

L'instinct du cadreur

Réflexions autour du travail du cadre dans la
perspective du cinéma-direct

Mémoire de fin d'études

Camille Sisman

Département image promotion Claire Denis 2024

Juin 2024

Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini

SOMMAIRE

INTRODUCTION (pages 3 à 8)

1. **Préparer le travail du cadre, sans scénario ni découpage** (pages 9 à 17)
 - a. Le rejet du scénario au profit de l'évènement
 - b. À la place d'une histoire, une intention : définir le cinéma que l'on veut fabriquer
 - c. Des images comme références

2. **Voir, c'est aussi ne pas voir : les doutes du cadreur face au réel** (pages 17 à 30)
 - a. La tentation du beau
 - b. L'instinct : le corps-machine à penser
 - c. Douter de ce que l'on voit
 - d. Contrôle ou maîtrise ?

3. **Saisir l'évènement en acte : instinct et improvisation** (pages 30 à 42)
 - a. Le début et la fin du plan : "sentir" le bon moment
 - b. Le travail du cadre et le son
 - c. La lumière improvisée
 - d. Plan fixe, plan mouvement : "sentir" l'opérateur, enjeu esthétique, enjeu politique

4. **La relation filmeur / caméra / sujet : l'instinct du cadreur dans la rencontre avec l'autre** (pages 42 à 49)
 - a. L'objet-caméra suscite un désir de cinéma
 - b. La relation filmeur/filmé hors caméra : est-on hors film ?
 - c. Le sujet qui se raconte : entre mise en scène de soi et adresse au monde

Conclusion (pages 50-51)

Filmographie (page 52)

Bibliographie (page 53)



“De toutes façons, il me faut un point de départ, ne serait-ce qu’un point de poussière ou un éclat de lumière. Cette forme procréée une série de choses, une chose faisant naître une autre chose. Ainsi un bout de fil peut-il me déclencher un monde. Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon vocabulaire de formes, par exemple, je ne l’ai pas découvert d’un coup. Il s’est formé presque malgré moi. (...) La matière, l’instrument, me dictent une technique, un moyen de donner vie à une chose. (...). La rencontre de l’instrument et de la matière produit un choc qui est quelque chose de vivant et dont je pense qu’il aura une répercussion sur le spectateur. (...). »¹.

Quand je regarde cette eau-forte de Joan Miro, j’ai une sensation de désordre : les éléments semblent disposés aléatoirement sur la toile, des formes et des couleurs simples, une épure qui n’empêche pas la toile d’être « agitée », en mouvement, comme si les éléments se déplaçaient les uns vers les autres dans une danse étrange. Je pourrais passer des heures devant ce tableau. Quand j’y plonge mon regard plus profondément, une forme de calme et d’ordre s’élève en moi : je dessine des liens entre ces éléments, entre ces formes et ces couleurs, dans l’espace de la toile. Le sens se révèle peu à peu, parce que je vois le rapport entre les choses, plus que les choses elles-mêmes qui

¹ Joan Miro, propos recueillis par Yvon Taillandier, XXème siècle, vol I, n°1, 15 février 1959.

semblent à première vue étrangement déconnectées, éparses les unes par rapport aux autres.

Je crois que mon expérience face à *l'Archipel Sauvage* de Miro caractérise bien le regard que je porte sur le monde : à première vue, j'ai tendance à voir du désordre. Je suis interpellée par ce que je ne comprends pas, ce qui me semble opaque. La notion de désordre renvoie pour moi à une difficulté à lire, à l'interpréter le réel. Quand je filme, je cherche absolument le sens, comme si je cherchais à en révéler l'ordre caché, sous-jacent.

Pour mener ma réflexion autour du travail du cadre face aux situations les plus chaotiques, j'ai choisi de filmer une bande d'adolescents dans la cité de la Haie-Griselle à Boissy-Saint-Léger. La première fois que je me suis rendue à la cité, en 2018, j'ai rencontré un groupe d'adolescents et me suis vite rendu compte qu'ils faisaient corps, et qu'un brouhaha de paroles et d'interactions faisaient résistance à une rencontre possible entre l'un d'eux et moi. Une sensation de désordre et de démultiplication d'enjeux m'avait saisie : je me suis alors demandé comment je filmerais ce phénomène de groupe de garçons, depuis ma position de femme et d'étrangère (car, socialement, nous ne venons pas du tout du même monde). Une interrogation m'a menée à vouloir en faire un film : dans quelles mesures pouvons-nous, eux et moi, nous rencontrer ? Comment allons-nous nous accueillir mutuellement ? Jusqu'où cette rencontre peut-elle aller ? Serait-ce possible de faire naître un lien intime entre nous ? Bref, des questions universelles quand il s'agit de filmer du documentaire. J'étais curieuse de savoir comment, avec ma caméra, j'allais enregistrer ce « chaos » du groupe : allais-je tenter de le dissiper, de le clarifier, en organisant les prises de parole par exemple, ou allais-je accepter le désordre et y entrer franchement, tentant de m'y faire une place ?

Le cinéma-direct revendique que le filmeur fait partie de la scène, car avec sa caméra, il la modifie, voire il la provoque, en même temps qu'il l'enregistre. Ce n'est plus seulement raconter, ou regarder le monde, c'est plus encore en être et raconter sa présence à soi, filmeur. C'est du moins l'exploration du cinéma-direct des années 1960,

à l'origine du concept de « caméra participante », laquelle a le pouvoir de “modifier à des degrés divers le comportement des gens filmés, voire d'intervenir sur le déroulement de l'action, selon un éventail de possibilités fort diversifiées”² . Mettre la caméra en jeu, cela relève bien évidemment de la mise en scène. La directrice de la photographie Caroline Champetier rappelle en effet que la mise en scène ne concerne pas seulement ce qui se passe *devant* la caméra, mais aussi ce qui se passe derrière³... on pourrait ajouter, également ce qui se passe *en* la caméra. La position de la caméra dans l'espace, la hauteur caméra, le choix de la focale... tout cela détermine évidemment une certaine façon d'être dans le monde que l'on filme. Il est donc délicat d'étudier le travail du cadre dans le documentaire sans évoquer la place de la caméra comme objet de médiation entre filmeur et sujet ; bien que la place de la caméra soit déterminée par la mise en scène, qui n'incombe pas au directeur de la photographie, je choisis malgré tout de l'évoquer dans ce mémoire car il me semble qu'en documentaire, on ne peut pas parler de cadre sans parler de l'objet caméra. En effet, à la différence de la fiction, où la caméra se veut bien souvent transparente, voire invisible, le documentaire est porté à s'interroger sur la caméra qui est une intruse, ou du moins une étrangère dans une situation réelle qui a jusque-là existé sans elle... mais qui sera grandement infléchie et modifiée par sa présence. C'est cette modification du réel, cette « crise » dans le sens de point d'inflexion, que la caméra précipite et enregistre dans le même temps : il faut saisir l'acte réel « sur le vif » ; ce que l'on cherche, au cadre, c'est l'évènement. Il y a, on pourrait dire, une urgence documentaire, état particulier du cadreur qui sait que chaque chose qui se passe ne se repassera plus, et qu'il faut les saisir aussitôt.

Ce mémoire tentera donc de tracer le parcours du cadreur, dans le cadre d'un film documentaire : comment le cadreur se présente-t-il face au réel qu'il compte filmer, comment cadre-t-il la rencontre entre filmeur, caméra et sujets ?

² *L'aventure du cinéma revisitée*, Gilles Marsolais, Cinéma les 400 coups, page 348.

³ *La Machine cinéma, de Méliès à la 3D*, La Cinémathèque.

Plus encore, face à “l’urgence documentaire”, qu’est-ce qui le guide dans la capture, sur le vif, de ce qui ne se représentera pas deux fois ?

Dans le cinéma documentaire, et tout particulièrement dans le cinéma-direct, l’instinct du cadreur est très sollicité, il est encouragé à être un véritable moteur dans la fabrication des images et du récit. J’ai longtemps idéalisé l’instinct comme étant la qualité première d’un cadreur : mais je sens aussi que ce mot est très flou et qu’il résiste à toute définition claire. Pour moi, il renvoie au fait que le travail du cadre est fait de prises de décisions constantes, mais que la plupart d’entre elles ne font pas l’objet d’une conscientisation. Elles seraient le fruit d’un réflexe, d’une évidence. L’instinct est un moteur au cadre, encore faut-il savoir par quoi il est alimenté, et vers quoi cet instinct me pousse véritablement. L’idée dans ce mémoire est de dé-idéaliser l’instinct, de comprendre que l’instinct est moins un « éclair de génie » qu’une forme d’écoute et de lecture de la situation, et d’écoute et de lecture en soi, de ce qui nous traverse. Mais une écoute “éclairée” par une connaissance et une compréhension intime des intentions du réalisateur.

Le verso de l’instinct, au cadre, c’est le doute. Le doute a cela de versatile qu’il peut à la fois nous bloquer, nous décourager, et à la fois nous pousser à trouver une autre voie, à progresser dans sa quête. Le cadreur peut être en crise : il assiste à l’évènement qu’il lui faut enregistrer, et pourtant, il doute. Est-ce dû à un aveuglement, une impossibilité de lire, en direct, la scène telle qu’elle se présente à notre caméra ? Les doutes peuvent-ils faire perdre pied à un cadreur dans sa pratique, ou l’aident-ils à se rapprocher de « la vérité » du plan ? Et comment se préparer aux situations les plus inattendues, les plus désordonnées ? L’instinct -ou les réflexes- prendraient-ils alors le relais des doutes, afin de calmer la cogitation du cadreur ?

Pour moi, le travail du cadre (et plus largement, de l’image) nécessite une forme de foi, un peu aveugle, mystérieuse, mais qui est le nerf de la guerre quand on filme quelque chose, qu’on lui donne un cadre. La foi du cadreur dans ce qu’il filme est indissociable d’un doute plus ou moins prégnant : c’est une dualité qui m’interroge et que je souhaite

explorer dans ce mémoire. Comment comprendre la cohabitation entre instinct, qui est de l'ordre du non-rationnel et de l'évidence, et le doute qui peut tarauder le cadreur en même temps qu'il fabrique son plan ?

Entre foi et doute, le cadreur est toujours guidé par une réflexion. Il y a toute une pensée qui se met en marche lorsque l'on a un œil dans le viseur d'une caméra. Le travail du cadre en documentaire est le fruit d'une pensée toujours en développement : une pensée intellectuelle, issue d'une connaissance des intentions du réalisateur ; une pensée liée à la mémoire du corps, de l'ordre du réflexe ; il y a aussi une pensée plus émotionnelle, de ce que l'on ressent en tant qu'humain face à nos sujets, de l'ordre de la réaction ; il y a également la question du désir, de ce que l'on cherche en filmant. Comment, de cette pensée complexe et variable, naît un plan ? Peut-on lire le travail du cadre comme une perpétuelle négociation entre pensée/rationalité et instinct/réflexe ?

Mon point de départ pour penser le cadre en documentaire a été le cinéma-direct des années 1960, en particulier l'œuvre de Michel Brault et Jean Rouch. Afin d'enrichir ma réflexion sur la place de l'instinct dans le travail du cadre, j'ai privilégié des entretiens avec des cadreurs qui ont aussi été réalisateurs et cadreurs sur leurs propres films. Je pense en effet que lorsque l'on cadre, il faut pouvoir penser comme un réalisateur : l'expérience de la double-fonction cadreur/réalisateur est une très bonne école. Le mémoire sera donc construit autour d'entretiens menés auprès de Philippe Costantini, ancien cadreur de Jean Rouch (*Folie ordinaire d'une fille de Cham* notamment), et réalisateur de nombreux films documentaires (*La maison des mères, Terra de Abril, Droit au brut, Ceux de Saint-Cyr...*), et de Benoît Dervaux, le cadreur "historique" des Frères Dardenne (*Rosetta, la Promesse, Le Fils...*), qui a aussi réalisé de nombreux documentaires, dont *Gigi, Monica... et Bianca, La Devinière*. J'ai choisi de plutôt m'appuyer sur les récits d'expériences concrètes de tournage, auxquels j'ajouterai des réflexions plus personnelles, élaborées au cours du tournage de mon film de fin d'études, *Les Garçons, les filles* (film documentaire de 16 minutes).

Quelques incursions dans l'univers de la fiction seront possibles, pour montrer comment l'éthique et la technique documentaires peuvent être employées à des fins plus fictionnelles, et comment la méthode documentaire « sur le vif » peut devenir une esthétique, notamment à des fins politiques.

I. Préparer le travail du cadre, sans scénario ni découpage.

En l'absence de scénario et de découpage, le cadreur arrive face au réel préparé différemment. Face à une situation inédite qu'il entend filmer, de quelles ressources dispose-t-il pour l'aborder ? On aurait tort de penser que l'instinct apporterait une réponse sur un plateau d'argent, comme si le corps du cadreur se mouvait tout seul avec la caméra. "Tout seul" : la dimension machinique de l'instinct est importante, qui se définit comme étant "une tendance innée à des actes déterminés, exécutés parfaitement sans expérience préalable"¹, ou bien "tendance innée et puissante, commune à tous les êtres vivants ou à tous les individus d'une même espèce"². Pourtant, même en l'absence de découpage, l'instinct au cadre s'accompagne toujours d'un travail d'intellectualisation qui le nourrit, le cadre et le guide. Car il n'y aurait pas pire moteur au cadre qu'un instinct débridé et non-contraint, déconnecté de toute réflexion. Comment se construit, en amont, une pensée du cadre, lorsque l'on travaille sans scénario ni découpage ?

A. Le rejet du scénario au profit de l'évènement

Si j'ai choisi de concentrer ma réflexion sur le cinéma-direct, c'est qu'il exclut le scénario qui, dans le cinéma traditionnel, est une "bible" défendue par le producteur et le réalisateur et grâce à laquelle tous les fonds de financement sont débloqués. Plus que le scénario, le cinéma-direct exclut tout découpage préalable. Or, le découpage et le scénario sont autant de garde-fous à l'instinct du cadreur. En fiction, l'intégrité du scénario est garantie, sur le plateau, par la scripte notamment : on part du scénario pour raconter mettre en scène et enregistrer les scènes, à l'image et au son. Le cadreur travaille donc avec un réalisateur dont le but est de "raconter" l'histoire qu'il aura écrite, au préalable. Dans le cinéma direct, la quête est toute autre. Ce n'est pas que le cinéma direct rejette le récit, mais si récit il y a, il se fabrique autrement : au lieu de partir d'un scénario, l'on part du réel. On parle de "cinéma-direct" car il y a peu d'intermédiaires entre le filmeur et la matière : le rapport est sensible, immédiat, presque épidermique. Pierre Billard décrit la quête du cinéma-direct de la façon suivante : "Il n'y a pas de

doute qu'entre la façon de considérer Belmondo dans *À bout de souffle*, ou la façon de considérer les gens dans *Shadows* et la façon de considérer les jeunes blousons noirs dans *We are the Lambeth Boys*, il y a des recherches, divergentes dans leurs moyens, mais identiques dans leurs intentions, celles de traquer ou un groupe social ou un individu, dans le plus grand secret de son intimité mentale, psychologique, ou de son comportement, et que si cela donne des films qui n'ont vraiment aucun rapport entre eux dans l'esthétique de l'image telle qu'elle apparaît sur l'écran, je pense que la démarche première de tous ces créateurs est fondamentalement *semblable*"⁴. Le cinéma-direct, comme le rappelle Pierre Billard, poursuit d'abord une quête anthropologique. L'avènement du cinéma direct se déroule entre 1958 et 1965 dans des contextes historiques précis : l'éveil de la conscience nationale au Québec ; la ségrégation sociale aux États-Unis ; la décolonisation en France. L'idée est alors de démasquer le faux visage de l'époque et d'en révéler les contradictions. Plus encore, ce cinéma mise sur la puissance de la parole, d'où l'expression du réalisateur Richard Leacock, "shoot for sound". Il s'agit alors de faire entendre une parole qui n'a jamais été postérisée, celle des catégories sociales "invisibilisées". Le cinéma direct se donne donc comme mission de capter la parole dans son surgissement même, rendue possible par les premiers pas du son synchrone, révolution dans la fabrique des films. Il s'agit donc de saisir l'acte réel sur le vif, dans une quête similaire à celle de la peinture et de littérature qui perçoit de plus en plus l'œuvre d'art comme "évènement". Ce qui prédomine donc, c'est l'acte que l'on va filmer, et non pas ce que l'on veut filmer ou ce que l'on veut dire. La fabrication des plans visuels et sonores se fait à partir de quelque chose qui est déjà en train de se passer. Ce cinéma est donc fondé essentiellement sur la notion d'improvisation. Pour pouvoir improviser, il faut avoir cerné son sujet, enquêté sur le terrain : il ne s'agit pas d'avoir des éclairs de génie venus de nulle part. Benoît Dervaux, qui rapproche le travail du cadre à la musique de jazz, précise : "on ne peut pas improviser sans construire. Le jazzman ne peut pas improviser sans le travail qu'il fera chez lui en amont avec son instrument."⁵

⁴ *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais, éditions Les 400 coups, page 57.

⁵ Entretien avec Benoît Dervaux réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

B. À la place d'une histoire, une intention : définir le cinéma que l'on veut fabriquer

Le réalisateur Benoît Dervaux évoque la place capitale de l'écriture dans la préparation de ses documentaires : "Je trouve que l'écriture est une bonne chose pour s'interroger sur les raisons qui nous poussent à filmer telle ou telle chose. Par exemple, pourquoi les enfants des rues, pourquoi cette impulsion... écrire c'est aussi répondre et comprendre ce que l'on convoite intérieurement. En quoi est-ce que ça fait écho en moi, si ça a provoqué une impulsion, c'est que ça doit répondre à quelque chose d'intime, en moi-même. Et l'écriture permet de découvrir ça. On comprend alors une forme de regard qui est plus intellectuel qu'intuitif." L'écriture est un moyen de préparer le terrain pour un réalisateur, afin de cerner sa vision et de pouvoir la transmettre à son cadreur. Quand un cadreur s'embarque dans un film, il y a la nécessité de savoir quel film il va fabriquer, et plus encore dans quel cinéma le film va s'inscrire, et avoir un désir partagé avec le réalisateur pour le cinéma qu'ils vont fabriquer. Quand je suis à la caméra, j'ai besoin de savoir ce que mon geste poursuit comme finalité, même lorsque cette quête est initiée et voulue par un autre, le réalisateur. Pour filmer, il me faut rejoindre une quête, celle d'un cinéma en particulier. Benoît Dervaux a beaucoup insisté, lors de notre entretien, sur l'importance de savoir quel cinéma on souhaite fabriquer, et être en accord avec le réalisateur là-dessus. Dans une collaboration cadreur-réalisateur, on se choisit moins l'un l'autre que l'on choisit une voie, un cinéma précis à explorer et à défendre. "Tous les cinémas sont possibles, l'important c'est de définir le cahier des charges. Avec les Dardenne, dès la Promesse, on s'est dit, ce cinéma-là ce n'est pas le nôtre on n'a pas envie de le faire. La caméra ne précède pas les personnages, la caméra doit être à hauteur. Ken Loach il va filmer sa séquence à la même hauteur, trois axes, parfois 4 axes, et il refait ses scènes, et il laisse ses comédiens, il ne coupe pas, c'est sa méthode. Les Dardenne en ont une autre. Une fois que ce cadre est installé, que la méthode est installée, l'intuition a toute sa place en fait. Ce sont des choses qu'il faut faire en amont de chaque film : une bonne préparation, une bonne détermination de cette méthode, permet après à l'intuition de s'installer."⁶.

⁶ Entretien avec Benoît Dervaux réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

Pendant la préparation du film, durant laquelle le cadreur et le réalisateur réfléchissent à l'esthétique du film et son propos, une grammaire des cadres commence à émerger, découlant naturellement de ces réflexions conjointes. Benoît Dervaux raconte ce processus pour le film *Rosetta* :

“Le langage cinématographique, c'est, traditionnellement, des champs/contre-champs, des travellings et des choix d'axes déterminés à l'avance. La démarche des frères Dardenne dans leurs films apparaît, à mes yeux, comme une déconstruction radicale de ce langage. Par exemple, on réfléchit à être "mal mis" par rapport aux personnages de façon que la caméra ne soit pas là où on l'attend et qu'il devienne impossible, pour le spectateur, de prévoir quel sera le plan suivant. C'est pour cela qu'on filme souvent de dos, que l'on se cogne aux murs, que l'on se "prend" les portes ou que l'on rentre, parfois, carrément dans le corps des comédiens. Si Rosetta téléphone, on ne se placera pas au "bon endroit", mais plutôt du côté du cornet du téléphone, là où le visage sera à moitié dissimulé et, sans doute, bien plus expressif.”⁷.

Cette façon de cadrer s'est précisée en tournant, mais il y a bien une pensée du langage cinématographique en amont qui a nourri le travail du cadre. Le choix de cadrages inattendus et peu conventionnels est le fruit d'une réflexion sur les conventions cinématographiques. Pourtant, quand on regarde *Rosetta*, on a l'impression que la caméra a plutôt composé avec un réel fuyant, opaque, et dans lequel elle a sans cesse négocié sa place : il y a une instabilité et une fébrilité qui donnent plutôt l'impression que les cadrages ont été contraints par les conditions d'improvisations. Alors qu'en fait, il s'agissait là d'une démarche tout à fait construite et réfléchie bien en amont, qui a appelé une mise en scène et des choix techniques précis. Sous des apparences improvisées, spontanées et imprévisibles, les cadrages dans *Rosetta* sont un mélange de construction intellectuelle, et d'intuition du cadreur qui invente un style dans les limites de la quête artistique des frères Dardenne.

⁷ Ibid.



Photogramme de *Rosetta*

La double casquette de réalisatrice-cadreuse pour mon film de fin d'études m'a permis de mieux comprendre, sur l'ensemble du processus, comment une image naissait. Il me fallait fournir à la fois le "pourquoi" (la partie du réalisateur) et le "comment" (la partie du chef-opérateur) de l'image, pour citer le chef-opérateur américain Ed Lachman³. J'ai aussi éprouvé à quel point la séparation de ces deux questions essentielles était moins pertinente dans le cinéma direct, qui revendique la nécessité que le réalisateur soit aussi technicien, si ce n'est le cadreur lui-même. Le cinéaste du direct se doit d'être à la caméra, dans cette idée de limiter les médiations entre la caméra et le réel, d'être en prise directe. Même lorsque je suis cadreuse sur un projet de fiction avec un découpage établi en amont, je sens que je dois être éclairée sur le "pourquoi". Il me faut de ce geste, proposé et voulu par un autre (le réalisateur), en faire le mien, le temps de son exécution : pas dans le sens de possession, mais dans le sens où mon corps doit être impliqué tout entier dans le cadre, et que pour le corps soit impliqué -me concernant-, je dois sentir que j'avais l'idée en tête. Je dois avoir intégré la pensée du réalisateur, guidée par son intuition, de façon à me raconter ce que je suis en train de filmer. Cela permet de comprendre comment l'instinct n'est pertinent que lorsqu'il est nourri d'une pensée : je suis souvent en train de me raconter ce que je filme, même si cela ne se formule pas comme un discours construit dans ma tête, ce sont plus des bribes, des mots, qui ponctuent la fabrication du plan en direct (nous y reviendrons plus tard et plus longuement). Sur mon film de fin d'études, étant la réalisatrice et la cadreuse, j'ai

recouru à l'écriture afin de cerner mon désir, celui de filmer cette cité de la Haie-Griselle, à Boissy-Saint-Léger.

“Je suis venue filmer une solitude, essayer de la débusquer derrière la communauté des adolescents de Boissy. La solitude derrière l'esprit de corps & la communauté. Pénétrer la tête de ces jeunes et se demande : aspirent-ils déjà à autre chose qu'être ensemble et être ici ? Moi, je me déplace. Eux, restent ici. Ils ne font que parler de la cité car c'est le seul monde qui existe pour eux. Ce monde est très limité, borné : ça se voit même dans l'espace, avec ces barrières et ces grandes avenues qui relient à Paris et entourent la cité sans jamais la pénétrer. Là-bas, la figure de l'étranger n'existe pas, car les seules personnes qui sont dans cette cité y habitent. Je voudrais raconter que je n'appartiens pas à cet endroit, raconter leur accueil et je suis curieuse de ce qu'ils aimeraient me dire, dire d'eux-mêmes *d'abord*.”⁸

Quand on prépare un film, le désir fait partie du processus. Désir du réalisateur, d'abord, qu'il transmet au chef-opérateur et à toute l'équipe. Ce désir est premier. Le temps de la préparation consiste à tirer le fil de ce désir, à construire à partir de lui, à le mettre en perspective, aussi. La question du désir est importante dans l'acte de filmer, mais il faut sans cesse le questionner pour qu'il soit constructif. Pour le cadreur, il s'agit de filmer selon les intentions de quelqu'un d'autre, dans lesquelles on doit se fondre. Le geste que fabrique le cadreur revient au réalisateur, quel que soit le film et son genre, mais pour autant le cadreur l'exécute : ce qui m'occupe, c'est de savoir ce que cette exécution doit contenir de personnel et d'individuel. Dans les conditions du cinéma direct, filmer implique nécessairement que le cadreur soit autant techniquement qu'émotionnellement investi⁴ ; c'est ce qui me passionne dans cette éthique précisément, comment le filmeur se trouve tout entier mobilisé -physiquement, intellectuellement, émotionnellement et même politiquement- dans son travail. Il n'est pas l'exécutant “aveugle” du cadre : il en

⁸ Extrait de mon journal de bord pendant la préparation de mon film de fin d'études, *Les Garçons, les filles*.

fabrique aussi la pensée. Il en est responsable. Aujourd'hui, le cinéma-direct n'existe plus à proprement parler : cette idée que le cadreur soit le co-auteur du film avec le réalisateur semble assez exotique. Malgré tout, cette pratique de cinéma souligne à quel point le cadreur est de fait engagé, non seulement physiquement, mais aussi intellectuellement et artistiquement dans la fabrication du film. Par conséquent, je crois qu'il faut aller vers le cinéma que l'on veut fabriquer, même à notre place de cadreur, afin de pouvoir mettre sa sensibilité et son appétit de cinéma au service de projets qui nous parlent et nous inspirent.

C. Des images comme références

Quand le film n'appelle pas de découpage *à priori*, le cadre peut être nourri d'images qui sont des références en termes de composition par exemple, que ce soit dans le cinéma, la peinture ou la photographie. Benoît Dervaux évoque la fabrication de l'image de la naissance de Bianca dans son documentaire *Gigi, Monica... et Bianca* :

“Je m'étais dit comment est-ce que je vais filmer ça, et donc je m'étais projeté dans des plans possibles, et j'avais en tête le tableau de Courbet, L'Origine du monde, et je m'étais dit on n peut pas filmer ça comme ça en documentaire, même si ce serait bien, ça ferait écho à un tableau extrêmement important, mais je ne peux pas filmer ça comme ça, m'étais-je dit. Je voulais filmer de profil l'arrivée du bébé, mais le truc c'est que la salle était tellement exigüe, les sages femmes avaient mis en place toute une série de draps autour des jambes de Monica, ce point de vue-là n'était pas possible. Et ensuite est arrivée en plein travail d'accouchement l'équipe d'étudiants obstétricien, et donc si je me mettais dans le dos de Monica, j'avais une quinzaine d'étudiants qui mâchaient le chewing-gum en regardant la situation..., et à un moment donné j'étais là où je pensais que je devais être.”.

Malgré tout, on note que ce tableau de Courbet, s'il a accompagné la pensée de la séquence de l'accouchement, a fini par s'imposer sur le tournage après que Benoît Dervaux a exploré toutes les possibilités que permettait la configuration de la chambre d'hôpital : il est d'abord parti du réel pour finalement aller vers intuition première, qui a été "validée" par le réel, puisque la seule place possible pour filmer était effectivement d'être face aux jambes de Monica. Exemple intéressant, donc, sur la chronologie de l'image depuis son rêve jusqu'à sa réalisation. Dans le cinéma direct, il y a plutôt l'idée qu'il faut que le cadreur se laisse saisir par le réel tel qu'il se déroule sous ses yeux, et improviser avec. En fiction, le travail de préparation cherche à définir le plus précisément possible les images qui seront tournées, tant en termes de cadres que de lumière : l'idée dominante est qu'il faut parer toutes les éventualités, limiter la place de la surprise, ne serait-ce que pour des questions de production. Bien sûr, il ne faut pas en faire une généralité, et nombre de films de fiction trouvent une méthode qui laisse plus de place au réel et aux imprévus. C'est ce que rappelle le réalisateur Richard Leacock : "Lorsque nous abordons un thème, nous ne savons pas très bien ce qui va en sortir. Nous ne connaissons pas la vérité du sujet. C'est la perception par le film qui nous révèle l'histoire après et qui nous fait alors pénétrer le fond des choses."⁵ Cela ne veut pas dire absence de préparation, comme cette citation pourrait le laisser à penser : les images que l'on va tourner sont construites à partir d'une reconnaissance du terrain, d'un travail de repérage qui est davantage une enquête sociologique. On comprend mieux aussi pourquoi, dans le cinéma-direct, le cadreur est lui-même cinéaste : pour improviser sur le vif, pour saisir ce "jaillissement" de la vie, il ne peut pas complètement compter sur la médiation d'un autre, un réalisateur délié de la caméra : notamment parce que le cadreur doit accueillir ce qui se passe sans idées préconçues, se laisser guider par les événements qui se déroulent face à la caméra -et grâce à elle. Cela appelle une relation directe entre le filmeur et le réel.

Pour fabriquer les images, il ne s'agit donc pas de les concevoir *a priori*, comme des finalités à atteindre, comme c'est souvent le cas en fiction. Dans le cinéma-direct, l'idée de fabrication, d'image en train de se faire, est beaucoup plus importante. Autrement dit, le travail de l'image consiste à rendre compte d'un certain rapport au réel, le plus direct,

le plus “naïf” (dans le sens, exempt de toute idée préconçue) possible. On ne déroule pas le fil à partir de l’imaginaire d’un cinéaste : on déroule le fil à partir d’un réel qui est en train de se passer et à partir duquel il faut composer. Cela change évidemment toute la chronologie de fabrication des images. On comprend alors mieux la place de l’instinct dans ce cinéma en particulier.

Dans le cinéma-direct, le travail du cadre se construit donc essentiellement au tournage, sur le vif. Sur quoi l’instinct, nourri par le travail de préparation que l’on vient d’évoquer, peut-il “buter” ? Qu’est-ce qui fait résistance lorsque l’on cadre ?

II. Voir, c’est aussi ne pas voir : les doutes du cadreur face au réel

En documentaire, à chaque fois que je déclenche l’enregistrement de ma caméra, il y a un saut dans l’inconnu, quelque chose de neuf qui va se jouer et qui ne se jouera qu’une fois. Et je pourrais même dire que c’est aussi le cas en fiction, malgré une préparation minutieuse, le découpage, les répétitions. La préparation, aussi exhaustive soit-elle, n’empêche pas d’être dans certaine instabilité derrière la caméra : particulièrement en documentaire, l’imprévisibilité des événements nous rend vulnérable. Souvent, j’ai eu le sentiment que je ne pouvais me raccrocher qu’à mon instinct pour me guider face à une situation en train de se produire et dont chaque événement est à saisir au vol, mais peut aussi être manqué. Cela peut être impressionnant de se dire que ce qui se passe maintenant doit être saisi par notre caméra, qu’il faut à la fois être très précis dans ce que l’on va chercher et très souple, ouvert à être détourné de notre quête principale pour bifurquer au dernier moment, ou prendre une autre direction. Mais cet instinct peut être trompeur : car vers quoi, au juste, nous mène-t-il ?

A. La tentation du beau

À ce propos, une citation du poète franco-chinois François Cheug m’habite depuis longtemps :

“Au sein de l’univers du vivant, nous autres êtres humains on se dirige d’instinct vers ce qui est beau [...]. En se dirigeant vers quelque chose de beau, on prend une direction, et dès lors, nous ne sommes plus des êtres qui tournent aveuglément en rond, comme des animaux en cage. Nous nous engageons dans un cheminement qui pourrait aboutir à une forme de réalisation qui justifie notre existence.”⁹.



Photogramme de *Les Garçons, les Filles*

Cette réflexion résonne avec une séquence de mon film de fin d’études. Deux adolescentes qui m’ont amenée au square. Elles se sont installées sur un tourniquet. Je les regarde, je les filme. Une amitié s’installe entre nous. Elles m’invitent à les rejoindre sur le tourniquet. Une fois avec elle, je vois ce tourbillon de feuilles et d’arbres et d’immeubles et je trouve cela poétique. Alors, je déclenche. Je baisse la caméra vers elles : elles se découpent, silhouettes immobiles, dans cet arrière-fond tourbillonnant. Dans l’œil, je trouve l’image frappante, je trouve cela beau. Je tiens le plan une bonne dizaine de minutes. Je suis ravie. Mais en montage, ma réception du plan est toute autre. La monteuse et moi nous rendons compte qu’il y a une dimension contemplative dans le plan qui est dérangeante : déjà, parce que cela me place dans une position surplombante sur ces adolescentes, alors que le film cherchait à filmer une rencontre entre moi et elles ; ensuite, parce que cette image de tourniquet et d’enfants qui parlent d’avenir tournait... à vide. Finalement, après un travail délicat de montage, la séquence prend de la consistance et du sens, mais je me suis rendu compte que la

⁹ La Grande Librairie, émission du 15 avril 2020.

recherche du beau pouvait nous induire en erreur, nous détourner de ce que l'on venait chercher, dans le fond.

La contemplation peut tout à fait flirter avec une forme de passivité, qui fait que l'on bascule dans l'anecdotique. Le cinéma direct, dans la tradition duquel j'ai cherché à m'inscrire, m'a fait réaliser à quel point la quête du beau semblait évidente pour un chef-opérateur, et à la fois était trompeuse : encore faut-il s'entendre sur ce qu'est le beau. Dans la perspective du cinéma direct, le beau, c'est-à-dire le sens pour reprendre la pensée de Cheug, se révèle après coup : dans le geste de filmer, ce n'est pas la quête du beau qui guide le cadreur, mais "cerner "sur le terrain" la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'évènement au moment même où il se produit"¹⁰. À mon sens, il y a une humilité dans cette vision de ce qu'est "filmer" ; il y a une exigence, celle de restituer une réalité, celle de personnes souvent invisibilisées dans la société. J'ai compris que, pour moi, ce qui est beau dans une image, c'est sa capacité à rendre compte d'une réalité et à la rendre sensible, proche, intime, comme si nous étions, spectateur, en présence de ce qui s'était joué devant la caméra (et encore une fois, c'est vrai aussi en fiction). Avoir cette sensation d'être avec, d'avoir accès à une intériorité, à un vécu. Un certain nombre de choix très concrets d'outils cinématographiques -le ratio, les focales, la machinerie- et de choix de cadrage et de filmage -le recours au plan-séquence, privilégié dans le cinéma direct- pouvaient aider à restituer cette réalité et à donner cette sensation de "temps vécu". Le beau n'a pas tellement sa place dans le travail du cadre, à mon sens, car il est anachronique : le beau ne se révèle que par le film, bien longtemps après la prise de vue, et au terme de l'étape du montage.

B. L'instinct : le corps-machine à penser

L'impulsion est ce qui met le corps en mouvement. C'est un élan et une réaction. C'est le corps qui prédomine. L'instinct a quelque chose de machinique, et en cela, il peut avoir la fâcheuse tendance d'exclure la pensée : il provoque une réaction immédiate,

¹⁰ *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais, éditions les 400 coups, page 12.

non réfléchi, qui met en mouvement le corps d'une façon aveugle, pourrait-on dire. Benoît Dervaux définit l'instinct de la façon suivante :

“Ce que tu appelles l'instinct, moi j'ai tendance à dire que c'est du réflexe. Quand tu es à vélo, tu fais jouer tes réflexes. Si tu fais un exercice physique, un peu d'équilibre, ta concentration fait jouer tes réflexes. [...] Il y a des gens plus habiles que d'autres, ça ne veut pas dire que tu es né avec cet instinct-là. Ça s'apprend, oui, ça se développe, peut-être qu'il y a des personnes qui ont plus d'habileté. Et puis aussi le côté physique, moi je n'ai pas de problème du dos, mais travailler à l'épaule c'est fatigant, y a la gestion du corps, y a la taille aussi. Si tu es trop petit, trop grand, c'est compliqué. Tout ça intervient aussi.”.

Parfois, au cadre, on est sujet à ces impulsions qui sont des réflexes, et cela peut aller dans le bon sens. Mais l'instinct du cadreur, quand il est seul maître à bord, est capricieux, aveugle et imprévisible ; pour construire toute une séquence au cadre, il faut qu'il y ait une réflexion, même si celle-ci se manifeste d'une façon laconique et sommaire. Il est vrai que, lorsqu'on cadre, le corps prend une grande place : il peut faire souffrir, surtout dans des conditions de cinéma-direct où l'on tourne beaucoup à l'épaule ; se développe alors une résistance à cette omniprésence du corps, pour rester concentré sur ce que l'on filme, ce que l'on raconte. Rester concentré, c'est justement ne pas donner un blanc-seing à l'instinct, et de l'assortir d'une réflexion -constante mais laconique, une petite voix- au moment où le plan se fabrique, dans un aller-retour constant entre construction intellectuelle et intuition. Benoît Dervaux évoque cette “voix intérieure” qui le guide au cadre :

“Quand on se met à filmer, on doit faire un travail d'écriture qui est nécessaire pour construire, mais faut aussi s'abandonner à ce que le réel offre. Moi j'essaie d'avoir une petite voix en moi-même, quand je lance la caméra : j'essaie d'avoir une lecture du plan, d'avoir une petite voix off, d'avoir une petite partie de moi-même qui est dans un fauteuil de cinéma et qui est en train d'écrire le plan que je suis en train de fabriquer. Parce que le corps de l'opérateur est avec la caméra, la gestion technique, la prise de

vue, la gestion humaine de la relation filmeur/filmé, tout ce qui peut exister dans la vie, le froid, la chaleur, le danger, que sais-je... Tout ça faut gérer au moment où on le tourne, mais y a une forme de petite intériorité que j'essaie toujours de garder, et c'est la lecture du plan et l'analyse du plan au moment où je le fais. C'est précisément très intuitif. La lecture de ce plan qui est en train de se dérouler sous les yeux du cadreur peut lui donner l'impulsion, et peut révéler un sens du réel qui n'est pas forcément là sous nos yeux au moment où on le vit. Exercice compliqué mais complémentaire, c'est ça l'intuition pour moi. ”.



Jean Rouch qui filme une statue sous l'objectif de Depardon :
« parfois quand on prend la caméra à la main ça ne marche pas,
et parfois ça fait un truc très beau » (photogramme de *Portrait*
filmé de Raymond Depardon par Jean Rouch et réciproquement)



Il est intéressant de noter dans sa réflexion que l'instinct dans le sens de réflexe et la réflexion sont des vases communicants lorsque l'on cadre, et qu'ils se nourrissent l'un l'autre : en se racontant le plan en direct, on développe l'impulsion qui va nous amener au prochain "moment" du plan, par un mouvement du corps qui s'engage vers la suite de son plan. L'impulsion découle d'une réflexion, et l'instinct se nourrit en retour de notre réflexion. Sans quoi, l'impulsion est le fruit d'un hasard qui peut ouvrir une voie

tantôt fertile, tantôt stérile. Il y a donc un dédoublement du cadreur qui a les mains constamment dans la matière, tout en portant un regard plus distant et lucide sur ce que cela raconte ou racontera au sein de la séquence. Dédoublement qui rejoint un peu l'idée phare du cinéma-direct développée par Michel Brault, selon laquelle le cadreur doit avoir un œil qui pense à la pellicule qui reste dans le magasin, et un œil qui pleure. Le cadreur est sujet à des impulsions "réfléchies" : il lui faut à la fois rester dans l'énergie du plan qu'il fabrique, et qui demande le déploiement d'une force physique qui peut mettre sa concentration à rude épreuve, et à la fois aménager un espace de projection en direct dans sa tête : autrement dit, il y a une grande part d'abstraction dans le travail du cadre.

La réflexion, qui provoque une impulsion, est nourrie de la préparation que j'évoquais précédemment : avoir cerné le sujet et les intentions du réalisateur permet de lire le plan et de le construire de façon éclairée. Plus encore, les contraintes techniques "cadrent" l'instinct car elles limitent l'étendue des choix possibles au cadre :

"Au niveau technique, il y a quand même un cahier des charges dans le cinéma des Dardenne qui fait qu'un style a émergé de la méthode. Par exemple au niveau de la focale, on est quasiment toujours à la même focale, ils aiment beaucoup la contrainte des décors exigus, la contrainte du décor naturel, on ne va jamais mettre en place un décor pour des raisons techniques, la technique doit s'adapter à la contrainte matérielle du décor. Par exemple dans Rosetta, la caravane était petite évidemment, on était en Super 16 et la focale c'était du 25mm, donc ce n'est pas une focale large, du tout du tout. Et donc Rosetta avait toute une série d'actions, tout était filmé en mouvement, et la difficulté c'était de faire comprendre au spectateur chaque chose qu'elle fait, en ayant un champ relativement restreint puisqu'on était au 25. Donc y avait un truc à trouver pour ne pas être dans l'obligation de mettre un grand angle pour montrer ses actions. Et donc -c'est pour ça que j'aime bien la comparaison avec les jazzmen, parce qu'il faut chercher quoi-, il faut chercher et alors on trouve. Et on trouve aussi parfois par accident. Je me souviens d'une séquence où Rosetta est à l'évier de la caravane, elle voit sa mère par la fenêtre et puis elle s'abaisse pour prendre la bassine en plastique en

dessous de l'évier, et elle se relève et elle prend la bassine pour la remplir d'eau. Et donc je me souviens qu'en suivant Rosetta qui s'abaisse, je ne voyais pas la bassine : si la caméra était en phase avec elle (elle s'abaisse, elle se relève) on ne voyait pas ce qu'elle faisait, ce qu'elle faisait était toujours hors-champ. Et donc à un moment donné j'ai eu une idée, elle s'abaisse le cadre l'accompagne, elle se relève, je ne l'accompagne pas, la bassine rentre dans le champ, et avec un temps de retard je remonte sur son visage. Donc là avec un temps de retard j'arrivais à montrer toute une série d'actions, qui étaient écrites, mises en scène, mais qui donnaient à l'image l'impression que l'opérateur découvrait ce qui était en train de se passer sous ses yeux, alors que c'était complètement répété et mis en scène. De cette contrainte d'une focale qui a un champ assez restreint, avec un temps de retard sur chaque mouvement du corps, ça a permis au film de développer son style, qui est âpre et brutal, mais qui permettait tout d'un coup de montrer avec une sensation d'accident pour le spectateur chaque geste du personnage, sans avoir à faire un insert sur les choses, ou l'écrire par le montage. C'est la prise de vue tout d'un coup qui, par un temps de retard, donne l'impression d'un réel non écrit."¹¹.

Cette réflexion de Benoît Dervaux illustre parfaitement comment ses intuitions au cadre, qui ont bâti le style de *Rosetta*, sont le fruit de contraintes techniques et d'une quête esthétique -celle de déconstruire le langage cinématographique, comme nous l'avons précédemment évoqué. Il est intéressant de remarquer à quel point le film peut donner l'impression que tout a été tourné en une prise, sans écriture préalable, au rythme de l'improvisation des acteurs : or, il n'en est rien, malgré une illusion de spontanéité. La collaboration entre les frères Dardenne et Benoît Dervaux est un bon exemple pour comprendre comment un réalisateur peut "utiliser" l'instinct du cadreur, en le contraignant d'une part, sans que cette contrainte ne le bride et l'inhibe dans les impulsions qu'il pourrait avoir, et qui pourraient s'avérer être de meilleures options que ce qui avait été imaginé à l'origine. Comme le raconte Dervaux, il y a un tout un jeu sur les attentes des frères sur son travail, dont ils connaissent la dimension très intuitive :

¹¹ Entretien de Benoît Dervaux réalisé en zoom le 9 janvier 2024.

“Avec les Dardenne, on a fait 10 films ensemble, y a des choses dont on en parle plus. Mais quand il faut une répétition avec les acteurs, et que j’arrive et qu’ils me disent : la caméra elle commence là et puis elle s’arrête là, je sais tout de suite ce que ça veut dire, et je sais qu’ils comptent sur mon intuition et mon feeling pour mettre en œuvre ce qu’ils ont en tête. [...] Ils ont des idées extrêmement précises mais ils n’en parlent même pas. Ils me disent : voilà on voit plus ou moins ça, et plus ou moins ça. Mais comme ils connaissent ma manière de filmer, ils ont déjà le plan en tête en fait, et ils ne me disent pas comment le faire, donc c’est à moi de montrer. Parce que, en ne disant rien, peut être que je vais montrer des choses auxquelles ils ne s’attendaient pas. Donc encore une fois, aller-retour entre construction intellectuelle et intuition.”¹²”.

C. Douter de ce que l’on voit

Le travail du cadre, même lorsqu’il crée *in fine* l’illusion d’une totale improvisation, est toujours réfléchi. Même lorsque, sur le moment, le cadreur a l’impression de ne pas viser juste. Dervaux évoque une anecdote à ce sujet :

“Un jour, pour le film *La Devinière*, on est allé à la cueillette aux champignons, et j’étais pas du tout convaincu par ce truc [...]. Et quand j’ai regardé les rushes, j’ai pensé à cette journée, et je n’ai pas vu ce qui se dégageait de la matière. Moi j’avais retenu toute une série de séquence pour le montage : je n’avais pas retenu cette séquence, et la monteuse Marie-Hélène l’avait retenue. Et à un moment donné, comme le montage bloquait complètement, elle est allée rechercher cette séquence et tout d’un coup cette séquence racontait quelque chose de très précis en fait. J’avais filmé les choses avec beaucoup de précision, sans être conscient du sens que ça pouvait avoir. C’est ça qui est compliqué, c’est se dégager de l’histoire du tournage, et tout d’un coup dans une structure les images ne font plus référence à la journée lors de laquelle tu les as tournées, elles prennent un sens dans la structure d’un montage, et on peut vraiment les manipuler. Tu les décontextualises de son réel et tu as un tout autre sens”.

¹²Ibid.

Parfois, on filme quelque chose sans savoir exactement ce que c'est : avoir une lecture en direct ne signifie pas que le cadreur soit en totale maîtrise du sens de ce qu'il filme, et qui pourrait ne se révéler que plus tard. Il y a un paradoxe dans le geste de cadrer : c'est celui de voir et ne pas voir. Cela fait naître un doute, où je peux aller jusqu'à remettre en cause mon geste. Quand le réel que je filme m'échappe, il me faut beaucoup de volonté et de détermination pour me maintenir dans cette place de filmeuse. C'est un sentiment que j'ai ressenti plusieurs fois lors du tournage de mon documentaire de fin d'études : parfois, cela était un sentiment fiable, quand j'étais effectivement passé à côté de mon sujet. À moins que ce soit le découragement, causé par le doute, qui m'eût empêchée d'aller au cours de l'évènement... J'ai aussi eu ce sentiment d'impuissance pour le tournage d'une séquence qui s'est finalement révélée intéressante vis-à-vis de ce que j'étais venue raconter dans cette cité. Des jeunes garçons que je filmais depuis quelques jours avaient entrepris de réaliser un court-métrage filmé par mes soins : le chaos de cette mise en scène, menée par un des garçons, Mustapha, était accompagné d'une sensation d'être instrumentalisée, en tant que filmeuse, pour qu'ils racontent leur film, par le truchement de ma caméra mais en m'excluant personnellement de la fabrication (pensai-je, j'y reviendrai plus tard lorsque j'aborderai plus précisément la place de l'objet-caméra dans le travail du cadre). J'étais alors dans une position d'exécutante, à filmer ce que Mustapha me demandait, et je sentais que je perdais le contrôle de ce que je voulais raconter. En effet, très vite, les garçons ont eu envie de raconter une arrestation policière, alors même que je m'étais jurée d'éviter les clichés et les lieux communs liés à la banlieue (police, drogue, délinquance). J'étais donc très réticente vis-à-vis de ce choix de thème, et malgré tout je ne me sentais pas de leur imposer quoi que ce soit. J'étais donc prise au piège dans cette situation de plus en plus chaotique : le groupe était particulièrement dissipé et menaçait, à tout instant, de se disloquer, l'intérêt de celui-ci pour cette mise en scène étant inégal. J'insiste sur le fait que je me sentais en totale perte de contrôle de mon film, et j'étais d'ailleurs à l'issue de cette journée assez découragée, persuadée que ce que j'avais filmé ne trouverait pas sa place dans le film. J'aurais pu arrêter de filmer à ce moment-là tellement j'étais découragée. Pourtant, j'ai continué, et en filmant, j'ai cherché ce que je pouvais raconter. J'ai finalement décidé de filmer Mustapha et sa métamorphose en réalisateur :

j'étais touchée par sa tentative de mettre de l'ordre dans le groupe et sa passion pour la mise en scène qu'il était en train de fabriquer. J'ai tiré ce fil au cadre, en cherchant à filmer ce ping-pong entre Mustapha et ses acteurs, en tentant de couper le moins possible afin de rendre compte de ce tourbillon au centre duquel je machinais la caméra. J'emploie le mot "machiner" à dessein dans ce cas-là car, peu à peu, je passais effectivement en mode pilote automatique ; je me donnais des impulsions au cadre ("passe sur lui", "décadre un peu", "approche-toi"), mais je n'étais pas cette spectatrice que décrit Dervaux, car je cadrais sans comprendre ni savoir ce que je filmais, au fond. Je ne me racontais pas du tout le plan. En bref, je n'avais pas de vision. Mais étrangement, mon absence à moi-même à ce moment-là (j'étais vidée, donc je ne pensais rien, ne ressentais rien), a fait que mon corps a pris le relais, et j'ai renforcé mon lien avec l'objet-caméra à ce moment-là. Je me sentais exécuter une sorte de chorégraphie, comme si j'étais moi-même un peu une machine qui ne pouvait compter que sur des réflexes, à partir desquels je construisais, peu ou prou, le rythme dans le plan. Je n'y mettais pas beaucoup de sens, en tous cas je ne l'intellectualisais pas, mais je mettais une musique dans les plans que je tournais, laissant mon corps être traversé par l'énergie de la scène dans laquelle j'étais plongée. C'était une sensation d'abandon qui devenait agréable à mesure que j'acceptais de lâcher prise sur ce que j'aurais *voulu* filmer ; et que j'acceptais de filmer ce qui se présentait à moi, avec toute sa part d'illisible et d'opaque. Cela a été une leçon pour moi, et m'a aidée à prendre de la distance vis-à-vis de mon désir de "tout" comprendre d'un point de vue intellectuel (désir bien orgueilleux !) ; réalisant que parfois, une approche plus physique et plus sensible du réel pouvait prendre le relais et amenait une détente qui était propice au travail du cadre. Depuis, j'ai repensé à cette réflexion que je n'avais pas bien comprise alors : "Voir, c'est aussi ne pas voir. Voir tout, c'est à coup sûr ne pas tout voir. Le cadreur d'aujourd'hui est d'autant plus prisonnier du fantasme du "tout" qu'il dispose d'outils de contrôle dont le cadreur Lumière ne pouvait avoir *idée*."¹³ En documentaire, j'ai appris à accepter que mon regard fût toujours incomplet, partiel et délimité par un certain nombre de croyances. L'idée que le monde est chaotique me vient de cette

¹³ *Cinéma, mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, éditions Verdier, page 103.

conscience que voir ne veut pas vraiment dire voir, mais plutôt entrevoir : je formule une hypothèse à partir de quelques éléments que je distingue dans ce monde complexe, mouvant et incertain. Mes hypothèses, je les formule au cadre avec tout mon engagement et ma subjectivité : cela revient à un point de vue. Si je lui préfère ici le terme d'hypothèse, c'est que ce concept est intrinsèquement lié à la notion de doute : une hypothèse est amenée à être vérifiée ou non, selon la méthode scientifique. En effet, le point de vue que j'adopte face au réel s'accompagne d'un doute constant : que vois-je ? Qu'est-ce que je filme ? Qu'est-ce que je raconte ? De nos jours, en numérique, lorsque l'on filme, on peut être bercé de l'illusion de tout voir, dans le sens de tout contrôler. J'ai moi-même, au-delà de ma pratique du cadre, le sentiment de me fier aveuglément à ce que je vois : j'ai du mal à admettre que quelque chose puisse échapper à mon regard. Le lien entre *voir* et *comprendre* est pour moi évident. Voir met en branle la pensée, et la pensée amène le jugement. Mais c'est là que la pratique du cadre m'a montrée une voie plus humble : l'objet-caméra est une machine qui enregistre au-delà des limites de notre regard. La dimension mécanique de son enregistrement du réel révèle ce qui est invisible à nos yeux. La machine fonctionne toute seule : c'est une chambre d'enregistrement ; il y a la mise en place d'un écart avec la perception humaine. Pendant une fraction de temps, la caméra marche toute seule, cadre et enregistre elle-même, et l'opérateur ne fait rien de plus que de faire tourner la machine. Pierre-Damien Huyghe développe cette thèse dans *Le Cinéma, avant, après* : "Le sujet s'absente : il est exclu par la mécanique même de l'opération. C'est précisément de la résistance à cette absence et à cette exclusion qu'est faite l'histoire de la photographie et du cinéma"¹⁴. À l'origine, opérer veut dire : faire tourner la caméra pour qu'elle enregistre. À l'époque des frères Lumières, l'utilisation du grand-angle et l'absence de visée réflex menait le filmeur à prendre un risque, "celui de se laisser surprendre par une prise de vues mécanique."¹⁵ La sensibilité du cadreur a un poids minime dans l'opération de la caméra, à l'époque. La grande révolution du cinéma direct a été de ne plus dissocier la main de l'œil. Il y a donc eu un chemin vers l'individualisation, vers

¹⁴ *Le Cinéma, avant, après*, Pierre-Damien Huyghe, De L'incidence éditeur, 2012.

¹⁵ *Cinéma, mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, éditions Verdier.

l'engagement artistique et personnel du cadreur, qui n'est plus seulement un pur opérateur. Cela se traduit techniquement par les caméras synchrones et plus légères qui permettent au cadreur de faire corps avec l'objet. Malgré la place de plus en plus importante de la subjectivité du cadreur dans sa pratique filmique, "cette relative autonomie de la machine caméra persiste jusqu'à aujourd'hui."¹⁶, assure Jean-Louis Comolli. La caméra continue d'enregistrer tout ce que le cadreur ne voit pas : "dans la vue enregistrée elle-même persiste une dimension de non-visible, de non-vu. [...]. Il faut accepter que la machine-caméra ne soit pas entièrement soumise à notre pouvoir"¹⁷.

D. Contrôle ou maîtrise ?

Le pouvoir du filmeur sur l'objet-caméra : cela nous ramène à l'idée de contrôle, qui est lié à notre désir face à ce que l'on filme. Le désir appelle le contrôle. Or, lorsque l'on cadre, on est plutôt porté à la maîtrise qu'au contrôle, et c'est important de distinguer les deux notions. Il est utile de se rappeler que les premiers cadreurs ne voyaient pas leur cadre (cela semble impossible aujourd'hui de travailler ainsi !) : "Cadrer sans pouvoir contrôler son cadre demande une certaine maîtrise. Mais une maîtrise sans contrôle"¹⁸. Même si aujourd'hui, le cadreur voit son cadre, il continue d'exercer sur la caméra un pouvoir qui est relatif, car il persiste à ne pas tout voir : la pratique du cadre s'articule autour d'"un voir sans voir, qui n'empêche pas le geste de capture"¹⁹. Toutes ces réflexions permettent de relativiser la puissance du cadreur à qui il échappe en vérité beaucoup de choses. Le sentiment de doute fait partie du geste du filmeur. C'est même ce qui pousse, parfois, à chercher davantage, à trouver des solutions, à être inventif et à laisser le réel nous amener autre part, parce que le doute est le signe, peut-être, que quelque chose nous résiste. Pour évoquer un domaine artistique à la fois proche et lointain du cinéma, nombre de photographes ont évoqué la nécessité, lorsque l'on

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

cherche une image, à ne pas désirer, à ne rien vouloir : “Si quelque chose d’inattendu se produit, alors que tu veux quelque chose d’autre, alors il faut réagir à cet imprévu. Bien sûr, tu peux dire « non, je ne voulais pas de ça ». Mais il vaut mieux dire « pourquoi pas », et le prendre en photo. C’est très important pour progresser, évoluer dans notre travail.”²⁰, affirme le photographe Gueorgui Pinkhassov. J’ai d’ailleurs dans ma pratique du cadre souvent constaté que, lorsque je désirais filmer quelque chose de précis, ce quelque chose s’évanouissait, ou ne se présentait pas à la caméra que je venais de braquer sur lui pour le capturer. Conformément à la croyance, peut-être, selon laquelle il ne faudrait pas formuler à voix haute son vœu pour qu’il se réalise. Je précise que, dans le geste de filmer, le désir n’est pas absent (il est même assez central !) ; mais je le vois, là encore, comme une construction découlant d’une réflexion commune avec le réalisateur, construction qui commence en prépa mais qui se poursuit à chaque instant de fabrication des images. La comparaison avec la photographie a ses limites, car il est plus facile, dans la capture d’une image figée et unique, qu’une impulsion isolée et soudaine soit l’élément déclencheur de la prise de vue. En outre, le photographe est le seul maître à bord : seul son regard compte. En cinéma, le cadreur pense et exécute une série de cadres qui doit faire séquence et donc, faire sens (selon les intentions du réalisateur), ce qui ajoute à l’image une dimension évolutive et multiple qui n’existe pas dans la photographie. Cela étant dit, l’éthique défendue par Pinkhassov (et plus largement par nombre de photographe comme Henri Cartier-Bresson ou Saul Leiter) rappelle que le hasard et l’accident font partie du matériau de travail lorsque l’on va à la rencontre du monde avec son appareil photo ou sa caméra. C’est d’ailleurs cela qui est commun à la photographie et au cinéma : l’idée d’aller, par la médiation d’un objet (caméra ou appareil photo), à la rencontre du monde. On a beau se préparer à cette rencontre, la rêver, la dessiner, l’écrire... il y a une part d’inconnu irréductible et qui va demander au cadreur ou au photographe toute sa disponibilité, sa souplesse et son intuition pour fabriquer des images sur le vif. Au cinéma, l’idée de fabriquer des images à partir d’accidents est difficile à soutenir car, traditionnellement, il s’agit plutôt de “baliser” le travail du cadre, notamment par la réalisation d’un découpage en amont du

²⁰ *Henri Cartier-Bresson et la révolution de l’instant décisif*, podcast La culture change le monde, France culture, émission du lundi 26 juillet 2021.

tournage. C'est d'ailleurs quelque chose dont je me méfie, le sentiment que tout est sous contrôle lorsque l'on débute un tournage : car on a tôt fait de basculer dans l'exécution d'un découpage et, bien que cela puisse être tout à fait excitant pour un chef-opérateur, j'aime que le découpage puisse être discuté sur le plateau, qu'il y ait une part de recherche sur le vif sur comment on va raconter l'histoire. Il y a, dans mon plaisir à cadrer et à éclairer pour la fiction, celui de laisser la place à une forme d'improvisation, comme en documentaire.

Le désir appelle une envie de contrôle : il est autoritaire. En ce qui me concerne, c'est plutôt l'étonnement et la curiosité qui m'aident à filmer d'une façon personnelle, car on est à l'écoute et on s'abandonne dans l'exploration de l'inconnu ; on accepte de tâtonner, d'être vulnérable dans cette recherche. Chaque fois que je me rendais à la cité pour y filmer, j'avais le tract de me demander si j'allais réussir à capter quelque chose, si une rencontre se présenterait à moi via ma caméra. Chaque jour était un défi, où je devais dépasser ma timidité, ma peur d'aller au contact, de ne pas savoir ce qui allait se passer, de passer à côté de quelque chose.

Maintenant que nous avons exploré l'intériorité du cadreur face au réel, posons-nous la question concrète de la composition des cadres lorsque ceux-là doivent être improvisés. Comment la grammaire s'écrit-il au fur et à mesure du plan et du tournage ? De quoi cette grammaire est-elle faite ?

III. Saisir l'évènement en acte : instinct et improvisation.

Quand je cadre, je dois savoir ce que je cherche. Je ne sais pas si je vais le trouver, mais peu importe. Je prends une direction, je vais quelque part. Le plan que je fabrique doit obéir à une logique, qui correspond à une quête particulière. Dans le cinéma-direct, la quête -qui peut prendre des voies très différentes- est celle de cerner un évènement en train de se faire.

A. Le début et la fin du plan : “sentir” le bon moment

D’abord, je reviens à la notion de “plan” : en documentaire, l’instinct guide aussi le choix de déclencher l’enregistrement de la caméra. Ces points d’entrées et de sortie du plan sont déterminants et dessinent les contours de l’évènement filmé. Ces décisions appartiennent au réalisateur, mais lorsque je cadre, j’aime sentir, moi aussi, le début d’un plan et sa fin –quitte à diverger du point de vue du réalisateur ! Pour appréhender les coulisses de ces opérations, je trouve cette citation de Miro très éclairante quant à savoir ce qui nous pousse à commencer et à terminer un plan :

“Quand une toile ne me satisfait pas, j’éprouve un malaise physique, comme si j’étais malade, comme si mon cœur fonctionnait mal, comme si je ne pouvais plus respirer, comme si j’étouffais. Je travaille dans un état de passion et d’emportement. Quand je commence une toile, j’obéis à une impulsion physique, au besoin de me lancer : c’est comme une décharge physique. Bien sûr, une toile ne peut me satisfaire tout de suite. Et, au début, j’éprouve un malaise que je vous ai décrit. Mais comme je suis très bagarreur dans ces choses-là, j’engage la lutte. C’est une lutte entre moi et ce que je fais, entre moi et la toile, entre moi et mon malaise. Cette lutte m’excite et me passionne. Je travaille jusqu’à ce que le malaise cesse. Je commence mes tableaux sous l’effet d’un choc que je ressens et qui me fait échapper à la réalité.”²¹ .

La dimension physique du geste de peindre est commune avec le geste de filmer, et de la création en général. Avant d’entrer à l’école, je me demandais si l’on était un artiste lorsque l’on était chef-opérateur. Non, bien sûr, car être artiste c’est être l’auteur de l’œuvre. Malgré tout, il y a une dimension de création quand on cadre, et à ce titre, le cadreur est amené à ressentir cette énergie qui le pousse à tenir son geste, jusqu’à ce que le réalisateur dise “coupez”. C’est pour cela que le cinéma-direct impose des conditions de travail qui sont les plus propices à ce que le cadreur soit dans cette énergie de création : car l’équipe est nécessairement très réduite, et que chaque membre doit être animé d’un désir fort de fabriquer le film, et être polyvalent. Cela crée des équipes avec

²¹ Joan Miro, propos recueillis par Yvon Taillandier, XXème siècle, vol I, n°1, 15 février 1959.

une grande cohésion, et cela donne des tournages peut-être plus passionnants que sur les plateaux de grosses productions où la fabrication des plans est divisée entre une multitude de personnes, où chacun est assigné à son petit domaine de compétence (et gare à lui s'il se préoccupe d'autre chose que de ça !).

En documentaire, la décision de déclencher l'enregistrement est guidée par la nécessité de saisir l'évènement au moment où il se présente ; mais à cette urgence de l'évènement s'ajoute le sentiment d'urgence, propre à la cadreuse : une impulsion intime. J'ai la sensation que je dois ressentir, dans mes tripes, l'élan de déclencher l'enregistrement, et c'est comme le décrit le peintre Miro une sorte de vertige, qui disparaît dès lors que je "saute". Il doit y avoir une superposition de ces deux injonctions : injonction extérieure (l'évènement "appelle" le regard de la caméra), et injonction intérieure (le cadreur sent en lui un mouvement intime vers ce qu'il va filmer). Évidemment, cette injonction n'est pas la manifestation de mon désir personnel, c'est toujours selon les intentions du réalisateur que j'aurai assimilées. Le cadre demande, pour moi, un investissement entier qui nécessite que je sois fait et cause pour ce que je filme. Peut-être est-ce une position trop idéaliste..., il doit arriver que nos intuitions au cadre ne soient pas raccords avec l'intention de la réalisation. Mais je crois qu'il faut, coûte que coûte, s'adapter et se fondre dans l'esthétique du réalisateur : car je ne crois pas à un rapport de force constructif entre réalisateur et cadreur. Cela fait partie du travail, de mon point de vue, de choisir autant que faire se peut des réalisateurs avec qui l'on partage un désir de cinéma commun ; dans le cas contraire, de se frayer un chemin dans l'univers du réalisateur et d'y apporter sa sensibilité, de s'ouvrir à un univers qui n'est pas le nôtre. C'est une dimension pour moi très importante de la collaboration avec un réalisateur tel que je l'envisage aujourd'hui.

Même si le cadreur n'a pas la responsabilité de démarrer et de couper l'enregistrement, malgré tout son ressenti quant à la justesse du choix de ces moments est important et peut prendre sa place dans la fabrication des plans, si tant est que le réalisateur y soit attentif ! Je crois que le fait d'être à la caméra fait que l'on a un rapport plus direct à ce qui est filmé. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de réalisateurs sont collés à la caméra

ou, variante, prostrés sur leur écran de contrôle, le corps enroulé autour, comme pour faire corps avec l'image, pour ressentir cette fusion avec la scène. La délégation de l'exécution du cadre est un geste difficile, car il demande une grande confiance du réalisateur pour son cadreur : et le cadreur se doit d'y être attentif et de se montrer à la hauteur de cette responsabilité.

B. Le travail du cadre et le son

Pendant que la caméra tourne, les plans se construisent. Et la prise de vues image est toujours en regard avec la prise de son, ne doit pas être pensée séparément. L'instinct en jeu au cadre n'est pas seulement concentré sur l'image, mais sur l'ensemble du plan qui consiste aussi en du son. Philippe Costantini m'a raconté avoir été ingénieur du son sur des projets documentaires, et que cela avait profondément enrichi sa pratique du cadre. Il ne faut pas seulement voir, il faut aussi écouter. Cela est encore dans la lignée du cinéma-direct qui préconise que chaque technicien soit polyvalent, et ne soit pas restreint à son champ de compétence principal. Des choix techniques peuvent "forcer" à considérer le son et l'image comme deux faces d'une même médaille : comme par exemple, fixer le micro à la caméra, et plus encore le choix de la direction du micro (privilégiera-t-on les ambiances, les dialogues, veut-on créer un effet de profondeur ou veut-on que l'ambiance et les voix se mélangent et s'égalisent ?). Pour mon film de fin d'études, j'ai opté pour un micro directionnel, un C-MIT, qui offre une prise de son assez radicale : le monteur son du film l'a qualifié de "lame de rasoir". Cela a présenté quelques problèmes de timbres de voix, car à quelques centimètres près, le sujet se trouvait "décadré" et sa présence cinématique se trouvait amoindrie par ce défaut de prise de son. Le refus de recourir au micro-cravate était aussi une façon de me contraindre plus franchement dans mes cadres, et à faire converger les regards, les voix et la concentration des sujets vers l'objet-caméra. Doublé à la très courte focale du 24 mm (qui était un 18mm car le capteur était un plein format), le micro me poussait constamment à choisir qui, dans le groupe, j'allais cadrer, car il n'était pas possible au tournage de dissocier prise de vue image et prise de vue son. Celui qu'on voit à l'image est aussi celui que l'on entend en direct. Cela peut sembler assez banal comme choix en

documentaire, mais c'est un des fondements du cinéma-direct : la synchronicité entre image et son, rendue possible par les débuts des caméras synchrones, crée la sensation que la parole naît -au présent- devant nous²². Encore une fois, l'idée de surgissement, de la parole, de l'évènement, saisi par la caméra (et le micro, donc).

C. La lumière improvisée

La question de la lumière se pose dans la construction des cadres en documentaire. Personnellement, ce n'est pas la lumière qui m'a guidée dans mes choix de cadre sur *Les Garçons, les Filles*. Ma seule quête au cadre était de suivre mon sujet, de recueillir sa parole et de filmer son évolution face à la caméra. Ce que je veux dire, c'est que je n'envisageais pas la lumière comme moyen esthétique. Bien sûr, les jeux de lumière sur le décor, sur les visages, tout cela passait dans mon œil et j'y étais sensible, mais ce qui guidait mes cadres n'était, à aucun moment, une recherche esthétique. Le cinéma-direct, même s'il croit dans la caméra comme objet infléchissant et modifiant le réel par sa seule présence, exclut toute mise en place, ce qui limite le travail de la lumière. Il s'agit donc peut-être de considérer la lumière comme un élément à part entière de l'évènement que l'on cherche à cerner, comme un élément aussi imprévisible que le reste, qu'il faut réussir maîtriser, dans les cadres et l'exposition de l'image. Sur le tournage de mon film, la scène où Ibrahim devant la haie dit qu'il se sent bien à Boissy, a été tourné avec la caméra à contre-jour. La matte-box était mal bouchée, il y a donc une double-image sur toute la durée du plan, qui lui donne un aspect lacté. Sur le coup, je ne m'en suis pas rendue compte, car je regardais Ibrahim en direct –j'ai essayé de ne pas avoir tout le temps l'œil dans l'œilleton pour expérimenter une façon de cadrer plus "aveugle". J'ai découvert ça le soir et j'étais catastrophée de cette grossière erreur. Mais finalement, cet "accident" de lumière fait partie du plan, comme un évènement à part entière de la situation, et je ne crois pas que cela nous fasse sortir de la situation. Chose qu'il serait beaucoup plus difficile à accepter en fiction, où la fabrication de l'image ne doit pas être

²² "C'est parce que c'est synchrone à l'écran que nous ressentons cette parole comme naissant devant nous et à nous adressée" in *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais, page 146.



Photogramme de *Les garçons, les filles* (TFE)

“révélée” : si un accident technique peut être intégré au montage final, c’est lorsqu’il crée l’illusion d’avoir été choisi ou voulu, et que son intégration dans la séquence est invisible, ou salvatrice. Il y a quelque chose de libérateur dans cette conception du documentaire qui dit que le processus de création -dans ses ratés et ses tâtonnements- peut participer au témoignage de l’expérience vécue par les sujets, et par le cadreur lui-même.

C’est quelque chose qui m’avait marquée dans le film de Shirley Clarke, *Portrait of Jason*. La réalisatrice, blanche, filme un homme noir, gay et travesti. Elle met en place un dispositif -assez contestable de prime abord- où Jason est alcoolisé, enfermé avec elle dans une chambre pendant toute une nuit, une caméra braquée sur lui en permanence. À mesure que l’on s’enfonce dans la nuit, la “vérité” de Jason apparaît, derrière le spectacle qu’il donne à la caméra -et par elle, à la société raciste américaine de son époque- comme s’il voulait donner la représentation des clichés associés à son statut d’homme noir homosexuel. Le film est une tentative de démasquer le faux visage de l’époque et de la société américaine des années 60. D’un point de vue formel, l’image du film contient beaucoup de mises au point ratées, de décadrages brutaux, bref, de tâtonnements techniques qui sont peut-être une pure mise en scène mais qui, en décrivant une forme d’instabilité, participent à la sensation d’authenticité. Cela permet aussi de faire descendre la technique de son piédestal, en montrant les coulisses et les hésitations d’un geste qui se montre tel quel, imparfait, subjectif et instable, mais qui

persévère dans sa quête, dans son exigence d'authenticité. Cette vision de la technique est d'ailleurs défendue assez radicalement par Michel Brault :

“Finalement, l'aspect technique n'est pas très important. Il fallait passer par là pour accéder à autre chose, pour démythifier ces vieux concepts de l'aristocratie des techniciens parvenus qui voulaient conserver leurs “secrets”. La technique, c'est méprisable. Il faut la démythifier pour qu'elle ne soit plus rien, pour en arriver à quelque chose de beaucoup plus important, qui peut se nommer communication, contact avec les gens, afin de leur permettre de s'exprimer par l'intermédiaire du film”²³ .

Cela est assez radical à entendre pour un chef-opérateur dont le métier est de maîtriser et d'utiliser des outils techniques dans le domaine du cadre et de la lumière pour trouver la grammaire juste d'un film. Pour ma part, je vois là une forme de rejet du beau, de l'esthétisation, au profit d'une quête documentaire qui ferait du film un porte-voix du peuple. La technique n'est qu'un moyen, pas une fin en soi.

D. Plan fixe, plan mouvement : "sentir" l'opérateur, enjeu esthétique, enjeu politique

Cadrer un évènement, c'est donc lui donner la totale priorité, en mettant de côté certaines considérations esthétiques. Mais cerner un évènement peut se faire selon des grammaires très différentes au cadre. L'instinct du cadreur se déploie différemment selon qu'il exécute un plan fixe ou un plan en mouvement. Le cinéma-direct favorise la caméra à l'épaule, car c'est un dispositif qui permet une grande liberté au cadreur pour suivre ceux qu'il filme. Cette idée de “suivre” au cadre les sujets du documentaire ou les acteurs en fiction, dans le sens de se mettre en mouvement dans leur sillon, est un élément important de l'esthétique du direct. La mobilité du cadre impose un travail de composition différent : poser un pied, trouver son cadre, sont des actions qui demandent un certain temps –incompatible avec la saisie, sur le vif, de l'évènement-, qui ouvre une fenêtre de concertation avec le réalisateur plus grande. L'idée est de “s'arrêter” sur un

²³ Michel Brault, propos recueillis par Gilles Marsolais, pour la série télévisée *Cinéma d'ici / Cinéma québécois*, CBC/Radio-Canada, 1971-1972.

cadre, de le valider comme on l'entend parfois sur les plateaux de tournage. Le pied est incompatible avec la notion d'improvisation au cadre, chère au cinéma-direct, car le pied impose une immobilité, c'est une contrainte énorme -mais évidemment passionnante. Mettre la caméra sur pied, c'est chercher un cadre stable dont les bords délimitent un espace dans lequel la vie peut entrer et sortir. La plastique du cadre est donc particulière, et appelle une mise en place de l'action afin qu'elle se situe dans ce cadre... à moins de laisser le hasard décider des allers et venues dans le plan. Le panoramique est possible, mais il reste un mouvement prévisible et circulaire, voué à tourner sur lui-même. Le zoom, qui est appelé travelling optique, est aussi une forme de mouvement mais qui, là encore, ne consiste qu'à modifier le champ d'un plan unique. Suivre un personnage (pas forcément en caméra-épaule, d'ailleurs) participe au sentiment d'authenticité de la scène, car cette mobilité de la caméra repose sur une inversion : ce n'est plus l'acteur qui se met face à la caméra, mais la caméra qui suit l'acteur. Le réel devient premier.

La mobilité de la caméra, qui est au cœur du cinéma-direct, permet aux cadreur de filmer plus longuement -jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de bobine dans le magasin ! Le plan-séquence est un moyen de saisir l'évènement dans sa continuité, et en temps réel, pour traquer et traduire le vécu existentiel. Dans le documentaire *Ceux de Saint-Cyr*, le réalisateur Philippe Costantini filme un jeune homme à l'entraînement militaire. Il est en grande difficulté et n'arrive pas à passer un obstacle. Avec une focale moyenne, proche de la vision humaine, la caméra cadre un long moment cet homme à bout, nerveusement et physiquement. Le plan, dans sa durée, déroule le combat de cet homme avec lui-même. La séquence pose autant de questions sur le sujet qui est filmé que sur l'opérateur qui le filme, car il faut une forme de courage et de culot pour filmer un soldat qui perd ses moyens et qui manque de s'effondrer. C'est parce que le plan dure que l'émotion est forte, car ce n'est plus un soldat que l'on voit mais un homme, dont on ressent une forme de souffrance. Je comprends la fascination que ce moment a pu exercer, et aussi la nécessité de montrer la fragilité et la vulnérabilité d'un homme, soumis au virilisme de l'armée, face à un obstacle qu'il ne parvient pas à surmonter. La

caméra n'est pas participante, car elle se contente d'observer, mais cette observation n'est pas neutre : il y a une démonstration implacable derrière ce plan-séquence.

Suivre le sujet au cadre, c'est donc partir du réel pour construire les plans. Et si l'on suit le sujet en caméra-épaule, alors on ajoute une nouvelle dimension à l'image : là où le recours au pied de caméra "objective" le plan, en rendant invisible la présence du cadreur, la caméra-épaule met en jeu le filmeur, dont la présence devient palpable et pose question. C'est au réalisateur de jouer avec la présence du technicien derrière la caméra, et de l'intégrer au film afin qu'il n'y soit pas un intrus mais un participant, un élément à part entière du film. Dans *Rosetta*, c'est le spectateur qui s'engage à regarder une vérité difficile, celle de la pauvreté et de la misère, par le biais de cette caméra-épaule qui poursuit le personnage :

“À l'épaule tu sens l'opérateur, c'est ce que cherchent les Dardenne, ils veulent dépouiller le cinéma de son socle, que l'on sente le corps de celui qui fabrique le film et de celui qui le fabrique devant la caméra, et que l'art descende de son socle, et la technique est un socle, et ça c'est le fondement même du travail avec les Dardenne, dépouiller le cinéma de la technique, de la puissance, du pouvoir de la technique, parce que Dieu sait si la technique peut prendre le pouvoir sur l'art. Après, il y a eu des réalisateurs qui ne voulaient pas que l'on sente le rapport au corps. Moi je veux faire corps avec la machine qui fait le plan, parce que j'ai besoin de ce truc, j'ai besoin de cette intuition. J'ai toujours eu un machiniste avec moi, même quand je travaille à l'épaule, qui me guide, qui me soutient, qui va me prendre par la ceinture si je dois passer par une porte. Quand je suis sur une machine, si le machiniste pousse, il doit faire corps avec la machine quoi. Les très bons machinistes font partie du cadre, ce sont des cadreurs. Ils regardent les acteurs, ils regardent la mise en scène : ce ne sont pas seulement des techniciens.”²⁴.

Selon l'aspect plus ou moins accidenté de l'image, les choix de composition, la présence ou non d'amorces qui peuvent suggérer l'aspect "impudique" de la prise de

²⁴ Benoît Dervaux, entretien réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

vues par exemple, la présence du filmeur prend un contour et se caractérise, en un point de vue identifiable sur la scène. Dans le court-métrage *La Lutte*, de Michel Brault, les “courses” des différents cadreurs vers le ring aux moments décisifs du match donnent la sensation d’une chasse à l’image, rendent compte d’une volonté d’exhaustivité (par la multiplication des caméras), d’un désir de couvrir l’évènement sans discontinuité, afin de le rendre sensible et vivant. Une passion se dégage de cette grammaire filmique, proche du reportage sportif.



Photogramme de *la Lutte*

Dans *Rosetta*, l’adéquation entre l’énergie du personnage, fébrile et nerveuse, et celle de la caméra qui la suit tout du long avec obstination, suggère que la caméra serait comme la conscience de Rosetta : la caméra nous fait entrer, spectateur, dans la sphère intime du personnage. Le regard n’est pas surplombant, il est plutôt intérieur. C’est d’ailleurs ce qui est dérangeant dans le film.

“*Rosetta* c’est un film en guerre, c’est un film de guerre, on est avec elle, une fille qui se bat pour exister, quand elle est calme, la caméra est calme, quand elle est en mouvement la caméra est en mouvement. La caméra est le personnage. [...] La promesse, Rosetta, le Fils, la caméra suit le personnage. Dans *Le Fils*, la caméra est dans le dos du personnage : Olivier a perdu son fils, et il est confronté à l’assassin de son fils dans l’histoire et la

caméra dans le dos c'est un petit peu la conscience de l'enfant qui a disparu. Rosetta, la caméra c'est un peu la conscience du personnage, ce n'est pas le cinéaste qui a un regard distancié sur le personnage dont il raconte l'histoire. Si tu veux dans un découpage classique, tu as cette règle des 180 degrés qui est héritée du théâtre. Tu as la scène et le public et le 4e mur. Quand on va faire du champ contrechamp, d'un côté et de l'autre, on est toujours dans le point de vue d'une forme de perception théâtrale. Avec les Dardenne, on brise ça, la caméra brise le 4ème mur. Le spectateur il vient sur la scène, dans l'air de jeu, et le spectateur perd le côté distancé qu'il pourrait avoir de la perception d'une scène de théâtre. Il fait la perception de la scène. Il est dans une position assez inconfortable, car il est confronté au réel du personnage. Donc quand la caméra est avec le personnage, le spectateur il fait l'épreuve physique de ce que vit Rosetta et ça le met dans une position dérangeante. Ce manque de recul qu'on a, le fait de coller au personnage, le spectateur fait partie du réel de la jeune fille, et il n'en est plus le spectateur, il s'engage politiquement dans ce truc. C'est déstabilisant. C'est pour ça qu'on parle de cinéma social à mon avis, parce qu'on est déstabilisé. Donc les 3 premiers films, on est dans une cristallisation de la conscience du personnage à travers le travail de la caméra.”.²⁵



Photogramme de *Folie ordinaire d'une fille de Cham*

²⁵ Benoît Dervaux, entretien réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

On voit bien comment la caméra-épaule, dans le cinéma des Frères Dardenne, propulse le spectateur dans le réel de la vie de Rosetta : ce choix de cadre est donc autant esthétique que politique. La caméra-épaule fait entrer le cadreur sur la scène : l'idée de faire tomber un 4ème mur, évoquée par Benoît Dervaux, peut être illustrée par le film de Jean Rouch et Philippe Costantini, *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham*, cadré à deux caméras. Cette œuvre hybride (deux actrices de théâtre qui interprètent le texte du martiniquais Julius Amédé Laou, d'après une mise en scène de Daniel Mesguish) fait une proposition radicale. Les deux cadreurs-réalisateurs investissent l'espace de la scène, tournent autour des deux actrices, les filment parfois de très près, dans une forme de danse hypnotique et instable à quatre. Le choc de ce film naît, à mon avis, de cette rupture de distance, de ce désir palpable de s'approcher des comédiennes et de filmer leur drame comme s'il était vrai. Ceux qui filment et celles qui sont filmées partagent un territoire commun, où l'émotion circule entre eux tous. Le film est entièrement tourné en plan-séquence, à deux caméras, ce qui permet d'enregistrer la représentation en continu. Un mur est tombé et on se trouve propulsée dans la souffrance des deux femmes dont on oublie qu'elles jouent un rôle : ce n'est plus un spectacle, c'est du vécu, réel et sensible, que la caméra capte et qu'on se met à partager, à notre tour.

Cerner un évènement en acte est le but de la démarche documentaire dans la perspective du cinéma-direct (et évidemment, le genre du documentaire est très large et englobe des esthétiques, méthodes, pratiques diverses et variées : le cinéma-direct n'est qu'une petite portion du cinéma, mais c'est la perspective que j'ai choisie pour ce mémoire). La construction des cadres se déploie donc dans ce but, que ce soit dans une volonté d'exhaustivité comme dans *La Lutte* ou dans une grammaire du plan-séquence qui permet de ne pas "casser" l'évènement et en traduire la durée vécue. Il y a toujours cette notion de : que cherche-t-on à traduire ? Lorsque l'on cadre. Cette question appartient au réalisateur, mais le cadreur doit en être averti, et cela guide son travail. Se faisant, le cadreur doit se positionner face au réel : en prenant cette place, il s'expose à la rencontre, avec le sujet filmé. Cette rencontre fait partie de l'évènement que le cadreur filme : la caméra n'est pas extérieure dans le cinéma-direct, elle est dans l'action elle-même. Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel avancent la chose suivante dans *Cinéma*,

mode d'emploi, de l'argentique au numérique : “Le cinéma direct associe machine, corps filmés, corps filmeurs dans une chorégraphie qui, à elle seule, annonce un monde plus léger - celui du cinéma”. Je comprends “léger” dans le sens de poreux, fluide aussi : les énergies circulent entre tous les *parties* de la fabrication du film. En documentaire, les petites équipes font que nous baignons tous, quel que soit notre poste, dans le même milieu, comme le souligne Jean-Louis Schefer dans *l'homme ordinaire du cinéma* : “Le cinéma au sens très large est une sorte de milieu, écologique et logique, d'air qu'on respire ensemble, où chacun est à peu près assuré d'entrer en contact, visuel et sonore, avec l'autre, quel qu'il soit, qu'il soit tels les forbans de la Forêt interdite, film prémonitoire (Nicholas Ray, 1958), ou bien tels les dockers nigériens du port d'Abidjan (Moi, Un Noir)”²⁶. Comment alors l'instinct du cadreur, délimité par les intentions du réalisateur, entre-t-il en contact avec l'altérité d'un sujet ? Comment cette rencontre infléchit-elle la construction des cadres ?

VI. La relation filmeur / caméra / sujet : l'instinct du cadreur dans la rencontre avec l'autre

En documentaire, la caméra doit être progressivement acceptée dans le milieu qu'elle entend filmer. Plus encore, elle est le liant entre filmeur et sujet, qui se rencontrent à travers elle. Souvent, le filmeur n'aurait jamais eu l'occasion de rencontrer les personnes filmées dans un autre cadre que celui de la fabrication du film. Rencontrer quelqu'un via une caméra est toujours un saut dans l'inconnu, une prise de risque. Celle que l'autre se ferme, que l'on ne parvienne pas à créer un lien de confiance, que la rencontre ne s'articule pas autour de la caméra ou du film... Cette notion de risque est très importante dans le cinéma-direct, et a fait l'objet d'une citation célèbre de Jean Rouch : “le film est mise en jeu sur le tapis vert de la table ronde, des privilèges de l'intellectuel et du cinéaste, dans le risque couru avec –et pour les autres, d'une

²⁶ *L'homme ordinaire du cinéma*, Jean-Louis Schefer, Cahiers du cinéma, Gallimard.

entreprise où rien n'est acquis d'avance. Il y faut courage et générosité"²⁷. Ce risque est lié à l'incertitude de ce qu'on va chercher.

A. L'objet-caméra suscite un désir de cinéma

Le cinéma direct pose frontalement la question de l'objet-caméra dans la fabrication d'un film, en s'interrogeant sur le comportement de cette caméra face au réel qu'elle entend filmer. Le cinéma-direct pose deux voies principales : comme nous l'avons déjà évoqué, soit la caméra est dite "participante", c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas d'assister à l'évènement mais elle s'immisce dedans, voire le provoque, pour faire éclater des contradictions ; soit elle est dite "observante", c'est-à-dire que le filmeur tentera de minimiser l'importance de la caméra pour qu'elle soit la moins agissante possible sur la situation, dans une volonté de ne pas "trafiquer" le réel et l'approcher avec le plus d'objectivité possible. Dans *Les garçons, les filles*, le film que j'ai réalisé et qui accompagne ce mémoire, j'ai choisi d'explorer la voie de la caméra participante, car ce qui m'excitait était plutôt de filmer un choc, celui d'une rencontre, entre le monde de ces jeunes de cité et le mien, ayant grandi à Paris. Je voulais filmer les perturbations que la présence de ma caméra allait causer sur la vie de ces adolescents. La présence de ma caméra a poussé les adolescents à se montrer et à dire quelque chose au monde, à travers elle. J'avais été frappée par une scène de *Chronique d'un été*, dans laquelle une femme se confie, en larmes, à la caméra, sur son mal-être. Un grand mystère, je trouve, entoure cette confession : car à qui l'adresse-t-elle, au juste ? À ses interlocuteurs, les cinéastes Edgar Morin et Jean Rouch ? À elle-même ? Au monde ? À un spectateur en particulier ? Il y a toujours quelque chose de troublant dans l'adresse de quelqu'un, qui n'est pas acteur, à une caméra. Je me souviens aussi d'un sourire complice qu'une villageoise portugaise a adressé à Philippe Costantini pendant qu'il la filmait faire cuire du pain dans le film *Terra de Abril*. La caméra provoque une émotion, car elle pose une question aux gens qu'elle filme, elle les regarde. Quand, dans mon film de fin d'études, les adolescents mettent en scène l'arrestation de police, puis la confrontation entre bandes rivales, je trouve qu'ils montrent, là encore, une grande lucidité vis-à-vis de ce

²⁷ L'Aventure du cinéma direct revisitée, Gilles Marsolais, Cinéma les 400 coups.

que veut dire "filmer" : un moyen pour transmettre une expérience humaine, et la porter à la connaissance d'autrui (les spectateurs). Ils ont adressé quelque chose à la caméra, c'est-à-dire au monde. Ils s'en sont saisis.

B. La relation filmeur/filmé hors caméra : est-on hors film ?

Pour que quelque chose se passe devant la caméra, il faut qu'une relation entre filmeur et filmé hors-caméra. Benoît Dervaux a passé de nombreux mois en Roumanie à partager le quotidien des enfants des rues, avant d'y poser sa caméra. Ensuite, une confiance dirons-nous *de travail* se construit au fur à et mesure que le film se fait, et qu'une relation entre le cadreur et le sujet intègre la caméra comme objet de médiation :

"C'est un truc souvent que j'ai entendu sur mes docus, on a l'impression que la caméra n'existe pas ; mais pour qu'on ait l'impression de cette caméra qui n'existe pas, on doit la faire exister dans la relation en fait. Une fois qu'on l'a fait exister dans la relation, elle n'est pas oubliée mais elle est complètement acceptée en fait, et donc la relation que j'avais construite avec les enfants des rues, le Benoit que j'étais c'était le Benoit cinéaste. Et c'était tout d'un coup une relation avec un filmeur. Mais l'autre relation était construite en amont. Mais sitôt qu'on essaie de se faire oublier avec une caméra c'est pire."²⁸.

J'ai à ce propos expérimenté, sur mon film de fin d'études, à quel point il est nécessaire de revendiquer une place, un regard, quand on est cadreur. Le dernier jour, j'ai rencontré des jeunes filles qui m'ont immédiatement "adoptée" : elles ont manifesté très vite une amitié envers moi, une envie de me rencontrer, de me faire découvrir la cité. Alors que je m'obstinais à ne leur parler qu'à travers l'œilleton de la caméra, je sentais qu'elles avaient un désintéret total pour mon projet, et pour la caméra. Elles ne s'adressaient qu'à moi, Camille, et semblaient insensibles à toutes mes tentatives de les faire s'emparer du propos que j'essayais de construire. Alors que les garçons s'étaient jetés sur ma caméra, et n'avaient pas hésité à m'instrumentaliser pour que je filme leur

²⁸ Benoît Dervaux, entretien réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

histoire de police et de gang, ces filles ne manifestaient pas l'envie de se raconter, d'aucune façon. Il m'était impossible de m'extraire de l'anecdotique de nos échanges. Après coup, je vois bien que je n'ai pas réussi à leur faire partager le sens de ma présence dans la cité, et ce malentendu a culminé lorsque, à la fin de la journée, l'une d'elle a soufflé avec tristesse : "dommage que tu ne vives pas à Boissy". Je n'ai pas réussi à revendiquer ma place de filmeuse, je me suis placée comme leur "nouvelle amie" et j'ai cru qu'en adoptant cette posture, j'allais pouvoir filmer quelque chose d'intime d'elles. J'avais tout faux : ce n'est pas parce qu'une intimité s'est créée entre moi et elle que le cinéma avait quelque chose à voir là-dedans, et que j'allais enregistrer, avec ma caméra, cette intimité. L'intimité que j'ai ressentie avec elle n'existe pas dans les rushes, ou plutôt elle ne donne rien, elle est purement anecdotique. Ça a été une révélation étrange en salle de montage. La monteuse et moi sentions qu'il y avait des promesses, mais qu'aucune de ses promesses n'était tenue. Quand je suis sortie du tournage, j'avais éprouvé une déception en me disant qu'au fond, je n'avais pas réussi à rencontrer les garçons, mais que j'avais réussi à rencontrer les filles. En montage, j'ai vite compris que c'était exactement l'inverse qui s'était passé : que j'avais filmé une rencontre avec les garçons, et notamment la rencontre entre les garçons et la caméra ; alors qu'avec les filles, j'avais filmé mon intérêt pour elles, ma curiosité mais qu'il n'y avait pas la dimension de rencontre que j'avais pourtant ressentie. Ces filles ne s'étaient pas adressées à la caméra, et donc, ne se sont pas adressées au monde : il n'y a pas eu le surgissement d'une parole à elle : il y a un échec puisque la présence de la caméra n'a rien modifié ou altéré dans leur comportement ; c'est comme si elle n'était pas là.

Au montage, nous avons gardé une séquence avec deux autres filles qui se sont saisies de la caméra et du projet filmique pour raconter notre rencontre. Elles m'ont demandé de prendre la caméra pour me filmer : inverser les rôles. Je me suis bien évidemment prêtée au jeu et pendant longtemps, cette séquence où je passais devant la caméra a été montée ; car ma recherche de cinéma portait également sur ces questions de délégations de caméra. À quel point, lorsque l'on délègue la caméra, l'on délègue son geste ? Cela nous fait revenir au partage du travail du cadre entre réalisateur et cadreur. De mon point de vue, quand je suis cadreuse, je ne suis pas nécessairement la filmeuse -à moins

que je ne réalise le film ! Celui qui filme, c'est le réalisateur. Le geste de filmer peut être exécuté par un autre, le cadreur. On cadre, mais ce qu'on filme relève du geste du réalisateur. Le réalisateur délègue l'opération du cadre, mais ne délègue pas son geste. Quand je me suis laissé filmer par les filles, j'étais en maîtrise de ce qui était en train d'être filmé : j'étais en pleine conscience de ce que je leur répondais, des questions que je leur posais en retour, pour garder la main sur ce que je voulais raconter à travers ce moment. Pourtant, je n'avais plus la main sur la caméra. J'ai senti là à quel point le documentaire était une négociation perpétuelle entre filmeur et sujet, entre ce que le sujet accepte de montrer de lui, ce que le filmeur enregistre. Dans son rapport à l'objet-caméra, le sujet résiste jusqu'à s'abandonner : il y a toujours une forme de résistance, car l'on est toujours conscient de l'image que l'on renvoie de soi-même, et cette conscience est amplifiée par la présence de la caméra, qui impressionne car elle semble froide, neutre, objective, bien qu'évidemment elle soit traversée d'un regard subjectif, engagé, celui de l'humain qui l'opère.

C. Le sujet qui se raconte : entre mise en scène de soi et adresse au monde

Accepter d'être filmé est une chose, se donner à voir, tel que l'on est, ou tel que l'on veut être, en est une autre : une caméra peut être braquée sur quelqu'un et le filmer pendant des heures, tout dépend de ce que le sujet accepte ou non de montrer, ou de laisser entrevoir. Le geste de filmer n'est plus seulement du côté du cadreur, mais il est en réalité partagé avec le sujet. C'est lui qui, finalement, par l'exhibition de son être, témoigne et fournit la matière documentaire que la caméra veut capter. Cela demande une immense confiance accordée au filmeur, et témoigne de la grande responsabilité morale vis-à-vis des sujets qu'il filme.

Dans *Portrait of Jason*, il y a ce moment bouleversant où le masque craque et tombe, et où Jason se laisse aller à l'émotion -sous l'effet de l'alcool et de l'épuisement : moment que la caméra "a attendu", comme certaine de l'inéluctabilité de ce dénouement, celui de l'avènement de la vérité du personnage. En documentaire, le cadreur se retrouve à

filmer l'évolution du rapport du sujet à la caméra, mais plus encore à sa propre image et à ce qu'il veut dire de lui.



Photogramme de *Portrait of Jason*

Dans le film *Gigi, Monica... et Bianca*, il y a un plan où la caméra est face au sexe de Monica et l'on voit Bianca, le bébé, en sortir. Le choc de cette image est immense, probablement car l'on est propulsé dans une intimité totale, et notre pudeur est mise à rude épreuve.

“Monica était à l'hôpital, elle y est restée 36 h, son col était effacé, son accouchement allait être imminent. Je pouvais m'absenter mais je n'étais jamais loin de l'hôpital. J'avais peur que le service me rappelle trop tard, et j'avais le soutien d'une pédiatre, qui était très importante en Roumanie, et qui nous a beaucoup aidés, pour obtenir toutes les autorisations, notamment dans les hôpitaux pour l'accouchement. Moi j'étais jeune, je n'avais jamais vu d'accouchement de ma vie. [...]. Et donc au moment où le bébé est apparu -c'est une anecdote un peu terrible, j'en ai des frissons-, le témoin de batterie a commencé à clignoter dans mon viseur. Et donc la suite du plan, c'est le bébé qui va sur une petite table, on le nettoie et puis on le met sur le ventre de Monica, et puis après un certain temps l'infirmière devait prendre le bébé et le mettre dans une salle, parce qu'à l'époque la procédure pédiatrique était de séparer les mères de leurs bébés et les mères allaient dans une salle d'allaitement, donc après le premier contact entre le bébé et la mère, les bébés étaient mis dans des salles séparés. Quand le voyant batterie a

commencé à clignoter moi j'ai filmé tout ça, tout ce dont je te parle, je n'avais pas la possibilité de changer la batterie, si je changeais la batterie, je perdais tout, en fait. Donc j'ai eu le viseur, la batterie avait assez d'énergie pour me donner le viseur de la caméra, mais je n'ai pas entendu que la cassette s'arrêtait, la batterie n'avait plus assez de force pour entraîner la cassette. Tout ce plan dont je te parle, je l'ai sur la rétine. Et le plan s'arrête à la naissance du bébé. Le plan tel qu'il est dans le film, c'est la dernière image du rush. Dans la réalité j'ai filmé ce premier contact entre le bébé et Monica, j'ai le souvenir de cette infirmière qui reprend le bébé, la caméra qui la précède, qui sort dans le couloir, et cette infirmière qui s'éloigne dans le couloir avec ce bébé quoi. Et donc, après avoir dormi -parce qu'on était resté plusieurs jours en stand-by dans cet hôpital, pour ne pas rater cet accouchement- j'ai regardé les rushes et j'ai compris que la batterie n'avait pas eu assez de force pour enregistrer le plan, que le plan était enregistré dans ma mémoire, mais pas sur la bande, si tu veux. Donc j'ai été vraiment dépité à un point que tu peux imaginer, mais au montage cependant, cette contrainte terrible, a forcé à trouver une forme d'écriture. On passe de cette violence, de cette mise au monde, de cet enfant qui surgit, à la douceur du sein de la maman, de ce moment magique où elle lui donne le sein. Parce qu'en fait, on a essayé de raconter la naissance sans mettre ce plan. Marie-Hélène, la monteuse, elle, avait accouché deux fois... Le montage de cette séquence était formidable parce que c'était une maman et donc elle a su comment monter ça. Mais, à maintes reprises elle a été dérangée, elle craignait cette histoire de voyeurisme, mais en fait on enlevait ce plan, on amputait le film en fait. Et donc il a trouvé sa place, mais ce n'est pas facile de faire ces choix-là esthétiques. Parce que c'est puissant comme image. Et je me souviens, deux jours après le tournage, je suis allée voir Monica à l'hôpital, elle m'a dit : tu as tout filmé hein ? Tu as vu le bébé apparaître entre mes jambes ? Je lui ai dit oui j'ai tout filmé, j'ai vu le bébé apparaître entre tes jambes. Et je me souviens de sa réaction, elle a m'a dit : tu as bien fait, il faut que les gens sachent. Et donc j'ai eu cette phrase en mémoire, pour le montage, et de me dire : voilà, j'ai l'assentiment de la maman, quoi. ”²⁹.

²⁹ Benoît Dervaux, entretien réalisé par zoom le 9 janvier 2024.

Je trouve ce récit bouleversant car il témoigne, non seulement de la confiance absolue qu'accordait Monica à Benoît Dervaux, mais également de sa volonté de participer intimement au film. Elle a compris la quête de ce cinéma qui est en train de se fabriquer avec elle : celle de rendre compte d'une certaine humanité.

“Il faut que les gens sachent” : il y a une lucidité et une hauteur dans la phrase de Monica qui est impressionnante. Elle synthétise toute la démarche documentaire du cinéma-direct, qui ne se conçoit jamais une fin mais comme un moyen. Un moyen pour transmettre un vécu de la façon la plus authentique et la plus sensible possible.



Photogramme de *Gigi, Monica...et Bianca*

CONCLUSION

L'instinct au cadre est indissociable d'une réflexion. Même les décisions les plus spontanées et machinales sont, je le crois, le fruit d'une réflexion sur le cinéma que l'on désire et sur le film, en particulier, que l'on veut créer. Je me dis que cette connaissance intime des enjeux du film passe quasiment dans l'inconscient du cadreur. C'est la raison pour laquelle le cadreur peut avoir le sentiment que les choses lui échappent, alors même que le plan se révèle être précis et pertinent en salle de montage. Il lui faut alors beaucoup de sang-froid et de recul pour continuer son geste, et transformer son doute en une façon de progresser dans le plan, jusqu'à sentir une forme de vérité. Quand il cadre, le cadreur est seul ; il doit donc se fier à ce qu'il ressent comme juste vis-à-vis des intentions de la mise en scène (en documentaire, comme en fiction). Je continue de croire dans l'intuition comme guide absolu du cadre, à condition qu'elle découle d'une réflexion à laquelle il faut revenir sans cesse, sous peine de faire fausse route.

Au terme de ce mémoire, je crois avoir éclairé mon propre rapport au cadre et à la mise en scène : je me suis longtemps méfiée de mon goût pour la mise en scène, pour la question du "pourquoi", sur le sens de ce que je filmais, car je craignais outrepasser ma place de technicienne, dont la tâche est d'exécuter un geste, celui du réalisateur. J'en suis finalement arrivée à la conclusion que mon goût pour la mise en scène pouvait être une force au cadre : pour opérer, j'ai besoin que ma pensée soit la continuité de celle du réalisateur. C'est en pensant comme un metteur en scène que je parviens à exécuter ce geste de filmer. En lumière, la quête serait pour moi quelque peu différente, aussi parce que cet aspect de l'image est souvent "déserté" par le réalisateur. Le chef-opérateur règne sur cet aspect-là de la fabrication de l'image, et il est là-dessus le chef de son équipe. Quand il cadre, le chef-opérateur est "soumis" aux intentions du réalisateur, avec qui il compose les cadres et dont il doit partager la pensée et le désir. La question de l'instinct se poserait évidemment très différemment en lumière, et cela aurait pu être l'objet d'une réflexion "miroir".

À travers mes questionnements autour de la relation cadreur/réalisateur, apparaît un besoin personnel fort de symbiose avec le metteur en scène, pour entrer dans son monde et le raconter. Cela deviendra peut-être ma façon de travailler. Ce n'est pas pour rien que j'ai choisi de penser le cadre à travers le cinéma-direct : ce cinéma-là incarne pour moi un idéal de travail et un idéal humaniste, aussi. Il met tout à la fois le corps et la pensée au centre du travail du cadre. Ses méthodes de travail sont peu représentées dans le métier, mais j'espère pouvoir continuer à m'en inspirer dans mon futur métier de cheffe-opératrice.

FILMOGRAPHIE

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

CLARKE, Shirley, *Portrait of Jason* 1967.

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

ROUCH, Jean, COSTANTINI, Philippe, DEPARDON, Raymond, *Ciné-portrait de Raymond Depardon par Jean Rouch et réciproquement*, 1983.

COSTANTINI, Philippe, *Ceux de Saint-Cyr*, 1994.

COSTANTINI, Philippe, *Terra de Abril*, 1977.

BRAULT, Michel, CARRIÈRE, Marcel, JUTRA, Claude, FOURNIER, Claude, *La Lutte*, 1961.

COSTANTINI, Philippe, ROUCH, Jean, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, 1988.

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

BIBLIOGRAPHIE

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma revisitée*, éditions les 400 coups, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis et SORREL, Vincent, *Cinéma, mode d'emploi : de l'argentique au numérique*, éditions Verdier, 2015.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Le Cinéma, avant, après*, De L'incidence éditeur, 2012.

SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.

Joan Miro, oeuvre gravé, Maeght éditeur, 1994.

All about Saul Leiter, éditions Textuel, 2019