c'est parce que je sens qu'il faut s'avancer, soit parce qu'il s'est arrêté soit parce que c'est une acmé du texte... C'est de l'intuition.

**Quelle était ta participation aux propositions de mouvements, de mise en mouvement ?**

C.C : C'est le suivi de l'acteur quand même qui le propose. Ce que j'ai pu proposer à Leos c'est certains outils dans certaines scènes parce que Leos aime assez bien qu'il y ait un steadicamer tout le temps. Nous n'avions pas les moyens de ça, et donc il y a pas mal de décors où nous avons travaillé avec une Dolly. En autre les opéras, quand on film l'orchestre, qu'on filme le piano et qu'on la voit s'éloigner sur scène, tout ça c'est des mouvements un peu compliqués à la Dolly. Comme le mouvement du chef d'orchestre.

**Tu voulais d'ailleurs des ruptures de rythme pour cette scène ?**

C.C : Non, elles étaient là. Moi je reçois quelque chose et à partir de là je l'interprète. Si on parle de ce moment qui est assez spectaculaire, où le chef d'orchestre fait à la fois son métier de chef d'orchestre dans l'amplitude que ça a, c'est à dire des grands gestes qu'on voit à l'image ; et en plus de ça il joue la musique à l'image, il ne la mime pas. Elle est vraiment enregistrée, puisque tout est enregistré en direct dans *Annette*. Donc vient contrebalancer cette largeur les moments où il se confie à la caméra et à ce moment là je me suis dit « il faut un zoom », Leos a confirmé « bien sûr il faut un zoom », car ça nous permet de nous éloigner et de nous approcher pour saisir l'intimité du texte quand on en a besoin, et la largeur du geste quand on en a besoin. Le mot besoin est pas juste... Envie.

**Dans Les chemins de la philosophie, tu declares « la grande question du cinéma, c'est comment on s'éloigne, comment on s'approche »**

C.C : La question du cinéma c'est voir mieux ou, ne plus vouloir voir. Donc c'est forcément ou s'approcher ou s'éloigner, et cette figure là revient constamment, soit dans des mouvements qui sont continus, c'est-à-dire que le temps du mouvement est le temps du plan ; soit par le montage. Le montage aussi c'est une façon de donner du lointain et du proche.

**Sur Les chemins de la Philosophie, à propos de l'allègement du matériel caméra, tu declares « aujourd'hui ça se retourne contre les films : le déplacement frénétique de la caméra, le fait que la caméra doive nécessairement bouger, mais bouger une caméra ce n'est pas forcément '*regarde, un acteur se déplace*', c'est vachement plus compliqué [...] Ne faire que suivre l'acteur devient presque une des expressions les plus pauvres de ce que peut être l'écriture cinématographique. C'est quand même la rencontre de la dynamique d'un corps et de la dynamique d'un mouvement qui fait le cinéma, le mouvement du cinéma ».**

C. C : Y'a un peu trop de mots je trouve... On donnait l'exemple de *Rosetta*, on n'avait pas vu de film comme ça avant, c'est nouveau, et là c'est vraiment une caméra qui suit un corps. Et c'est très impressionnant, tant qu'ils choisissent d'en suivre le dos... Ils sont pas dans quelque chose de psychologique, ils sont dans quelque chose d'ordre physique, ils cherchent à comprendre l'élan d'un personnage, qui essaie d'échapper à sa condition, au malheur. (Un suivi d'acteur que j'ai trouvé très beau récemment, entre *Rosetta* et maintenant il y a combien d'années... 25 ans ? Donc ma remarque elle date de l'année dernière, il y a 25 ans de suivi d'acteur ???) Peut-être que *Rosetta* a lancé quelque chose, je ne sais pas, en tout cas à ce moment là c'est frappant. Il y a quelque chose à la fois de nouveau, de juste, d'émouvant... Quand c'est systématique, et quand c'est simplement du déplacement ou de la performance ça devient ennuyeux. Maintenant il y a parfois entre un cadreur et un acteur des choses qui se passent d'assez organiques, j'avais trouvé ça très beau dans *Good Door* par exemple. La façon dont est suivi Karim Leklou par le cadreur, je trouvais qu'il y avait une vraie conversation entre les deux. C'est ça qui est intéressant en fait, un acteur qui se laisse suivre ou accompagner par la caméra, il faut qu'à un moment donné il ait des rapports avec cette caméra. Certains acteurs le savent, ils s'en servent très bien.

**Dans Ponette, vous avez réussi à trouver la bonne distance pour permettre aux enfants de jouer, tout en gardant une possibilité de vous rapprocher d'eux, grâce au zoom Angénieux 25-250 mm. Comment êtes vous parvenu à choisir le système de travelling et de zoom avec Doillon ? Quels outils de machinerie avez-vous utilisé ? Si Doillon est un « maître du mouvement » et « immense metteur en place », quelle a été ta place dans ces choix ? Si tu fais référence au « cinéma animalier » pour ton approche des acteurs, avez-vous pu vous rapprocher au fur et à mesure du tournage ? Car je remarque deux plans qui diffèrent dans leur grammaire, celui où Ponette prie dans son lit et où la caméra est dans la poubelle, avec Matthias et Ponette. Ici la distance avec les acteurs est moindre, on sent que tu as pu t'approcher. Pourquoi avoir fait ces choix ?**

C. C : Je suis pas à l'épaule, c'était une movicam avec des magasins de 300 mètres. Quand je me rapproche à ce moment là, c'est le sujet du film, en face de la mort, il faut bien croire à quelque chose... Ça ne veut pas dire croire en Dieu, mais cette petite fille elle croit que sa mère peut revenir. Je pense qu'à ce moment-là Doillon souhaitait qu'on soit plus proche d'elle.

**Tu mentionnes l'élan du metteur en scène vers l'acteur à propos du zoom effectué par Visconti dans *Mort à Venise*, quelle a été ta participation pour les zooms ?**

C. C : C'est moi qui les faisais, j'avais toujours ce manche sur lequel il y a la commande de zoom, c'est vrai que c'est des mouvements auxquels je suis très habituée, que j'aime beaucoup faire. Je ne pense pas que Doillon me dirigeais à ce moment-là, juste à un moment du plan je savais qu'à un moment donné on devait se rapprocher d'elle. Le film sur lequel le zoom était plus ou moins décidé par le metteur en scène, c'était *Shoah*, Lanzmann nous faisait des signes, c'est moi qui faisais les zooms, à l'époque il n'y avait pas de moteurs HF, alors c'était d'autant plus difficiles de faire des mouvements réguliers. C'est la même chose dans la scène de la tempête, c'est un dispositif qui est extrêmement construit : c'est une toile de fond, une double projection (c'est deux projecteurs qui projettent cette vague), à 15 mètres de cet écran qui fait 30 mètres de large et 13 mètres de haut il y a le gimble, ce qui permet de faire bouger le bateau. Et puis à 1 mètre du bateau il y a un chemin de praticables sur lequel il y a des

plaques, pas un travelling, qui font qu'avec le machiniste on peut s'approcher, en tout cas suivre la longueur du deck, suivre les acteurs sur cette longueur, puis s'en rapprocher au zoom ou s'en éloigner, selon les mouvements. Mais autant le dispositif est construit, pensé des semaines à l'avance — on est d'ailleurs émerveillés que ça marche, les essais qu'on a fait sur ça on les a fait sur une petite maquette, avec un petit projecteur — quand on voit ça en grand, on est toujours assez émerveillés. Mais il y a une dimension de risques directs.

**Tu reprends une mise en place similaire aux scènes de stand up « nous avons construit un chemin de praticables à la hauteur du bas de la coque, depuis lequel nous avons filmé avec une dolly et le zoom 25-250, de façon intuitive, sans répéter nos mouvements. Pour moi, on devait voir le danger d'une place qui n'était pas celle des personnages mais qui appartenait à la mise en scène », à nouveau comment as-tu collaboré avec ton machiniste Témoudjine Janssens ?**

C. C : On savait qu'ils allaient danser sur ce deck, mais de comment ils allaient danser, à gauche, à droite, plus loin, ça on ne savait pas. On savait qu'elle tombait dans le fond.

**Toi tu trouves ça intéressant de pas savoir ?**

C. C : Oui, ça fait partie de ce métier, de se lancer dans quelque chose qui est le présent du plan. C'est le présent du plan. D'ailleurs je trouve que pour un mémoire comme ça, ce serait très intéressant d'avoir la parole des acteurs, car ça se fait à deux. Tu vois Karim Leklou dans *Good Door* c'est un bon exemple.

**À quel niveau tu te situes dans ces moments où tu peux interagir avec l'acteur, quand tu cadres ?**

C. C : Je ne suis pas dans la conscience, je suis dans le plan. Avec un ressenti qui est celui du moment du plan, et qui peut être différent d'une prise à l'autre. Dans *Ponette* c'était différent d'une prise à l'autre. J'ai vu *Ponette* il y a pas très longtemps, et j'avais oublié à quel point on était en gros plan. Le zoom nous amène très souvent tout près

d'elle. Et c'est donc que c'était une thématique, un dispositif. Jacques en avait besoin pour, une fois que la petite était dans sa situation, arriver à être au plus près d'elle.

### **Ça t'arrive de suggérer où un acteur peut se placer ?**

C. C : Si je suis au zoom non, car je sais que je vais pouvoir le rejoindre. Par contre dans un cadre fixe, oui. Rien que cet été ça m'est arrivé de le suggérer à une actrice kazakh qui trouvait ça scandaleux, elle disait « j'ai des bords cadre et je ne peux pas aller plus loin... Le cadre prime sur le sentiment ». Il n'y avait pas grand chose à répondre, j'ai juste déplacé un oreiller pour qu'elle soit un peu différemment placée...

Surtout aujourd'hui où les outils de cadre — moi il y en a un certains dont je me sers et d'autres dont je ne sais pas me servir, je ne me sers pas de Ronin ; j'ai beaucoup eu la caméra à l'épaule. Encore récemment je viens de tourner avec un anglais, j'ai pris la caméra à l'épaule parce que je vise au viseur, je ne regarde pas un écran. Maintenant beaucoup de cadres regardent des écrans. Moi ça ne me permet pas d'être dans le plan, ça me rend spectatrice du plan. Alors que quand on vise, je suis dans le plan. Je sais pas ce que disait Yves, je sais pas s'il fait de la caméra portée encore maintenant ?

### **Avec Michel Franco c'est du fixe, et beaucoup de steadicam aussi.**

C. C : C'est très intéressant ce qu'il fait avec Franco, ces plans séquences. C'est une belle façon de faire du cinéma. J'avais fait une interview sur *Sundown* avec lui sur l'AFC.

### **D'ailleurs toi, quel est ton rapport à cet outil ? Car c'est aussi un moment où tu ne cadres pas.**

C. C : Oui, alors là c'est très différent selon les metteurs en scène. Il y en a qui savent très bien dessiner des plans au steadicam, comme Carax. Moi ce que j'aime c'est quand un plan est dessiné. C'est ce que j'essaie de dire, je ne sais pas si je le dis bien : ce qui est beau au cinéma c'est quand on sent que l'acteur et la caméra ou en tout cas la situation et la caméra ont chacun un rythme. Et que ces rythmes se rencontrent parfois et se disjoignent à d'autres moments. Ce n'est pas tout le temps collé. Et c'est dans ces

moments où ça se disjoint, et puis où ça se rejoint qu'on sent le cinéma. On sent qu'il y a un esprit, une âme, un corps qui en suit un autre, qui en accompagne un autre, qui en regarde un autre... Qui veut comprendre quoi. Et la compréhension ne peut pas être constante, il faut qu'il y ait des variations.

**Et tu as des exemples de moments où ça se rejoint dans les films de Carax ?**

C. C : Je trouve très très beau le mouvement de steadicam quand ils arrivent en haut de l'escalier quand Denis Lavant porte Kylie Minogue et qu'elle va chanter. Il la suit puis après il y a ce mouvement où moi j'étais en bas, et je la filmais d'en bas alors qu'elle chante au balcon. Là je trouve que le mouvement de steadicam c'est vraiment un dessin. Tout le mouvement dans la Samaritaine qui les suit — qui les suit ça ne veut rien dire, en fait c'est latéral puisque ce qui était difficile pour le directeur de la photo que j'étais c'était Paris derrière. Ce mouvement il est face aux baies vitrées. Nous avons la musique diffusée, ça aide énormément. Et je pense que ça aide aussi dans *Annette*, par exemple les moments au steadicam lors du procès, quand il la cherche et qu'elle apparaît puis disparaît. Il y a un steadicam en bas, et moi je suis au dessus avec une caméra pour le voir arriver, puis il est repris d'en bas avec le steadicam, il recule, il la voit, il va contre les vitres... Là c'est des mouvements de steadicam très dessinés. Ça tient aussi je pense au rythme de l'acteur qui est très syncopé.

**Est-ce que ça peut aussi se faire sans steadicam, des plans dessinés ?**

C. C : Difficile...

**Donc quand tu parles de dessin, c'est le mouvement de la caméra par rapport à un autre mouvement ?**

C. C : Ça peut être la caméra à l'épaule, le gimble, je ne sais pas... Ce que je pourrais utiliser c'est un petit Ronin, que je peux utiliser avec l'alpha 7 parfois, et là on voit ce qu'on peut faire. Enfin les outils de cadre ils ont tellement évolué — ils vont dans le même sens, celui du suivi de l'acteur — que ça me pose souvent des questions de mise

en scène. C'est-à-dire que la mise en scène se réduit à suivre l'acteur. Et donc ce moment où ça se disjoint justement, il n'est plus là.

**Avec le Ronin, et le steadicam aussi, on cherche à effacer les mouvements du cadreur, de cette âme qui est derrière.**

C. C : Moi je viens d'une autre époque en quelque sorte. Je viens d'une époque où c'est la caméra à l'épaule, les caméras légères. Ça peut être des caméras 16 et après quand je tourne par exemple *Des hommes et des dieux*, 40% des plans sont à l'épaule, c'est la Aaton 35, qui est une caméra extraordinairement légère, maniable, avec laquelle le corps est à l'aise, libre. Maintenant les outils de cadre amènent une grande contraction du corps, du coup on sent plus la machine que le corps. Et puis à mon époque on utilisait beaucoup les élémack puis après c'est devenu la Dolly, cette machine qui peut s'élever, descendre.

**Ce point de rupture dont tu parles, est-ce que c'est un mélange de surprises sur le moment, est-ce que tu en parles en amont pour aller chercher ces moments là ?**

C. C : Ça dépend des metteurs en scène, mais c'est le travail de la prise. Une prise en corrige une autre, en corrige une autre etc. Une fois qu'on rentre là dedans on analyse ce qu'on fait. Il faut faire la différence entre ce qui est décidé avant, le type de mouvement, l'outil qu'on va utiliser, une certaine idée du rythme de l'acteur, donc de la caméra, et puis ce qui n'est pas décidé. Ce qui n'est pas décidé c'est l'aventure du plan. Heureusement que chaque plan est une aventure, sinon il faut laisser l'IA faire tous les films. Doillon est un metteur en scène qui faisait beaucoup de prises. Ça passait largement la dizaine, même avec les enfants. Donc après c'est de la correction, je sais pas si le mot est juste... C'est des gammes, on essaie d'arriver à un geste parfait, ce qui est compliqué c'est que quand on a le geste parfait parfois l'acteur n'est plus là. On le dit souvent, il y a des acteurs des premières prises, des acteurs qui sont plus lents.

**La scène tournée une seconde fois dans les collines de Los Angeles, où Marion Cotillard et Adam Driver se promènent dans la nature, est faite au Steadicam. « on a travaillé de façon assez moderne, parfois au steadicam, parfois au Rialto, à la**

**main [...], mélanger des choses classiques avec des choses plus heurtées, plus modernes » Pourquoi avez-vous fait le choix du Steadicam pour cette scène ?**

C. C : On était aux États-unis à ce moment-là, il fallait qu'il soit le plus libre possible, qu'il puisse les précéder, les suivre. À part un drone... Et je suis pas sûre que Leos soit très fan des drones.

**Tu te verrais ne pas cadrer un film ?**

C. C : Je l'ai fait sur un film de Garrel, *Le vent de la nuit*, c'était un très bon cadreur, Jean-César Chiabaut qui cadrait aux manivelles. Garrel est rassuré par ces mouvements-là. Ça m'a intéressée, j'ai beaucoup aimé faire ce film, mais c'est vrai que j'aime ressentir le plan de l'intérieur. Cadrer permet ça. Par exemple dans *Annette* il y a une partie du film qui est au steadicam, ceci dit il y a souvent deux caméras. Le fait qu'il y ait deux caméras ça change beaucoup, je peux être à la caméra B. Ne pas cadrer c'est une autre concentration. C'est vrai qu'on a été formé comme ça, c'est la Nouvelle vague avec la réduction des équipes, être cet homme orchestre, cette femme orchestre qui à la fois décide de la lumière et opère la caméra. Dans les pays anglo saxons c'est très différent.

**Si tu évoques une certaine solitude dans le travail de la lumière, contrairement à celui du cadre, auquel les personnes du plateau ont davantage accès et qui dépend davantage de l'acteur et du metteur en scène, ne serait-ce pas justement un lieu privilégié entre le sujet que tu éclaires et toi ?**

C. C : La lumière c'est... D'abord il n'y a pas toujours de la lumière, ça peut être seulement de l'éclairage parfois. C'est une proposition qu'on fait, et généralement les gens ne s'en mêlent pas trop. Il y avait les grands metteurs en scène de studio qui savaient très précisément qu'on pouvait éteindre ; même un directeur de la photo quand il arrivait dans un studio il faisait éteindre. Puis après le metteur en scène arrivait, il faisait éteindre. Il y avait une reconnaissance de la façon de faire. Le décor naturel complique beaucoup les choses pour un réalisateur, comprendre ce qu'on fait, le trajet de la lumière. Maintenant il y a des écrans pour voir les images, ça change tout. La

lumière c'est quand même un endroit où on a des décisions à soi avec son équipe. Alors que le cadre c'est un endroit de négociations, il appartient à tout le monde. Ce que tu veux me dire c'est peut-être qu'au cadre on est dans le rapport avec les autres, c'est ça ?

**Oui et que la lumière c'est un autre endroit pour dire quelque chose du personnage. Et à contrario, as-tu des exemples de moments où tu trouves que ça ne fonctionne pas ? Où tu trouves que ce n'est pas juste entre le rapport du mouvement de caméra et de celui du personnage ?**

C. C : C'est souvent des histoires de proximité. Assez souvent je peux être gênée d'une caméra trop près, pas à la bonne place pour le visage d'un acteur. c'est pour ça qu'il y a un confort de spectateur et de capacité de sublimation chez Bresson. Comme c'est toujours la même focale, il y a quelque chose qui glisse, qui ne surprend pas, enfin ça surprend autrement. Ça ne joue pas sur « ah tout à coup un cadre très large puis un cadre serré », ce que je trouve toujours un peu forcé. Sur un film les focales on ne le sait pas toujours à l'avance. Mais Carax par exemple il est beaucoup au 25 mm, il fait une mise en scène large. Parce que c'est de la mise en scène justement. Très rapidement se dessine une focale de référence. On le sait au bout de quelques jours, qu'on revient souvent à une focale. À partir de là on se demande, si on est au 40mm, comment on s'approche, on passe forcément au 85 ou 100mm, ou alors si on est au 25mm on passe au 50 ou au 75... C'est des variations de focales qui sont organiques, qui sont du double. Mais je parle pour moi, ou pour des films qui peuvent me plaire au cadre. je sais qu'il y a des gens qui travaillent avec des chocs de focales très larges suivies par une focale très serrée. Godard c'était plutôt le 35mm

**Pour en revenir à la machinerie, as-tu déjà fabriqué des outils pour des mouvements particuliers ? Lesquels ?**

C.C : La tempête c'est un exemple, le conductor (le chef d'orchestre) aussi. Il m'est arrivé sur un film de Gitai de demander au machiniste de faire sortir le travelling par la fenêtre, parce qu'il voulait qu'on soit dans l'enfilade d'une rue à Paris, puis qu'on rentre dans la pièce. Par exemple dans un film qu'on a vu ensemble lors de la conversation lumière, *Les innocentes*, il y avait assez peu de travellings, à l'intérieur ça n'était que du

dancefloor, des plaques. Ça j'aime beaucoup aussi, qu'on soit libre à la fois gauche-droite et avant-arrière, ça demande des bons machinistes.

**Comment fais-tu pour communiquer avec ton chef machiniste pendant les mouvements ?**

C. C : Ça peut être lui qui a l'instinct, ou moi qui fais des gestes. Parfois je peux parler doucement, ce qui peut énerver les gens du son... Ça c'est toujours l'aventure du plan. Une fois la première prise faite, je peux commenter en disant on pourrait être plus près, plus haut, là j'ai besoin de plus d'espace... Une première prise on construit dessus.

**Et quand les réalisateurs ne font pas beaucoup de prises ?**

C. C : Ça c'est Garrel. On fait des répétitions. Garrel aime pas beaucoup avoir une femme à la caméra, il est plus rassuré avec un homme derrière la caméra. Il me l'a dit, c'était une autre époque.

**J'aime beaucoup ce que tu mentionnes, « trouver le point de rencontre », c'est quelque chose auquel tu penses dès le scénario ?**

C. C : Non, c'est vraiment un mille feuilles la construction d'un film. Moi le moment où je commence à comprendre vraiment les choses c'est à partir des repérages, parce qu'il y a des lieux, et donc de la lumière, et des déplacements. Après ce dont je parle là précisément, ce moment où ça se disjoint, on peut avoir ressenti quelque chose à la lecture, mais c'est vraiment des choses qui se font dans l'aventure du plan.