

École nationale supérieure Louis-Lumière

La cité du cinéma, 21 Rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint Denis

Tel. 33 (0)1 8467 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité CINEMA, promotion 2021

Soutenu en octobre 2021

Mise en scène documentaire de la parole des personnages,

Étude pour orienter une démarche

Lily Grizard

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique nommée : *loup doux*

Directeur de mémoire interne : David Faroult

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

École nationale supérieure Louis-Lumière
La cité du cinéma, 21 Rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint Denis
Tel. 33 (0)1 8467 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master
Spécialité CINEMA, promotion 2021
Soutenu en octobre 2021

Mise en scène documentaire de la parole des personnages,
Étude pour orienter une démarche

Lily Grizard

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique nommée : *loup doux*

Directeur de mémoire interne : David Faroult

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Remerciements

Pour leur précieuse aide, merci à

David Faroult, Agathe Savornin, Mathéo Palma,

Charlie Nazmjou, Théo Régley Scarazzati,

Louis Douillez, Iris Schleinitz, Garance Diaconu, et toutes les personnes que j'ai filmées auprès d'elles : Rebecca, Enzo, Madeleine, Luiji, Akira et Agathe,

Victoria Assas, Loryne Bonnefoy, Louis-Julien Pannetier, Kilian Fanget, Giusy Pisano, Claire Bras, Florent Fajole, Marie-Pierre Izard, Anna Jacob-Gauzit, Naomi Grand, Thibault Alcouffe, Nanou Champion, Renaud Grizard, Anne van der Stegen, Marc Pappalardo.

Pour leur soutien pendant ces trois années, merci à John Lvoff et Laurent Stehlin.

Précisions sur l'écriture inclusive

Ce mémoire a été rédigé en écriture inclusive selon les différentes approches que sont la contraction et l'utilisation du point médian. J'ai rédigé mon mémoire selon ces choix grammaticaux dans une volonté d'être plus égalitaire et représentative de tous·tes.

Voici quelques exemples visant à éclaircir cette démarche :

Contraction :

Spectateur, spectatrice → spectateurice
Réalisateur, réalisatrice → réalisateurice
Celle, ceux → ceux
Il, elle → iel
...

Point médian :

Technicien, technicienne → technicien·ne
Étudiant, étudiante → étudiant·e
Ami, amie → ami·e
Un, une → un·e
...

Pour plus d'informations à ce sujet, vous pouvez consulter ce *mini-guide de langage inclusif en école d'art et ailleurs* réalisé par un collectif d'étudiant·es des Beaux-Arts de Lyon : https://langage-inclusif-clubmed.fr/mini_guide_clubmæd.pdf

Résumé

Ce mémoire a pour origine le désir d'un film et s'inscrit en ce sens dans une démarche de recherche-crédation autour de la question de la mise en scène de la parole en cinéma documentaire. Cet écrit a pour ambition d'éclairer une pratique, en mettant à jour les médiations existant entre les personnages et les spectateurices dans le processus de création d'un film documentaire. L'analyse des différents choix de mise en scène faits pour cet essai filmique sont ainsi étudiés au regard d'œuvres l'ayant inspiré.

Mots-clés

Documentaire – parole – relation – personnage – spectateurice – dispositif de tournage – médiation

Abstract

This thesis takes its roots in the desire of a movie, and, in this sense, inserts itself in a method of research-creation questioning how speech can be staged in the context of documentary cinema. The aim of this dissertation is to spotlight a certain practice by updating the existing intermediaries between characters and spectators, throughout the process of creating a documentary film. In light of precise inspiring works, this text will study and pursue an analysis the different staging choices of this film experiment.

Keywords

Documentary – speech – relation – character – viewer – way of filming – mediation

Table des matières

INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE	14
DONNER LA PAROLE – A QUI ?	14
1. Les personnages	15
1.1. La notion de personnage	15
1.2. Des personnages pour documenter une période	18
1.3. Le choix des personnages	22
2. Parole et discours	25
2.1. Différencier la parole du discours	25
2.2. Le montage de la parole	29
2.3. Influence des médias sur la parole	31
3. Établir une relation et créer un contexte	33
3.1. Relation personnage / réalisatrice	33
3.2. Le contexte de la parole	36
DEUXIEME PARTIE	42
TRANSMETTRE LA PAROLE – COMMENT ?	42
1. Le choix d'un dispositif	43
1.1. Etude de la mise en scène de la parole	43
1.2. La place des réalisatrices et leur relations aux personnages à l'écran	48
1.3. Choix pour la PPM	55
2. L'équipe de tournage	59
2.1. Du désir de tourner seule au besoin d'une équipe	59
2.2. L'influence de l'équipe sur la place des spectatrices	61
2.3. L'équipe technique comme garante de la relation réalisatrice/personnage	64
2.4. Le travail avec une équipe dans le cadre de la PPM	67
3. Filmer le corps parlant	68
3.1. Le choix du matériel d'enregistrement	68
3.2. Cadrer la parole	74
TROISIEME PARTIE	80

RENDRE LA PAROLE – POUR QUI ?	80
1. Du-de la réalisatrice aux spectatrices	81
1.1. Le-la monteuse comme spectatrice	81
1.2. Les adresses des cinéastes au-à la spectatrice	82
2. Les médiations entre le personnage et le-la spectatrice dans le cadre de la PPM	87
2.1. Au tournage	87
2.2. Au montage	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	94
FILMOGRAPHIE	96
TABLE DES ILLUSTRATIONS	97
DOSSIER PPM	100

Introduction

Ce mémoire s'est construit autour du désir d'un film documentaire dans lequel j'ai eu envie de donner la parole à des jeunes adultes sur des sujets qui les préoccupent remettant en cause nos normes, nos façons de consommer, de vivre, de penser l'autre, de se penser soi... Le point de départ de cet essai documentaire résidait dans le sentiment que quelque chose grandit, fermente, et gronde peu à peu autour de moi. Je perceois chez certain-es de mes ami-es un même désir de vivre autrement que j'ai eu envie de mettre en valeur.

Ainsi est née ma partie pratique de mémoire, pour laquelle je voulais réaliser un court film documentaire ancré dans le contexte actuel mettant en parallèle le quotidien de trois jeunes adultes. Je souhaitais, par l'entrecroisement de ces portraits, dire quelque chose des questionnements de ma tranche d'âge.

Ce désir de film est né dans de nombreuses discussions auxquelles j'ai assisté ou pris part, dans lesquelles mes ami-es discutaient, débâtaient et construisaient leurs opinions. Leurs mots me semblaient en ce sens quotidiens et ordinaires, et pourtant ils me semblaient si forts et précieux que j'ai eu envie de les donner à entendre à d'autres. Ainsi, tous mes questionnements dans la création du film tournaient autour des moyens cinématographiques que je pouvais mettre œuvre pour accéder à la parole de ces personnages : comment rendre la parole audible ? Comment la donner à entendre ? Comment donner de la valeur à ces mots quotidiens ?

De cette somme de question autour de ma partie pratique est née une problématique autour de laquelle j'ai souhaité axer le travail de recherche de cette partie théorique : *Comment mettre en scène la parole des personnages et la donner à entendre à des spectateurices ?*

J'envisage le travail de ce mémoire comme un support théorique à l'élaboration de ma partie pratique. Basé sur des études sur le cinéma documentaire, il est un lieu de questionnement et de réflexion quant à ce qui se joue dans le travail

de la partie pratique. Chaque question soulevée par l'élaboration du film a été mise en perspective avec un ou plusieurs films, et alimentée par leur analyse.

Ainsi, ce mémoire n'a pas vocation à être une recherche théorique autour de la parole en cinéma documentaire, mais est davantage un moyen d'éclairer et d'alimenter mes choix de mise en scène pour l'élaboration de ma partie pratique de mémoire qui est au centre de cette recherche théorique.

Pour répondre à cette problématique, il s'agit de questionner certains choix de mise en scène déterminants dans la façon dont la parole des personnages est donnée à entendre aux spectateurices. La parole étudiée est celle qui veut donner à entendre les mots des personnages à l'image et non une voix-off ou un commentaire sur le film. Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont ces mots prononcés par les personnes filmés sont médiés jusqu'aux spectateurices du film. Ainsi, par l'étude des choix de mise en scène de cinéastes, j'ai questionné les miens, pour suivre une démarche similaire ou pour m'en éloigner. Cela m'a permis d'être davantage consciente des décisions que je prenais et des raisons qui me poussaient à faire ces choix pour présenter mes personnages aux spectateurices.

Dans une première partie, nous nous intéresserons à ceux à qui nous donnons la parole, les personnages. Il s'agira de questionner qui ils sont, dans quel contexte ils s'expriment et quel est leur lien aux réalisateurices pour mieux appréhender les choix de mise en scène de la parole qui seront fait par la suite.

Ensuite, nous étudierons l'influence des choix faits par ceux qui donnent la parole, et comment cela se répercute sur la perception des personnages par les spectateurices.

Enfin, bien que la place de la spectateurice soit un guide tout au long de cette recherche théorique, nous nous focaliseront davantage sur cette place et la façon dont sa prévisualisation influe sur la mise en scène de la partie pratique essentiellement.

« La question du cinéaste n'est pas de parler, d'ajouter de la parole à la parole ambiante. Il est de faire entendre. C'est une naïveté de croire qu'il suffit au cinéma qu'une chose soit dite pour qu'elle soit entendue. Même naïveté de croire qu'une chose montrée sera pour cette raison vue et regardée. Le travail du cinéaste est essentiellement de faire voir ce qu'il filme et de faire entendre ce qu'il enregistre. Car ni le regard ni l'écoute ne vont de soi.¹ »

Jean-Louis Comolli

¹ COMOLLI Jean-Louis, *No Lipping!* in *Images documentaires*, n°22, 3^{ème} trimestre 1995, sous la dir. de BLANGONNET Catherine, p.20

Première partie

Donner la parole – à qui ?

1. Les personnages

1.1. La notion de personnage

Dès les premiers instants de la conception de la partie pratique de mémoire, j'ai nommé les personnes que je souhaitais voir apparaître dans celle-ci : « les personnages du film ». Ceci m'a questionné, dans la mesure où ce sont des personnes réelles que je voulais filmer, et que mon ambition n'était point de leur faire jouer un rôle. Ce terme me semblait réservé à la fiction, et pourtant je le soupçonnais de convenir à l'usage que j'en faisais.

Dans *Chronique d'un été*, film documentaire réalisé par Edgar Morin et Jean Rouch en 1961, les deux réalisateurs interrogent des Parisien·nes sur leur conception du bonheur. Cette enquête cinématographique donne lieu à un propos plus large sur le quotidien de français·es durant l'été 1960, en exposant un panel de personnages choisis par les réalisateurs. Le film montré aux personnes filmées, Edgar Morin tirera la conclusion suivante : « *Tous regrettent que le film n'ait présenté qu'un aspect unilatéral d'eux-mêmes. Tous se sentent plus riches, plus complexes que leur image du film. C'est évidemment vrai.*² » C'est sans doute ce qui fait d'eux des personnages. Il faut préciser que le film n'a pas pour sujet ses personnages, ce ne sont pas des portraits, mais un bout à bout de courts instants de leurs vies. Il est donc d'autant plus difficile de représenter les personnes filmées dans toutes les complexités qu'elles représentent. Cependant, il semble que même un film faisant davantage un portrait des personnages, ne pourra présenter les personnes filmées sous tous leurs aspects. Il ne faut pas omettre que le tournage d'un film se fait à un moment précis de la vie d'un individu, dans un temps fini et qu'ainsi il sera toujours impossible de fournir le portrait complet de quelqu'un·e.

Par ailleurs, Jean-Louis Comolli distingue deux approches dans la notion de personnages en documentaire, l'une pour laquelle c'est le fait de filmer des gens qui les constitue en personnage, l'autre pour laquelle c'est le désir du film qui fait naître des personnages. Dans ce cas, les personnages existent avant même de les avoir

² MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.52.

filmés : « *Si nous les filmons, c'est bien parce que nous les avons, d'abord, constitués comme personnages. Ainsi, la rencontre humaine [...] est-elle déjà une rencontre cinématographique. L'intensité des gens que je vais filmer, même avant que je les filme, est déjà d'une certaine façon inscrite dans le désir du film, chez eux, chez moi, et même si personne ne le sait.*³ » Ceci entre en écho avec le témoignage de Jacques Gabillon, l'un des personnages de *Chronique d'un été*, qui affirme qu'il a été difficile pour lui de se livrer entièrement car il était contraint par le cadre dans lequel Edgar Morin l'avait placé⁴. Il a donné ce qu'on attendait de lui dans le film, tout d'abord ses pensées sur le monde ouvrier. Puis dès que sa relation avec sa compagne est entrée dans le film, sous la volonté des réalisateurs, il a évoqué son point de vue sur le couple. Ainsi, les réalisateurs, qui avaient nécessairement des attentes envers les personnes filmées, l'ont conditionné dans le personnage qu'ils projetaient en lui. Les réalisateurs lui ont fait endosser un personnage, celui qu'ils imaginaient de lui. C'est pourquoi, il semblerait que les êtres filmés en documentaire puissent aussi entrer dans la peau des personnages imaginés par le-la réalisatrice.

Il faut sans doute aussi souligner que, publiquement, chacun est dans la représentation de soi, et que la présence d'une caméra ne fait qu'accroître cet aspect. Il est aussi possible que la personne filmée se constitue elle-même en personnage face à une équipe de tournage. Marceline Loridan, une autre personnage de *Chronique d'un été*, avoue s'être mise en scène dans le film. Après avoir été très intimidée dans la première séquence du film, elle affirme s'être contrôlée, « *dominant son personnage, dramatisant à travers les mots, le visage, le ton, les gestes.*⁵ » Sans avoir été dirigée par les réalisateurs telle une comédienne, elle s'est tout de même mise en scène. La séquence du film l'illustrant le plus directement est la déambulation sur la place de la Concorde et dans les Halles pendant laquelle Marceline Loridan évoque ses souvenirs de sa déportation à Auschwitz-Birkenau. Bien que cette séquence ait été pensée en amont par Edgar Morin et Jean Rouch, dans l'instant du tournage, ils étaient tous deux à une certaine distance de Marceline Loridan, dans ou

³ COMOLLI Jean-Louis in BIZERN Catherine (sous la dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée ADDOC 1992-1996*, Yellow Now, Côté Cinéma, 2002, p.44.

⁴ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.233.

⁵ *Ibid.* p.250

à côté de la voiture qui réalise le travelling. Marceline Loridan avait un micro-cravate et dans sa sacoche l'enregistreur son, ainsi, elle savait que les deux réalisateurs n'entendaient pas les mots qu'elle prononçait.⁶ Dans cette intimité, elle affirme s'être mise en scène : « *je me suis dramatisée, j'ai choisi un personnage que j'ai interprété dans la mesure des possibilités du film, un personnage qui est à la fois un aspect d'une réalité de Marceline et aussi un personnage dramatisé et créé par Marceline [...] disons un personnage parmi toutes les facettes de personnages que chacun de nous porte en lui.*⁷ »



Figure 1 : Photogrammes de *Chronique d'un été*, Marceline Loridan dans la séquence des Halles/Concorde

La mise en scène documentaire est conduite par le regard du·de la cinéaste sur les situations, sa subjectivité, et le récit qu'il en construit au montage font de la personne filmée un personnage de film. Ce n'est plus cette personne qui est donnée à voir aux spectateurices, mais ce que le·la cinéaste a choisi de montrer de lui-elle en privilégiant certains aspects et en occultant d'autres. En faisant des choix de mise en scène, le·la réalisatrice montre seulement certaines facettes de la personne filmée, même si celles-ci sont constituées d'éléments véridiques, ils ne constituent pas la personne en elle-même dont l'être est composé de tant d'autres aspects. Il faut aussi considérer que les personnes filmées en documentaire peuvent jouer un rôle social,

⁶ ROUCH Jean, France Culture, *Chronique d'un été*, Jean Rouch, 1 et 25 (1^{ère} diffusion 29/07 et 30/08/1991), menée par Jean-Pierre Pagliano, 00 : 16 : 58.

Chronique d'un été est l'un des premiers films tournés avec des micro-cravate filaires, les liaisons HF n'existant pas avant la fin des années 1960. Ainsi, il n'y avait pas de retour son, c'est pourquoi les réalisateurs ne pouvaient entendre Marceline Loridan, parlant très bas, à une certaine distance d'eux.

⁷ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.251.

car à des degrés différents, nous nommes souvent, voire toujours dans l'autoreprésentation.

Chez les réalisatrices des films que nous allons évoquer, nombreuses sont celles qui affirment que les personnes qu'elles ont filmé ne sont pas des personnages, dans le sens où elles ne font pas leurs portraits. Cela est propre au moment du tournage, elles ne les ont pas constitués en personnage en les filmant. Cependant, dès lors que le film est monté, que la matière est travaillée, que des images et sons sont choisis, elles deviennent les personnages d'un film. Ainsi, nous utiliserons ce terme par la suite, cette notion de personnage, appliquée au documentaire, m'astreignant à penser la construction d'un récit suivant une approche à la personne filmée qui diffère entre documentaire et fiction.

1.2. Des personnages pour documenter une période

Chronique d'un été (1961), est un film qu'Edgar Morin et Jean Rouch ont entrepris de tourner à l'aube de l'été 1960, avec le désir d'aborder les parisiens en les questionnant : « *comment vis-tu ?* ». Edgar Morin souhaitait axer le film sur cette problématique, en interrogeant des individus variés : « *je voudrais non pas des personnages, mais des présences multiples.*⁸ » Les problèmes politiques qui pèsent sur cette période, à savoir la Guerre d'Algérie et la crise du Congo, mènent Jean Rouch à davantage conduire le film vers ces sujets. Postulant que cet été 1960 pouvait signer la fin des événements en Algérie, ils se sont empressés de tourner, tentant de capter ce que les gens pensaient de cette période. Les « *êtes-vous heureux ?* » posés par les personnages du film à des inconnus dans la rue sont ainsi posés dans cette conjoncture, avec peut-être l'espoir d'entendre dans les réponses des résonances de ce contexte supposé de la fin de la guerre d'Algérie. Bien que cela n'ait pas eu lieu dans cette temporalité, on peut soupçonner qu'Edgar Morin et Jean Rouch ont souhaité que leur film soit synchrone avec une certaine euphorie de fin de guerre.

De son côté, *L'Époque* (2018), de Matthieu Bareyre, est aussi un film qui a donné la parole à de jeunes gens pendant une période donnée, la documentant par le

⁸ *Ibid.* p.30.

regard qu'ils posent dessus. Des attentats de Charlie Hebdo en 2015, jusqu'aux élections de 2017, Matthieu Bareyre a filmé des jeunes dans les rues de Paris la nuit. Là où Edgar Morin et Jean Rouch ont demandé à leurs personnages « *Comment tu te débrouilles avec la vie ?* », Matthieu Bareyre a lui approché les personnes qu'il filmait en leur demandant « *Est-ce que tu te souviens de tes rêves ?* » « *Qu'est ce qui t'empêche de dormir ?* » révélant ainsi les angoisses des vingt-trente ans quant à l'avenir de la société, la surveillance, les violences policières...

Ces deux films semblent pouvoir être mis en parallèle dans leur façon de vouloir donner la parole à des jeunes gens sur ce qu'ils vivent au temps présent. Déjà dans les titres on peut ressentir ce désir de témoigner d'un temps actuel : *Chronique d'un été* évoque par l'utilisation du mot chronique, le fait de relater des événements, ceux de l'été 1960, et *L'Époque*, révèle par son titre un caractère imposant, qui définit une ère, une période chargée d'événements importants. A la fois ces titres évoquent un temps présent, propres aux périodes qu'ils mettent en images, mais aussi la fin de ce temps, clos dès l'achèvement du tournage.

Aussi, les deux ouvertures des films nous indiquent un lieu et une temporalité : (*Paris 1960*) pour l'un, entre parenthèses comme un détail qui a pourtant toute son importance, et *Paris 2015 2016 2017* pour l'autre. Les réalisateurs présentent par ce biais d'emblée les contextes spatiotemporels des films.

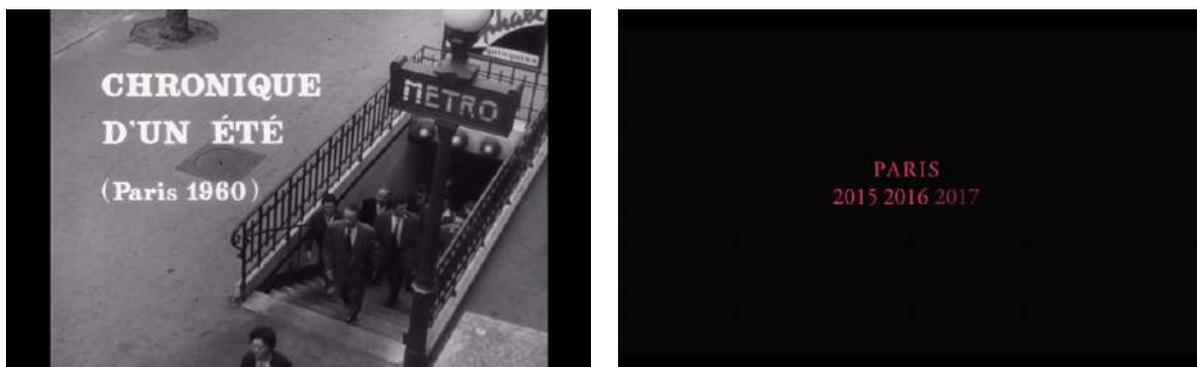
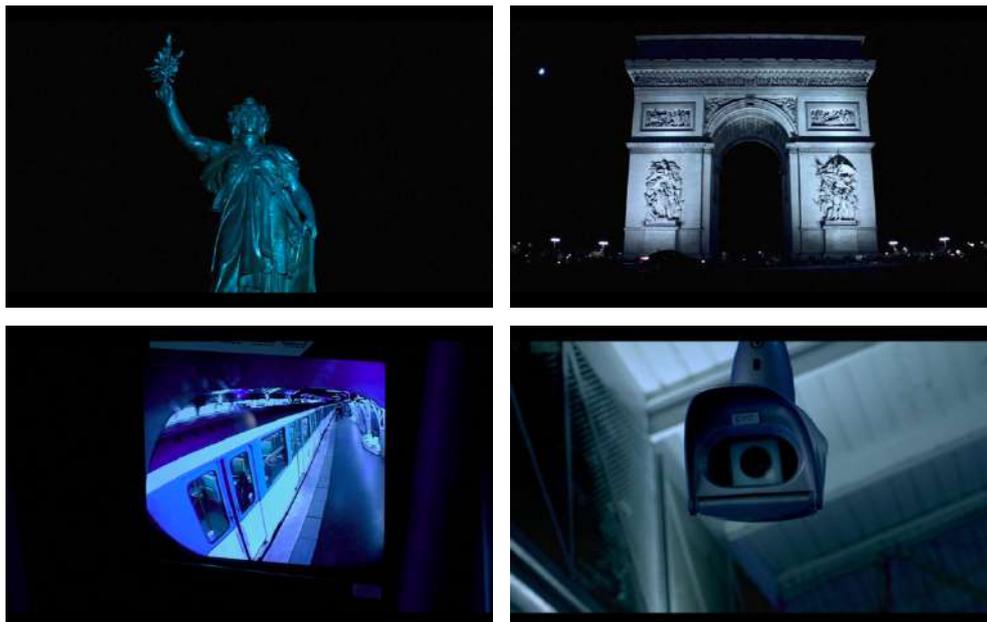


Figure 2 : photogrammes de *Chronique d'un été* (à gauche) et *L'Époque* (à droite), date et lieux

Cette présentation du contexte de s'arrête pas là, dans les plans précédents celui-ci dans *Chronique d'un été*, on découvre Paris, à l'aube, sous le son d'une sirène d'alerte. Ce choix sonore n'est pas anodin, il donne un sentiment d'urgence, de danger

imminent, et ne se fait pas sans rappeler la Seconde guerre Mondiale, encore vive dans les esprits en 1960. Ces éléments indiquent l'horizon historique dans lequel s'inscrit le film, et seront des clés nécessaires pour situer le temps du film et dans quelle conjoncture s'expriment les personnages.

Dans *L'Époque*, Matthieu Bareyre exprime à propos de l'introduction de son film : « *Le prologue sert à poser un cadre, à montrer Paris tel que moi je le vis : des façades, des monuments, des choses imposantes, des choses qui s'érigent, des choses qui s'imposent, qui posent. Et puis les surfaces : les vitres, les magasins, les lumières. En fait, j'ai ramassé tout ce qui m'insupporte, d'où les musiques qui tapent sur le système. J'avais même demandé à l'anti-fa : « Qu'est-ce que vous avez envie de casser ? Faites-moi la liste. » Ce prologue, c'est un peu ça : tout ce que moi, personnellement, j'aurais envie de casser.*⁹ » Ainsi, le cinéaste, nous fait part de ses images de la ville, de son regard sur Paris au moment où il tourne son film.



⁹ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.



Figure 3 : photogrammes de L'Époque, le prologue

Dans un cas comme dans l'autre, ces éléments nous permettent de situer le contexte du film, sa temporalité et donnent aux spectateurices des éléments de compréhension de ces films qui s'inscrivent dans une temporalité définie dont ils nous font part dès les premières minutes.

L'envie de documenter une époque est commune à ces deux films, et le désir qui anime leurs réalisateurs semble résider dans l'urgence de montrer ce qu'il se passe au temps présent. A ce propos, Matthieu Bareyre affirme : « *Je voulais faire un film sur le présent. Filmer ce qui n'a pas encore été regardé et qui pourtant est sous nos yeux. Aujourd'hui, tout est fait pour qu'on ne filme pas le présent. Du point de vue des financements, de la production, de la distribution, ce n'est pas possible. J'aurais voulu que ce film sorte en septembre 2017. Évidemment, je n'avais pas fini le montage, mais dans l'esprit ça devrait être cela. J'aimerais que les choses soient vues au moment où elles se passent encore.*¹⁰ » On sent à travers ces mots le caractère pressant, voire urgent de filmer, la nécessité de mettre des images et de documenter le temps présent.

De mon côté, pour le travail de la PPM, ce désir de rendre compte des questionnements des individus qui m'entourent m'animait aussi. J'ai eu envie de témoigner de ce qui fermente dans ma génération au temps présent, ce qui aujourd'hui anime nos conversations, des sujets qui nous préoccupent. En effet, le point de départ était l'envie de donner la parole à des jeunes adultes sur ce qu'ils percevaient du monde qui les entoure, non pas pour en faire le constat de ce qui tourmente la

¹⁰ *Ibid.*

jeunesse, mais plutôt pour évoquer des pistes de questionnement qui donnent un peu d'espoir quant au monde de demain.

1.3. Le choix des personnages

Pour documenter leurs époques, ces réalisateurs ont interrogé de jeunes gens, leur donnant la parole pour enregistrer ce qu'ils vivent dans leur quotidien mais aussi ce qu'ils pensent du monde qui les entoure au moment où ils le vivent. Cependant, pour ces deux films, le rapport aux personnages a été différent. Dans *L'Époque*, Matthieu Bareyre a accolé les paroles de jeunes socialement éloignés : « des « *futurs maîtres du monde* » (*étudiants de Science Po qui, alcoolisés, s'auto-définissent comme tels*) aux jeunes de banlieue sortis de l'école à 16 ans parce qu'il leur faut gagner de l'argent pour nourrir la famille, selon leurs mots.¹¹ » Les profils sont variés, les horizons politiques et sociaux semblent larges. Au rythme de ses déambulations nocturnes, Matthieu Bareyre s'est laissé guider par les rencontres, de la place de la République pendant *Nuit Debout* à Bobigny lors d'un rassemblement pour Théodore Luhaka contre les violences policières, il a interrogé des jeunes que tout semble opposer et tissé entre eux des liens.

L'approche fut similaire pour *Chronique d'un été*. Edgar Morin écrivait dans le synopsis pour demander des autorisations de tournage au CNC : « *Cette interrogation est menée auprès d'hommes et femmes, d'âges divers, de milieux divers (employés de bureau, ouvriers, commerçants, intellectuels, gens du monde, etc.) et se concentrera sur un certain nombre de personnages (6 à 10) très différents les uns des autres, sans toutefois que chacun des personnages puisse être considéré comme un « type social ».*¹² » Dans les intentions du film, il y avait donc ce désir de personnages hétéroclites, aux profils pluriels – bien que portés des personnalités singulières – cependant il semble que cela n'ait pas été mené à bout. En effet, les personnages présentés dans *Chronique d'un été* sont issus de ce que Jean Rouch appelle « *Le petit monde d'Edgar Morin*¹³ » : principalement des personnes de son entourage ou de celui

¹¹ GUTEL Cécilia, « Matthieu Bareyre, *L'Époque* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/46212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.46212>

¹² MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.22.

¹³ ROUCH Jean, France Culture, *Chronique d'un été*, Jean Rouch, 1 et 25 (1^{ère} diffusion 29/07 et 30/08/1991), menée par Jean-Pierre Pagliano, 00 : 10 : 30.

de Marceline Loridan. Jean Rouch affirme que ce sont des « *marginiaux de l'époque*¹⁴ », qui au moment du tournage étaient sortis du parti communiste, mais « *continuaient à être, au fond d'eux même, décidés à changer la société*¹⁵ ». Il semblerait donc que tous ces personnages, bien qu'ils puissent paraître divers dans le film, soient issus des mêmes mouvements, et portent sur le monde des regards similaires. Cela est souligné par Jacques Gabillon, l'un des personnages du film, qui pour sa part ne connaissait qu'Edgar Morin au moment du tournage, mais parle des autres comme « *les gens de son cercle ou évoluant autour du groupe*¹⁶ ». Il affirme qu'il n'y a pas d'éclectisme dans le choix des personnages : « *sous la vêtue sociale différenciée, se manifeste une même manière de réagir devant la vie (...) mais pouvait-on faire autrement, car il s'agissait d'arracher ici l'acceptation de participer à une opération somme toute délicate, où cette acceptation découlait naturellement de longues conversations passées et de l'amitié.*¹⁷ » Ainsi, ce désir de pluralité chez les personnages présents lors de l'écriture du film s'est dispersé dans sa création, peut-être car comme le dit Jacques Gabillon, les relations étant déjà construites avec les personnes filmées, la confiance pour livrer une parole était plus facile à obtenir. D'autres personnages, à l'image de Nadine et Landry, sont par ailleurs les comédien-nes qui ont travaillé avec Jean Rouch dans son film précédent, *La Pyramide Humaine* (1961).

Ces liens entre les personnages et le rapport qu'ils entretenaient avec les réalisateurs laissent penser que ces derniers ont voulu témoigner de cette période de l'été 1960 aux côtés des gens avec qui ils l'avaient traversée.

A la différence des films évoqués ci-dessus, le projet que j'ai est un film court, et le rapport que celui-ci a aux personnages en est forcément impacté. Il ne peut y avoir autant de profils que chez Matthieu Bareyre ou Edgar Morin et Jean Rouch. C'est pourquoi il me semblait impossible d'à la fois dresser des portraits, non pas complets, mais suffisamment étoffés des personnages, et de représenter divers milieux sociaux.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* 00 : 11 : 30

¹⁶ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.235.

¹⁷ *Ibid.*, p.236.

Ainsi, j'ai choisi trois jeunes adultes, tous issus de la même catégorie sociale. Ce sont des étudiant-es avec un certain niveau d'études, avec des idées politiques très proches, et dont les parcours se ressemblent. Voici le terreau qui les a conduits à avoir les réflexions sur le monde qu'ils ont aujourd'hui.

J'ai choisi les personnages du film par rapport aux différents sujets que je souhaitais évoquer comme l'écologie, le féminisme, les questions de genre et de transidentités... Cette envie de PPM étant née du désir d'évoquer des questionnements qui me semblent être partagés par d'autres personnes de ma tranche d'âge, je ne voulais pas faire le constat de ce qui ne va pas, mais plutôt entendre des positions encourageantes quant aux sujets qui nous préoccupent. Il me semble que savoir que d'autres individus réfléchissent à des questions que nous nous posons peut-être un moyen de ressentir un peu d'espoir.

Ces sujets n'étant pas cloisonnés, j'ai souhaité que les pensées soient partagées, pour montrer que ces personnages n'ont pas développé leur pensée ensemble, mais parallèlement. Ainsi, je ne souhaitais pas les faire se rencontrer, mais montrer les similitudes dans leurs raisonnements et dans les sujets qui les animent, cela me semblait essentiel pour tenter de témoigner du temps présent. C'est pourquoi, dans la recherche de personnages, j'ai privilégié des individus qui n'étaient pas dans les mêmes villes, ni dans les mêmes cercles, bien que, comme évoqué plus haut, ils sont du même milieu social.

Aussi, j'ai choisi un nombre limité de personnages, car j'avais envie qu'ils soient plus personnifiés que dans *L'Époque* par exemple. Je voulais que les personnes filmées existent davantage en tant que personnages, qu'on puisse suivre leurs parcours sur le temps du film. Il me semblait nécessaire pour incarner ces sujets, qu'ils soient interprétés, dans les doutes et les contradictions que cela comprend chez chacun-e. Le film étant un court-métrage, cela ne pouvait fonctionner avec un trop grand nombre de personnages. Ainsi, je me suis demandé quelles étaient les personnes autour de moi qui représentaient au mieux ces questionnements et j'ai choisi parmi elleux, trois individus.

Pour établir une relation de confiance avec les personnages de la PPM, dans le temps court de l'élaboration de celle-ci, il m'a semblé plus judicieux d'aller vers des

personnes que je connaissais plutôt que de créer des relations de toute part avec de nouvelles personnes. De ce fait, la relation de confiance préexistait au film.

Tout d'abord, il y a Garance, étudiante en journalisme à Lorient, elle est très préoccupée par l'écologie et les conséquences de la crise environnementale que nous sommes en train de vivre. Elle cherche des solutions, à son échelle, pour que la vie locale soit plus en accord avec ses principes. Puis, il y a Louis, étudiant en cinéma, qui s'interroge sur la masculinité et le regard porté par la société sur la virilité. Il y a aussi Iris, un·e étudiant·e aux Beaux-Arts de Lyon qui interroge la question du genre, des transidentités, dans son travail et son quotidien. Iel est aussi très porté sur des questions d'écologie et de féminisme.



Figure 4 : Photographes de la PPM, de gauche à droite : Garance, Louis et Iris

Du fait que ces trois personnes ne se connaissent pas et de l'éloignement des sujets écologiques de Garance avec les questions d'identités de Louis et Iris, je me suis beaucoup questionnée sur le lien entre ces personnages avant de comprendre qu'il n'était autre que moi. Ce sont mes ami·es, et je les entends souvent me parler de ces sujets. C'est ce que je veux donner à voir à l'écran, ces conversations dans lesquelles iels parlent de ce qui les préoccupe, de leurs questionnements, de leurs doutes et certitudes. C'est avec elleux que je me pose ces questions, il était donc essentiel que ce soit elleux qui fasse cet essai documentaire avec moi.

2. Parole et discours

2.1. Différencier la parole du discours

En première année à l'école, nous avons été confronté·es à l'exercice documentaire dit « doc2 » dans lequel nous devons réaliser un film sur le territoire de

L'Île-Saint-Denis. Il me reste, entre autres, de cette expérience, le souvenir d'un échec. En effet, avec mes camarades, nous avons rencontré un groupe d'hommes qui jouaient au poker en bas de leur immeuble. Ils se retrouvaient, en fin de journée, sortaient une table et lançaient une partie. Peu à peu, le sujet du documentaire s'est déplacé : la période de tournage se trouvant au moment du Ramadan, ces hommes de confession musulmane se sont empressés de nous raconter ce que c'était d'être un bon musulman. Nous sentions le décalage grandissant entre l'image qu'ils voulaient que nous ayons d'eux, et celle qui était face à nous. Ils nous livraient un discours, là où nous cherchions la sincérité. En présence de la caméra, ils nous donnaient à entendre un argumentaire. Cherchant à se montrer sous leur meilleur jour, ils voulaient que nous donnions à voir d'eux une image cohérente avec ce qu'ils voulaient que de potentiels spectateurs perçoivent.

Ce souvenir me vient en lisant une interview de Matthieu Bareyre, réalisateur de *L'Époque* : « Avec Thibaut (Dufait, son ingénieur du son), nous nous demandions constamment comment faire pour que les gens nous parlent vraiment d'eux. Nous cherchions des paroles, pas des discours. Amener les gens à parler en leur nom propre, c'est leur permettre de prendre le pouvoir à l'image. Une personne qui avance un argument, qui démontre quelque chose, on peut avoir envie en tant que spectateur de lui donner raison ou tort, mais on ne réfute pas un cœur qui se montre. Je ne voulais pas que les gens cherchent à se justifier, y compris sur les sujets les plus délicats. Je voulais qu'ils me décrivent ce qu'ils ressentent.¹⁸ » Il me semble que c'est exactement ce à quoi nous nous sommes confrontés, et que cette limite entre parole et discours est l'endroit de notre échec. Pour l'un, le propos énoncé est celui de l'individu qui s'exprime, ce sont ses pensées, ses ressentis qui sont entendus, pour l'autre, ce serait davantage une pensée théorisée développée de façon plus méthodique.

Dans les deux films évoqués jusqu'ici, *Chronique d'un été* et *L'Époque*, les personnages livrent une parole et non un discours dans la mesure où ils donnent à entendre quelque chose d'eux-mêmes. Ce qui leur permet, comme le dit Matthieu Bareyre, de prendre le pouvoir à l'image c'est justement ceci : iels expriment leurs pensées, leurs rêves, leurs peurs, leurs désirs et sont entendus par des

¹⁸ BAREYRE Mathieu, Dossier de communication du film *L'Époque*, Artisans du Film, Bac Films, entretien mené par Elsa Charbit, p11.

spectateurices. Le cadre du film leur donne cette possibilité, les réalisateurs leur offrent un espace pour s'exprimer. Loin des discours, les réalisateurs de ces deux films ont écouté ceux dont les pensées ne sont pas forcément mises en valeur.

Ces deux films sont des films de parole, ce sont presque des films sur la parole tant celle-ci est centrale et nécessaire dans les deux cas pour percevoir ce qui anime ces jeunes gens sur ces deux périodes.

Chronique d'un été est en cela un film manifeste. Au début de l'année 1960, seuls les films en studio pouvaient bénéficier d'un enregistrement du son, en extérieur cela n'était pas envisageable. C'est au cours de l'été du tournage de *Chronique d'un été*, que les avancées techniques ont permis d'inventer un enregistreur portable, le Nagra. Cette invention de Stephan Kudelski, couplée à l'arrivée des micros-cravates en France, a été testée la première fois le 15 août, pour le tournage de la séquence de Marceline Lorian place de la Concorde¹⁹. Le micro-trottoir monté au début du film, a d'ailleurs été tourné à la fin de l'été, puisqu'il n'aurait pas été réalisable au printemps, quelques mois plus tôt²⁰. Ce sont donc ces avancées techniques qui ont permis d'enregistrer en son synchrone, en extérieur, la parole des individus filmés. Ainsi, le documentaire sort du commentaire off dans lequel il était enfermé depuis l'avènement du cinéma sonore, pour écouter la pensée des gens. Comme le dit François Niney, « *le documentaire n'est plus seulement parlé, mais parlant.*²¹ » En effet, il affirme que lors de l'arrivée du son au cinéma, la fiction et le documentaire ont pris des chemins différents. D'un côté, les films de fiction sont devenus dialogués, et de l'autre, la lourdeur technique empêchant presque l'enregistrement du son synchrone en extérieur, les films documentaires étaient soit des « *actualités parlées* » soit des « *documentaires commentés* »²² dans lesquels la parole n'avait qu'une place omnisciente et non personnelle. Ainsi, durant l'été 1960, a été rendu possible grâce aux innovations techniques, une nouvelle forme de cinéma, dans lequel la parole a pu

¹⁹ GERSTENKORN Jacques, *Chronique d'un été : une expérience de « cinéma nouveau »* in *Nouvelle vagues, nouveaux rivages* sous la dir. Gilles Mouëllic et Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.171-184.

²⁰ *Ibid.*

²¹ NINEY François, *Parole incarnée, discours désincarné* in *ImagesDocumentaires* n°22, 3ème trimestre 1995, p37.

²² *Ibid.*

avoir une place privilégiée, celle-ci étant captée comme le souhaitais Edgar Morin : « *certes en direct, mais surtout en situation, en extérieurs, dans la rue.*²³ », forme nouvelle que ces deux réalisateurs nomment « *cinéma-vérité* ». Cette notion a été proposée par Edgar Morin, controversée par la suite, elle visait à « *renouveler les rapports entre film et réalité par une approche plus directe, un dispositif d'interaction avec les protagonistes, ou une démarche autoréflexive qui interroge en son sein le projet du film*²⁴ ».

Ces innovations techniques ont donc permis à d'autres d'enregistrer la parole d'individus dans les rues, d'entendre les pensées de ceux croisés au fil des déambulations. Ces personnes ont pu se livrer, donner à entendre leur opinion, penser à voix haute devant la caméra. A ce propos, Matthieu Bareyre affirme que la caméra, présente pour enregistrer une parole, peut aussi être le déclencheur d'un propos. Prenons pour exemple la séquence de *L'Époque*, dans laquelle un jeune étudiant en commerce de dix-huit ans parle des désirs d'études qu'il n'a pu mener à bout à cause de la pression de ses parents et de la société. Dans cette séquence de trois minutes, en trois plans, ce personnage nous donne à entendre quelque chose qu'il ne semble n'avoir jamais formulé. Dans sa voix, dans le silence qu'il laisse à la fin de son propos il y a la sensation de quelque chose de nouveau, que le personnage à l'air de saisir en même temps que la spectateurice. Comme s'il prenait conscience de ce qu'il disait au moment où il le formulait, Matthieu Bareyre lui offre avec sa caméra, un espace pour sa parole et sa réflexion. En témoigne ce que ce jeune homme a dit au réalisateur : « *Ça fait bizarre de mettre des mots là-dessus.*²⁵ » Matthieu Bareyre affirme : « *C'est notre relation qui à ce moment-là lui permet de dire une chose qu'il n'avait jamais formulée. Et je pense que ça se sent. Quelque chose se passe dans le plan qui n'avait jamais eu lieu avant, ou pas comme ça, pas avec ces mots.*²⁶ » Bien

²³ GERSTENKORN Jacques, *Chronique d'un été : une expérience de « cinéma nouveau »* in *Nouvelle vagues, nouveaux rivages* sous la dir. Gilles Mouëllic et Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.171-184.

²⁴ GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses* Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2014.

²⁵ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

²⁶ *Ibid.*

qu'il soit difficile de percevoir pourquoi, il ressort de cette séquence exactement ce sentiment, quelque chose de nouveau, aussi bien pour le-la spectateurice que pour cette personne qui s'exprime.



Figure 5 : Photogrammes de L'Époque : l'étudiant en commerce

L'espace offert par la caméra et le micro du-de la cinéaste peut ainsi devenir le lieu de la pensée, et dans les rares instants où cela arrive, le tournage donne lieu à l'émergence d'une parole. C'est quelque chose qui m'a semblé très important sur le tournage de la PPM. Dans la séquence dans laquelle Louis discute avec Louis-Julien et Madeleine de sa vision de l'amour et des applications de rencontre, j'ai provoqué l'instant en leur demandant de venir discuter devant ma caméra. Mais à la fin des deux heures et demi de tournage, iels ont tous les trois affirmé, qu'iels n'avaient jamais parlé de cela. Bien qu'iels discutent énormément de ce qui les anime, iels n'avaient jamais mis de mots sur ces sujets-là. J'ai trouvé ce commentaire très précieux, iels avaient ainsi pu parler sincèrement dans l'espace que j'avais créé pour le film.

2.2. Le montage de la parole

Pour enregistrer la parole des personnes filmées, il fut nécessaire, comme nous le verrons plus tard, de créer des contextes propices à l'élaboration et l'expression des pensées de chacun-e. Il est évident, que lors de ces enregistrements, le temps réellement vécu fut plus long que le temps monté dans le film. Edgar Morin et Jean Rouch ont enregistré environ vingt-cinq heures de rushes²⁷ pour un film, qui, dans sa version exploitée dure quatre-vingt-six minutes. Cette situation, exceptionnelle à

²⁷ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.52.

l'époque²⁸, l'est beaucoup moins de nos jours. Matthieu Bareyre a quant à lui tourné entre 2015 et 2017 deux-cent-cinquante heures de rushes²⁹ pour un film de cent-trente-huit minutes. Ainsi, la matière filmique était dans les deux cas bien supérieure au format d'un film exploitable en salles, et il fallut, comme le dit Edgar Morin, transformer le « *temps vécu en un temps cinématographique*³⁰ », c'est-à-dire, monter la parole des individus.

L'étape du montage fut dans les deux cas une véritable étape d'écriture du film, il fallut composer avec la parole des personnages pour créer un objet global. Mis bout-à-bout, la parole de tous les individus filmés prend du sens, mais cela ne se fait pas sans intervenir sur cette matière même, sans faire des choix, et sans manipuler cette parole. Il y a bien évidemment des mots coupés, des paroles enregistrées mais non transmises, ces choix de réalisation conditionnent la parole, et ce que le spectateur percevra des personnes filmées.

Matthieu Bareyre présente dans son film, comme nous l'avons évoqué précédemment, un grand nombre de personnages. Il y en a certain-es que nous voyons une seule fois à l'écran, et d'autres qui reviennent à l'image à une ou plusieurs reprises. Ainsi, le montage donne une perception particulière de la parole. Par exemple, il y a un homme seul qui revient à trois reprises dans le montage, une première fois après 8 minutes de film, une deuxième à 16 minutes et une troisième fois après 42 minutes de film. Les trois apparitions durent toutes moins d'une minute et chacune donne à entendre un propos sur un sujet différent : tout d'abord l'évocation d'un rêve fait par le jeune homme, ensuite il parle du côté très carriériste de la vie (trouver une femme, avoir des enfants, une voiture, vouloir toujours plus), puis lors de sa dernière apparition, il remet en question l'idée selon laquelle quand on veut trouver du travail, « *on peut* ». Ces trois moments sont décousus dans le temps du film, tandis qu'ils ont sans doute été filmés dans la continuité comme en témoigne le décor

²⁸ GERSTENKORN Jacques, *Chronique d'un été : une expérience de « cinéma nouveau »* in *Nouvelle vagues, nouveaux rivages* sous la dir. Gilles Mouëllic et Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.171-184.

²⁹ BAREYRE Mathieu, Dossier de communication du film *L'Époque*, Artisans du Film, Bac Films, entretien mené par Elsa Charbit, p11.

³⁰ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.52.

constant à ces trois fragments. Ainsi, on peut affirmer que la parole est montée, et cela se fait dans un souci de continuité globale du film. La parole existe dans l'instant filmé, mais elle doit être pensée plus largement au regard du film : la parole des personnages résonne et prend parfois du sens quand ils sont montés les uns à la suite des autres. Les personnages se répondent, se font écho, et ainsi le montage permet de créer un propos global à partir de la parole individuelle. L'un des exemples marquants de ce dispositif, toujours avec le même personnage cité plus haut, arrive à 42 minutes de film. Le plan d'un premier personnage est monté, ce dernier évoque sa difficulté à trouver du travail, puis la personne citée précédemment continue dans ce sens en parlant de sa propre expérience, puis l'on revient au personnage du plan d'avant :



Figure 6 : Photogrammes de *L'Époque* : aller-retour d'un personnage à l'autre

Les deux personnages se répondent, et Matthieu Bareyre use des procédés du montage pour que la parole de l'un réponde à celle de l'autre. Ainsi, c'est la mise en parallèle de leurs pensées individuelles qui crée un propos plus large sur la jeunesse, comme si le montage de la parole pouvait conduire à créer un discours. L'objet fini apparaît au spectateur comme un film « *sur* », un film concentré sur un sujet, tandis qu'il est composé de tout un tas de regards.

2.3. Influence des médias sur la parole

Comme nous venons de l'évoquer, le montage de la parole influe sur la perception que les spectateurices ont des personnages. Ayant elleux-même été des spectateurices, il se peut que les personnes filmées aient conscience du fait que le montage peut changer le poids porté par une parole, et éprouvent à l'égard d'une caméra, une certaine méfiance.

Matthieu Bareyre s'est confronté à celle-ci lors des trois ans de tournage de *L'Époque* : « *Il y avait énormément de déchets, de ratages, de prises polluées par des gens qui me bousculent, hurlent dans les micros, mettent la main devant la caméra,*

m'engueulent alors que je ne les filme pas. [...] Et la principale raison à mon avis est que les gens ont honte d'eux-mêmes. Leur image a tellement été salie par la télévision qu'une caméra dans la rue, dans leur esprit, est forcément là pour ternir leur image. [...] La méfiance porte aussi sur la voix-off et sur le montage. Les gens ont une conscience aiguë du fait que l'on peut faire dire n'importe quoi aux images.³¹ » Il associe cette méfiance à l'image que les médias donnent de ces événements, de ses participant-es. En effet, certaines chaînes où journaux ont tendance à chercher le « scoop », à tendre leurs micros pour entendre ce qu'ils veulent, et non à laisser le temps aux personnes filmées de s'exprimer. Ce comportement récurrent, assimilé aux reportages, est par extension assimilé à la présence d'une caméra et d'une équipe de tournage souhaitant enregistrer la parole d'individus. Le tournage de *L'Époque* s'est fait dans un contexte dans lequel les caméras des médias étaient très présentes, entre les attentats de Charlie Hebdo, ceux du 13 novembre, Nuit Debout... La caméra de Matthieu Bareyre se trouvant au milieu dans tant d'autres, il a eu du mal à gagner la confiance des personnes filmées : « *On a beau expliquer qu'on fait du cinéma, qu'on travaille depuis un an et qu'on recherche le point de vue des jeunes, qu'on veut leur donner la parole, il n'y a rien à faire : à la fin, on nous demande sur quelle chaîne notre reportage va passer. En fait, le cinéma n'existe pas dans l'esprit des gens.³² »* C'est davantage cette idée du cinéma dans la rue de Jean Rouch qui n'existe pas « *dans l'esprit des gens* ». Bien souvent, le cinéma est associé à la fiction, au spectaculaire, tandis que les caméras dans l'espace public font davantage penser au journalisme ou au contrôle.

C'est pourquoi les réalisatrices documentaires doivent pour obtenir la confiance des personnes filmées, expliquer leur démarche, les raisons d'être de leurs films, leur propos... En somme expliquer clairement leur position, d'où ils filment, pourquoi et avec qui. Il convient aussi qu'ils respectent la parole qu'ils enregistrent, qu'ils ne la manipulent pas à mauvais escient, même s'ils seront amenés à la comprimer, la monter.

³¹ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

³² *Ibid.*

3. Établir une relation et créer un contexte

3.1. Relation personnage / réalisatrice

Dans mon expérience de spectatrice de film documentaire, je suis souvent intriguée par la relation qui existe entre les réalisatrices et leurs personnages. Je me demande constamment comment celle-ci s'est créée et comment les cinéastes ont réussi à obtenir la confiance de leurs personnages. Je vois l'objet du film comme une preuve de ces relations, un témoin du lien qui s'est créé entre ces individus.

Dans *L'Époque*, Matthieu Bareyre filme des jeunes personnes rencontrées lors de balades nocturnes entre 2015 et 2017. Il y a parmi ses personnages, des rencontres spontanées qui se sont faites juste avant l'instant filmé et montées dans le film, et d'autres pour lesquelles l'approche fut plus longue, qui ont été filmés à plusieurs reprises, sur plusieurs mois³³. Au fil des déambulations nocturnes, les rencontres se sont faites. Cependant, il fut nécessaire d'établir une relation de confiance avec les personnes filmées. Les personnages de Matthieu Bareyre ont pour la plupart été filmés une seule fois, et en dehors de cet instant la relation qu'il entretient avec elleux n'a aucune existence. Ainsi, il a dû dans de nombreux cas, créer la relation de confiance dans l'instant et les rencontres n'ont pas toujours été simples.³⁴ Certaines de ces brèves rencontres ont mené à de plus longues comme ce fut le cas avec Rose ou SOALL que le réalisateur a suivi pendant plusieurs mois sur la durée du tournage.

Comme nous l'avons vu, Jean Rouch et Edgar Morin, de leur côté, se sont davantage rapprochés pour *Chronique d'un été* d'individus qu'ils connaissaient, ou que les personnages du film leur ont fait rencontrer. Sur ce tournage qui s'est étalé sur l'été

³³ BAREYRE Matthieu, Dossier de communication du film *L'Époque*, Artisans du Film, Bac Films, entretien mené par Elsa Charbit, p14.

³⁴ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

1960³⁵, ils ont donc abordé des personnages sur la durée, qu'ils ont revu à plusieurs reprises pour construire le film.

Les approches pour ces deux films sont différentes, pour l'une, sur une durée de plus de deux ans il y a eu de très nombreuses rencontres avec des inconnu-es, et pour l'autre sur une durée de six mois, il y a une petite dizaine de personnages très liés entre eux. En témoigne le temps d'apparition des personnages à l'image : en moyenne quelques minutes par personnages dans *L'Époque* contre plusieurs dizaines de minutes par personnage dans *Chronique d'un été*. En plus de cette pluralité de profils, dans le film de Matthieu Bareyre, certain-es personnages reviennent à plusieurs reprises, tandis que d'autres n'apparaissent qu'une unique fois dans le montage, ainsi il est parfois difficile de s'attacher à eux, car nous ne savons pas s'ils sont de passage ou si nous devons construire un récit avec eux sur la durée du film. Cela vient sans doute du fait que le sujet du film n'est pas eux, mais ce qu'ils disent de leur époque. Cependant, chez Edgar Morin et Jean Rouch, l'attachement aux individus filmés est plus évident car ils sont constitués en tant que personnages récurrents, le-la spectateurice peut donc s'attacher à eux et suivre leur histoire sur la continuité du film.

Dans ces deux cas, les personnages sont complices des réalisateurs, ils ne s'opposent pas au film, mais le font avec les réalisateurs dans une relation de confiance. Jean-Louis Comolli, en tant que cinéaste, exprime : « *La parole filmée dans les documentaires apparaît avant tout comme preuve de la liberté de la personne filmée et de la responsabilité qu'elle prend en choisissant, avec nous, de devenir personnage du film. Nous n'écrivons pas les dialogues de ceux que nous filmons : ils sont de leur ressort, ils sont le risque qu'ils prennent dans les coups de dé du langage. L'autre filmé est libre (et d'abord de refuser à tout instant de continuer le jeu et le film) et sa liberté s'oppose à moi comme une force et une valeur plus précieuses que mes prétentions. Je fais le choix de la liberté de l'autre, et cela passe par le choix de filmer sa parole.*³⁶ » Par ces mots, il affirme qu'il confère à ses personnages un pouvoir sur

³⁵ Toutes les séquences du film ont été tournées sur environ six mois, autour de cet été là. Seule la discussion entre Edgar Morin et Jean Rouch au musée de l'Homme a été tournée en juin 1961.

³⁶ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique et politique*, 2004 – 2010, Verdier, 2012, p111

le film, qu'ils ont le choix de ce qui est filmé ou non, de ce qui est dit. Cela est de leur ressort, le film n'enferme pas ses personnages, mais leur propose de prendre la parole. C'est une responsabilité commune entre le personnage et le-la réalisatrice, les personnes filmées sont libres de s'exprimer, et les cinéastes composent le film avec cela. Leur pouvoir sur le film est bien sûr tout à fait différent, mais en mettant en avant celui des personnages dans cette citation, Jean-Louis Comolli montre la nécessité pour les personnages d'être complices du film, et de partager l'envie que celui-ci se réalise.

Dans le cadre de la PPM, j'ai aussi eu envie que les personnages prennent part à la création du film, qu'ils aient le désir de donner quelque chose à entendre de nos questionnements. Il me semblait nécessaire, puisque je veux parler d'eux, qu'ils collaborent avec moi pour que nous y arrivions ensemble. Ainsi, j'ai beaucoup discuté avec chacun-e d'entre eux pour identifier les moments les plus significatifs que je pouvais filmer pour parler des sujets qui les préoccupaient. J'ai aussi discuté avec Louis, Garance et Iris de la forme, du dispositif du film, et nous avons décidé ensemble ce qu'il serait intéressant de filmer, quelle conversation on pouvait provoquer, avec qui...

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la relation de confiance entre eux et moi préexistait au film, je les connaissais de plus ou moins longue date individuellement, cependant face à la caméra, j'ai senti de grandes différences quant à leur façon de se livrer. Pour Louis ce fut relativement facile, je pense en grande partie parce qu'il fait du cinéma, et qu'il saisissait de façon assez évidente ce que je faisais, et comment. Il se prenait au jeu, et c'est avec lui que j'ai le plus pu pousser la mise en scène en lui demandant de refaire des actions par exemple. Garance faisant du journalisme, je pense qu'elle comprenait aussi ma démarche, l'une des premières séquences que j'ai filmé avec elle c'est l'enregistrement du podcast. Je pense que cela nous a liées dans la création du film, car j'avais la sensation d'une mise en abyme entre nos deux démarches : elle enregistrait Akira pour entendre des personnes du territoire de Lorient qui ont des projets à l'échelle locale, là où moi je la filmais pour donner à voir des jeunes qui agissent ou pensent pour donner de l'espoir à d'autres. Avec le tournage de cette séquence, je pense qu'on a toutes les deux saisis les liens

entre nos deux démarches, ce qui n'a fait qu'accroître la confiance qu'on avait l'une pour l'autre. Pour Iris ce fut plus délicat, bien que la relation entre nous était celle des trois personnages qui faisait le plus date, j'ai senti qu'il était très dur pour elle-lui de donner à entendre ce qu'il pensait. De ce fait, j'ai eu une présence très différente que celle que j'ai pu avoir avec Louis et Garance, je devais constamment réexpliquer ma démarche, ce que je faisais, je devais être bien plus transparente pour obtenir sa confiance et qu'il se sente à l'aise. Dans le temps du tournage, c'est avec elle-lui que j'ai le plus conduit les discussions, réorienté les propos. Je devais être beaucoup plus présente et m'impliquer davantage pour qu'il se livre.

Bien que je parlais plus ou moins de la même base de relation avec les trois personnages, et que nos relations étaient similaires, la relation de tournage fut très différentes entre eux, et j'ai dû adapter ma position de réalisatrice pour accéder à leur parole.

3.2. Le contexte de la parole

Pour que la parole émerge, il semblerait aussi qu'il faille que le contexte dans lequel la personne filmée s'exprime y soit propice. Edgar Morin et Jean Rouch ont expérimenté cela pour *Chronique d'un été*, lors des « essais » qu'ils ont réalisés au début de l'été 1960 et qui se révéleront être la matière principale du film³⁷. Edgar Morin propose pour ces essais d'organiser des diners en appartement au cours desquels seront invités « *un certain nombre de personnes de milieux différents sollicités pour le film*³⁸ », qui se retrouveront à partager un moment de convivialité avec les « *techniciens du film (opérateur, ingénieur du son, machinistes)* », le tout devant mener à une « *atmosphère de camaraderie*³⁹ ». Edgar Morin affirme que par ce biais, ils cherchent à lever les inhibitions, à créer un contexte de confiance pour « *faire émerger la vérité de chacun* ». Il différencie cette façon de faire du studio, et des interviews à froid qui s'y déroulent. Ici, ils laisseront libre court à la conversation, et commenceront à tourner au moment opportun. Dans ces moments qu'il nomme « *commensalité* », les individus créent des liens entre eux, avec l'équipe, et lorsque

³⁷ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.28.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

le tournage commence, seuls les invité-es restent isolé-es dans la lumière, mais iels sont entourés des « *témoins amicaux* » que forme l'équipe qui vient de nouer avec elleux. Ainsi, comme le dit Edgar Morin, « *les acteurs restés à table [...], se sentent dans une sorte d'intimité. Lorsqu'ils acceptent d'être entraîné par les questions, ils descendent progressivement et avec naturel en eux-mêmes*⁴⁰. » Ainsi, les personnages réunis se sentent en confiance, et peuvent se laisser aller à exprimer leurs pensées, leurs opinions, et discuter entre elleux. Edgar Morin et Jean Rouch amènent dans les appartements de leurs convives la lumière, la caméra, le matériel de prise de son... Ainsi, les personnes filmées se trouvent dans un contexte de confiance que les réalisateurs ont provoqué.



Figure 7 : photogrammes de Chronique d'un été, séquence de repas autour de la guerre d'Algérie (Edgar Morin et Jean Rouch à gauche sur le photogramme)

La séquence de laquelle est issue ce photogramme me semble être la plus évidente pour illustrer ce principe de *commensalité* d'Edgar Morin. Un repas est partagé entre les personnages, au début de la séquence, on reconnaît Edgar Morin, Jean Rouch, Marceline Loridan, Jean-Pierre... Edgar Morin lance la discussion autour de la guerre d'Algérie, s'en suit un échange dans lequel on sent des désaccords émanant de la différence d'âge entre, d'un côté, les personnes filmées, et de l'autre, l'équipe du film. Cependant, personne ne semble se restreindre à donner son avis, à argumenter ses propos. La conversation s'envenime, et même les techniciens du film y prennent part. Tout d'abord, Guy Rophé (ingénieur du son) intervient, puis Albert Viguière (chef opérateur), tous deux quittent leurs positions de techniciens et prennent

⁴⁰ *Ibid.*

la parole pour s'indigner du manque d'implication des jeunes (sans doute au regard de ce qu'on pu vivre ceux autour de cette table qui se sont engagé dans la Résistance lors de la Seconde Guerre mondiale, à l'image d'Edgar Morin).



Figure 8 : photogrammes de *Chronique d'un été*, champ-contre-champ entre Guy Rophé (à gauche) et Jean-Pierre (à droite)

Cette implication des techniciens dans la séquence, seule occurrence dans le film, témoigne de l'efficacité des contextes créés par les réalisateurs pour accéder à la parole de leurs personnages puisque chacun se livre, donne son avis sur le sujet, et cela démange visiblement même les techniciens du film qui ne se privent pas d'intervenir.

J'ai expérimenté dans l'approche de la PPM, cette façon de mettre en scène des moments de discussion pour accéder la parole de personnages. En effet, à plusieurs reprises, de la même façon que pour ces *essais*, j'ai convié les personnages à converser avec quelqu'un-e d'autre. Cela ne s'est pas fait avec autant de personnes que pour *Chronique d'un été*, mais si nous prenons l'exemple de la séquence dans laquelle Louis discute avec Madeleine et Louis-Julien, j'ai tenté de créer un contexte favorisant l'émergence de leurs pensées en reproduisant un moment dans lequel je savais qu'ils pouvaient s'adonner au type de conversations que je recherchais. Ainsi, je les ai invités, tous-tes les trois, à se rejoindre, et je leur ai demandé de parler de la façon dont Louis se présentait au monde, de la façon dont iels percevaient la masculinité dans leurs quotidiens, et la conversation s'est déroulé, sur ces sujets parmi d'autres. Il faut préciser que dans le contexte de ce tournage, je n'ai pas souhaité organiser de repérages formels, ainsi, le moment de l'enquête se confond presque avec le moment du tournage. Cela est propre à cet essai filmique, car connaissant les

personnages que je filmais, et ayant déjà été témoin des discussions que je voulais mettre en scène, j'ai pu les aiguiller sur ce que je voulais voir et entendre quand cela était nécessaire.

Au-delà du contexte physique, du fait qu'ils étaient dans un lieu qu'ils connaissent et dans lequel ils se sentent en confiance, l'un des éléments qui fut nécessaire au fait qu'ils se livrent devant ma caméra fut le rapport à la durée. Il fallait créer des endroits où les pensées pouvaient s'échapper, mais aussi où elles avaient le temps d'émerger. Ainsi, toujours dans cet exemple, pour les trois personnes filmées la parole a eu le temps de venir, de diverger, de se recentrer sur le sujet. Ce fut un confort pour elleux, qui ont eu le temps de penser, et de laisser s'échapper la gêne des premiers instants. De mon côté, cela s'est traduit par un retrait de l'équipe, sans se faire oublier, nous étions tous-tes trois extérieurs à la conversation (Loryne à la perche, Charlie au cadre, et moi), je prenais la parole seulement lorsqu'ils passaient trop rapidement sur un sujet qui me semblait pertinent comme sur les applications de rencontre par exemple. Le tournage de cette séquence a duré un peu plus de deux heures et demi, nous n'avons presque jamais coupé l'enregistrement, nous avons laissé le son tourner, l'ambiance se capter et Louis, Madeleine et Louis-Julien se livrer. Nous avons par ce biais créé un lieu d'écoute, dans laquelle chacun-e pouvait exprimer, selon sa temporalité, son rythme, ses pensées. Bien que le contexte eût été forcé, mis en scène, ce qui s'y est dit ne l'a pas été.

Ce rapport à la durée fut de la même façon nécessaire pour les personnages de *Chronique d'un été*, mais aussi pour ceux de *L'Époque*. Cela se traduit beaucoup dans le film de Matthieu Bareyre par l'utilisation du jump cut, puisque les personnages n'ont pas d'interlocuteurice visible à l'image, il n'y a pas de montage possible comme dans la séquence de repas que nous venons de voir, dans laquelle on alterne d'un visage à l'autre, permettant de faire avancer la discussion plus rapidement que dans le temps réel. Le jump cut aussi pour effet de heurter la vision des spectateurices et de ce fait rend évident la coupe, donc le choix de ce qui est montré ou non. En manifestant la coupe, le réalisateur indique quel propos l'intéresse et inversement, ce qui rend le-la spectateurice bien plus exigeant-e envers ce qu'il va voir et entendre au plan suivant. Ici, l'utilisation du jump cut nous permet de nous rendre compte, en tant

que spectateurices que le temps du tournage qui fut nécessaire pour accéder à la parole fut plus long que le temps monté. La coupe du jump cut met à jour le temps compressé entre les deux instants montrés. L'une des séquences qui en témoigne arrive à 01 : 12 : 40, et présente un homme dans une cité aux abords d'un rassemblement. Lorsque celui-ci commence à parler, il s'adresse directement à la caméra, et par elle il entend s'adresser aux hommes politiques. Au lieu de parler avec Matthieu Bareyre derrière la caméra par exemple, ou avec un autre individu à ses côtés, il prend à parti la caméra, et donc le-la spectateurice, pour affirmer son propos.

Puis peu à peu son attitude change, au cours du temps, marqué par les jump cut, il s'adresse de moins en moins à la caméra et pose davantage son regard vers celui du réalisateur probablement. On notera d'ailleurs que dans la suite de la séquence, la caméra est plus basse, en contre-plongée, ce qui l'a sans doute aidé à diriger son regard ailleurs et à s'affranchir de l'adresse qu'il faut aux spectateurices. Aussi, au fil du temps, il est de moins en moins dans le discours et davantage dans le récit de ses actions, de ce qu'il pense. Dans cette séquence de quatre minutes, il y a cinq coupes, et on sent une évolution significative dans le rapport à la parole que le personnage opère, aidé par le réalisateur : sa gêne s'efface et il devient de plus en plus sincère. Ces coupes nous permettent donc de saisir que le temps du tournage fut différent du temps monté, mais que dans la durée du temps du tournage, il y a eu une nette évolution dans le rapport à la parole de ce jeune homme, grâce à la durée de l'entretien.



Figure 9 : photogramme de L'Époque, à gauche l'interpellation aux spectateurices en début de séquence, à droite le regard plus haut

Les personnages peuvent donc, dans ces espace-temps, donner à entendre leurs mots. Jean-Louis Comolli exprime à ce sujet : « *Le jeu de la parole suppose un*

*espace et un temps qui ne sont pas ceux du silence. Le lien de la parole et du corps, le souffle, la respiration, le débit, le tempo, toute cette musique qui se développe selon des rythmes nécessaires et signifiants, demandent, exigent qu'à l'enregistrement comme au montage une écoute se forme et qu'elle soit rendue possible au spectateur.*⁴¹ » Le travail du-de la réalisatrice est donc de rendre cette parole, de trouver des moyens de la mettre en scène, de la faire entendre. Maintenant que nous savons qui parle, comment montrons-nous ? Comment faisons-nous entendre ? Comment rendre en images et en sons la parole des personnages aux spectateurices ?

⁴¹ COMOLLI Jean-Louis, *No Liping!* in Images documentaires, n°22, 3^{ème} trimestre 1995, sous la dir. de BLANGONNET Catherine, p.18

Deuxième partie

Transmettre la parole – *comment* ?

1. Le choix d'un dispositif

1.1. Etude de la mise en scène de la parole

Les deux films que nous venons d'étudier, *Chronique d'un été* et *L'Époque*, m'ont intrigué dans le rapport qu'ils entretiennent avec le présent, dans les regards posés par les personnages sur ce qu'ils vivent. J'ai senti mon projet proche des leurs dans les sujets qui préoccupaient les personnages et les façons dont ils en parlaient. Cependant, j'ai eu besoin de questionner la forme de ces films, et pour cela, de me tourner vers d'autres cinéastes afin d'étudier différents dispositifs de mise en scène de la parole. Ainsi, nous allons ici nous intéresser à deux autres films qui m'ont questionné dans leur façon de mettre en scène la parole de leurs personnages.

Tout d'abord, *Sans Frapper*, d'Alexe Poukine, est un film de 2019 qui met en scène le témoignage d'Ada Leiris relatant le viol qu'elle a subi à l'âge de 19 ans. Le film fait se succéder à l'écran quatorze individus de genres et d'âges différents qui interprètent ce texte, le lisent, le disent. Ada, qui a pourtant écrit les mots que les personnages énoncent, n'apparaît jamais à l'image et n'est jamais entendue. A ce propos, Alexe Poukine explique : « *J'avais très peur, en demandant à Ada de témoigner face caméra, qu'elle se reprenne la violence qu'elle avait déjà vécu multipliée par cent par les spectateurs. [...] En commençant à travailler sur le film, je me suis aperçue à quel point il était difficile de s'identifier à des victimes de viols. [...] Je me suis très rapidement dit qu'il fallait que je trouve un dispositif qui mette une distance pour que le spectateur puisse entendre cette histoire.*⁴² » Ce film s'est tourné avant l'émergence du mouvement #MeToo⁴³, dans un contexte dans lequel il était encore plus difficile pour les femmes victimes de violences sexuelles de se faire entendre. Le témoignage d'Ada a d'abord suscité chez la réalisatrice un questionnement, car il « *ne correspondait pas à l'image que j'avais d'un viol, commis*

⁴² POUKINE Alexe, *L'Atelier du Réel d'Alexe Poukine* (« Sans frapper »), Podcast, entretien mené par Clara Beaudoux, <https://soundcloud.com/cedric-mal/latelier-du-reel-dalex-poukine-sans-frapper>, 00 : 03 : 40.

⁴³ Mouvement encourageant les femmes victimes de violences sexuelles à prendre la parole quant à ces agressions. Ce mouvement a pris de l'ampleur en 2017 à la suite de l'Affaire Weinstein. Le film a cependant été tourné après l'affaire DSK qui a marqué un tournant dans la libération de la parole des victimes de violences sexuelles à l'international.

*la nuit, par un inconnu, dangereux et armé... Et puis, il y avait des incohérences dans son récit, des sauts dans le temps...⁴⁴ ». En effet, dans le témoignage d'Ada, on apprend qu'elle est allée dîner chez un garçon de son entourage, et que suite à un baiser qu'elle a désiré, cet homme l'a forcé à avoir un rapport sexuel avec elle. Dans le témoignage, elle affirme être retournée voir ce jeune homme à plusieurs reprises, et de la même façon il ne l'a pas écoutée. Alexe Poukine, en en discutant avec d'autres femmes autour d'elle, s'est rendu compte que ce qu'avait subi Ada, d'autres femmes l'avaient subi, et certains de ses amis lui ont affirmé que « *si ce qu'Ada décrivait était un viol, alors ils étaient eux-mêmes des violeurs.*⁴⁵ ». C'est cette différence entre l'image fantasmée du viol et la réalité que les victimes subissent qui a poussé Alexe Poukine à faire ce film, et elle a souhaité que les spectateurices « *s'identifient*⁴⁶ » à Ada, pour qu'iels saisissent que cette histoire est un viol, malgré le scepticisme de la plupart des lecteurs du texte à la première lecture.*

Le dispositif qu'Alexe Poukine a choisi fut donc de faire jouer le texte d'Ada par des comédien·nes professionnel·les ou non professionnel·les. De ce fait, la cinéaste entend les pousser à « *se mettre dans sa peau*⁴⁷ » en interprétant ses mots. Ainsi, des femmes, des hommes d'âges différents expriment ce qu'Ada a vécu, ressenti, et les mots qu'elle a mis dessus. Puis, Alexe Poukine cherche à entendre les personnages sur ce que ce témoignage leur a fait ressentir. Ainsi, la réalisatrice les a mené·es à questionner les mots d'Ada, à y répondre et à faire des liens avec leurs propres existences.

La réalisatrice est tout à fait transparente sur ce dispositif avec les spectateurices. Dans l'enchaînement des personnes filmées, on entend toujours les mêmes prénoms cités, et on se rend rapidement compte que malgré les visages multiples, c'est le même « je » qui s'exprime. Cela est confirmé après dix minutes de

⁴⁴ POUKINE Alexe, *La place de l'autre dans Dossier de Presse Sans frapper*, entretien mené par Anne Feuillère, p.11.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ce terme d'identification qu'utilise Alexe Poukine me semble un peu fort, je ne pense pas qu'on puisse s'identifier aux victimes, mais davantage ressentir de l'empathie en comprenant leur histoire.

⁴⁷ POUKINE Alexe, *L'Atelier du Réel d'Alexe Poukine (« Sans frapper »)*, Podcast, entretien mené par Clara Beaudoux, <https://soundcloud.com/cedric-mal/latelier-du-reel-dalexe-poukine-sans-frapper>, 00 : 03 : 40.

film, lorsqu'on entend une voix hors-champ dire : « *on la refait juste pour cette histoire de cafouillage de texte*⁴⁸», puis sept minutes plus tard cet échange :

« ALEXE POURKINE – *ça va ?*

– *Oui, ça va.*

ALEXE POURKINE – *En t'écoutant, je me disais que pendant les essais, tu l'avais joué comme si tu ne comprenais pas toi-même ce que tu étais en train de raconter. Est-ce que c'est parce que tu as l'impression que tu as fait du chemin ? Tu la comprends mieux ?*⁴⁹».

Ces interventions hors-champ de la réalisatrice, permettent dans un premier temps de saisir que le texte est joué, et donc qu'il s'agit bien du même témoignage dit par plusieurs personnes, puis d'ouvrir le film à la parole de ces individus filmés, en plus des mots d'Ada. La parole est mise en scène par le fait de dire les mots d'une autre, puis de les mélanger à ceux des comédien·nes.

Ainsi, le récit d'Ada et les récits des comédien·nes s'entremêlent et de ce dispositif émerge une nouvelle parole. La parole est amplifiée, et renforce le témoignage qui donné seul aurait pu être menacé : « *En choisissant qu'Ada n'existe que par le récit, j'ai voulu que le spectateur constitue lui-même l'image de cette femme, à travers des visages qui pourraient tous être celui d'Ada et qui en même temps ne sont pas elle. Je voulais que ce visage inventé, universel car démultiplié, porte le spectateur d'un bout à l'autre du film.*⁵⁰ » Ainsi, Alexe Poukine fait de cette histoire individuelle, une histoire collective et cherche à conduire les spectateurices à s'interroger sur leurs propres représentations du viol.



Figure 10 : photogrammes de Sans Frapper, des personnages face caméra interprétant le texte d'Ada

⁴⁸ Sans frapper, POUKINE Alexe, 2019, Belgique. TC : 00 : 10 : 13.

⁴⁹ Ibid. TC : 00 : 17 : 53

⁵⁰ POUKINE Alexe, *Note de la réalisatrice* dans *Dossier de Presse Sans frapper*, p.9.

Un autre aspect qui m'intéresse dans la mise en scène de la parole de ce film est le rapport au cadre. Alexe Poukine a fait le choix de présenter ses personnages dans un rapport très frontal à la caméra, à l'image des interviews : une personne assise, face ou $\frac{3}{4}$ face caméra, la caméra placée à hauteur des personnes filmées, à une distance constante... La sobriété et l'homogénéité de ces cadres ainsi que la douceur de lumière permettent peut-être aux spectateurices de trouver un peu de réconfort dans ces espaces intimes, face aux poids des mots des personnages. Cependant il demeure ce rapport très figé et fixe aux personnes filmées, qui contraint les spectateurices dans le cadre. De ce fait, les spectateurices sont contraints, par ces cadres à écouter les propos d'Ada et des personnages et ainsi, ce dispositif systématique met en relief la parole des personnes filmées.

On pourrait opposer cette mise en scène à celle de *Quebramar*, de Cris Lyra, un film brésilien de 2019 qui relate les vacances d'un groupe de femmes. Le film présente une succession de scènes de la vie quotidienne de ces femmes, non dans une esthétique d'entretiens filmés mais davantage comme un regard extérieur sur leurs gestes. Le temps du film se trouve être une pose dans leurs quotidiens, un temps de vacances dans lequel leurs actions, leurs gestes vont mener à des moments de parole. Il y a par exemple, une séquence dans laquelle l'une des personnages coupe les cheveux de l'autre (photogrammes ci-dessous), la cinéaste met en valeur le moment, l'action, par le découpage de la séquence qui est centré sur le geste. Il en ressort un découpage bien plus « fictionnel » : un champ sur une personnage, un contre-champ sur l'autre, un master... Autour du geste, les plans cherchent à créer une évolution : les plans sont raccordés entre eux d'une telle façon que le montage est imperceptible et invisible comme dans la norme du cinéma de fiction classique. Ainsi, une narration se crée au sein même de la séquence : le début de la coupe, l'évocation de souvenirs relatifs à celle-ci, puis le regard dans le miroir qui conclut le moment. Cris Lyra construit son récit par l'intermédiaire des outils cinématographiques que sont l'image, le son, le montage, davantage que par la parole comme c'est le cas chez Alexe Poukine par exemple.



Figure 11 : photogrammes de Quebramar, le découpage d'une séquence

Il ressort de ce travail une attention à la parole bien différente de chez les réalisatrices que nous avons évoqué jusqu'à présent. La parole de ces femmes est davantage quotidienne, et pourrait de ce fait paraître plus anodine. Pourtant, il émane des mots tant d'indices du contexte dans lequel évoluent ces femmes lesbiennes dans le Brésil contemporain, de leurs luttes, de leurs préoccupations. Si nous prenons comme exemple cette même séquence de coupe de cheveux, il y a d'un côté le geste, qui parle de lui-même, et de l'autre les mots qu'elles posent dessus. L'une d'entre elle évoque la première fois qu'elle s'est coupée les cheveux courts :

« - C'était quand la première fois ?

- En 2015, après les sit-in... Non, c'était pendant ! J'étais ratiboisée quand on a occupé Ferñao⁵¹ »

Ces quelques mots permettent de saisir, quand bien même on ne pourrait situer les événements auxquels elle fait référence, une certaine forme d'engagement de cette jeune femme. Cette même séquence mène à une autre, deux minutes plus tard, dans laquelle l'une des jeunes femmes parle du changement d'attitude de son partenaire quand elle s'est coupé les cheveux courts, et du changement de regard des autres sur elle. Elle évoque sa sexualité, et sa féminité. Ainsi, de ce geste de couper les cheveux, montré en une séquence, on perçoit par la parole à laquelle ce geste a mené, des éléments nous permettant de caractériser les personnages et ce qui les

⁵¹ Quebramar, LYRA Cris, 2019, Brésil. TC : 00 : 04 : 21

anime. Ces jeunes femmes ne parlent pas frontalement de ce qu'elles font, mais l'évoquent, et les brides qui sont disséminées tout au long du film nous permettent, au fil du récit, de saisir une partie de qui elles sont.

1.2. La place des réalisatrices et leur relations aux personnages à l'écran

L'une des questions que je me pose bien souvent lors du visionnage d'un film documentaire s'intéresse à la place de la réalisatrice. En effet, il existe des films dans lesquels sa présence se fait sentir, dans lesquels on perçoit la relation qui s'établit entre le-la filmeuse et le-la filmé-e et où cette relation fait partie intégrante du film, et d'autres dans lesquels cette relation est moins perceptible, voire absente. Cela découle de divers choix de mise en scène et il est certain que cette relation filmeuse/filmé-e a un grand impact sur le rapport qu'entretient le-la spectatrice au film. Cet aspect constitue tout autant le film que ce qu'il raconte puisqu'il définit la façon dont le film s'adresse à nous, spectatrices, et la façon dont on reçoit la parole des personnages.

Dans *Chronique d'un été*, voici l'échange donné à entendre dans la première séquence de parole du film :

« JEAN ROUCH. – Tu vois, Morin, l'idée de réunir des gens autour d'une table est une excellente idée. Seulement, je ne sais pas si nous arriverons à enregistrer une conversation aussi normale qu'elle serait s'il n'y avait pas de caméra. Par exemple, je ne sais pas si Marceline arrivera à se décontracter, arrivera à parler absolument normalement.

MORIN. – Il faut essayer.

MARCELINE. – Moi je crois que je vais avoir pas mal de difficultés.

ROUCH. – Pourquoi ?

MARCELINE. – Parce que je suis un peu intimidée.

ROUCH. – Vous êtes intimidée par quoi ?

MARCELINE. – Je suis intimidée parce que... à un moment donné il faut être prêt et puis je ne le suis pas forcément, je crois...

ROUCH. – En ce moment vous n'êtes pas intimidée.

MARCELINE. – Non, tout de suite, là, non.

ROUCH. – Bon alors, vous n'êtes pas intimidée, maintenant. Ce que nous vous demandons, avec une grande ruse, Morin et moi, c'est simplement de parler, de répondre à nos questions. Et si vous dites des choses qui ne vous plaisent pas, il est toujours temps de couper...⁵² »

De cet échange ressort une écoute de la part des cinéastes envers leur personnage qui doute, témoignant d'une certaine confiance réciproque. Par sa dernière phrase, Jean Rouch affirme à Marceline qu'elle a, si elle le désire, le contrôle de ce qu'elle prononce, et qu'elle peut si elle le souhaite couper l'enregistrement. Cette phrase a pour but de la mettre en confiance, de lui affirmer dans quelles conditions le film mais surtout lui confère un pouvoir sur le film : elle peut décider de couper l'enregistrement. Cette séquence étant montée dans les trois premières minutes du film, elle permet aussi aux spectateurices de saisir que les personnages sont filmés dans des conditions de bienveillance et non à leur encontre.



Figure 12 : photogrammes de *Chronique d'un été*, première séquence de parole, Marceline Loridan entourée de Jean Rouch et Edgar Morin

Il faut aussi souligner le fait que dans cette séquence, Edgar Morin et Jean Rouch se présentent, au même titre que Marceline Loridan, comme personnages du film, présents dès le premier plan de la séquence à l'image, chacun encadrant Marceline. Bien qu'ils soient identifiés par les spectateurices comme réalisateurs du films et meneurs des sujets de celui-ci, très rapidement, étant présents à l'image, ils s'incluent dans l'expérience du film. En posant des questions aux personnages à l'écran, ils affirment leur position de réalisateurs du film, mais puisqu'on voit sans cesse

⁵² *Chronique d'un été*, ROUCH Jean, MORIN Edgar, de 00 : 02 : 55 à 00 : 03 : 57 retranscrit dans MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.98-99.

ces personnages-réalisateurs s'interroger sur le film dont ils sont les maîtres d'œuvre, ils deviennent aussi spectateurs du film dès sa création. En effet, en questionnant Marceline Loridan et les autres personnages, ils devancent très souvent les questions que pourrait se poser un-e spectateurice. De ce fait, ils se mettent en scène en se présentant comme les spectateurices de leur propre film, pour que les spectateurices reconnaissent en eux des référents. Ils deviennent ainsi les ambassadeurs de cette place de spectateurice au moment même du tournage.

Par exemple, dans cette séquence, en posant des questions sur ce que la présence de la caméra fait à Marceline, ils posent la question pour elle et pour les spectateurices. La caméra intimide Marceline et le fait de le questionner témoigne d'une transparence envers elle et les spectateurices du film qui de la même façon pourraient douter du fait qu'on puisse obtenir une certaine vérité dans les propos des personnages dès lors qu'une caméra est présente. Edgar Morin et Jean Rouch, avec l'aide de Marceline Loridan, vont ainsi dans les séquences suivantes prouver aux spectateurices et à Marceline que l'emploi de ces techniques ne gêne en rien les individus filmés dans l'expression de leurs pensées. Les « *êtes-vous heureux ?* » qui suivent sont une réponse à ce questionnement : Marceline, aux côtés de Nadine, mène une enquête dans la rue auprès d'individus choisis au hasard et leur pose cette question. Certain-es ne répondent pas, refusent le dispositif, mais ceux qui se laisse aller à l'expérience répondent sincèrement aux questions posées par les deux femmes. La séquence autour de la voiture dans un garage en est le parfait exemple : un couple répond à Marceline, la conversation débute sur le fait qu'ils « *ne se plaignent pas* », puis peu à peu, le mari affirme qu'il « *triche un peu*⁵³ » en ne facturant pas tous ses clients par exemple et qu'il ne pourrait s'en sortir sans cela. Sa femme, à ses côtés, s'offusque qu'il puisse dire une telle chose devant une caméra, que cela puisse être enregistré, elle semble inquiète de ce que son mari a pu dire et regarde furtivement la caméra, comme pour s'excuser de ce qu'il vient de dire, tandis que lui n'éprouve aucune gêne à se livrer à la caméra, il dit ce qu'il pense, bien que ce qu'il dit puisse lui être reproché. Le contraste entre leurs deux attitudes donne davantage de valeur à ses propos à lui, il est sincère alors que ces mots pourraient lui causer préjudice.

⁵³ *Chronique d'un été*, ROUCH Jean, MORIN Edgar, 00 : 09 : 37



Figure 13 : photogrammes de *Chronique d'un été*, séquence du couple de garagistes

Marceline, Edgar Morin, Jean Rouch et tous-tes les spectateurices du film peuvent ainsi avoir la réponse aux réticences évoquées par Jean Rouch dans l'échange, ces premières minutes du film affirment qu'on peut révéler quelque chose de sincère par l'usage de la caméra. Bien que celle-ci puisse gêner certain-es, ou être refusés par d'autres, elle peut aussi recevoir et mettre en scène une parole. Cette démarche s'est faite en collaboration avec Marceline, qui, comme les autres personnages du film, prend part à sa création, inclue dans la fabrication du film. Cette première séquence est une façon de poser le problème pour que la suite du film n'en soit pas encombrée, les personnages seront, s'ils le veulent, sincères et seront complices des réalisateurs, le film peut alors débiter.

Dans cette séquence de *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et Jean Rouch, nous voyons une relation réalisateur/personnage qui existe à l'écran, qui est montrée. Cette relation fait partie intégrante du film, et ce dès les prémisses de celui-ci puisqu'Edgar Morin écrivait dès le synopsis : « on pourrait appeler ce film « deux auteurs en quête de six personnages⁵⁴ ». [...] Les auteurs eux-mêmes se mêlant aux personnages : il n'y a pas de fossé de part et d'autre de la caméra, mais circulation, échanges.⁵⁵ ». Le film s'est donc construit sur cette base, ils font partie du film, et cela leur permet de

⁵⁴ Edgar Morin fait ici référence à la pièce *Six personnages en quête d'auteur* écrite par Luigi Pirandello en 1921. Cette pièce est construite autour de l'interruption par une famille de six personnages de la répétition d'une autre pièce de l'auteur. Ces personnages entrent en scène à la recherche d'un auteur pour mettre en scène leur drame familial. Les personnages en viennent à questionner fiction et réalité, entre leur récit de l'interprétation par des comédien-nes.

On relève ici, de la même façon que pour *Chronique d'un été*, la confusion des rôles entre personnages et actrices et le questionnement de la vérité des personnages, ainsi que la mise en abyme des auteurs en train de mettre en scène.

⁵⁵ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.22.

questionner leur démarche à l'écran, de sans cesse la remettre en question. Cela se confirme tout au long du film dans leur façon d'amener les conversations par exemple, mais surtout dans cette séquence finale au musée de l'Homme, amorcée par la question de Jean Rouch : « *Alors Edgar, qu'est-ce que tu penses de cette projection ?*⁵⁶ ». Suit un dialogue sur leurs constats du film, de la réception de celui-ci. Tout au long du film, ils ont filmé le film en train de se faire, ainsi que leurs interrogations sur ce qu'ils font, voient, perçoivent : « *On y trouve également de fréquentes incursions de Rouch et moi-même en cours du tournage, auteurs non tant en quête de personnages mais s'interrogeant en diverses étapes sur le sens du travail accompli. (...) mais aussi le caractère réflexif du film dans et par la volonté permanente des auteurs de s'interroger sur leur œuvre.*⁵⁷ » La relation qu'ils entretiennent avec les personnages a de ce fait aussi été filmée puisqu'elle fait partie de la quête de ces deux auteurs.

Dans *L'Époque* de Matthieu Bareyre ou *Sans frapper* d'Alexe Poukine, les réalisatrices sont aussi présentes dans le film, mais d'une tout autre façon que pour *Chronique d'un été*. En effet, les cinéastes se manifestent ici par leur voix, un hors-champ, et ont une position d'écoute face à leurs interlocutrices. Elles ne sont pas actives à l'image, mais reçoivent la parole, hors-vue. Leurs interventions dans le film, souvent pour poser une question, permettent de guider les personnages, de guider le film comme nous en voyons l'exemple dans cet extrait de *Sans frapper* :

« *A un moment, dans ma vie, j'ai avorté... parce que... je n'étais pas capable. Je me disais, si c'est un petit garçon, je ne suis pas capable de le recevoir, je vais le couvrir de honte. Il a fallu du temps...*

ALEXE POUKINE (off) - *Tu as eu un fils.*

J'ai eu un fils. Oui.

ALEXE POUKINE (off) - *Et ça a été comment ?*

*Une réconciliation.*⁵⁸ »

⁵⁶ *Chronique d'un été*, MORIN Edgar, ROUCH Jean, TC : 01 : 26 : 15

⁵⁷ MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.13.

⁵⁸ *Sans frapper*, POUKINE Alexe, 2019, Belgique. TC : 00 : 41 : 13.



Figure 14 : photogrammes de *Sans frapper*, échange autour de l'avortement

Dans cet entretien, la réalisatrice accompagne la comédienne qui s'exprime dans son témoignage. Elle questionne ses positions, d'un ton très bienveillant. Nous ne voyons pas Alexe Poukine à l'écran, pourtant nous identifions cette voix comme la sienne, car c'est elle qui mène le film. On sent d'ailleurs dans cet échange la proximité qu'il y a entre elle et cette femme : elle connaît sa vie, une partie de son histoire et la questionne pour que le-la spectateurice puisse aussi saisir des éléments qu'elle veut nous faire entendre.

La comédienne présente à l'image s'adresse de ce fait à Alexe Poukine, et comme tous-tes ceux qui seront à l'écran, elle dirige son regard vers elle, à droite du cadre. Ces adresses sont les mêmes lorsque le-la personne filmée interprète le texte d'Ada et lorsqu'il parlent de son vécu. Dans les deux cas, la parole est dirigée vers la réalisatrice, hors-champ, dont les interventions sont rares. Cela se décèle dans le regard, mais aussi dans les adresses verbales des comédien-nes, les nombreux « *tu vois* », ou autres occurrences du pronom « *tu* ». Ainsi, les personnages s'adressent à quelqu'un-e que les spectateurs ne peuvent identifier visuellement, mais dont la présence, bien que rare, se rend nécessaire pour guider la parole des individus et de ce fait, le film.

Ainsi, la relation entre la réalisatrice et les personnages fait ici aussi partie du film, sans en être le sujet, ce n'est pas la relation qui est filmée, mais elle sert de guide pour les personnages dans leurs interventions. Dans *L'Époque* de Matthieu Bareyre, sa présence et l'adresse des personnages est semblable, et sert de la même façon à conduire le film, en questionnant par instants, les personnes filmées.



Figure 15 : photogrammes de *L'Époque* (gauche) et *Sans frapper* (droite) : l'adresse aux cinéastes

La présence de Matthieu Bareyre dans *L'Époque*, se fait aussi souvent entendre pour amorcer une discussion, le propos d'un personnage comme c'est le cas dans la séquence suivante que Matthieu Bareyre introduit par une question qu'il pose à un groupe de quatre femmes assises en terrasse :

« MATTHIEU BAREYRE – Ma question c'est « Quand est-ce que vous vous sentez libres ? » (...)

- T'as une première réponse d'Éléonore.

- De 18H à 9H et demi, après le travail.

MATTHIEU BAREYRE – En gros la journée tu te sens pas libre ?⁵⁹ »

Ainsi, il introduit aux spectateurices la discussion, puis relance les jeunes femmes, les guidant dans leurs propos. A la différence d'Alexe Poukine, il ne connaît pas toujours les personnes qu'il interroge, et de ce fait, la relation qui s'inscrit à l'écran est bien moins ancrée, il ne peut rebondir sur des éléments qu'il connaît des individus, mais ses interventions permettent de re questionner des éléments ou de pousser les personnages à aller plus loin dans leurs propos.

A l'inverse, dans *Quebramar*, de Cris Lyra, ce qui rend l'esthétique plus poétique est sans doute que la relation entre la réalisatrice et ses personnages n'est pas montrée, elle ne fait pas partie de la matière filmée. Ce que nous voyons, c'est le quotidien de ces jeunes femmes, ce qui leur arrive au temps présent, sans saisir le lien qui s'opère entre elles et Cris Lyra. La caméra adopte une position observatrice des événements, tout comme la réalisatrice, qui – bien qu'elle intervienne et mette en scène le film – disparaît au profit de ses personnages. La parole dans ce film n'est pas

⁵⁹ *L'Époque*, BAREYRE Matthieu, 2018, France. TC : 00 : 12 : 37.

conduite par la réalisatrice, mais elle se tisse entre les personnages. De ce fait, les pensées de ces femmes paraissent plus spontanées, les mots sont moins pesants et plus aisés dans la façon dont ils sont énoncés alors qu'ils sont tout autant chargés que chez Matthieu Bareyre ou Alexe Poukine par exemple.

Ce qui caractérise la parole ici, c'est l'échange, non pas entre un-e réalisatrice et ses personnages, mais entre les personnages elles-mêmes. Elles s'entraident dans leurs énoncés, rebondissent les unes par rapport aux autres et de ce fait on ne sent pas les questionnements de la réalisatrice dans la forme du film. Il est possible qu'elle ait, durant le tournage, guidé des conversations, qu'elle soit intervenue, d'autant plus qu'elle semble faire partie de ce groupe d'amies⁶⁰, cependant, cela ne fait pas l'objet du film, laissant aux spectateurices seulement l'échange entre ces femmes. La présence de la réalisatrice ne se ressent pas physiquement dans l'objet du film, elle n'est pas incarnée. Le film est centré sur les personnages et non sur la relation réalisatrice/personnage. De ce fait, il ressort du film un rapport à la parole bien moins frontal que dans les autres films dans lesquels les spectateurices sont face à des individus qui parlent, qui énoncent leurs pensées. Ici, il y a un rapport bien plus impulsif et quotidien dans les mots, mais cela ne les empêche pas d'exister et ne leur enlève aucun poids.

Il faut bien sûr préciser que la forme propre à chacun de ces films dépend de leurs sujets, et que ces choix de mise en scène découlent du rapport que les cinéastes entretiennent avec ce qu'ils filment et leurs sujets. La comparaison entre ces films me permet d'identifier différents dispositifs de présence des cinéastes à leurs films pour identifier quelle position je peux avoir pour ma partie pratique.

1.3. Choix pour la PPM

Pour cet essai documentaire, j'ai fait le choix d'extraire la relation réalisatrice / personnage du propos du film, et de faire en sorte que le rapport que j'ai aux personnages soit le plus imperceptible possible, à l'image de *Quebramar*. Il me semble que dans les films qui usent de ce dispositif, il faut tout construire à l'image, pas dans

⁶⁰ Au générique, à la suite de la mention « *outras amigas na praia* », soit « *autres amis sur la plage* », le nom de Cris Lyra apparaît, ce qui nous informe sur le fait qu'elle apparaît, dans le film, au sein de cette bande de femmes.

la parole mais dans la mise en scène des évènements. On ne peut pas ajouter une phrase, re-questionner quelque chose, il faut que ce soit dit *in*, par les personnages pour que les spectateurices saisissent le sens. Le rapport à la narration est de ce fait changé, car ce sont des éléments de découpage, de montage qui vont permettre de construire les séquences, et non la mise en parallèle des paroles des individus.

Cette forme met en avant quelque chose de plus quotidien dans la parole, on ne met pas un individu face à une caméra pour lui dire « *parle-moi de cela* », mais c'est le-la cinéaste qui va vers lui-elle pour enregistrer quelque chose de son quotidien. C'est une des différences que nous pouvons faire entre *Chronique d'un été*, *L'Époque* et *Sans frapper* d'un côté, et *Quebramar* de l'autre : dans les premiers cas, ce sont des réalisateurices qui sont en quête de personnages, qui les interrogent pour accéder à leur parole et construire leur propos, dans l'autre, ce sont des personnages qui vivent quelque chose, et une réalisatrice met en scène. C'est en ce sens que la mise en scène de *Quebramar* m'inspire pour ma partie pratique de mémoire.

Étant donné que je souhaitais filmer des choses que j'ai vues, entendues autour de moi, que les personnages que j'ai choisis vivent au quotidien, j'ai eu envie de le traduire en images et en sons dans le même sens, comme des gestes et des mots qui sont liés à leurs existences. De ce fait il me paraissait bien plus cohérent avec mon projet de les filmer dans un dispositif proche de celui de *Quebramar*.

J'avais écrit, dans une première note d'intentions pour le projet, ces mots :

« *Au départ, il y a le quotidien, les discussions avec les copains, leurs constats, leurs désirs et leurs envies d'avenir.*

Je suis là. [...]

Mais le plus souvent, j'écoute.

Au départ, il y a l'envie – presque urgente – de prendre la caméra, de filmer leurs visages, leurs actions, leurs mots, d'enregistrer leur parole. »

Bien qu'au moment où j'ai écrit ces mots je n'avais aucune idée de la forme que je souhaitais pour le film, il me semble que ce qui ressort de ces lignes, c'est cela, une position d'écoute quotidienne que j'ai envie de rendre en images et en sons. Trouvant cette intimité amicale très précieuse, j'ai eu le désir de la partager telle quelle, pour que des spectateurices se posant des questions similaires à ces personnages

puissent trouver en elleux un écho à leurs questionnements. Peut-être auront-iels ainsi envie d'aller plus loin dans ces sujets et que cela pourra leur donner un peu d'espoir de ne pas se savoir seul-e à y penser.

Ainsi, pour la partie pratique, j'ai mis en scène les personnages en évitant toute adresse directe d'elleux à moi et en gommant au montage la relation qui s'est établie entre nous. Cependant, pour accéder à leur parole et la mettre en scène, il fallait qu'il y ait des interlocuteurices avec qui les personnages parlent. C'est pourquoi j'ai essayé de créer des espaces de discussion dans lesquels les personnages pouvaient se livrer, sans qu'iels ne s'adressent à moi, ou qu'on soit dans un modèle frontal à la parole. J'ai ainsi mis dans la confidence des personnages secondaires, qui se trouvent être les interlocuteurices de la parole d'Iris, Louis et Garance. Ainsi, les personnages s'adressent à elleux, dans une dynamique d'échange.



Figure 16 : photogrammes de la PPM (non étalonnées), l'adresse des personnages entre elleux

Cependant, j'ai observé de grandes différences quant aux essais que j'ai mené avec ce dispositif. Les conversations que j'ai filmées avec Garance et Iris se sont toujours faites à deux personnages, elle-lui face à quelqu'un-e d'autre. De ce fait, il fut très compliqué de sortir de ce dispositif très binaire : un-e qui pose une question / un-e qui donne une réponse. Cela se sent aussi dans la séquence de Louis et Maxime dans la salle de bain. Ces personnages secondaires, du fait que je leur aie demandé de questionner certains sujets, se retrouvent être les « intervieweuses », et sortent difficilement de cette position. Cela vient du fait que je souhaitais que les spectateurices identifient Louis, Garance et Iris comme des personnages dans un temps très court, et de ce fait, je voulais dans les séquences de parole, que ce soit elleux qu'on entende principalement. Ainsi, les personnages secondaires servaient surtout à donner la parole aux personnages principaux, ce que je trouve, à posteriori, dommage. En effet, il découle de cela des conversations assez figées, pouvant

paraître forcées, et il est regrettable qu'on n'entende pas davantage l'avis de ces personnages qui auraient pu faire naître des idées dans la discussion.

Dans la conversation avec Madeleine, Louis-Julien et le personnage de Louis, la relation est tout autre. Peut-être que cela est dû aux individus eux-mêmes, ou au fait qu'ils sont trois, mais je ressens dans cette séquence bien plus d'échanges, de débats, d'effervescence, bien plus proche des instants que je voulais reproduire et cela ne nous a pas empêché, au montage, de recentrer la conversation autour de Louis.

Ainsi, il fut difficile de doser le caractère « secondaire » des personnages lors du tournage, car je ne souhaitais pas que le film s'articule autour d'eux, ni qu'ils prennent une place trop importante, mais leur présence était nécessaire à l'émergence de la parole des personnages. Je me demande s'il n'aurait pas été plus évident de davantage les inclure dans les séquences au tournage, pour recentrer sur un personnage principal au montage, plutôt que de les considérer comme secondaires dans la parole dans l'instant du tournage et donc de ne pas pouvoir doser leurs présences.

Pour finir, il me semble que l'instant qui est le plus réussi dans l'équilibre parole / action, est celui dans lequel Louis se prépare avec ses ami-es, et qu'ils se mettent du vernis, se maquillent. En effet, c'est un moment dans lequel aucune question n'est posée de l'un-e à l'autre, mais dans lequel la parole est venue naturellement autour des gestes qu'ils étaient en train de faire, chacun-e s'exprime volontairement et de ce fait le rapport à la parole est très différents des autres séquences. Ici, la parole se construit davantage autour d'anecdotes, plutôt que dans l'évocation de ses pensées et réflexions autour d'un sujet, ce qui a pu friser le discours par moment avec les autres personnages.

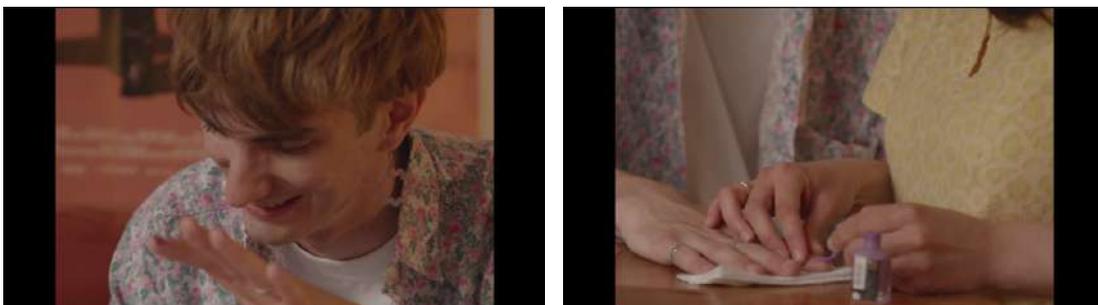




Figure 17 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), séquence du vernis

2. L'équipe de tournage

2.1. Du désir de tourner seule au besoin d'une équipe

Lors de mes premières réflexions à propos de ce projet documentaire, j'avais une certitude : je devais faire ce film toute seule. J'ai longtemps eu le sentiment que cela m'apporterait davantage de liberté. Tout d'abord, économiquement et logistiquement, le tournage étant prévu sur un temps long et discontinu, cela me paraissait bien plus évident de m'organiser avec moi-même et les personnages, que d'ajouter à ce mélange de calendrier déjà complexe une ou deux autres personnes. De la même façon que de demander à des technicien·nes bénévoles de baliser deux mois de leur emploi du temps me semblait inenvisageable. En choisissant d'être seule, je pouvais partir quand je voulais, où je voulais, avec pour compagnons une caméra, un pied et un micro. Dans la projection du tournage, je pensais, du fait d'être seule, pouvoir filmer plus quotidiennement, dans un rapport intime aux personnages. J'avais la sensation que les personnages me feraient davantage confiance dans ce dispositif et que le film avait besoin de ce rapport direct entre eux et moi. Aussi, j'avais la sensation que de devoir partager avec quelqu'un·e mes intentions, mes désirs de cadre, de mise en scène serait une perte de temps, puisque je pouvais le faire moi-même.

C'était donc une somme de contraintes qui me poussaient à vouloir partir seule, ce n'était pas un désir pour le film, mais, je pense, une naïveté dans mon approche aux personnages. Cela s'est révélé lors de ma première expérience de tournage : je me suis trouvée spectatrice des événements, dans une démarche de captation plus que de mise en scène. C'est alors que je me suis vraiment questionnée

sur l'influence d'une équipe sur le tournage d'un film documentaire : filmer soi-même modifie-t-il le regard sur ce qui est filmé ? Comment cela influe sur les personnages et la relation à eux ? Quel est l'apport du travail en équipe ?

Lors de mes premières expériences, seule à la caméra et avec les personnages, j'ai éprouvé une certaine difficulté à cadrer tout en gardant une véritable écoute de la conversation : absorbée par l'image, le cadre, le point, la valeur de plan, j'étais beaucoup moins attentive à la parole en elle-même. Aussi, après avoir regardé les rushes, je me rends compte que j'ai trop « cherché » au cadre : j'ai très souvent changé le cadre, zoomé, dézoomé, sans cesse recadré. Il en ressort quelque chose d'assez brouillon qui manque d'assurance, et ne met pas en valeur la parole. Dans *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de penser*, je lis cette intervention de Raymond Depardon qui fait écho à cette réflexion : « *Je viens de la photographie, donc a priori du muet [...]. J'ai découvert le son petit à petit, parce qu'au début, je n'écoutais pas vraiment les gens. Puis, c'est devenu une préoccupation, parce que cela donne sa fantastique richesse au cinéma. Je me suis mis à écouter, je me suis même forcé à écouter avec un retour son [...] pour me forcer à filmer d'une certaine manière. J'ai constaté très vite que plus j'écoutais, moins je bougeais, et c'était une chose très forte. Je critique par là le caméraman qui bouge pendant une scène et qui est désynchro : il n'écoute pas vraiment, il tourne, il cherche, il va chercher des mains, des détails, et on sent bien qu'il n'est pas là...⁶¹ ».*

C'est dans cette dynamique que j'étais, je n'étais pas là. En effet, je pense que lorsque je cadre, je suis beaucoup moins attentive aux propos des personnages. Très concentrée sur l'image, je me détache des pensées. Ainsi, il devient très dur de mettre en scène la parole dans l'instant du tournage, de rebondir ou de ré-aiguiller les personnages dans leurs mots, d'être synchrone à l'évènement. C'est la principale raison pour laquelle j'ai choisi qu'un-cadreur-euse devait être avec moi dans ces moments.

⁶¹ BIZERN Catherine (sous la dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée ADDOC 1992-1996*, Yellow Now, Côté Cinéma, 2002, page 22.

2.2. L'influence de l'équipe sur la place des spectateurices

Dans chacun des films que nous venons d'étudier, les réalisateurices ont fait le choix de s'entourer de technicien·nes pour leur projet. Comme en témoigne les génériques des films, Edgar Morin et Jean Rouch ont collaboré avec différents chefs opérateurs et ingénieurs du son tout au long du tournage, Matthieu Bareyre travaillait avec un ingénieur du son, Thibault Dufait, pendant le tournage de *L'Époque*, Alexe Poukine était accompagnée d'une cheffe opératrice et d'un ingénieur du son, et Cris Lyra est à la fois créditée en réalisatrice et en cheffe opératrice aux côtés de Wilssa Esser, et a travaillé avec des techniciennes pour le son direct de *Quebramar*.

Une des différences que l'on peut noter entre ces approches, tient dans le fait de filmer soi-même les personnages, d'être derrière la caméra, ou de travailler avec un·e collaborateurice à l'image.

Dans *L'Époque*, c'est Matthieu Bareyre qui est derrière la caméra, comme nous l'avons évoqué plus haut, c'est donc à lui que les personnages s'adressent. De ce fait, la caméra se trouve être entre le filmeur et le-la filmé·e et enregistre de cette place la relation entre elleux. Ainsi, les spectateurices se retrouvent à cette place, propulsés dans le regard du réalisateur. Claudine Bories souligne à ce propos : « [...] *la grande différence entre filmer seul et filmer en équipe, c'est la place du spectateur. Ce qui détermine surtout la place du spectateur, c'est la position des regards. Quand on filme seul, le regard de celui qui est filmé est tout le temps dirigé vers l'objectif de la caméra, ou plutôt vers l'œil qui est à côté, et donc, pour le spectateur dirigé directement vers lui, sans ailleurs possible.*⁶² » Bien qu'ici Matthieu Bareyre ne soit pas seul, il est seul à la caméra et de ce fait on peut observer que de la même façon, le regard des personnages est très proche de l'axe dans lequel les spectateurices verront le film, l'adresse des personnages au réalisateur devient donc presque une adresse directe aux spectateurices.

J'ai fait l'expérience de ce regard caméra lors d'un tournage avec Garance, pour lequel je n'avais pas réussi à mettre en place une conversation avec un·e personne de son entourage, et pour lequel j'étais seule, sans équipe. De ce fait,

⁶² *Ibid.* p. 186.

Garance se livre à moi, derrière la caméra. A ce moment-là, je portais la caméra à l'épaule, ce qui me rendais très exigeante dans le rapport au cadre, donc très proche du petit écran LCD de la caméra. Lorsqu'elle s'exprime, Garance me regarde, m'implique, et s'adresse à moi, son regard se portant très proche de l'axe optique. Lorsque nous avons regardé ces rushes, il en est ressorti un rapport tout à fait différent à la parole, en tant que spectateurices de ces images, nous étions très proche d'elle, et bien plus impliqué-es que dans un autre dispositif de cadrage. Si quelqu'un-e avait été avec moi à cet instant pour cadrer la scène, il est certain que le rapport du cadre au personnage aurait été très différent. Même si je ne souhaite pas que la relation personnage / réalisatrice soit visible de cette façon à l'écran dans ma partie pratique, si Garance avait dû s'adresser à moi, elle n'aurait pas eu le même regard, et la sensation en tant que spectateurice de cette séquence aurait été très différente. Il me semble qu'avec cet exemple, je saisis que par instants, la caméra se révèle figurer le-la spectateurice entre le filmeur et le-la filmé-e. Cette séquence ne pouvant exister dans le film telle quelle puisque je ne souhaite pas que les personnages soient dans ce rapport frontal aux spectateurices, j'ai remis en scène cette discussion avec un personnage extérieur.

On peut aussi noter que la caméra portée dans cet exemple tout comme dans *L'Époque*, donne des indices d'une présence derrière la caméra, ce qui personnifie davantage cet objet comme étant le-la réalisatrice qui pose son regard sur les personnages et rend le rapport personnage/spectateurice encore plus direct.

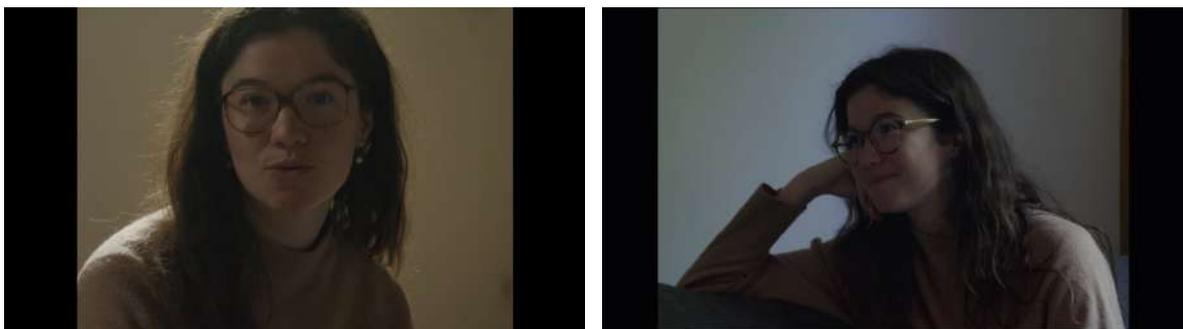


Figure 18 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), l'adresse de Garance à moi (gauche) et à un personnage extérieur (droite)

Bien que dans cet exemple, j'ai fait le choix d'extraire les adresses des personnages, et donc ma relation avec eux, on peut tout de même différencier les types de regard entre l'adresse à un-e réalisatrice qui se trouve à la caméra et

l'adresse à un-e réalisatrice qui s'entoure de technicien·nes à l'image, et donc les types de position que cela provoque chez les spectatrices.

Pour Patrice Chagnard, par exemple, la parole adressée à l'auteur du film n'est pas forcément frontale, il joue dans ses films de cet axe. « *Dans ce type de démarche où l'angle est unique et frontal, j'éprouve très vite, en tant que spectateur, un sentiment d'enfermement. Alors que dans un film qui joue sans arrêt sur des angles différents, je suis tantôt dans cet alignement, tantôt à côté. Cela se passe entre le réalisateur et le personnage, sans que je sois, moi, spectateur, identifié à l'auteur. Le réalisateur fait son film, le spectateur regarde, il est un autre.*⁶³ » Cette volonté de dissocier les spectatrices des réalisatrices peut donc se résoudre dans l'axe de prise de vue, mais pour cela, on peut noter l'importance de l'équipe, qui peut avoir cette place extérieure et de ce fait filmer la relation sans être dans l'axe du regard des personnages.

Dans *Chronique d'un été*, Edgar Morin et Jean Rouch mettent en scène leur relation aux personnages, et ce sont des acteurs extérieurs qui sont présents pour filmer cette démarche. Les différents chefs opérateurs du film ont ainsi filmé la relation qui s'opère entre les réalisateurs et les personnes qu'ils filment, et deviennent eux-mêmes spectateurs de cette relation qu'ils mettent en images. Ainsi la caméra n'est plus active de la même façon dans le rapport réalisateur/personnage, mais se place davantage en position d'observation, pouvant comme le dit Patrice Chagnard jouer des axes de prises de vues et adopter des angles différents. De ce fait, les techniciens de ce film sont les premiers spectateurs du film en train de se faire, et les spectatrices, bien qu'iels puissent s'identifier aux réalisateurs ou aux personnages à l'écran, dissocient leur propre place de celle des réalisateurs.

L'équipe peut ainsi avoir une place de spectateur au moment où le film de crée, dans la mesure où iels peuvent avoir la distance nécessaire pour penser le film et le pré-visualiser et de ce fait peuvent se porter garant du-de la spectatrice au tournage. Dans ces deux exemples, on peut constater que le fait de s'entourer ou non d'une équipe est une façon de pousser un choix de mise en scène en rendant les spectatrices plus ou moins acteur dans la relation réalisateur / personnage.

⁶³ *Ibid.* p. 187.

Cela exerce aussi son influence dans l'approche que le-la réalisatrice a à son film, puisque mener un projet entouré de collaboratrices est une façon de le partager dès l'instant du tournage. A ce propos, Patrice Chagnard exprime : « *C'est formidable de pouvoir faire partager une rencontre avec des personnages, un désir de film, à mes deux premiers spectateurs que sont mon chef opérateur et mon ingénieur du son. Leur distance par rapport à mon propre engagement et le regard qu'ils lui portent sont capitaux pour moi, cela me permet de m'engager, quelques fois plus que si j'étais seul, parce que je sais qu'ils vont me freiner et qu'en même temps, ils ont besoin de sentir jusqu'où je suis prêt à m'engager pour comprendre le film que je veux faire. Et le dialogue qui s'instaure avec eux à partir de là est constitutif du film.*⁶⁴ »⁶⁵

Ainsi, en partageant le projet du film avec des collaboratrices, on partage aussi le désir de le mener. Il faut dès lors créer une relation de confiance entre l'équipe et le-la réalisatrice, mais il faut aussi la créer entre l'équipe et les personnages, et faire accepter ces nouvelles présences. Le-la chef-fe opératrice et l'ingénieur-e du son peuvent questionner la relation aux personnages puisqu'ils en font partie. Leur présence, leurs intuitions, et sensations affectent directement la matière du film. Chacun amenant sa sensibilité, le choix d'une équipe et des personnes qui la constitue peut avoir un impact direct sur le film et sur la relation aux personnages.

2.3. L'équipe technique comme garante de la relation réalisatrice/personnage

Dans le rapport aux personnages du film, l'approche avec une équipe a forcément son importance, puisque la relation qui existe entre le-la réalisatrice et les personnes filmées s'étend alors à d'autres individus.

Alexe Poukine, exprime, à propos du choix des technicien·nes de *Sans frapper* : « *Ce qui était important c'est qu'on soit peu sur le tournage, donc on était trois. Il y avait une cheffe op., Elin Kirschfink et Bruno Schweisguth au son. Je me suis demandé ce que ça ferait s'il n'y avait que des femmes, et puis à un moment donné je*

⁶⁴ *Ibid.* p.176

⁶⁵ Depuis 2007, Patrice Chagnard co-réalise ses films avec Claudine Bories, et iels collaboraient déjà ensemble depuis de nombreuses années. On peut ainsi noter que la présence de l'équipe s'est encore étendue pour elleux.

me suis dit qu'en fait il fallait qu'il y ait un homme et une femme et j'ai choisi une femme derrière la caméra [...] parce que la caméra est un objet un peu [...] agressif, intrusif, c'est assez impressionnant donc je voulais que ce soit une femme derrière la caméra. Et puis en même temps, je me disais qu'il fallait qu'il y ait un homme parce que je n'avais pas envie que soit un film entre nous, j'avais aussi envie que quelque chose soit adressé aux hommes. En plus de leurs compétences techniques et artistiques, [...] j'ai aussi choisi ces personnes parce que ce sont des personnes qui sont adorables, et il fallait que ce soient des gens adorables⁶⁶ en fait, parce que c'est compliqué d'arriver chez des gens, d'installer du matériel, de leur demander de parler d'un sujet qui souvent a fait un énorme trou dans leurs vies.⁶⁷ » Par ces mots, on comprend qu'il était important, dans le choix de son équipe de prolonger la relation qu'elle avait avec ses personnages en créant un environnement qui les mette en confiance. Ainsi, bien qu'ils ne soient présent-es qu'à l'instant du tournage et non en amont, la relation des technicien·nes à la réalisatrice et aux personnages n'entache pas la relation des personnages à la réalisatrice mais peut être un moyen de la poursuivre, de la mener plus loin.

Un·e technicien·ne peut aussi se trouver être un·e médiateurice entre les personnes filmées et les réalisatrice·s, sa présence amenant un regard extérieur sur les situations, mais aussi une position différente de celle du·de la réalisatrice dont les personnages peuvent s'emparer. Par exemple, dans *L'Époque*, lors d'un tournage avec Rose, celle-ci semble s'adresser à l'ingénieur du son :

« ROSE – Et je regarde la caméra là comme ça ? C'est dur. Je vais regarder lui, je l'aime bien. Bon alors par quoi je commence ? [...]

MATTHIEU BAREYRE – Pourquoi t'es pas en train de dormir ?

⁶⁶ Ce qu'Alexe Poukine semble vouloir dire par *adorable* est qu'elle cherchait des technicien·nes qui en plus de leurs compétences techniques ont une attitude à mettre en confiance les gens, à l'inverse certain·es technicien·nes pouvant être moins doux dans leurs rapports au gens pourraient brusquer les personnages.

⁶⁷ POUKINE Alexe, *L'Atelier du Réel d'Alexe Poukine* (« Sans frapper »), Podcast, entretien mené par Clara Beaudoux, <https://soundcloud.com/cedric-mal/latelier-du-reel-dalexe-poukine-sans-frapper>, 00 : 25 : 16.

ROSE – *Parce qu'on est debout, on est là, on dort pas. Quand on te dit on va te faire passer une loi comme ça tu vas travailler plus tu vas être payé moins, tu dors pas. [...] ⁶⁸ »*



Figure 19 : photogrammes de *L'Époque*, l'adresse à un technicien

Au début de la conversation, Rose fait le choix de s'adresser, non pas à Matthieu Bareyre qui est derrière la caméra, mais plutôt à un individu qui est à la droite de Matthieu Bareyre. Son regard se pose donc droite cadre, et le « tu » adressé l'est cette fois à cette personne. Pendant toute la durée de la conversation qui suit, elle continue de s'adresser à cet individu. A un instant dans le plan, on aperçoit dans le cadre le micro, tenu dans le même axe que le regard du personnage. Ceci ajouté à la proximité entre la caméra et cet individu hors champ me laisse penser que la personne à qui s'adresse Rose est Thibault Dufait, l'ingénieur du son. Elle le prend à parti pendant toute la durée de la discussion préférant parler avec lui que dans l'axe caméra. Il semblerait qu'ici, la présence d'une personne extérieure ait aidé le personnage à s'exprimer, puisque parler dans l'axe caméra et donc dans une relation directe réalisateur/personnage semblait délicat pour elle à cet instant : elle semble très intimidée par cet outil, bien que nous l'ayons déjà vu à l'écran bien plus à l'aise. En effet, c'est la première fois que le réalisateur la filme, cette séquence étant tournée le soir de leur rencontre⁶⁹. Cela explique sa gêne à l'égard du rapport frontal à la caméra et au réalisateur, gêne qui au fil de leurs rencontres s'estompera.

⁶⁸ *L'Époque*, BAREYRE Matthieu, 2018, France. TC : 00 : 26 : 58.

⁶⁹ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

De ce fait, les technicien·nes peuvent par instants médier la relation entre les réalisatrices et les personnages par leur présence, en ajoutant une distance entre elleux.

Cette même distance peut être bénéfique aux réalisatrices pour s'affirmer auprès de leurs personnages en tant que cinéaste en montrant le travail que c'est, et les besoins nécessaires à un tournage. Les présences techniques que cela implique sont là dans une relation professionnelle, et cela change de fait la relation binaire réalisatrice / personnage.

2.4. Le travail avec une équipe dans le cadre de la PPM

Ayant ressenti des difficultés à être à l'écoute des personnages quand j'étais au cadre, j'ai commencé à travailler avec Charlie, un étudiant en image à l'INSAS, pour l'image du film. Nous avons déroulé ensemble mes intentions et discuté de l'image que je souhaitais avoir. Je lui ai montré les premiers rushs, nous avons discuté de ce que j'appréciais dans ceux-ci, de ce qui me convainquait moins. Et puis nous sommes partis tourner ensemble.

De ce fait, je suis arrivée face à mes personnages accompagnée, et il est devenu bien plus évident pour moi de me comporter en cinéaste qui vient réaliser un film face à elleux. Aussi bien dans le rapport à l'équipe qu'au personnage, cette présence me force à penser davantage la mise en scène. D'un côté, je m'affirme par le biais de la présence d'une équipe, j'ai la sensation d'asseoir le moment du tournage, d'assumer ma position. D'un autre je me force à discuter du film, de mes intentions pour chaque moment filmé. Le fait de les formuler les rends bien évidemment plus claires et m'aide à les mettre en œuvre.

La présence de Charlie au cadre fut aussi nécessaire pour approfondir le découpage du film. En effet, il m'a déchargé de cet aspect technique au moment du tournage. Nous discutons en amont de ce que pourrait être le découpage idéal de la séquence, puis dans l'instant, je lui faisais confiance pour réaliser les plans dont nous avons parlé, entre autres. Aussi, cela m'a permis de davantage penser le montage, là où seule, préoccupée par d'autres aspects, j'oubliais un peu de contextualiser les moments filmés. Le dialogue entre nous a permis de questionner la façon dont telle ou telle séquence pouvait s'intégrer au film, mais aussi de réfléchir à des plans larges

avant de resserrer le cadre. Le cadreur m'a apporté en ce sens un œil extérieur sur la scène qui se déroulait devant mes yeux.

Dans l'approche du tournage à deux, je me suis aussi rendu compte que cela est essentiel pour sortir de l'œilleton de la caméra. En effet, lorsqu'on cadre, on est très focalisé sur l'image, et assez peu sur ce qu'il se passe autour de nous. Ne pas cadrer veut donc aussi dire voir autrement, voir plus large que la fenêtre du cadre, et être plus attentif·ve à ce qu'il se passe en dehors de nos attentes. Ainsi, déléguer le cadre m'a permis d'aiguiller Charlie sur des choses qu'il n'avait pas vues ou qui n'étaient pas attendues – et que je n'aurai pas non plus pu voir si j'étais à la caméra – et que je souhaitais voir apparaître à l'image.

Ainsi, j'ai pu faire l'expérience que la présence d'une équipe modifie la relation aux personnages tout comme celle qui demeure avec les spectateurices. Dans le cadre de ce travail de la PPM et pour le dispositif de tournage que j'ai souhaité mettre en place, il me semblait primordial de travailler avec quelqu'un·e au cadre. Pour ce qui est du son, j'ai fait le choix de partir en tournage sans ingénieur·e du son car je préférais que nous soyons le moins nombreux·ses possible. Il me semblait que la qualité technique d'un film documentaire pouvait être imparfaite, et que de ce fait je pouvais assumer de travailler avec un micro-caméra. J'ai cependant regretté ce choix a posteriori, nous reviendrons dessus plus tard.

3. Filmer le corps parlant

3.1. Le choix du matériel d'enregistrement

Comme nous l'avons évoqué précédemment, pour *Chronique d'un été*, Edgar Morin et Jean Rouch ont utilisé différents dispositifs techniques durant le tournage, jusqu'à trouver un dispositif inédit pour l'époque leur permettant d'enregistrer de façon synchrone et en extérieur le son et l'image. L'arrivée du 16mm avait permis aux caméras de sortir des studios avec un objet bien moins encombrant qu'une caméra 35mm, d'autant que le 16mm pouvait ensuite être agrandi en 35mm. La caméra est

ainsi devenue un « *outil aussi facile à manier qu'un Leica*⁷⁰ » qu'on pouvait dès lors promener dans la rue. Mais comme le souligne Jean Rouch « *dans tout cela, il nous manquait quelque chose, la prise de son synchrone*⁷¹. ». En effet, les micros étant extrêmement sensibles au vent, bruits extérieurs et aux conditions atmosphériques⁷², il était impossible d'envisager enregistrer en extérieur. De la même façon, le bruit de la caméra 16mm, bien que libérée de son poids, rendait l'enregistrement du son impossible en même temps que l'image. Jean Rouch explique comment ils ont trouvé une solution à ce problème : « *En France, le constructeur André Coutant s'était spécialisé dans les caméras légères pour vols de fusées. Il avait eu l'idée d'essayer d'utiliser une de ces caméras légères électriques pour en faire une caméra insonore. Il nous présente un prototype de caméra qui n'était pas parfaitement insonore, mais qui pesait 1,5kg, qui avait un chargeur de 120m (10 minutes d'autonomie) et qui, grâce à une housse fabriquée par mes camarades Morillère et Boucher, faisait suffisamment peu de bruit pour être utilisée en extérieur, même très près d'un micro. Notre ami Michel Brault, un caméraman canadien, vint à Paris à ce moment-là et nous apporta les micros qu'utilisaient les télévisions canadienne et américaine, les « micros-cravates ».* Ces micros ont l'avantage suivant : ils ne se voient pas. Nous avons résolu le problème de Dziga Vertov : nous pouvions, avec la caméra dans une housse, nous promener n'importe où, filmer en son synchrone dans un métro, dans un autobus, dans la rue. Autre avantage : la caméra dans sa housse était minuscule. On pouvait tourner au milieu de la rue et personne ne savait que l'on tournait, sauf les techniciens et les protagonistes ; c'est ainsi que techniquement *Chronique d'un été* a été possible.⁷³ » De ce fait, ils ont pu tourner *Chronique d'un été* en son synchrone hors de studios avec un matériel léger et transportable leur permettant de filmer leurs personnages où ils le souhaitaient.

Pour *L'Époque*, Matthieu Bareyre voulait de la même façon un matériel léger, lui permettant d'aller dans la rue filmer ses personnages mais aussi de se fondre au milieu d'eux : « *J'avais 28 ans quand j'ai commencé le film, et je me disais qu'il ne*

⁷⁰ MORIN Edgar, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.90

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.* p.93

⁷³ MORIN Edgar, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p. 94-95.

fallait pas que ça fasse « cinéma » ou « télé » dans la tête de quelqu'un qui a 18 ou 20 ans. À la limite, que ce soit pour eux équivalent à ce dont ils peuvent se servir, c'est à dire les smartphones. Je ne voulais pas qu'ils nous prennent pour des pros, mais pour des étudiants en école de cinéma – et c'est ce qui se passait tout le temps.⁷⁴ » Pour ce faire, il a donc choisi une caméra légère, la Black Magic Pocket⁷⁵, qui lui permettait de garder une quantité d'informations suffisantes pour tourner de nuit et traiter les images par la suite en étalonnage mais aussi de se fondre avec son dispositif dans les groupes qu'il voulait filmer. Les personnages ont par ailleurs pour certain-es joué cette légèreté du matériel en s'appropriant la caméra et en se filmant elleux-mêmes⁷⁶.

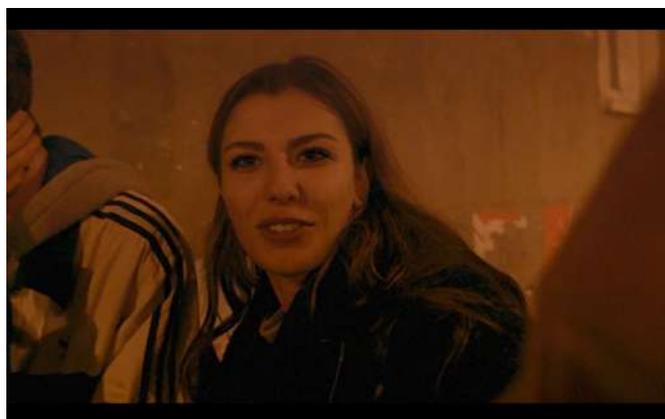


Figure 20 : photogramme de L'Époque, un personnage qui prend la caméra

Pour ma part, pour la partie pratique de mémoire, j'ai fait des essais avec différentes caméras avant de trouver avec Charlie le bon dispositif. En effet, j'ai fait mes premiers essais avec la Sony F-3 de l'école et une série d'optiques fixes Sony. Pour m'astreindre à penser les distances aux personnages et me forcer à me poser la question de la distance avec laquelle je voulais filmer tel ou tel évènement, je souhaitais travailler avec des optiques fixes plutôt qu'avec un zoom. Ainsi, principalement avec le 35 et 50mm, j'allais pouvoir cadrer les personnages, et si le cadre ne m'allait pas, j'allais devoir me déplacer, donc ajuster physiquement la place

⁷⁴ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *L'Époque*, BAREYRE Matthieu, 2018. TC : 00 : 39 : 43

de la caméra à celle du personnage et non optiquement. J'ai l'habitude, en photographie, d'utiliser des focales fixes et plutôt courtes (principalement un 35mm), en effet, étant de nature plutôt timide, cela me force à me rapprocher des personnes que je souhaite photographier et donc leur indiquer ce que je suis en train de faire. J'ai ainsi pensé que pour filmer mes personnages, il serait intéressant d'être dans la même dynamique de *montrer ce que je fais* en me déplaçant physiquement pour cadrer. Dans la pratique, cette combinaison caméra/optique s'est avérée bien trop lourde pour le tournage que j'envisageais. Ainsi, j'ai fait de nouveaux essais de tournage/repérages avec la SonyPMW100 qui est bien plus légère et maniable, mais qui ne permet pas de filmer en Log et qui a un petit capteur (1/2,9 pouces). De ce fait, la qualité des images n'était pas suffisante si je devais par exemple filmer de nuit, sans éclairage en plus, ni pour les retravailler à l'étalonnage en post-production. Nous avons donc choisi de tourner avec la caméra de Charlie, une Panasonic Eva1, qui a un double ISO natif en 800iso ou 2500iso et un capteur super35 et donc une bonne sensibilité en basse lumière. Un autre avantage de cette caméra est la présence de filtres ND internes, permettant d'avoir un certain contrôle sur l'exposition de l'image et de ce fait sur la profondeur de champ. Cette caméra accompagnée d'un zoom 24-105mm f4 et d'une optique fixe 50mm f1.4, nous permettrait donc de tourner dans toutes les situations que nous envisagions.

Concernant les choix de son matériel, Matthieu Bareyre continue : « *Cela dit, pour les gens, ce n'est pas tant la caméra qui est un signe de cinéma ou de télé que la perche. On a tourné quelques fois avec la perche en l'air, mais ça ne finissait jamais bien. Par la suite, Thibault avait plusieurs micros sur lui : l'un qu'il tenait soit directement à la main soit avec une perche tendue par en-dessous, et une sorte de boule, presque une deuxième tête derrière lui, dans son sac, qui comprenait deux micros : ce qu'on appelle un dispositif double MS. [...] Il avait dans son sac une perche très directive qui pouvait nous permettre d'éteindre complètement le contexte au montage son, d'activer ou de désactiver le monde autour des gens et d'être purement dans la parole.*⁷⁷ » Dans son dispositif technique, Matthieu Bareyre a apporté une

⁷⁷ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

attention toute particulière au son de son film qu'il voulait diffuser en salles en 5.1⁷⁸. Cela lui a permis, comme il le souligne, de faire de véritables choix au montage son, et donc de mettre en valeur la parole, de l'inscrire dans son contexte ou au contraire de l'en extraire.

La parole, au-delà du contenu, est aussi voix, donc sonorités, timbre, résonnance, rapport à l'espace. Le choix de matériel avec lequel on l'enregistre a donc tout son importance pour rendre ces éléments de la parole. Cependant, dans le cadre de la PPM, j'ai fait le choix de partir sans ingénieur-e du son, et donc, n'ayant pas moi-même les compétences techniques de ce métier, d'utiliser un micro-caméra. Ce dispositif a été constant sur tout le tournage, hormis pour une séquence de parole pour laquelle j'ai demandé à une étudiante en son, Loryne, de venir percher l'échange entre les personnages. J'avais fait ce choix, pensant que le documentaire pouvait justifier des imperfections techniques, et qu'il était plus important pour moi de partir en tournage en étant le moins nombreux-ses possible que d'avoir un son techniquement parfait. A posteriori, et cela aurait pu être attendu, je regrette ce choix car nombreuses sont les séquences de parole pour lesquelles l'écoute se trouve être polluée par des éléments extérieurs que je ne pourrais pas doser en montage son. Il y a des séquences pour lesquelles cela me semble moins reprochable, et d'autres pour lesquelles avoir un-e ingénieure du son aurait totalement changé le rapport à la parole. Par exemple, pour la séquence dans laquelle Louis parle avec Maxime au cours d'une soirée, il est évident que bien que nous soyons proches des personnages, la musique et le bruit environnant rendent l'écoute de leur échange difficile. Cela demande un effort de concentration de la part des spectateurices pour rester attentif à leurs mots et tenter de faire abstraction de l'environnement sonore. Si quelqu'un-e avait perché l'échange entre eux, il est certain que leurs propos seraient bien plus intelligibles et que l'ambiance de fête environnante aurait pu être enregistrée sur une autre piste que la parole ou dans une autre temporalité. Cela aurait pu être dosé au montage son, car la présence de cet environnement sonore est par exemple intéressante à la fin de la séquence lorsque Louis fait allusion à la musique qui est diffusée.

⁷⁸ *Ibid.*

A l'inverse, dans la séquence perchée, qui est celle dans laquelle Louis discute avec deux ami-es à lui, la parole est bien évidemment davantage mise en valeur. Pour que celle-ci soit toujours intelligible, nous avons fait le choix lors du tournage, de privilégier de percher la personne qui parle, plutôt que la personne qui est cadrée. Ainsi, le son et l'image étaient totalement indépendants, Loryne se concentrant sur la parole à l'instant où elle est prononcée, et Charlie cadrant à son souhait la personne qui s'exprime ou celle qui écoute. Il me semblait nécessaire de privilégier la parole, et donc d'être toujours au son sur la personne qui parle, quitte à être en retard et légèrement détimbré lorsque quelqu'un-e d'autre s'exprimait, plutôt que d'être toujours sur Louis par exemple. Ainsi, dans cette séquence nous avons fait le choix de privilégier la parole de tous les personnages plutôt que de rester sur notre personnage principal.

Un autre désavantage du micro-caméra dans ces moments de discussion fut le fait que caméra et son soient dépendants l'un de l'autre. De ce fait, lorsque Charlie ou moi souhaitions recadrer, changer d'axe, nous devions toujours attendre des moments de silence ou accepter de polluer la prise de son pour nous déplacer, puisque les sons de déplacement, malgré nos efforts, perturbaient toujours la prise de son avec un micro si proche de la caméra. Ainsi au cadre, nous n'étions pas tout à fait libres de nos mouvements et étions contraints par ce dispositif dans les moments de parole pour garder une parole intelligible.

Si j'en avais eu les compétences techniques, il me semble qu'il aurait été souhaitable que je perche moi-même cet essai documentaire. En effet, à posteriori, j'ai la sensation que c'est l'endroit où j'aurais été le plus attentive à la parole des personnages et à la fois la plus active dans le cadre sans être derrière la caméra. Certain-es cinéastes, à l'image de Frederick Wiseman⁷⁹, perchent eux-mêmes leurs films. De cette façon, iels peuvent aiguiller le cadreur à la fois sur ce qui faut filmer, mais aussi sur la valeur de plan avec laquelle le filmer. En fonction de la hauteur du micro, le-la cadreuse saura si le-la réalisatrice souhaite un plan large ou un plan serré sur la situation.

⁷⁹ DOUHAIRE Samuel, « *Titicut Follies* », de Frederick Wiseman ou *l'injustice des fous*, Télérama, publié le 15/09/2017, <https://www.telerama.fr/cinema/titicut-follies,-de-frederick-wiseman-ou-linjustice-des-fous,n5204679.php>

3.2. Cadrer la parole

Les innovations techniques qui ont rendu possible le film d'Edgar Morin et Jean Rouch ont ouvert la voie au documentaire parlant. Comme le souligne Jean-Louis Comolli : « *Il avait fallu attendre la naissance du cinéma léger synchrone [...] pour que la parole d'un individu [...] puisse être filmée en même temps que son corps (et non pas la parole d'un auteur dans le corps d'un acteur). Alors seulement deviennent lisibles les multiples façons – impensées sinon inconscientes – qu'expérimente le sujet filmé dans la relation de son corps et de sa parole avec la machine qui le filme.*⁸⁰ ». Il affirme qu'il apparaît alors une « *nouvelle catégorie esthétique, le corps-parlant-filmé.*⁸¹ » rendant possible l'enregistrement de la parole d'un individu en même temps que son image, son corps. Les mots prononcés par ces corps filmés traduisent une subjectivité, des singularités qu'il était impossible de mettre en valeur jusqu'à présent. Jean-Louis Comolli continue, en prenant l'exemple de la séquence Place de la Concorde dans laquelle Marceline Loridan évoque ses souvenirs de sa déportation à Auschwitz-Birkenau : « *Marceline Loridan [...] est bien Marceline Loridan et non pas quelque actrice qui la jouerait ; elle est à la fois personne de la vie réelle et être de cinéma ; ce qu'elle dit, seule, elle peut le dire en ce lieu en ce temps [...] ; et de même que son corps est le sien, sa vie est sa vie.*⁸² » Ainsi, l'histoire personnelle de Marceline Loridan devient narration du film, sa parole est mise en valeur par ce dispositif technique qui rend possible l'enregistrement cinématographique de sa parole.

Les cinéastes documentaires ont su par la suite s'emparer de ce dispositif pour aller elleux aussi filmer les corps parlants de leurs personnages. Une notion qui importe dans ce rapport des corps aux cadre est celle de la distance aux personnes filmé-es. En effet, cela a une nette influence sur le rapport que le-la réalisatrice entretient avec son personnage. Pour *L'Époque*, Matthieu Bareyre raconte comment le choix du matériel a eu son influence sur ce paramètre : « *Aujourd'hui, il y a des caméras qui montent à 20-25.000 iso : tu peux voir clair dans la nuit noire. Sauf que la*

⁸⁰ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique et politique, 2004 – 2010*, Verdier, 2012, p.457

⁸¹ *Ibid.* p. 113

⁸² *Ibid.*

mienne allait jusque 1.600, ce qui est assez peu. Cela m'a obligé à tourner avec des optiques à large ouverture, c'est-à-dire des optiques fixes. J'avais quatre optiques sur moi, que je changeais en fonction des besoins [...] Si je veux ajuster mon cadre, il faut que je change d'optique. [...] Beaucoup de gens m'ont dit qu'ils sentaient une proximité, un lien véritable avec les gens filmés : c'est parce qu'il y a une bonne distance optique, qui fait que quand je filme le jeune sur les quais, je suis vraiment à 1m20 de lui, et je peux lui parler sans crier.⁸³ » Cette proximité physique entre la caméra et la personne filmée, et le choix de la focale qui en découle changent nécessairement le rapport dans un premier temps physique entre le réalisateur et son personnage mais aussi le rapport que les spectateurices entretiennent avec les personnages. En étant à la distance qu'il juge juste Matthieu Bareyre n'est ni en trop longue focale donc à distance du personnage, ni trop près de lui en courte focale. Il trouve un équilibre qui lui permet d'être à la bonne distance en tant que cinéaste dans le rapport à son personnage mais aussi à bonne distance pour rendre la parole de celui-ci. De cette façon il donne à voir au-à la spectateurice le personnage dans un rapport équivalent à celui qui semble normé pour un échange entre deux individus. Les spectateurices se trouvent ainsi face aux personnages à la même distance que celle qu'ils auraient en s'adressant à quelqu'un-e, ce qui rend l'adresse des personnages aux spectateurices encore plus évidente.



Figure 21 : photogramme de L'Époque, le jeune sur les quais

⁸³ BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019.

Matthieu Bareyre avait cette liberté dans la distance au personnage car il n'était pas contraint par le son. Lui évoluant à l'image indépendamment de son ingénieur du son, il pouvait choisir une distance image qui n'est pas la même que le plan sonore. Dans le cas où c'est un micro-caméra qui enregistre le son, cette notion de distance aux personnages est très contrainte par la prise de son comme le souligne ici Raymond Depardon : « *Le problème que j'ai rencontré, c'est que pour entendre, [...] je n'étais pas à la même place que pour filmer. C'est-à-dire que pour entendre, j'étais obligé de m'approcher beaucoup et l'image alors s'en ressentait. Impossible de négliger le son pour autant, je voyais bien que ce type de cinéma n'avait aucun intérêt si on n'entendait pas distinctement les gens.*⁸⁴ » Ainsi, lui qui préfère le 50mm dans ses compositions, se trouvait contraint à filmer avec un objectif plus grand angle pour rester proche de ses personnages et donc les entendre distinctement. En commençant à travailler avec Claudine Nougaret au son, il souligne : « *J'ai pu reprendre ma vraie place, celle du cinéaste, c'est-à-dire que je pouvais me reculer, je pouvais enfin être à la bonne focale, la bonne distance.*⁸⁵ » Ainsi, la composition du cadre est redevenue un choix, là où elle était devenue une contrainte pour lui avec l'utilisation d'un micro-caméra.

Dans le cadre du tournage de la PPM, de la même façon, la distance aux personnages a été contrainte par le son pour filmer les corps parlants. Ainsi, hormis pour la séquence de parole qui a été perchée, nous essayions toujours d'être à une distance convenable pour que l'enregistrement sonore de la parole des personnages ne pâtisse pas de nos choix de cadre. Bien que nous ayons aussi été contraints par les espaces dans lesquels nous filmions, souvent exigus, la distance aux personnages dépendait tout de même souvent de la capacité que nous avions à enregistrer leur parole. Avec cet impératif là, nous avons tout de même composé nos cadres avec des distances différentes en fonction de ce que nous filmions. Par exemple, pour une séquence de réunion en visio-conférence avec Iris, nous avons fait le choix de nous mettre assez loin des deux personnages, à 2,5 mètres environ. En effet, nous préférons nous extraire de l'évènement, et laisser les deux personnages face à leurs interlocuteurs sur l'ordinateur. Ainsi, nous voulions laisser exister l'intimité entre les

⁸⁴ NOUGARET Claudine, DEPARDON Raymond, *Dégager l'écoute*, Points, 2020, p.4

⁸⁵ *Ibid.* p.6

personnages physiques et ceux qui s'exprimaient à travers l'ordinateur, puisque cette intimité était déjà contrainte par l'ordinateur. A l'inverse, dans la séquence discussion entre Louis et ses deux ami-es, nous étions presque entre Louis et Madeleine d'un côté de Louis-Julien de l'autre, à environ 1 mètre d'eux. Dans cette séquence, nous voulions être dans la discussion, que la caméra soit intégrée dedans, donc bien plus près d'eux que dans la séquence de visio-conférence.



Figure 22 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), différentes distances aux personnages

Outre la distance, dans le rapport au cadre du corps parlant, nous pouvons aussi évoquer le travail de Cris Lyra dans *Quebramar* pour la particularité du choix qu'elle a fait de monter la parole des individus filmés sur des plans d'elles dans lesquels elles ne parlent pas. Ici, la parole est très souvent montée en *off* : soit la conversation débute à l'image puis se termine sur des plans où les personnages ne parlent pas, soit à l'inverse, la parole est montée sur des plans contemplatifs, des détails, et elle finit par être *in* à l'image. Le plus souvent, ce sont les visages des personnages exprimant leur pensée qui sont montés muets sur leur propre parole.

Dans la séquence dont sont issus les photogrammes qui suivent, deux femmes parlent de leur rapport à leurs cheveux crépus, principalement quand elles étaient enfants et qu'elles avaient honte de cette partie de leur corps. Dans leurs voix, on sent une certaine émotion à se remémorer ces souvenirs, qu'elles semblent enfin pouvoir partager à une oreille qui a connu une expérience similaire. Dans cette séquence, Cris Lyra a fait le choix de monter la parole de ces deux femmes en *off* en début de séquence, sur des détails de leurs corps, et leurs visages muets, avant de les retrouver *in* dans un plan large présentant un espace que nous n'avions pu appréhender dans sa totalité.

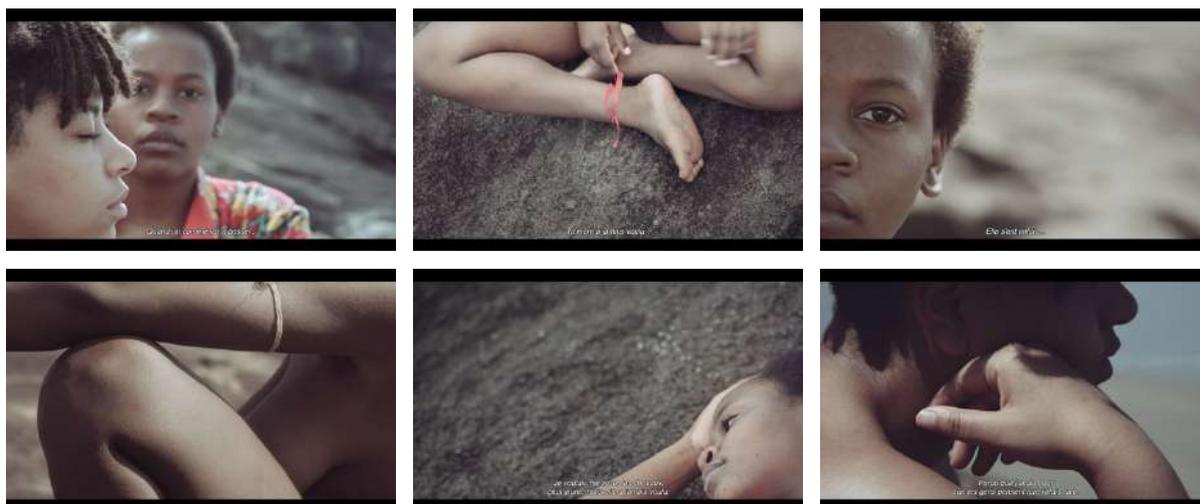


Figure 23 : photogrammes de Quebramar, montage de la parole off



Figure 24 : photogrammes de Quebramar, retour au in

Cette désynchronisation de l'image et du son amène le spectateur à projeter l'émotion de ce qui est dit dans les visages impassibles de ces jeunes femmes. La parole asynchrone aux visages donne un effet de décalage, mais pas de désincarnation. Par ce montage, la réalisatrice donne la sensation que les personnages s'écoutent elles-mêmes parler, qu'elles se commentent elles-mêmes, cela fait écho à la bienveillance que les personnages se portent entre elles et à l'écoute qu'elles ont les unes pour les autres. En plus de cette idée d'écoute, la projection de leur parole sur leurs propres visages impassibles donne l'impression d'une parole interne, comme si ces jeunes femmes se réécoutaient, repensaient à ce qu'elles s'étaient dit et revivaient le moment de leur échange. Cette écoute forcée par le montage le devient aussi pour les spectateurices, qui projettent les mots des jeunes

femmes sur leurs visages muets. Il me semble que cela décuple leurs paroles, et amène une complexité chez ces personnages.

Le retour au plan large, et au son *in*, a pour effet d'un retour à une réalité, à un contexte physique après cet échange sonore. Autour du même sujet, on découvre une nouvelle façon d'écouter : à distance, dans la pudeur et non plus dans l'intimité de leurs intériorités.

Les différents choix de mise en scène et outils que nous venons d'évoquer, sont tous autant d'éléments qui viennent s'immiscer entre le personnage et le-la spectateurice définissant la relation qui s'installe entre elleux et entre les spectateurices et le film.

Troisième partie

Rendre la parole – *pour qui ?*

1. Du-de la réalisatrice aux spectatrices

1.1. Le-la monteuse comme spectatrice

Dans le cadre de la PPM, en plus de Charlie à l'image, il m'a paru nécessaire d'avoir un autre allié tout au long de la construction du film : le monteur. Ainsi, dès la préparation, j'ai fait le choix de travailler avec un étudiant en montage, Théo. Il me semblait nécessaire de collaborer avec un-e monteuse dès la préparation et le tournage du film pour avoir un regard et une écoute extérieure à celle de Charlie et moi qui étions physiquement dans les événements. Cette place, extérieure au tournage, mais très proche du projet et de mes intentions m'a permis tout au long du tournage d'avoir du recul sur ce que nous tournions et de préparer la place du-de la spectatrice.

Dans *Adolescentes* (2019), Sébastien Lifshitz a filmé pendant cinq années deux jeunes femmes dans leur quotidien de collégiennes, puis de lycéennes jusqu'à l'obtention de leur bac. Le tournage a donc été étalé, à raison de quelques jours par mois, sur cette durée, et le réalisateur organisait avec sa monteuse Tina Baz des visionnages de rushes entre les périodes de tournage : « *J'écoutais ce qu'elle avait à dire sur Emma et Anaïs, ce qui pouvait influencer les séquences à venir. Elle me disait "tiens, regarde cette personne, tu ne la filmes pas beaucoup alors qu'elle me semble intéressante". Ça nous permettait de réfléchir à des questions de mise en scène et de distance de la caméra...*⁸⁶ » Ainsi, il a travaillé, dès le tournage avec sa monteuse, ce qui lui a permis d'avoir du recul sur la façon dont il filmait ses deux personnages, ce regard de la monteuse pouvant l'amener à questionner des choix, à les affirmer ou à suivre des pistes qu'il n'avait pu déceler dans l'instant du tournage malgré la présence d'une équipe à ses côtés.

De la même façon, bien que je ne prévoyais pas de tourner sur une telle durée avec mes personnages, j'ai souhaité organiser une vision de rushes avec le monteur du film à mi tournage. Ainsi, après quelques premières sessions de tournage, nous avons, avec Charlie et Théo regardé ce que nous avons filmé. Bien que nous ayons

⁸⁶ LIFSHITZ Sébastien, Sébastien Lifshitz : « *Adolescentes c'est sept ans de ma vie* », Silence, Moteur, Action, entretien mené par Gabin Fontaine, 11 septembre 2020 <https://www.silence-moteur-action.com/interview-sebastien-lifshitz-adolescentes/>

déjà tourné selon le dispositif « fictionnel » que nous avons établi, ce visionnage intermédiaire nous a permis d'affirmer ce choix de mise en scène et de saisir les difficultés qu'il pouvait apporter. Par exemple nous avons pu identifier les moments dans lesquels les personnages étaient dans le discours ou dans la parole, et comment le contexte influait sur cela. En tant que spectateurices de ce dispositif nous préférons assister à une scène dans laquelle la parole était déliée mais paraissait venir naturellement des personnages plutôt que des séquences dans lesquelles les personnages semblaient subir une interview de la part d'un personnage secondaire.

Le monteur m'a donc permis d'avoir du recul sur ce que nous étions en train de faire. Je le tenais informé de ce que nous filmions, des évolutions dans mes désirs de récits avec chacun des personnages et il s'est ainsi trouvé être un référent narratif tout au long du tournage.

Ainsi, dans ce cas et comme pour Sébastien Lifshitz, le-la monteuse a endossé dès le tournage une place de spectateurice et donc a pu pré visualiser le film de cette place influençant à nouveau les relations personnage/réalisateurice et personnage/spectateurice.

1.2. Les adresses des cinéastes au-à la spectateurice

Dans deux des films que nous avons étudiés jusqu'ici, en plus de ces deux relations personnage/réalisateurice, et personnage/spectateurice, on peut observer des éléments d'une relation réalisateurice/spectateurice directe. En effet, ce sont des films dans lesquels les réalisateurs s'adressent directement à leurs spectateurices leur expliquant certaines spécificités des films dans les premières minutes de ceux-ci.

Tout d'abord dans *Chronique d'un été*, la voix de Jean Rouch commente dès la fin du générique de début : « *Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leurs existences à une expérience nouvelle de cinéma-vérité.*⁸⁷ » Par une voix-off les réalisateurs indiquent le dispositif de leur film, inédit en 1961. Cette phrase est directement adressée par les cinéastes aux spectateurices et entend les prévenir de ce qu'ils vont voir en leur indiquant les conditions dans lesquelles le film a été fait.

⁸⁷ *Chronique d'un été*, MORIN Edgar, ROUCH Jean, France, 1961, TC. : 00 : 02 : 37

Ce texte est prononcé sur des images d'individus sortant du métro, marchant dans la rue, se rendant vraisemblablement à leurs travaux. La multitude de personnes à l'écran résonne avec l'expression « *des hommes et des femmes* ». En ne nommant pas lesquels et pourquoi elleux, il semblerait que les réalisateurs veuillent faire entendre aux spectateurices que ces individus sont tout un chacun, que ces hommes et ces femmes bien que singulier-es pourraient être les hommes et les femmes qui visionneront le film. Edgar Morin soulevait cela dans la note d'intention du film : « *l'ambition du film est que la question partie des deux auteurs-chercheurs, incarnée à travers les personnages réels au long du film, se projette en fin de la salle, chaque spectateur se posant à lui-même l'interrogation « Comment vis-tu », Que fais-tu dans ta vie ?⁸⁸* ». Cela est d'autant plus signifiant avec la redondance des reflets et miroirs dans ces quelques plans : les personnages pourraient être les spectateurices. En effet, comme nous l'avons évoqué, ce film s'est réalisé à un tournant du cinéma documentaire, et les innovations techniques utilisées ici permettent de filmer des individus anonymes, des amis, des proches... A cheval sur cette période dont il reste le commentaire *off* en ce début de film, les réalisateurs préviennent ici les spectateurices de ce à quoi iels vont être confrontés en s'adressant directement à elleux.



⁸⁸ MORIN Edgar, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p. 23.



Figure 25 : photogrammes de *Chronique d'un été, prologue*

D'une toute autre façon, Matthieu Bareyre explique aussi le procédé de son film dans les premières minutes de *L'Époque*. Sur fond noir, en alternance avec des cartons de générique (après celui du titre), et des images de Rose, l'une des personnages, nous entendons cet échange, d'abord en *off* puis *in* par intermittence :

« ROSE - Bon alors par quoi je commence ? [...]

MATTHIEU BAREYRE – J'ai une question à te poser.

ROSE – ça dépend, est ce que c'est de l'ordre... bizarre... est ce que c'est politique déjà ? [...] J'ai pas trop envie de parler politique mon négro.

MATTHIEU BAREYRE – Je sais pas, c'est pas politique...

ROSE – C'est pas politique. C'est quoi alors ?

MATTHIEU BAREYRE – Y'a mon producteur qui est inquiet, et...

ROSE – A cause de quoi ?

MATTHIEU BAREYRE – Parce que le film il s'appelle l'époque, et il est tout le temps en train de me demander, mais c'est quoi l'époque, c'est quoi l'époque... Et du coup je me suis dit que toi tu devrais avoir une idée.

ROSE – Ouais, j'ai tout à fait une idée. [...] C'est quoi l'époque ? Comme ça les gens savent de quoi on parle. [...] J'ai envie d'écrire des trucs mais je sais pas quoi écrire. Alors je réfléchis, ça va prendre un certain temps. Je peux te répondre demain ou pas ?

MATTHIEU BAREYRE – Demain on n'est pas là, enfin Thibault⁸⁹ il est pas là lui.

⁸⁹ Thibault Dufait, l'ingénieur du son. Cette phrase apparait en même temps que le carton de générique le nommant.

ROSE – OK, bah je vais te répondre. Les pocks c'est le son que ça fait quand tu te prends un coup de matraque. Poc poc poc. C'est aussi le son des boucliers quand tu balances des bouteilles de verre dessus. C'est aussi le son des mecs qui ont le crâne creux, c'est le son du crâne de Manuel Valls contre celui de Macron, incessamment sous peu... C'est quoi d'autre Poc ?⁹⁰ »

Dans ce premier échange, le réalisateur nous donne à entendre son dispositif de mise en scène : lui en *off* au son, et un personnage face à lui qui répond à ses questions. Ici, il dévoile sa position, son rapport avec son équipe, son producteur et son ingénieur du son. On saisit aussi son désir d'éclairer le titre du film, comme si l'inquiétude du producteur pouvait être partagée par les spectateurices. « *C'est quoi l'époque ?* », la question est posée au personnage, qui en jouant sur les mots n'en donnera pas la réponse qu'on attendait, présageant que le film prendra en charge la réponse à cette question.

Par cet échange, Matthieu Bareyre donne aussi à entendre à ses spectateurices comment son film se construit avec ses personnages. Quelques minutes plus tard, il indique le dispositif de relation aux spectateurices lors d'une conversation avec la première personnage avec laquelle on voit un échange hors générique. Une jeune femme devant un toboggan s'adresse à des personnages hors champ : « *T'as Thibault et Matthieu qui sont là avec leur caméra et qui veulent filmer [...] si y'en a qui veulent des précisions vous allez vers eux. Mais là ils vont filmer donc c'est juste pour vous prévenir, ok ?⁹¹* » Le plan est coupé juste après cet échange. Sachant qu'il y a des individus en haut du toboggan, un-e spectateurice pourrait s'attendre à les voir descendre de celui-ci et à entendre un échange avec elleux. En choisissant de couper le plan avant cela, on peut affirmer que ce que cherchait Matthieu Bareyre avec cette séquence, c'est indiquer aux spectateurices le dispositif de relation qu'il entretient aux personnages. Ainsi, par l'intermédiaire d'une personne filmée, il explique aux spectateurices que ceux qui apparaissent à l'écran sont consentant-es à le faire et cette phrase prononcée par cette femme s'adresse presque à tous les personnages que nous verrons par la suite, tout comme Edgar Morin et Jean Rouch l'ont fait en disant à Marceline Loridan « *Et si vous dites des choses qui ne vous*

⁹⁰ *L'Époque*, BAREYRE Matthieu, France, 2019. TC. : 00 : 01 : 10

⁹¹ *Ibid.* TC. : 00 : 05 : 17

plaisent pas, il est toujours temps de couper...⁹² » dans la première séquence de parole de *Chronique d'un été*.

Ainsi, dans ces deux ouvertures de films, soit par l'intermédiaire d'un personnage, soit par l'usage d'une voix-off, les réalisateurs s'adressent à leurs spectateurices pour leur donner des indications nécessaires pour les films qu'ils vont voir et leur dire dans quelles conditions leurs personnages vont s'exprimer.



Figure 26 : photogrammes de *L'Époque, prologue, le toboggan*

Dans le cadre de la partie pratique, j'ai longtemps pensé que je devais aussi faire un prologue et ainsi donner aux spectateurices des clés pour situer le contexte du film et d'où celui-ci s'exprime. Je pensais à une voix-off qui aurait été la mienne, nécessaire pour lier les personnages entre eux et ainsi adresser mon sentiment aux spectateurices directement, par l'intermédiaire de mes mots.

Cela était nécessaire pour introduire un film construit autour de trois portraits pour donner une unité basée autour du contexte dans lequel ces personnages ont eu ces réflexions et questionnements, et aussi sur le lien entre eux qui n'est autre que moi. Cependant, au cours du montage, et nous reviendrons dessus, nous avons pris un autre chemin et ce prologue fut moins évident dans la construction du film.

⁹² *Chronique d'un été*, ROUCH Jean, MORIN Edgar, de 00 : 02 : 55 à 00 : 03 : 57 retranscrit dans MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p.98-99.

2. Les médiations entre le personnage et le-la spectateurice dans le cadre de la PPM

2.1. Au tournage

Lors du tournage de la partie pratique, la question de la place du-de la spectateurice m'a toujours questionnée. J'ai souvent cherché à pré visualiser ce que pourrait être le film de cette place et cela a guidé mes choix de mise en scène pour donner à voir les personnages que je voulais mettre à l'écran. Plusieurs éléments ont donc joué le rôle de médiateur entre le personnage et le-la spectateurice et je me suis interrogée, à chaque étape sur leur influence dans la relation personnage/spectateurice et sur la façon dont j'allais donner à voir les personnages.

Tout d'abord, le lien que j'avais à elleux et donc notre relation fut le premier intermédiaire entre les personnages et les futur-es spectateurices. En effet, il existait entre elleux et moi une relation amicale antérieure au film, et dans le cas de cet essai documentaire, l'intimité entre chacun-e des personnages et moi fut nécessaire pour les filmer et entendre d'elleux ce que les spectateurices allaient pouvoir entendre. Cependant, en faisant le choix d'un dispositif plus fictionnel dans lequel l'adresse des personnages ne se fait pas à un-e metteuse en scène, j'ai souhaité soustraire cette relation que j'avais à elleux du film. Cela n'enlève en rien la nécessité de celle-ci et son apport dans le film dans la relation personnage/spectateurice.

Bien que je pensais qu'une adresse au cinéaste était plus directe pour s'adresser au spectateur, j'ai trouvé, en soustrayant cette adresse, et en étant dans un dispositif moins frontal à la parole, qu'on pouvait faire endosser la place de spectateurices à d'autres personnages et que leurs regards et écoutes bienveillantes pouvaient tout autant être des guides pour les spectateurices. Ces personnages secondaires, furent donc elleux aussi des intermédiaires entre personnages et spectateurices et iels ont pu guider les conversations.

Un autre intermédiaire entre les spectateurices et les personnages fut comme nous l'avons évoqué la présence d'une équipe à mes côtes. En effet, appréhender le tournage avec Charlie a exercé une certaine influence sur ma position face aux personnages, mais a aussi ajouté un intermédiaire entre elleux et les spectateurices. Tout en ayant un regard plus extérieur sur le film et en partageant le désir de celui-ci,

la présence d'un chef opérateur m'a permis de retrouver une position d'écoute face à la parole.

Aussi, en étant au cadre, Charlie a fait des choix de découpage donnant à voir les personnages aux spectateurices par son regard. Les choix techniques ont aussi exercé leur influence, en faisant le choix d'un matériel mobile, nous avons pu suivre les personnages et nous adapter aux situations relativement rapidement. Tout comme le rendu de l'image, sa douceur et sa texture témoignent de notre regard sur les personnages.

Ces divers choix ont conditionné dans l'instant du tournage la façon dont les personnages sont donnés à voir aux spectateurices.

2.2. Au montage

Avec Théo, le monteur de la partie pratique, nous avons débuté le montage avec une quinzaine d'heures de rushes des trois personnages (environ 6H30 pour Louis, environ 4H15 pour Garance et 4H pour Iris). Après une première vision de rushes, nous nous sommes efforcés de recentrer les conversations en ayant en tête la question « *Qu'est-ce que c'est de penser l'écologie / le masculin / le genre en 2021 ?* ». Cela nous permis dans un premier temps pour chaque personnage de dégrossir la matière, et d'identifier chez chacun-e ce qui donnait à entendre quelque chose de ce questionnement et de la façon dont iels le vivent quotidiennement.

Une autre question qui est très rapidement venue dans les choix que nous faisons était la question de l'adresse. En effet, j'étais claire au moment du tournage sur mon dispositif, je faisais ce film pour donner à entendre quelque chose de ma génération, de nos questionnements, principalement pour des personnages de mon âge, dans l'espoir de donner une impulsion en voyant d'autres personnes faire des choses, ou penser des choses qu'iels pouvaient penser. Au moment du montage, nous avons donc cherché à monter les images dans ce sens, dans le désir de donner de l'espoir aux spectateurices quant à l'avenir de ces questionnements. A plusieurs reprises la question « *qui veut-on toucher ?* » est revenue, comme une guide au montage nous avons besoin de revenir au-à la futur-e spectateurice pour avancer et faire des choix.

En effet, face à la quantité de parole que nous avons dans les séquences qui y étaient dédiées, il fut parfois difficile de faire des choix. Avec la même matière que nous devions compacter, nous pouvions dire beaucoup de choses. Ce dispositif de parole « libre » que nous avons mis en place au tournage s'est trouvé devenir un travail conséquent au montage car les conversations étaient déliées, et qu'en les compressant nous n'arrivions pas toujours à leur redonner leur sens ou à garder un côté informel à certaines conversations. Ainsi, nous avons tout d'abord monté la parole presque sans image, pour nous concentrer sur le sens de ce qui est été prononcé, avant de réfléchir à ces mots avec leurs images synchrones. De cette façon de travailler, il est ressorti un montage très « cut », où en tant que spectateurices, nous avions du mal à respirer. Les coupes étaient parfois injustifiées et donnaient une sensation de montage qui allait à l'encontre du dispositif « fictionnel » et son montage imperceptible que je désirais. Bien que cette étape fût nécessaire, une partie du travail qui en a découlé, fut de redonner à la parole sa longueur une fois que nous avons identifié les moments pertinents. Ainsi les personnages ont retrouvé leur souffle, le rythme plus juste de leurs mots et de l'expression de leurs sentiments.

Après trois semaines de montage, nous sommes arrivés à une version de quarante minutes avec les trois personnages. Les trois portraits étaient entrecoupés, et s'alternaient. Cette version s'est trouvée être très fragile, car dans le temps de tournage, je n'avais pas réussi à créer autant d'intimité avec chacun-e des trois personnages, et cela se ressentait face à cette version. Il y avait un grand déséquilibre entre l'attention et l'intérêt qu'un-e spectateurice pouvait porter aux personnages à cause de cela.

Nous avons donc fait le choix, pour une version de 15 minutes, de recentrer sur le personnage qui touchait le plus les premier-es spectateurices de cette version, Louis. Ainsi, nous avons retravaillé ses séquences dans l'optique de faire un portrait unique de ce personnage plutôt que trois portraits entrelacés qui avaient un côté indigeste sous cette forme. Nous avons donc passé quatre jours de montage supplémentaires à cette nouvelle version. Ainsi, il n'est resté plus qu'un sujet au trois de départ : le rapport que Louis entretient à sa sexualité et à son apparence.

Cette fois, le personnage se construisant seul et non plus en écho avec les autres, nous avons repensé la structure. Le film n'était plus sur des questionnements propres à des personnages de ma tranche d'âge, mais sur les questionnements de Louis, il est devenu central et la notion de portrait d'autant plus parlante. Dans la version de trois personnages, la structure narrative était assez mince, car nous voulions montrer des bribes de vies de chacun·e des personnages mis en parallèle. Ici ce dispositif était impossible pour qu'on s'attache à un seul personnage.

Ainsi il fallut construire le personnage de Louis autour des deux principales séquences de parole que nous avons avec lui : celle sur son absence de désir de relation amoureuses et son avis sur les applications de rencontre et celle sur sa façon de danser. Nous avons aussi remis en valeur des instants de pause, hors parole, qui pouvaient être brefs dans la version des trois personnages pour laisser aux spectateurices des espaces pour projeter ce qu'ils ont pu entendre dans les conversations précédentes.

Ces instants sans parole parlent tout autant de lui, par son corps, par les cadres de nous avons choisi, et la façon dont nous les avons insérés dans le film, ces moments sans mots dévoilent d'autres facettes du personnage.



Figure 27 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), moments hors parole

Durant ces derniers jours de montage, il fut délicat d'observer le film dans une place de spectateurice ne connaissant pas le personnage. Ainsi, nous avons organisé une vision de montage avec des personnes extérieures, ne connaissant pas la personne filmée. Nous avons besoin, à nouveau, d'appréhender la place du·de la spectateurice, mais étions trop impliqués dans la matière en cette fin de montage pour avoir le recul nécessaire. Ainsi, nous avons pu nous rendre compte que certains choix que nous avons fait, souhaitant témoigner de l'oppression que ressent Louis vis-à-vis de la société le rendaient hautain ou jugeant. Cela empêchait certain·es spectateurices de ressentir de l'empathie pour le personnage. En faisant des choix plutôt que d'autres, nous avons coupés des mots, transmis qu'une partie de la parole de Louis. Ces choix signifiants, pouvaient le donner à voir sous un jour très différent. Ainsi, ces dernières visions de montage avec des yeux extérieurs nous ont permis de faire les choix définitifs de la façon dont on voulait que le personnage soit perçu par les spectateurices, et le résultat est visible dans la partie pratique du mémoire.

Conclusion

Par l'étude de *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et Jean Rouch et *L'Époque* de Matthieu Bareyre, nous avons pu développer la notion de personnage en documentaire, et nous intéresser aux contextes propices pour que ceux-ci s'expriment devant une caméra. Ensuite, en ajoutant à ces deux films l'étude de *Quebramar* de Cris Lyra et de *Sans frapper* d'Alexe Poukine, nous avons évoqué différents moyens de mettre en scène la parole de ces personnages et questionnant la place des spectateurices et tous les intermédiaires qu'il y avait entre les personnages et les spectateurices. Pour finir, nous avons évoqué, dans le cas plus particulier de la partie pratique, ces médiations entre le film et ses spectateurices jusqu'à l'étape du montage.

Il va de soi que ce travail sur la mise en scène de la parole aurait pu emprunter bien d'autres chemins, mais celui-ci fut celui qui m'a conduit à faire des choix de mise en scène nécessaires à l'élaboration de ma partie pratique. Par ce biais, j'ai pu affirmer un choix de dispositif que je trouvais approprié à mon désir de filmer la parole intime de mes proches, et le mettre en œuvre. En questionnant l'adresse aux spectateurices à chaque étape de création du film, le mémoire fut un véritable référent théorique.

Bien que la partie pratique présentée ne soit pas fidèle au film que j'avais pensé, le portrait qui y est fait est représentatif de ce que j'aurais souhaité mener avec trois personnages. En effet, il me semble avoir réussi à mettre en place un dispositif filmique dans lequel j'ai extrait la relation réalisatrice/personnage et à rendre la parole des personnages dans une mise en scène « fictionnelle ». Avec davantage de temps, je pourrais revenir à mon ambition de départ d'entrecroiser les portraits des trois personnages.

Pour poursuivre ce questionnement sur la mise en scène de la parole, on pourrait s'interroger sur la façon dont les personnages elleux-mêmes envisagent la place de spectateurices des films que nous avons évoqués. Par exemple, dès la conception de *Chronique d'un été*, Edgar Morin et Jean Rouch souhaitaient confronter l'objet film aux personnages, dans une idée de savoir « *Est ce que chacun a appris quelque chose de soi-même ? Quelque chose des autres ? (...) Est-ce qu'on a pu parler de soi-même, est-ce qu'on peut parler aux autres ? Nos visages sont-ils restés des masques ?* »⁹³ » Cela fait l'objet d'une séquence du film, nommée dans le synopsis « *l'ultime psychodrame* »⁹⁴ dans laquelle les personnages sont confrontés aux images d'elleux-mêmes, qu'ils commentent. Leurs mots sur le film sont très précieux pour cerner leur ressenti sur le film. Certains lui trouvent une « *impudeur* », d'autres affirment que le film est une réussite dans le dévoilement de certains personnages, la question de la vérité de ce qui est filmé revient à plusieurs reprises, ainsi que l'artificialité de certaines séquences. Chacun·e s'exprime sur le film, tous leurs avis sont précieux, donnant à entendre leurs commentaires sur la représentation qui est faite d'elleux.

⁹³ MORIN Edgar, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019, p. 23.

⁹⁴ *Ibid.*

Bibliographie

Ouvrages

BIZERN Catherine (sous la dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée ADDOC 1992-1996*, Yellow Now, Côté Cinéma, 2002

MORIN Edgar, ROUCH Jean, *Chronique d'un été*, 1962, Éditions de l'Aube, 2019

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique et politique, 2004 – 2010*, Verdier, 2012

NOUGARET Claudine, DEPARDON Raymond, *Dégager l'écoute*, Points, 2020

GERSTENKORN Jacques, *Chronique d'un été : une expérience de « cinéma nouveau »* in *Nouvelle vagues, nouveaux rivages* sous la dir. Gilles Mouëllic et Jean Cleder, Presses Universitaires de Rennes, 2001

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Éditions Klincksieck, 2010

GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses* Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2014

Périodiques

BLANGONNET Catherine (sous la dir.), **COMOLLI Jean-Louis**, **MOREAU Alain**, **COLLAS Gérald**, **NINEY François**, *La parole filmée*, *Images Documentaire* n°22, 3^{ème} trimestre 1995

BLANGONNET Catherine (sous la dir.), **COMOLLI Jean-Louis**, **LABARTHE André S.**, **COLLAS Gérald**, *La place du spectateur*, *Images Documentaire* n°31, 2^{ème} trimestre 1998

Dossier de presse

Dossier de communication de *L'Époque*, de **BAREYRE Matthieu**, Artisans du film, Bac Films

Dossier de presse de *Sans frapper*, de **POUKINE Alexe**, Centre de Vidéo Bruxelles, Alter Ego Production

Sources internet

BAREYRE Matthieu, *Matthieu Bareyre, Les Yeux Infinis*, Entretien publié dans *Débordements*, mené par Raphaël Nieuwjaer et Romain Lefebvre, 23 avril 2019 <https://debordements.fr/Matthieu-Bareyre-768>

LEFEBVRE Romain, *L'Époque, Matthieu Bareyre, le feu qui couve*, *Débordements*, 16 avril 2019, <https://debordements.fr/L-epoque-Matthieu-Bareyre>

GUTEL Cécilia, « Matthieu Bareyre, *L'Époque* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/46212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.46212>

DOUHAIRE Samuel, « *Titicut Follies* », de *Frederick Wiseman ou l'injustice des fous*, *Télérama*, publié le 15/09/2017, <https://www.telerama.fr/cinema/titicut-follies,-de-frederick-wiseman-ou-linjustice-des-fous,n5204679.php>

LIFSHITZ Sébastien, *Sébastien Lifshitz : « Adolescentes c'est sept ans de ma vie »*, *Silence, Moteur, Action*, entretien mené par Gabin Fontaine, 11 septembre 2020 <https://www.silence-moteur-action.com/interview-sebastien-lifshitz-adolescentes/>

Audio

POUKINE Alexe, *L'Atelier du Réel d'Alexe Poukine (« Sans frapper »)*, Podcast, entretien mené par Clara Beaudoux, <https://soundcloud.com/cedric-mal/latelier-du-reel-dalex-poukine-sans-frapper>

ROUCH Jean, *France Culture, Chronique d'un été, Jean Rouch, 1 et 25 (1^{ère} diffusion 29/07 et 30/08/1991)*, menée par Jean-Pierre Pagliano

Mémoires

FANGET Kilian, *La relation entre filmeur·euse et filmé·e en documentaire au sein d'un dispositif de communication*, mémoire de Master, département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille, option son, 2020

GAUTHIER FELL Valentine, *L'espace dans le cinéma documentaire, réflexion sur les stratégies spatiales dans la mise en scène de la parole documentaire*, mémoire de fin d'études, La FEMIS, département décor, 2018

LERAUD Inès, *La personne face à son personnage*, mémoire de Master, École nationale Supérieure Louis-Lumière, département Son, 2006

Filmographie

Corpus

- **BAREYRE Matthieu**, *L'Époque*, France, 2018
- **ROUCH Jean**, **MORIN Edgar**, *Chronique d'un été*, France, 1961
- **POUKINE Alexe**, *Sans frapper*, Belgique, 2019
- **LYRA Cris**, *Quebramar*, Brésil, 2019

Autres

- **LIFSITZ Sébastien**, *Adolescentes*, France, 2019
- **POUPLARD Vincent**, *Pas comme des loups*, France, 2019
- **DIOPP Alice**, *Vers la tendresse*, France, 2015
- **DEPARDON Raymond**, *Urgences*, France, 1987
- **DEPARDON Raymond**, *Profils Paysans : L'Approche*, France, 2001

Table des illustrations

<i>Figure 1 : Photogrammes de Chronique d'un été, Marceline Loridan dans la séquence des Halles/Concorde</i>	17
<i>Figure 2 : photogrammes de Chronique d'un été (à gauche) et L'Époque (à droite), date et lieux</i>	19
<i>Figure 3 : photogrammes de L'Époque, le prologue</i>	21
<i>Figure 4 : Photogrammes de la PPM, de gauche à droite : Garance, Louis et Iris</i>	25
<i>Figure 5 : Photogrammes de L'Époque : l'étudiant en commerce</i>	29
<i>Figure 6 : Photogrammes de L'Époque : aller-retour d'un personnage à l'autre</i>	31
<i>Figure 7 : photogrammes de Chronique d'un été, séquence de repas autour de la guerre d'Algérie (Edgar Morin et Jean Rouch à gauche sur le photogramme)</i>	37
<i>Figure 8 : photogrammes de Chronique d'un été, champ-contre-champ entre Guy Rophé (à gauche) et Jean-Pierre (à droite)</i>	38
<i>Figure 9 : photogramme de L'Époque, à gauche l'interpellation aux spectateurices en début de séquence, à droite le regard plus haut</i>	40
<i>Figure 10 : photogrammes de Sans Frapper, des personnages face caméra interprétant le texte d'Ada</i>	45
<i>Figure 11 : photogrammes de Quebramar, le découpage d'une séquence</i>	47
<i>Figure 12 : photogrammes de Chronique d'un été, première séquence de parole, Marceline Loridan entourée de Jean Rouch et Edgar Morin</i>	49
<i>Figure 13 : photogrammes de Chronique d'un été, séquence du couple de garagistes</i>	51
<i>Figure 14 : photogrammes de Sans frapper, échange autour de l'avortement</i>	53
<i>Figure 15 : photogrammes de L'Époque (gauche) et Sans frapper (droite) : l'adresse aux cinéastes</i>	54
<i>Figure 16 : photogrammes de la PPM (non étalonnées), l'adresse des personnages entre eux</i>	57
<i>Figure 17 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), séquence du vernis</i>	59
<i>Figure 18 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), l'adresse de Garance à moi (gauche) et à un personnage extérieur (droite)</i>	62
<i>Figure 19 : photogrammes de L'Époque, l'adresse à un technicien</i>	66
<i>Figure 20 : photogramme de L'Époque, un personnage qui prend la caméra</i>	70
<i>Figure 21 : photogramme de L'Époque, le jeune sur les quais</i>	75
<i>Figure 22 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), différentes distances aux personnages</i>	77
<i>Figure 23 : photogrammes de Quebramar, montage de la parole off</i>	78
	97

<i>Figure 24 : photogrammes de Quebramar, retour au in</i>	78
<i>Figure 25 : photogrammes de Chronique d'un été, prologue</i>	84
<i>Figure 26 : photogrammes de L'Époque, prologue, le toboggan</i>	86
<i>Figure 27 : photogrammes de la PPM (non étalonnés), moments hors parole</i>	90

École nationale supérieure Louis-Lumière
La cité du cinéma, 21 Rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint Denis
Tel. 33 (0)1 8467 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité CINEMA, promotion 2021

Soutenu en octobre 2021

loup doux

Lily Grizard

Cette partie pratique accompagne le mémoire nommé : Mise en scène documentaire de la parole des personnages, *Étude pour orienter une démarche.*

Directeur de mémoire interne : David Faroult

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Dossier PPM
Table des matières

CV	101
NOTE D'INTENTION DE LA PPM	102
PERSONNAGES	105
ENTRETIEN PREPARATOIRE	106
MATERIEL UTILISE	109
PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE	110
PLAN DE TRAVAIL DE POST-PRODUCTION	111

CV

Lily Grizard

École nationale supérieure Louis-Lumière, master cinéma

Paris – Marseille

☎ + 33 6 27 12 79 31

✉ lily.grizard@orange.fr

Née le 27 fév. 1997

Permis B

Anglais (B2), Espagnol (B1)

FORMATION

2018 – 2021

Master Cinéma, École nationale supérieure Louis-Lumière, Paris

2017 – 2018

Licence 3, Département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille, section Prise de vue, Aubagne

2015 – 2017

Classe préparatoire aux concours d'écoles de cinéma, Lycée saint Stanislas, Nîmes

2015

Baccalauréat général scientifique, mention bien

1^{ère} ASSISTANTE OPV

- | | | |
|------|-----------------------------|---|
| 2021 | <i>Mumm Taste Encounter</i> | Pub – Réal. Jeanne Sigwalt / Cowboys Agency / DP Till Leprêtre / Alexa Mini |
| | <i>Hotel Rhodania</i> | CM – Réal. Anaïs Durmort / La HEAD / DP Victor Riou / Sony FS7 |
| | <i>Tout – Ennix</i> | Clip – Réal. Pierre Taieb / DP Simon Gouffault / Red Komodo |
| 2020 | <i>La Gaule – FAIRE</i> | Clip – Réal. Ernest Bouvier / Innocent Prod. / DP Charlie Nazmjou / Panasonic Eva-1 |
| 2019 | <i>Silberstreif.</i> | CM – Réal. Paul Bernard / ENS LL / DP C.Sibony et V.Riou / Alexa Standard |
| | <i>Dipt-X.</i> | CM – Réal. Eloi Lemée et Lucie Bénichou / DP Eloi Lemée / Bolex 16mm |
| | <i>L'étreinte</i> | CM – Réal. Alexandre Cambron / ENS LL / DP Victor Riou / Sony F3 |
| 2018 | <i>Demi-Pointe</i> | CM VR – Réal. N.Travaux et T.Dieterlen / SATIS / GoPro |

2^{ème} ASSISTANTE OPV

- | | | |
|------|------------------------|--|
| 2021 | <i>Les Vies Rêvées</i> | CM – Réal. Naomi Grand / La Fémis / DP Margot Mancel Neto / Alexa Standard |
| 2018 | <i>Hold-up</i> | CM – Réal. Johanna Morruzzo / DP Olivier Maurin / Sony A7s II |

CADREUSE

- | | | |
|------|---------------------------------------|--|
| 2020 | <i>La Glaneuse</i> | CM – Réal. Agathe Savornin / ENS LL / DP Laurent Gagniage / Varicam LT |
| 2019 | <i>Il navigue sur le Rio Colorado</i> | CM – Réal. Alexandre Barcellona / ENS LL / DP Sacha Lévègue / Sony F3 |

STAGIAIRE

- | | | |
|------|-----------------------|---|
| 2021 | <i>Le Soleil Dort</i> | CM – Réal. Pablo Dury / Petit Chaos / DP Alexandre Cambron / Sony F55 |
|------|-----------------------|---|

Note d'intention de la PPM

En date de février 2021

Avec la vingtaine sont arrivées un tas de questions, une grande incompréhension de notre façon de vivre, et un certain rejet de nos modes de fonctionnement. Sans doute un passage de l'adolescence à l'âge adulte tout à fait standard.

Il y a quelques années, j'ai compris que nous courrions à notre perte, que les choses ne s'amélioreraient pas. Tout ceci a commencé par un constat du monde du point de vue écologique. Extinctions de masse, océan de plastique, fonte des glaces... *Mais qu'avez-vous fait ?* Voyant de plus en plus largement les origines politiques de ce désastre, il y a d'abord eu un grand sentiment d'angoisse : comment se projeter dans le monde alors que je suis persuadée que c'est trop tard, qu'il n'y a plus rien à faire pour penser une amélioration ? Comment avoir de l'espoir ? Est-ce normal, la vingtaine tout juste entamée, de ne pouvoir rêver ?

Puis, j'ai rencontré des jeunes gens, qui, tout comme moi se posaient ces questions, à la différence qu'ils-elles arrivaient sans doute mieux à se projeter, à parler d'avenir.

J'aimerais faire un film sur eux, sur elles. Un film intime, proche de moi, de mes questionnements, mais pour lequel ces questions se retrouvent pensées par d'autres. J'ai choisi trois personnages, trois jeunes adultes que je connais de près ou de loin, et qui partagent certains doutes avec moi. J'aimerais, par ce biais, poser un regard sur ma « génération », sur la façon dont nous pensons le monde. J'ai envie de rendre compte de l'époque dans laquelle nous vivons en nous donnant la parole. Cette envie devient par moments une nécessité, un besoin pressant, je ressens une forme d'urgence à mettre en image ces questionnements.

Bien que ce soit des questions écologiques qui ont introduit mon propos, je ne veux pas en faire le sujet principal du film. Je souhaite que celui-ci aborde tout un tas

de sujets que je sais être *nos* préoccupations et qui remettent en cause nos normes, nos façons de consommer, de vivre, de penser l'autre, de se penser soi... J'ai choisi mes personnages en fonction de ces sujets, chacun·e d'entre elles·eux se posant des questions de façon plus particulière sur des sujets tels que le féminisme, la notion de genre, de masculinité, la consommation, la crise climatique...

Bien que ces sujets soient politiques, mes personnages ne sont pas militants, ou du moins ils ne seront pas filmés dans des moments le mettant en valeur. Sans être passifs, ils-elles ne sont pas dans l'action quotidienne. Je souhaite davantage m'intéresser à leur pensée qu'à leurs actions.

Les trois personnages évoluent dans des espaces différents, ils et elles ne se connaissent pas. Ils-elles habitent trois villes françaises différentes, et cet aspect me semble important : ils-elles n'ont pas développé leur pensée ensemble, mais parallèlement. Je ne prévois pas de les faire se rencontrer, mais montrer les similitudes dans leurs raisonnements et dans les sujets qui les anime me semble essentiel pour tenter de témoigner de notre époque.

C'est donc la parole des personnages qui m'intéresse, cependant, je ne veux pas faire d'entretiens. J'aimerai, par la mise en scène, mettre en valeur leur pensée sans être dans un cadre rigide d'interview.

Ainsi, le film alternerait entre des séquences dans lesquelles le·la personnage est seul·e, et des séquences de groupe, où il-elle retrouve des amis ou des collègues. Dans le premier cas, je l'inviterai à parler des sujets évoqués plus haut de façon intime, dans la confiance. Dans le second, j'aimerai que le·la personnage évoque ces sujets en groupe.

Je trouve intéressant de mettre en parallèle la pensée solitaire et la façon dont celle-ci se construit face au groupe, comment elle s'y alimente ou entre en confrontation. Les séquences en groupe sont pour moi essentielles car ce sont des moments où la parole circule, sans être donnée. Les réactions sont spontanées, les avis divergent et se nourrissent les uns des autres. Ce sont pour moi de véritables moments de vie qui disent quelque chose de notre monde. Compte tenu du contexte actuel, je pense proposer aux personnages des moments comme cela à quatre ou

cinq personnes. Il me semble aussi nécessaire de guider ces conversations, en évoquant des sujets dont j'aurai pu parler avec les personnages, en posant des questions et en intervenant pour réorienter la discussion. Comme ceci, le film peut sembler très bavard, mais il est certain que je veux laisser de la place à des moments de flottement, à la contemplation, je veux aussi suivre aussi les regards des personnages, leurs déambulations, identifier leurs moments de réflexion et les filmer.

Tous comme les personnages, il est nécessaire que le film soit ancré dans le présent, qu'il rende compte du contexte puisqu'il pose un regard dessus. Ainsi, je pense que tout ce qui attrait à la crise sanitaire que nous vivons ne doit pas être gommé. Sans en faire un sujet, j'aimerais que ce facteur soit présent, car dans l'instant il a un grand impact sur la façon dont nous pensons l'avenir mais aussi, évidemment, dans notre quotidien. En effet, la question de « se retrouver » est très présente ces mois-ci. Il est essentiel de se voir, de discuter, mais où ? A quel moment de la journée ?

Il se pose encore la question du son. Je me demande quel dispositif et matériel peut servir le film et s'il n'est pas nécessaire qu'un-e ingénieur-e du son soit présente, surtout pour les séquences à plusieurs personnages.

Cette partie pratique accompagne un mémoire qui se dessine peu à peu. Partie d'une envie de recherche plutôt sociologique sur la représentation de notre génération dans le cinéma documentaire contemporain, je trouve aujourd'hui davantage d'attrait dans des questions de forme. Comment par la mise en scène, peut-on donner la parole aux personnages ?

Personnages

En date de février 2021

I R I S

Iris est étudiant·e aux Beaux-Arts de Lyon. Il·elle y vit depuis 3 ans et a emménagé il y a peu avec Louison, son amoureux, dans un petit appartement. Iris se dit féministe, porté·e sur des questions de transidentités. Il·elle parle de l'art comme d'un moyen d'exprimer toutes ses interrogations. C'est essentiel pour il·elle. Il·elle n'a pas de domaine privilégié, mais peint et dessine beaucoup.

L O U I S

Louis habite Paris. Originaire de Boulogne, c'était un rêve pour lui, un idéal, d'un jour habiter la capitale. Tout lui plaît. Les gens, les rues, les cafés, les cinémas.

Louis a du vernis noir sur les ongles. Il porte un t-shirt avec un portrait de Dalida et veut qu'on l'appelle LoupDoux. Louis donne beaucoup d'importance à son apparence, il sait qu'il ne correspond pas à l'image de *l'homme*. Il en joue et aime en parler.

G A R A N C E

Garance étudie le journalisme à Lorient. Elle est aussi passionnée de photo. Je l'ai rencontrée l'été dernier à Rosporden dans le Finistère Sud. Nos destins se sont croisés dans une ferme dans laquelle nous sommes toutes les deux venues faire du *woofing*. Entre le montage d'une serre et la plantation des semis de carottes, nous avons passé un moment à peindre à la chaux l'une des nombreuses chambres du château qui a vocation d'être une résidence artistique dans les mois à venir. Garance m'y a parlé de son envie, un jour, de trouver un lieu comme celui-ci. Un lieu qui puisse à la fois avoir une vie culturelle, et une vie de maraichage. Un lieu où l'on pense le monde dans lequel on vit.

Entretien préparatoire

En date de février 2021

Dans le but de percevoir un peu mieux les contours de ce qui sera dit dans le film, j'ai réalisé un entretien avec Iris dans lequel je lui ai posé quelques questions. Bien évidemment, cet entretien ne se retrouvera pas sous cette forme dans le film, mais c'est un matériau utile pour comprendre les sujets pouvant être abordés dans le film sans déformer une pensée.

Tu veux me raconter pourquoi tu t'es rasé-e la tête ?

Ben, comment commencer ? Parce que je me suis intéressé-e aux notions de transidentités, au début, par envie d'être aligné-e. Et puis après je me suis rendu compte que c'était plus que ça, et se raser la tête ça permettait de recommencer les choses à zéro. De se dégenrer, voilà, en gros.

En ce moment tu te poses donc ces questions, sur toi, ton identité, ton genre ?

C'est ça. Je suis une personne non-binaire.

Comment tu le ressens dans ton quotidien ?

Bah c'est compliqué, j'ai pas vraiment fait de coming-out encore jusqu'ici. Du coup c'est pas forcément facile, alors je le vis à moitié on va dire. C'est pas vraiment affirmé, tous mes ami-e-s sont au courant mais pas forcément ma famille.

Et tes ami-e-s te soutiennent ?

Oui. Totalement.

Comment ta pensée a évolué face à ces questions ? Comment ça s'est révélé à toi ?

Je pense que je me suis toujours un peu posé ces questions-là. Après, forcément quand on rentre dans un cercle militant, qu'on s'instruit, on a des clés et des questions qui se forment beaucoup plus facilement que quand c'est un truc un peu

inconscient, qu'on camoufle en soit. Du coup c'est peut-être l'avancée de mon militantisme vers d'autres domaines que le féminisme, les femmes et l'écologie qui m'a permis de m'ouvrir à ça.

A Lyon tu es justement dans des groupes militants ? Dans ton école ?

Oui, je suis membre de l'association Cybersistas, c'est un groupe féministe intersectionnel qu'on a créé dans notre école, et qui vise à aplanir les rapports de hiérarchie, de domination et de pouvoir au sein des écoles d'art. Il faut savoir que dans les écoles d'art, on n'a pas de charte, enfin la charte qu'on a c'est pour toutes les écoles d'art. C'est un truc complètement bidon, du coup, là il y a une charte qui a été mise en place, c'était le truc le plus important du groupe, des actions menées. Et nous on a créé le clubmæd, c'est une branche des Cybersistas où on travaille les questions de langage inclusif et comment rendre le langage plus inclusif en école d'art, et l'exporter ailleurs.

L'école elle réagit face à tout ça ?

C'est compliqué, mais elle va quand même financer l'impression d'un mini guide de langage inclusif. Donc c'est déjà ça. Mais pour tout ce qui est rapport de hiérarchie, c'est vraiment très compliqué. Ce sont des choses un peu taboues dans l'enseignement supérieur je pense, et même dans l'enseignement de façon générale. Dans les écoles d'art, comme ce ne sont pas des personnes formées à être profs, c'est encore plus délicat.

Tu parles de toutes ces questions avec tes ami-e-s ?

Oui, on parle beaucoup de tout ça, on parle aussi pas mal de questions de décolonisation, du fait que dans l'art il n'y que des personnes blanches, du fait que par exemple dans le groupe féministe intersectionnel, ce ne sont que des personnes non racisées, à part la personne qui la mis en place. Ça nous semble vraiment problématique, tout comme le fait qu'il y a très peu de personnes racisées en école d'art de manière générale. On aussi des réflexions par rapport à ça. On se demande quel rôle on a à jouer là-dedans, et comment s'ouvrir plus ?

Est-ce que tu penses que les choses peuvent changer sur ces questions ? Tu te projettes par rapport à ça ?

Je suis plus dans un état de réflexion plus que de projection. C'est plus un rapport de pouvoir et de culture. Limite il faudrait faire des lois, enfin j'en sais rien, mais qu'il y ait vraiment quelque chose de gros qui se passe pour vraiment changer un peu radicalement les choses. Après, moi je pense qu'il faut faire un travail personnel de connaissance, et être alerte sur ces questions-là. Alerté et en retrait, mais alerté dans le sens de s'instruire énormément parce qu'on est tous·tes né·es en personnes blanches donc on est tous·tes un peu racistes quelque part. Déjà si on arrive à pallier ça, ça peut être un bon début, au lieu de lancer des plans sur la comète sans s'être complètement déconstruit·e.

Je trouve qu'il y a un décalage énorme entre la pensée qui est je pense celle de la jeunesse et celle qui est actuellement au pouvoir, parfois je me sens très démunie par rapport à ça, et je me demande comment rêver le monde de demain. Qu'est-ce que tu penses de tout ça ?

J'aurai tendance à dire qu'il faut revenir vers quelque chose de plus local, de plus « à la source », pas essentialiste du tout mais, dans des communautés où on a tous vraiment un rapport horizontal. Si on se connaît tous·tes, ce rapport horizontal peut exister tout comme la découverte de l'autre, avec moins d'accros et plus de compréhension de l'autre.

Matériel utilisé

En date de septembre 2021

Caméra

1x Panasonic Eva1

3x Batteries + chargeur

1x 50mm T1.4

1x 24 – 105mm T4

2x Carte SD 128Go

1x sac de transport caméra

1x sac de transport optique

2x disque dur 1To

Machinerie

1x pied vidéo

1x cross épaule

Son

1x micro-caméra Rode

1x kit micro Oktava

Plan de travail du tournage

En date de septembre 2021

	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
MAI	3	4	5	6	7	8
	Tournage/repérages – Lyon IRIS				essais caméra - Bruxelles	
	10	11	12	13	14	15
	essais son	tournage – Lorient GARANCE				
	17	18	19	20	21	22
			tournage – Paris LOUIS		tournage – Paris LOUIS	
JUIN	14	15	16	17	18	19
					vision de rushes	
	21	22	23	24	25	26
		tournage – Paris LOUIS			tournage – Lyon IRIS	
	28	29	30	1	2	3
	tournage – Paris IRIS					
JUILLET	26	27	28	29	30	31
					tournage – Lorient GARANCE	

Plan de travail de post-production

En date de septembre 2021

	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
AOÛT	2	3	4	5	6	7
	montage image					
	9	10	11	12	13	14
	montage image					
	16	17	18	19	20	21
	montage image					
SEPTEMBRE	13	14	15	16	17	18
	montage image					
	19	20	21	22	23	24
	pré-montage son	pré-étalonnage + master soutenance				