

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master
Spécialité cinéma, promotion 2020
Soutenance de décembre 2020

« *About not blinking* »
Épreuves des corps dans l'œuvre
de Steve McQueen
Marianne RENAUD

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée *Retour*.

Directrice de mémoire interne :

Madame Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués

Directrice de mémoire externe :

Madame Éponine MOMENCEAU, directrice de la photographie

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires :

Madame Giusy PISANO, professeures des Universités à l'ENS Louis-Lumière

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master
Spécialité cinéma, promotion 2020
Soutenance de décembre 2020

« *About not blinking* »
Épreuves des corps dans l'œuvre
de Steve McQueen

Marianne RENAUD

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée *Retour*.

Directrice de mémoire interne :

Madame Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques et d'arts appliqués

Directrice de mémoire externe :

Madame Éponine MOMENCEAU, directrice de la photographie

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires :

Madame Giusy PISANO, professeures des Universités à l'ENS Louis-Lumière

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mes directrices de recherche Claire Bras et Éponine Momencau pour leurs remarques avisées et leur aide précieuse pendant cette année singulière.

Je remercie les équipes pédagogiques et administratives de l'ENS Louis-Lumière, notamment Giusy Pisano, David Faroult, Michèle Bergot, John Lvoff, Sylvie Carcedo, Laurent Stehlin, Didier Nové, Jean-Michel Moret, Véronique Lorin, Florent Fajole et Françoise Baranger, pour leur disponibilité et leurs conseils lors de mon cursus à l'école.

J'ai une pensée particulière pour Tony Gauthier, dont l'enseignement aura marqué mes années d'apprentissage à Louis-Lumière.

Je remercie sincèrement mon parrain, Erwan Elies, ainsi que Pascale Marin, Patrick de Ranter et Eric Dumage.

Merci à mes camarades de la promotion 2020, en particulier Camille Aubriot, Thomas Weyland, Charles Chabert, Louise Giboulot et Adrien Zanni.

Merci à mes amis cinéphiles François Verstraete et Anne Sivan, qui savent que je porte ce sujet de mémoire depuis longtemps et qui m'ont encouragée à développer mes idées.

Merci à Karine Berger, pour sa présence positive, son soutien et sa patience dans les moments difficiles.

Enfin, un immense merci à mes parents pour leurs encouragements.

Résumé

Que ce soit dans ses films d'art contemporain ou ses longs-métrages, Steve McQueen parvient à toucher le spectateur jusqu'à provoquer en lui une réaction physique. Quels sont les moyens mis en œuvre par McQueen pour y parvenir ? Ce travail de recherche prend pour axe d'analyse le corps dans l'œuvre du réalisateur afin de comprendre comment, de la représentation du corps mis à l'épreuve à l'expérience vécue par le spectateur en salle de cinéma ou face à une installation, les films de McQueen sollicitent la perception de celui qui les regarde. Les pratiques de l'image et de sa réception dans le milieu de l'art vidéo croisent dans les films de McQueen les pratiques cinématographiques.

McQueen met l'accent sur l'aspect physique, concret et matériel de l'image et de ce qui est représenté. C'est pourquoi le corps est compris ici de multiples manières : à la fois corps du personnage représenté à l'écran et corps du spectateur, le corps est aussi celui de la caméra-dispositif, du procédé de projection, du cadreur et de l'acteur. En considérant la dimension profondément tactile du travail de McQueen, nous pouvons envisager l'expérience du spectateur face à ses œuvres comme une occasion pour ce dernier de renouveler sa perception de lui-même et sa relation sensible au monde.

Mots-clés

Cinéma, corps, film d'art, dispositif, pouvoir, violence, pellicule, installation, immersion, projection, synesthésie, expérience esthétique, énonciation.

Abstract

Be it in his contemporary art films or in his feature films, Steve McQueen manages to deeply affect the viewer so that he feels a physical reaction. By what means does McQueen achieve this? The present research thesis takes the body in the filmmaker's work as an approach angle in order to understand how – from the showing of the body's trials to the viewer's experience at the cinema or in front of an installation, McQueen's films call for the active perception of the viewer. The ways of creating and receiving the image in the field of video art intertwine with cinematographic practice in McQueen's work.

McQueen highlights the physical, concrete and material aspect of the image and what it represents. Hence, the body is here understood through multiple meanings: it is both the body of the character on screen and the viewer's body, it is also the body of the camera-apparatus, the one of the projection process, of the camera operator and of the actor. Considering the inherently tactile dimension of McQueen's work, we can contemplate the viewer's experience as an opportunity for him to renew his perception of himself and his sensitive relationship to the world.

Key words

Cinema, body, art film, camera-apparatus, power, violence, film, installation, immersion, projection, synaesthesia, aesthetic experience, enactivism.

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Mots-clés.....	4
Abstract.....	5
Key words.....	5
Table des matières.....	6
Introduction.....	8
Partie 1. Représentations du corps contraint, de l'épreuve à la libération.....	14
<i>Chapitre 1. Enjeux des représentations du corps contraint.....</i>	16
<i>De la violence.....</i>	16
<i>Une tradition judéo-chrétienne de la représentation du corps souffrant.....</i>	21
<i>De l'exaltation du corps à son rejet.....</i>	30
<i>Chapitre 2. Corps protéiforme : du corps-objet et de ses usages à l'informe de la chair.....</i>	36
<i>Pouvoir et objectification du corps.....</i>	36
<i>Regard sur le corps masculin : le cas de Brandon.....</i>	41
<i>La chair ou l'informe du corps.....</i>	44
<i>Chapitre 3. Corps libérés ? Corps transformés !</i>	51
<i>Altération et dépassement.....</i>	51
<i>Le corps en éclosion.....</i>	54
<i>Vulnérable et puissant, le corps performatif comme instrument de contestation</i>	59
Partie 2. Les corps du dispositif filmique.....	62
<i>Chapitre 1. Corps caméra – corps cadreur – corps acteur.....</i>	64
<i>Le cinéma comme dispositif.....</i>	64
<i>La caméra comme corps.....</i>	69
<i>Le corps du cadreur</i>	72
<i>Chapitre 2. La notion de performance de l'art vidéo aux longs-métrages.....</i>	77
<i>Le corps de l'artiste</i>	77
<i>Corps de l'acteur entre mythification et prosaïsme</i>	82
<i>Faire l'expérience du temps.....</i>	87

<i>Chapitre 3. Les membres du dispositif cinématographique : cadre, montage et support photosensible</i>	95
<i>Rentrer dans le cadre</i>	95
<i>Montage</i>	99
<i>La peau du film, travailler la pellicule ou le support numérique</i>	101
Partie 3. Corps du spectateur, lieu de l'expérience esthétique.....	107
<i>Chapitre 1. Le corps à l'image comme possibilité de retour à soi</i>	109
<i>Corps de l'acteur et retour sur soi du spectateur</i>	109
<i>Perméabilité entre réel et fiction</i>	111
<i>Chapitre 2. L'expérience esthétique des œuvres de Steve McQueen</i>	117
<i>Implication du spectateur et prise de risque</i>	117
<i>Travail sur l'immersion et mise en question de l'action</i>	121
<i>Une expérience multisensorielle synesthésique</i>	125
<i>Chapitre 3. Exploration active de nos propres perceptions</i>	129
<i>Le pouvoir de l'œil – le spectateur en position de puissance ?</i>	129
<i>Percevoir notre propre corps dans l'espace à travers le dispositif de l'installation-projection</i>	131
<i>Provoquer une réaction physique chez le spectateur l'invitant à repenser son rapport sensoriel au monde</i>	134
Conclusion.....	137
Bibliographie.....	139
Filmographie.....	143
Table des illustrations.....	145
Annexes.....	148
Annexe 1 : Extrait de <i>12 Years a Slave</i> , par Solomon Northup.....	148
Annexe 2 : Entretien Erwan Elies, directeur de la photographie et cadreur.....	152
Annexe 3 : Entretien Pascale Marin, directrice de la photographie et cadreuse..	157
Annexe 4 : Entretien Patrick de Ranter, cadreur et opérateur Steadicam.....	170
Annexe 5 : Entretien Éponine Momencau, directrice de la photographie et cadreuse.....	179
Partie Pratique de Mémoire - <i>Retour</i>	184

Introduction

*Tout nous résiste, les hommes et les choses, les institutions et les groupes,
les volontés et les bâtiments, les temps et les lieux.*

Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*¹

Décembre 2019, Tate Britain, Londres. Je découvre la dernière œuvre exposée de Steve McQueen, intitulée *Year 3*. Le long des murs monumentaux de la galerie centrale du musée, des photos de classe sont alignées (fig. 1 et 2). Des enfants de sept à huit ans et leurs professeurs, assis ou debout, font face à l'objectif des photographes du Tate chargés de les immortaliser en cette année charnière où l'enfant s'ouvre au monde au-delà de son cercle familial.



Figure 1. Installation de Year 3 au Tate Britain, décembre 2019 - photographie personnelle

¹ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p.66.



Figure 2. Installation de Year 3 au Tate Britain, décembre 2019 - photographie personnelle



Figure 3. Year 3, détail - photographie personnelle



Figure 4. Year 3, détail - photographie personnelle

L'idée de chrysalide est présente, McQueen utilisant le format traditionnel de la photographie de classe pour figurer un cocon prêt à éclore. L'artiste nous invite ainsi à nous interroger sur la manière dont nos générations sont formées les unes après les autres par les institutions scolaires mais aussi par les images produites par ces institutions. On observe un contraste fort entre l'uniformité de la forme photographique et la pluralité des visages lorsque l'on s'approche des cadres (fig. 3 et 4). McQueen introduit ainsi les thèmes de la recherche de liberté et d'émancipation dans son installation photographique où l'individualité des enfants se perd sous la multitude des images. En effet, l'installation est impressionnante par son ampleur et son ambition. Le visiteur est submergé par le nombre de photographies et y réagit en s'approchant des photographies à sa hauteur, à la recherche des particularités des visages et des signes pouvant distinguer les enfants les uns des autres. Nous avons souhaité commencer notre introduction par la présentation de *Year 3*, précisément parce qu'elle regroupe

nombre de problématiques que nous aborderons dans la présente recherche et parce que nous en avons fait l'expérience physique.

Ayant effectué sa formation artistique dans le champ des arts visuels, Steve McQueen a commencé à se distinguer dans ce domaine au cours des années 1990 par son usage particulier de la caméra et ses partis pris techniques et artistiques forts. Une réflexion sur le cadre l'a par exemple amené à tourner *Deadpan* en 1997, pour lequel il obtient le Turner Prize en 1999, et dans lequel - dans une relecture de la scène de *Steamboat Bill Jr.* où Buster Keaton traverse la porte d'une façade s'abattant sur lui - l'artiste se tient debout, impassible, alors que la façade d'une maison se rabat sur lui, demeurant toutefois indemne grâce à l'ouverture d'une fenêtre. Dans ses films d'art, McQueen privilégie l'usage de pellicules 16mm en noir et blanc et y appose une bande-son où le silence prédomine, dans l'idée de mettre avant tout en œuvre une expérience sensorielle à partir de la vision et de l'élément visuel.

L'on trouve dans les courts-métrages de Steve McQueen les fondements de ses travaux cinématographiques ultérieurs et l'on pourrait considérer ses œuvres d'art visuel comme un terrain d'expérimentation où l'artiste éprouve les techniques de montage et de prise de vue. Ces courts-métrages, malgré leur caractère expérimental, ne sauraient être considérés comme des esquisses. Ils s'apparentent davantage à un noyau fondateur des interrogations artistiques et humaines de McQueen dont les thèmes et les problématiques seront repris à plus large échelle au cinéma, de *Hunger*, sorti en salles en 2008, à *Widows*, son dernier long-métrage sorti en 2018.

Des corps entre attraction/répulsion et force/vulnérabilité face à l'oppression

Les principaux thèmes irriguant l'œuvre de Steve McQueen se retrouvent ainsi en écho dans ses courts-métrages et dans ses longs-métrages. La tension entre attraction et répulsion, entre violence et érotisme, est explorée dans *Bear* (l'un de ses tout premiers travaux, réalisé en 1993), dans lequel deux hommes nus sont engagés dans un face à face ambigu, entre agression et camaraderie. Cette tension

est figurée dans son second long-métrage, *Shame* (2012), à la fois dans la relation entre un frère et une sœur mais aussi dans la relation de chacun des personnages à lui-même. Le travail sur le lien entre *force et vulnérabilité*, souvent comprises comme deux caractéristiques d'un même personnage, se trouve dans *Five Easy Pieces* (1995), où la caméra suit la progression d'une funambule sur une corde. Le court-métrage annonce la poursuite de cette réflexion et son renouveau dans *Hunger*, qui montre la décision de Bobby Sands, prisonnier politique et républicain irlandais, d'entreprendre une grève de la faim. Troisième grand thème présent dans l'œuvre de McQueen, *l'oppression* est traitée dans son court-métrage entre documentaire et cinéma expérimental intitulé *Western Deep* (2002), qui montre les travailleurs descendant dans la mine d'or de Tau Tona, en Afrique du Sud. S'intéressant à la contrainte psychologique imposée aux travailleurs, Steve McQueen explore également la répression et l'exploitation des corps, sujet qu'il reprend dans son long-métrage *12 Years a Slave* (2013).

Tous ces thèmes se croisent et se concentrent en un lieu : le *corps*. Dans les longs-métrages de Steve McQueen, le corps est pensé dans de multiples perspectives. Devenant une arme contre autrui, le corps devient inévitablement arme contre soi, menant à l'autodestruction. L'on observe une progressive transformation du corps, qui est l'objet d'une dématérialisation plus ou moins marquée et allégorique (amaigrissement dans *Hunger*, contusions dans *Shame*, vieillissement dans *12 Years a Slave*). Le réalisateur pose la question des limites du corps, indissociablement lié à l'esprit de ses personnages. Le sujet de l'addiction, dans *Shame*, donne par exemple l'opportunité à McQueen de traiter l'influence réciproque de l'un sur l'autre.

Dans de nombreux entretiens, Steve McQueen a affirmé son désir de provoquer une réflexion chez le spectateur de ses films en le sollicitant émotionnellement tout en le mettant intellectuellement au défi. Le cinéma et l'art visuel deviennent avec McQueen des expériences demandant l'engagement total du spectateur, interpellé corps et âme par la proposition visuelle du réalisateur. L'œuvre de McQueen permet de penser le corps et d'en faire l'expérience à partir d'une perception

visuelle et auditive, le film. Cette perspective se joint à une démarche artistique moderne qui consiste en l'usage d'éléments ordinaires, communs, pour que le spectateur les voie et les ressente différemment. Et en effet, quoi de plus ordinaire, pour l'homme, qu'un corps humain ?

Trois types de corps travaillés par McQueen sont à distinguer : le corps de l'acteur incarnant un personnage, le corps du dispositif technique permettant l'obtention du produit filmique et le corps du spectateur, au sujet duquel le réalisateur affirme : « Je veux mettre le public dans une situation où chacun prend intimement conscience de soi, de son corps et de sa respiration. »². Notre recherche portera donc sur le traitement de ces trois corps dans l'œuvre de Steve McQueen. Le terme « épreuve », par sa polysémie, nous semble tout à fait indiqué pour exprimer la multiplicité des expériences appliquées au corps chez Steve McQueen. Une épreuve est à la fois un essai par lequel on éprouve la résistance, la qualité de son objet. Elle peut également représenter une difficulté qui détermine le courage de quelqu'un, qui provoque chez lui de la souffrance. Mais le terme est également utilisé dans les domaines de l'imprimerie et de la gravure, désignant un élément intermédiaire dans le processus de travail permettant à la fois de voir l'avancement du processus. Les corps, dans l'œuvre de McQueen, sont mis à l'épreuve, contraints, manipulés par le réalisateur qui explore leur résistance. Nous nous demanderons comment la mise en scène des corps contraints – s'appuyant sur les ressources propres au dispositif filmique – engendre une expérience esthétique nous permettant, en tant que spectateur ou spectatrice, de repenser notre rapport à notre propre corps. Le corps du personnage est malmené par la fiction et la mise en scène tandis que le corps du comédien face à la caméra, par la dimension performative du jeu d'acteur, est tendu entre disparition - destruction - et mythification. Le corps du film, en tant qu'objet visuel, est lui aussi le lieu de manipulations grâce au montage et à l'utilisation de la lumière, mais aussi grâce à

² Entretien de Steve McQueen mené par Hans-Ulrich OBRIST and Angéline SCHERF en 2003 pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Source: Galerie Marian Goodman (http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2006-02-04_steve-mcqueen/ - consulté le 25/11/2015) : « I want to put the public in a situation where everyone becomes acutely sensitive to themselves, to their body and respiration. », notre traduction.

celle de la caméra. Le réalisateur, par ces actes, exprime physiquement l'image, lui confère une matérialité parce qu'elle devient malléable. Le corps du spectateur est quant à lui également mis à l'épreuve par le traitement visuel et sonore, aussi bien au niveau émotionnel que sensoriel.

Ainsi, nous évoquerons en priorité dans ce travail de recherche les œuvres d'art visuel dont nous avons pu faire l'expérience en personne – notamment lors de la rétrospective Steve McQueen, organisée au Tate Modern de Londres en février 2020.

Les représentations du corps contraint et subissant des violences témoignent d'une volonté de mise en scène de transformation du corps dans l'optique d'une libération de ce dernier, soit la possibilité pour l'individu de disposer de lui-même et de son corps comme il le souhaite. Les éléments de mise en scène utilisés par McQueen au sein du dispositif de l'œuvre sont indissociables des interactions entre d'une part le corps de l'acteur, le corps du cadreur et le corps matériel de l'appareil d'enregistrement visuel ; d'autre part celles entre le corps du spectateur et le corps des éléments matériels permettant la réception de l'œuvre. Le but recherché par McQueen est, nous l'avons vu à travers sa citation, de déclencher une réaction physique corporelle chez le spectateur, que nous analyserons comme lieu d'une expérience esthétique à la fois multisensorielle et synesthésique lui permettant une exploration active de ses propres perceptions.

Partie 1. Représentations du corps contraint, de l'épreuve à la libération

*I am not interested in manipulating people. The complete opposite. I am interested in a truth... The most horrific things sometimes happen in the most beautiful places...
I cannot put a filter on life. It's about not blinking.*

Steve McQUEEN³

En ouverture de cette réflexion, nous souhaitons nous intéresser dans cette partie aux conditions de l'expression *a priori* contradictoire d'une libération des corps possible en mettant en scène des corps violentés. En effet, McQueen met en scène des personnages pris dans des situations de contrainte: prison pour *Hunger*, esclavage pour *12 Years a Slave*, addiction sexuelle dans *Shame*. Nous nous attacherons à voir comment la contrainte du corps et de l'esprit est mise en images et surtout comment le réalisateur parvient à montrer la résistance et la réappropriation du corps aliéné dans l'espoir d'une libération du personnage.

Les enjeux dans les représentations du corps contraint et souffrant sont multiples pour McQueen. Filmer des actes de violence mis en scène permet au réalisateur de

³ Entretien de Steve McQueen mené par Kirsty Young en 2014 pour *Deserted Island Discs*, BBC Radio 4. Source : site de la BBC (<https://www.bbc.co.uk/programmes/b04hml41> – consulté le 24/08/20) « Ça ne m'intéresse pas de manipuler les gens. C'est tout l'inverse. Ce qui m'intéresse c'est une vérité... les choses les plus terribles se produisent parfois dans les plus beaux endroits... Je ne peux pas mettre un filtre sur la réalité. Il s'agit de ne pas détourner le regard. », notre traduction.

solliciter certaines réactions chez le spectateur, nous verrons quel type de représentation de la violence est privilégiée par McQueen, notamment dans *12 Years a Slave*. D'autre part, s'inscrivant dans une tradition judéo-chrétienne des représentations picturales des souffrances du Christ, McQueen fait résonner ces éléments picturaux avec son œuvre pour exprimer le lien entre le corps et la conscience de l'individu. Le réalisateur établit un lien entre l'individu, corps et conscience, et les problématiques sociales et politiques qui motivent les personnages de ses films. Cet aspect est particulièrement manifeste dans *Hunger*. Enfin l'exaltation du corps et son rejet répondent à la mise à distance et l'observation d'une conception du corps dans la société occidentale contemporaine que le réalisateur invite à interroger dans *Shame*.

Le corps contraint prend plusieurs formes dans les longs-métrages de McQueen : corps rendu objet dans la relation de pouvoir d'un individu (ou d'une institution) à un autre, corps masculin et corps chair, dont nous explorerons les spécificités. Porter atteinte au corps engendre une évolution de son statut. Si la liberté à disposer d'eux-mêmes n'est pas atteinte par tous les personnages de McQueen, le corps aura vécu un moment d'éclosion et de dépassement de soi.

Chapitre 1. Enjeux des représentations du corps contraint

*Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry? [...]*

*When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?*

William Blake, « The Tyger » - *Songs of Experience*

De la violence

Les corps des personnages, dans les longs-métrages de Steve McQueen, sont principalement mis à l'épreuve par les violences qu'ils subissent. Que celles-ci soient physiques ou mentales, elles marquent les corps figurés à l'écran. Mais pourquoi montrer la souffrance des corps à l'écran ?

Dans son article « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », Thomas Hirschhorn examine la nécessité de présenter ce type de représentations du corps dans le domaine de la photographie à travers huit points dont le dernier retient tout particulièrement notre attention. Ce huitième point dénonce la volonté du spectateur de se distancier de l'image en invoquant une « hyper-sensibilité ».

« Avec ce discours de la sensibilité – qui est en fait une "hyper-sensibilité" - il s'agit de préserver son confort, son calme et son luxe.[...] il est nécessaire de distinguer la "sensibilité", qui signifie pour moi rester "éveillé" et "attentif", et l'"hyper-sensibilité", qui signifie "l'enfermement

sur soi" et "l'exclusion". Pour résister à l'"hyper-sensibilité", il est important de regarder ces images de corps humains détruits. »⁴

Hirschhorn met ainsi en lumière une tendance du spectateur à instaurer une prise de distance et à se désengager de ce qu'il voit représenté par l'image. Plutôt que de prendre conscience du réel figuré par les photographies, le spectateur s'en éloigne en évoquant une hyper-sensibilité. Il ne s'agit pour l'auteur que d'un prétexte pour ne pas prendre acte du réel, d'où la notion d'enfermement sur soi évoquée. Cette hyper-sensibilité témoigne par ailleurs de la dimension dérangement de l'image, qui touche le spectateur au point que celui-ci refuse de la voir.

Steve McQueen semble lui aussi vouloir engager le spectateur dans l'appréhension du monde par la représentation des corps contraints et subissant – ou même s'infligeant - des violences. Passant toutefois par la fiction, McQueen interroge le spectateur quant à la place qu'il pense pouvoir occuper face au film. Les sujets mêmes des longs-métrages de McQueen portent sur des histoires vraies ou possiblement vécues. *Hunger* reprend la lutte de Bobby Sands emprisonné et *12 Years a Slave* est l'adaptation de l'autobiographie de Solomon Northup, homme noir libre kidnappé puis vendu en esclavage aux États-Unis. Le personnage principal de *Shame*, Brandon, a été créé par Steve McQueen et sa co-scénariste Abi Morgan après de nombreux entretiens avec des personnes souffrant d'addiction sexuelle⁵ et pourrait donc se dire proche de l'expérience quotidienne vécue par ces

⁴ HIRSCHHORN Thomas, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits? », *Les carnets du BAL #4, Que peut une image ?*, Paris, Editions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2014, sous la direction de Dork Zabunyan, p.115.

⁵ Entretien de Steve McQueen et Abi Morgan mené par Emma Thower le 11/01/12 pour le site HeyUGuys. Source : site HeyUGuys (<https://www.heyuguys.com/shame-qa-with-steve-mcqueen-and-abi-morgan/>) - consulté le 07/05/20) : « Primarily, we wanted to talk to people in the UK, but it was very difficult as there wasn't the same sort of recognition of the addiction, so that's why we went to New York and started to talk to experts and men, really. It was much harder to talk to women, and that's what gave us the steer on Brandon. But also what was fascinating was looking at the diversity of the men we met, Brandon being a kind of everyman. We just chose to channel many of the people we met and the experiences we had in Brandon. » / « Dans un premier temps, nous voulions parler à des gens au Royaume-Uni, mais c'était très difficile car il n'y avait pas le même genre de prise en compte de l'addiction, c'est pourquoi nous sommes allés à New York et avons commencé à parler à des experts et à des hommes, vraiment. Il était beaucoup plus compliqué de parler à des femmes, et c'est ce qui nous a mis sur la voie de Brandon. Mais c'est aussi fascinant de voir la diversité des hommes que nous avons rencontrés, Brandon étant une sorte de tout un chacun. Nous avons juste

individus. Les violences vécues par les personnages de ces longs-métrages, bien que demeurant toujours une représentation, construite et résultant de la mise en place d'un dispositif cinématographique, rendent compte de vécus réels, occasionnant une émotion chez le spectateur.

L'adaptation de l'autobiographie *12 Years a Slave* par McQueen reste fidèle aux événements décrits par Solomon Northup – rebaptisé Platt par les esclavagistes. Le chapitre 18 par exemple, relate l'incident survenu sur la propriété de Epps un dimanche en raison de l'absence momentanée de l'esclave Patsey, partie chercher dans une plantation voisine le savon que la maîtresse de maison lui refusait⁶. Nous avons mis en annexe 1 le passage du chapitre correspondant à la séquence, qui est aussi l'une des plus violentes du film. Nous remarquons d'emblée que l'adaptation varie extrêmement peu du texte autobiographique. Cela montre l'attachement que le réalisateur avait pour le matériau à l'origine du scénario ainsi que sa volonté de rester au plus proche de la vérité vécue par Northup. Trois légères modifications attirent néanmoins notre attention dans la mesure où elles nous donnent à la fois une idée de l'intention de mise en scène de McQueen et où elles apparaissent comme autant d'éléments permettant au réalisateur d'attribuer une dimension supplémentaire à la scène.

La première modification concerne Mme Epps, qui dans la version autobiographique regarde la punition de Patsey de loin (« Mistress Epps stood on the piazza among her children, gazing on the scene with an air of heartless satisfaction. »⁷). Dans l'adaptation, Mme Epps intime à son mari de battre Patsey avant que celui-ci ne demande à Platt de le faire. La voix de Mme Epps se fait d'abord entendre en off, de manière non dirigée – soit ne venant ni de gauche, ni de droite, ni de loin, là où elle se trouve physiquement par rapport à Epps, qui occupe alors le cadre. Cela donne l'impression au spectateur qu'il pourrait s'agir d'une voix non incarnée, de paroles faisant partie de la conscience d'Epps. Michael

décidé de concentrer plusieurs des personnes que nous avons rencontrés et des expériences que nous avons récoltées dans Brandon. ».

⁶ Minutage : [01:45:19] à [01:53:10]

⁷ Solomon NORTHUP, *12 Years a Slave*, London, Harper Collins, 2014, p.182.

Fassbender, incarnant Epps, fait ressentir l'hésitation du personnage à battre Patsey, qu'il désire sexuellement. L'on retrouve là une tension entre le sentiment de répulsion et d'attirance qu'Epps éprouve envers Patsey. La notion de plaisir sexuel et donc de jouissance sadique était pourtant présente au début du plan, lorsqu'il dit à Patsey « qu'elle l'a bien cherché » après avoir ordonné qu'elle soit attachée au poteau. Epps tire plaisir à voir Patsey ainsi attachée, nue et à sa merci. Lorsqu'il doit la fouetter lui-même toutefois, la punition apparaît comme mécanique, intégrée dans la culture esclavagiste comme manière de dominer l'autre. Cette mise en scène de la voix de Mme Epps identifiée à une injonction culturelle montre comment la société esclavagiste, dans ses habitudes de violence et de domination, dépossède les bourreaux de leur libre arbitre et de leur dignité, tout comme ceux-ci en dépossède leurs victimes.

La réponse de la punition d'Epps est mise en scène dans la deuxième modification que McQueen a effectuée dans son adaptation et concerne le personnage de Patsey. Dans l'adaptation, Patsey tient davantage tête à Epps lorsqu'il la questionne sur son absence et fait valoir sa valeur dans les champs de coton. Aussi, elle n'implore pas son maître pendant qu'elle se fait battre et dit à Platt qu'elle préférerait que ce soit lui qui la batte plutôt qu'Epps. Par cette modification de Patsey, McQueen en fait un personnage essayant de regagner de l'agentivité⁸, et ainsi de passer du statut d'esclave-objet à celui de sujet. Il s'agit donc pour McQueen de mettre en avant par le remodelage du personnage de Patsey une forme de résistance à la violence.

Enfin la troisième modification appliquée au matériau original dans l'adaptation est l'ajout de la réplique finale d'Epps en réponse à l'invective de Platt, rendue orale : « Sin ? There is no sin. Man does how he pleases with his property. »⁹. Cette réplique soulève deux questionnements ouverts. Le premier, que pose le film tout comme l'autobiographie de Northup, est la question morale de la volonté divine :

⁸ Traduction française du mot anglais *agency*, terme issu de la philosophie et des sciences sociales désignant la faculté d'action d'un être, sa capacité et sa puissance d'agir.

⁹ Master Epps, [01:52:26]

si Dieu est bon, pourquoi a-t-il permis l'esclavage et les souffrances qui s'ensuivent ? En effet, la beauté des paysages – souvent décrits comme paisibles et pittoresques dans l'autobiographie – est exprimée dans plusieurs plans du film, dont nous reparlerons plus loin. Le caractère magnifique de la nature contraste avec l'horreur subie par les esclaves. Epps ne craint pas la réprimande divine, même s'il se dit croyant. Le second est celui portant sur la notion de propriété liée à l'asservissement d'autrui et la dynamique économique sous-tendant ces rapports d'asservissement. Cette réplique dénonce la violence sociale doublant la violence physique dans le contexte de l'esclavage et induit que l'une ne va pas sans l'autre dans la constitution d'une violence systémique servant à soutenir un ordre social s'appuyant sur la domination d'un groupe par un autre.

On voit donc que les modifications effectuées par le réalisateur permettent d'ouvrir des voies de réflexion sur la violence et la nature humaine, infligeant et subissant cette violence. Filmer et mettre en scène la violence rendent possible une mise en perspective de celle-ci, une manière de montrer ses multiples dimensions et implications. Rancière écrit dans *Le Spectateur émancipé* : « Une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent. La question est de savoir le type d'attention que provoque tel ou tel dispositif. »¹⁰. C'est précisément ce que propose McQueen dans sa démarche artistique et cinématographique, soit provoquer certains types d'attentions, de sensations et de réflexions chez le spectateur, et ce que l'œuvre soit destinée au cinéma ou à l'installation en galerie.

¹⁰ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp.108-109.

Une tradition judéo-chrétienne de la représentation du corps souffrant

Les symboles visuels associés à la souffrance des corps permettent de déceler dans les films de McQueen des références à la tradition chrétienne. La mise en scène répond à une histoire de la représentation du corps du Christ et le parcours des personnages est assimilé à un chemin de croix. La séquence dans *Hunger* où l'un des prisonniers – que le spectateur identifie plus tard comme Bobby Sands - dans les couloirs par les gardes en réaction à leur grève de l'hygiène évoque les images de la Passion, autant dans le costume et les coiffures des acteurs jouant les prisonniers – vêtus d'un tissu clair noué à la taille, longs cheveux bruns hirsutes - que dans la disposition des gardiens de prison, rangés de part et d'autre du cadre de manière à laisser le prisonnier au centre (figures 5 et 6).



Figure 5. Photogramme de *Hunger* [00:26:56]



Figure 6. Photogramme de *Hunger* [00:27:21]

Éclairée en clair-obscur, cette séquence met en avant la nudité presque totale du prisonnier. Ce traitement photographique de la scène permet d'établir un lien avec plusieurs tableaux d'époques variées représentant le Christ sur la croix.

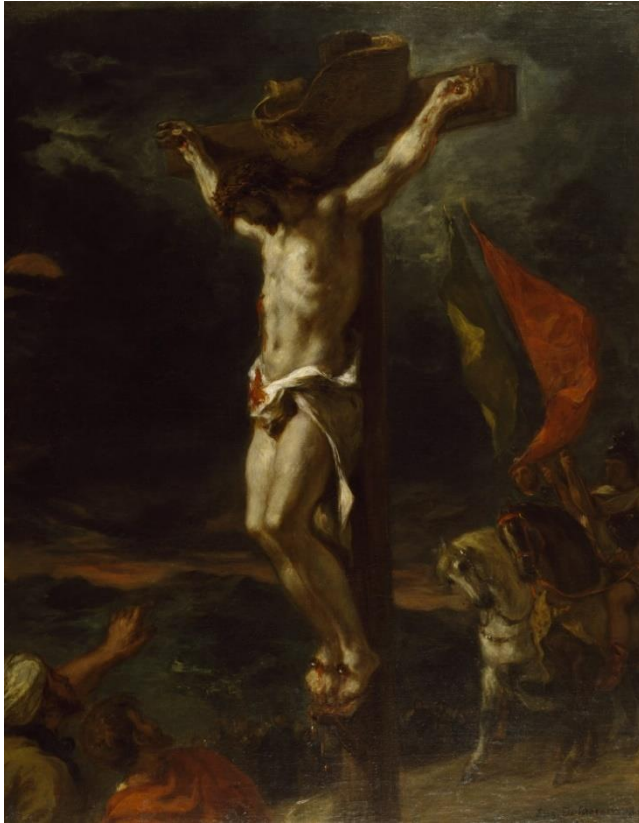


Figure 7. Christ en croix, Eugène Delacroix, 1846.

La séquence de *Hunger* montre par exemple des similitudes avec le tableau ci-contre (fig. 7) du peintre Eugène Delacroix présentant Jésus crucifié. Dans ces deux représentations, le visage est maintenu dans l'ombre alors que le corps vêtu d'un simple tissu blanc noué autour de la taille attrape la lumière. L'on retrouve de même, dans le traitement de l'image filmique, les teintes verdâtres de la peinture, connotant la dimension morbide de la scène. Ces éléments de représentation du corps christique peuvent également être observés dans des tableaux antérieurs, datant du XVIIème siècle (fig. 8 et 9).



Figure 8. Christ crucifié, Diego Velazquez, v.1632.



Figure 9. Le Christ en croix, Philippe de Champaigne, v.1650.

Là encore, l'usage de la lumière, qui auréole cette fois-ci la tête du Christ, est de prime importance dans la dramaturgie de ces deux peintures car elle rappelle la nature divine, surhumaine, du Christ, et l'impact que celle-ci peut avoir sur le spectateur. Paradoxalement, la lumière met en avant la dimension corporelle du Christ en faisant ressortir les reliefs de son corps. Ce sont donc ces deux aspects du Christ – divin et humain – que les peintres déploient dans leur œuvre. Il s'agit d'une tradition de représentation ayant vu le jour avec la peinture baroque, privilégiant des contrastes marqués et un choix de sujets permettant de souligner l'expressivité des visages et des corps. On observe ainsi que McQueen se place dans la lignée de ces représentations en assimilant les prisonniers politiques à la figure du Christ et au martyr de ce dernier.

Comme le montre l'article de Jacques Gélis, « Le corps, l'Église et le sacré », dans le premier tome de *l'Histoire du corps*, la représentation du corps meurtri du Christ a façonné l'imaginaire corporel de l'Occident chrétien dès le XVIème siècle. Au corps du Christ faisait face celui de l'homme pécheur, auquel l'Église rappelle sans cesse que c'est par son corps que viendra sa perte. Le corps est le lieu et l'enjeu de

l'expérience religieuse dans une double aspiration paradoxale à la sanctification du corps du sauveur et de l'avalissement du corps commun. Le rôle de l'image et de la représentation est alors essentiel à l'Église :

« L'image a constitué un outil essentiel dans la diffusion de ce culte ; avec l'apparition de l'imprimerie, de très nombreuses vignettes pieuses sont venues appuyer le discours des clercs et mettre sous les yeux des fidèles le corps meurtri et humilié du Sauveur. »¹¹

On observe ainsi une tradition occidentale dans la représentation du corps meurtri qui se retrouve chez McQueen. Si une telle influence picturale est présente chez le réalisateur, elle diffère tout de même des intentions ecclésiastiques s'attachant à susciter la dévotion chez les fidèles.

Revenons sur la séquence de *Hunger* précédemment mentionnée, qui permet de comprendre avec quelle intention le réalisateur met en scène de telles violences. Incarcérés dans la prison britannique de Maze, les prisonniers républicains nord-irlandais perdent le 1^{er} mars 1976, par décret gouvernemental, leur statut spécial de prisonniers politiques et se voient attribuer le statut de criminels de droit commun, voyant s'accroître les violences carcérales à leur encontre. Deux protestations s'ensuivent parmi les prisonniers membres de l'IRA et engagés contre la présence britannique en Irlande. La première est la *Blanket Protest*, pendant laquelle les prisonniers, qui pouvaient jusqu'à présent conserver leurs vêtements civils grâce au statut spécial, refusèrent de porter l'uniforme de la prison. Ils restèrent nus ou portèrent des couvertures. La seconde est la *Dirty Protest*, pendant laquelle les prisonniers refusèrent de se laver, de vider leur pot, de se raser ou de se couper les cheveux. La séquence montre la réponse carcérale à ces protestations : l'un des prisonniers, Bobby Sands, est mené de force par des gardes pour se faire couper les cheveux et se faire baigner. La mise en scène insiste sur la dimension systémique de la volonté de contrôle des corps par l'univers carcéral. En effet, la manière dont les gardes retirent les plaquettes indiquant les noms des prisonniers

¹¹ GÉLIS Jacques, « Le corps, l'Église et le sacré », dans *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2005, p.23

dans les cellules au début de l'extrait insiste sur la volonté de rendre anonymes les détenus et ainsi banaliser les violences qui vont leur être faites. L'usage par les gardes de gants jaunes bien visibles vient renforcer le contraste entre le corps sale mais vigoureux de Bobby Sands et ceux des gardes, uniformes et aseptisés. La manière dont les cheveux de Sands sont coupés (fig. 10) rappelle par ailleurs un autre épisode biblique, celui de la chute de Samson¹², et donne une dimension métaphorique supplémentaire à la scène : en coupant les cheveux du prisonnier, la prison pense lui retirer sa force de protestation et le soumettre au pouvoir.



Figure 10. Photogramme de Hunger [00:27:59]

Les personnages de Bobby Sands et Solomon Northup sont mis en scène comme des martyrs. Ces martyres ne sont plus uniquement vécus comme des moyens pour les personnages d'éprouver leur foi en Dieu. Ils servent avant tout aux personnages pour éprouver leur conviction et leurs principes.

Il nous faut retourner vers l'article de Gélis pour trouver des similitudes dans les pratiques du martyre. Entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle, de nouvelles formes de martyre apparaissent et sont infligées par le mystique à lui-même. Ce nouveau martyre permettait aux mystiques de s'incorporer au Christ par la communion des blessures infligées à leur propre corps. Le corps peut mener aussi bien au salut

¹² Personnage biblique qui tire sa force légendaire de sa chevelure de nazir, qu'il a fait vœux de ne pas couper afin d'obtenir les faveurs de Dieu. Il fût trahi par Dalila, vendue aux Philistins : « Elle endormit Samson sur ses genoux. Puis, ayant appelé un homme, elle lui fit raser les 7 tresses de la tête de Samson et commença ainsi à le dompter. Il perdit sa force. » (Jg, 16:19), trad. Segond 21.

qu'au péché et c'est par le martyre du corps que le mystique – se rapprochant du Christ – s'approche du salut.

Nous trouvons des similitudes entre les formes de martyre contre soi apparues à cette époque et les épreuves physiques et mentales vécues par les personnages dans les trois premiers longs-métrages de Steve McQueen. Jacques Gélis remarque que « La privation alimentaire est la punition la plus immédiate que l'on fait subir à son corps. »¹³ ; c'est aussi de cette manière que Bobby Sands exprime son opposition au gouvernement Thatcher. Le personnage historique qu'était Bobby Sands est mis en scène comme un martyr pour sa cause.

Chez les mystiques martyrs du XVIème siècle, l'on retrouve également la pratique récurrente des mortifications et des macérations : « Pour châtier le corps qui brûle, éteindre le feu de la concupiscence, vaincre la chair qui s'embrase, il n'est souvent d'autre recours que l'immersion dans l'eau froide: elle seule peut éteindre l'incendie qui menace de vous détruire. »¹⁴. Cela n'est pas sans nous rappeler Brandon, qui, tentant de fuir ses envies pornographiques, s'épuise en footings dans un New York gris et pluvieux.

Le corps luttant de Sands échappe cependant à la volonté du système carcéral à l'annihiler en ce qu'il gagne, à la fin de la séquence de la tonte forcée, un visage qui restera identifiable pour le spectateur, celui de protagoniste principal de la révolte au sein de la prison.

Les écrits de Michel Foucault, notamment dans son ouvrage *Surveiller et punir*, nous aident à comprendre comment McQueen met en scène le corps comme lieu des luttes de pouvoir entre les militants IRA et le gouvernement Thatcher. Foucault met le corps au centre d'une histoire généalogique des pouvoirs et des savoirs. Le corps comme cible du pouvoir exercé par l'entité dominante est le révélateur de celui-ci. En d'autres termes, le pouvoir est indissociable des corps sur lesquels il s'exerce car autrement, il ne pourrait être reconnu en tant que tel. En refusant de

¹³ *Idem*, p.47

¹⁴ *Histoire du corps*, tome 1, p.52

se plier à la discipline carcérale par les *Blanket* et *Dirty Protests*, les condamnés remettent en cause le pouvoir du gouvernement dont répond la prison. Faisant référence aux révoltes de prisons contemporaines à la parution de *Surveiller et punir* (1975), Foucault écrit :

« C'étaient des révoltes contre toute la misère physique qui date de plus d'un siècle : contre le froid contre l'étouffement et l'entassement, contre des murs vétustes, contre la faim, contre les coups. Mais c'étaient aussi des révoltes contre les prisons modèles, contre les tranquillisants, contre l'isolement, contre le service médical ou éducatif. [...] Il s'agissait bien d'une révolte, au niveau des corps, contre le corps même de la prison. Ce qui était en jeu, ce n'était pas le cadre trop frustré ou trop aseptique, trop rudimentaire ou trop perfectionné de la prison, c'était sa matérialité dans la mesure où elle est instrument et vecteur du pouvoir ; c'était toute cette technologie du pouvoir sur le corps, que la technologie de l' "âme" - celle des éducateurs, des psychologues et des psychiatres – ne parvient ni à masquer ni à compenser, pour la bonne raison qu'elle n'en est qu'un des outils. »¹⁵

La prison est une institution disciplinaire qui met en place des techniques afin de discipliner les corps des prisonniers. Ce que Foucault appelle « technologies de l' "âme" », fait référence aux techniques de contrôle de l'esprit mises en place par ces institutions véhicules de pouvoir – comme par exemple l'école, l'hôpital, l'armée - et appliquées par ceux qui y travaillent – soit les éducateurs, les psychiatres mentionnés. Il convient de considérer ainsi l'interdépendance du corps et de l'esprit-âme de l'individu sur lequel s'exercent les techniques de contrôle. « Techniques minutieuses toujours, souvent infimes, mais qui ont leur importance : puisqu'elles définissent un certain mode d'investissement politique et détaillé du corps, une nouvelle "microphysique" du pouvoir [...]. »¹⁶ écrit encore le philosophe. Les effets du pouvoir s'inscrivent et se manifestent sur les corps. Foucault mentionne plusieurs techniques de discipline des corps dans son ouvrage. Nous observons à cet effet l'organisation et la répartition des corps dans l'espace, le contrôle de l'activité du corps par l'élaboration d'un emploi du temps et d'une optimisation de l'usage du corps pour accomplir une tâche dans une période

¹⁵ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.39.

¹⁶ *Ibid.*, p.163.

temporelle donnée ou encore la gestion des modes de transmission de la connaissance et de constitution des savoirs. Les corrections disciplinaires telles qu'elles sont mises en scène dans la séquence analysée précédemment viennent redresser, et d'une certaine manière réhabiliter par la violence, le corps ne se pliant pas à l'institution carcérale: « Le châtiment disciplinaire a pour fonction de réduire les écarts. Il doit donc être essentiellement *correctif*. [...] [La punition disciplinaire] est moins la vengeance de la loi outragée que sa répétition, son insistance redoublée. Si bien que l'effet correctif qu'on en attend ne passe que d'une façon accessoire par l'expiation et le repentir; il est obtenu directement par la mécanique d'un dressage. Châtier, c'est exercer.»¹⁷. Par la violence des corrections disciplinaires effectuées par les surveillants sur les prisonniers, l'institution carcérale réaffirme et exerce son pouvoir sur les corps. Mettre en scène et représenter ces violences comme le fait McQueen permet au spectateur de voir les mécanismes par lesquels un gouvernement exerce directement son pouvoir et son influence sur les corps – c'est le cas dans *Hunger* – mais aussi comment cette violence systématisée – comme dans *12 Years a Slave* – agit sur la volonté de soulèvement des individus victimes de ces oppressions.

Il y a là l'induction d'une politique des corps rendus dociles et observables, propices à l'analyse et au contrôle. Le savoir constitué par observation des individus est vecteur de pouvoir.

« Le réseau carcéral constitue une des armatures de ce pouvoir-savoir qui a rendu historiquement possibles les sciences humaines. L'homme connaissable (âme, individualité, conscience, conduite, peu importe ici) est l'effet-objet de cet investissement analytique, de cette domination-observation. »¹⁸

Il y a un lien entre le corps et la conscience de l'individu. Ce lien est l'objet d'enjeux sociaux et politiques en ce qu'il représente un espace sur lequel la domination d'une institution ou d'autrui peut s'exercer.

¹⁷ *Ibid.*, p.211.

¹⁸ *Ibid.*, p.357.

Derrière ces représentations de la violence et des corps contraints, c'est aussi la question de la morale et de Dieu que pose McQueen dans ses films. Il est particulièrement marquant de voir la beauté et le faste des paysages du sud des États-Unis être le cadre des atrocités de l'esclavage dans *12 Years a Slave*. Le chant « Roll Jordan Roll » entonné par les esclaves à l'enterrement de l'un des leurs met en lumière la foi dans l'adversité. S'il y a un Dieu, pourquoi a-t-il créé le mal, la violence et la souffrance en même temps que le bien, la beauté et la bienveillance ? McQueen adresse cette question en filigrane aux spectateurs et amène enfin à nous interroger sur notre rapport à la spiritualité face à l'adversité.



Figure 11. Photogramme de 12 Years a Slave [01:06:17]



Figure 12. Photogramme de 12 Years a Slave [01:06:33]



Figure 13. Photogramme de 12 Years a Slave [01:41:43]

De l'exaltation du corps à son rejet

La figure de l'homme pécheur, dont le corps causera la perte, est l'objet du second long-métrage de McQueen, *Shame*, à travers le personnage principal, Brandon Sullivan. Dans ce film, McQueen pose la question des limites physiques du corps en parallèle la remise en question d'une société poussant toujours l'individu à sa limite psychique, tout en présentant une critique de la société contemporaine et de son obsession pour les corps.

C'est bien un homme américain, Brandon Sullivan, vivant dans une grande ville, New York, et ayant un travail lucratif - mais indéterminable pour le spectateur - dans une entreprise à l'activité opaque que prend pour sujet McQueen dans *Shame*. Brandon est l'héritier des *golden boys* des années 1980 et pourrait être désigné par l'acronyme « yuppie »¹⁹. Il semble mener la vie idéale et pourtant le spectateur assiste à la représentation d'un individu en crise. Souffrant d'addiction sexuelle, consommateur excessif de pornographie, Brandon éprouve un mal être croissant depuis l'arrivée de sa sœur Sissy dans son appartement. Le personnage de Brandon correspond à un idéal masculin moderne, héritier d'un mode de vie

¹⁹ *Young Urban Professional*.

capitaliste dans lequel le corps est une marchandise comme une autre – en témoigne l’habitude du personnage à avoir des relations sexuelles tarifées.

Dans la séquence introductive du film, où le spectateur découvre le quotidien répétitif du personnage en tension avec le caractère éphémère de ses aventures sexuelles, le corps de Brandon apparaît nu et presque sculptural grâce à la posture de l’acteur et à la lumière venant l’éclairer en contre-jour afin de souligner sa silhouette en *contrapposto*.

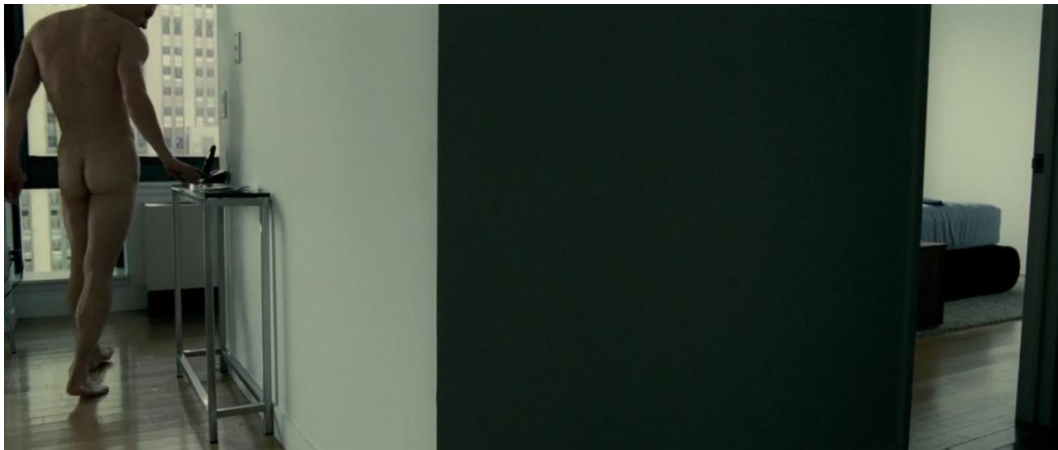


Figure 14. Photogramme de Shame [00:02:37]



Figure 15. Photogramme de Shame [00:04:48]

Il est suggéré que Brandon est fier de son corps et de ce qu’il en fait lors des rapports sexuels qu’il entretient. Ce type de cadrage du corps (fig. 15) apparaît à deux reprises, dans deux plans semblables de cette première séquence d’introduction (fig. 16) se déroulant pendant deux journées différentes. Ne pas cadrer le visage de Brandon à ce moment-là amène à concentrer l’attention sur le corps du personnage.

Cette attitude se double toutefois d'une autre posture plus crispée et renfermée, adoptée par le personnage en présence de sa sœur, et qui peut se comprendre par la vulnérabilité et l'excitabilité de Brandon lors des contacts physiques avec autrui (fig. 17). Cette crainte du personnage d'être trahi par son corps et de ne pas le contrôler se traduit par une irritabilité constante, que lui fait remarquer Sissy (« I make you angry all the time and I don't know why. »²⁰ [01:13:09]). Sissy renvoie Brandon à sa propre manière de vivre, d'habiter son corps, et aussi par-là à son addiction.



Figure 16. Photogramme de Shame [00:24:29]

Patrick Baudry écrit au sujet d'une manière de considérer le corps dans nos sociétés contemporaines :

« La célébration moderne du corps, sa « libération », ne s'accomplissent que dans l'ordre d'une distance d'abstraction à soi, conditionnée elle-même par la définition de sa mauvaise nature fondamentale. Ces deux comportements de célébration et de méfiance ou de mépris du corps ne sont pas contradictoires : ils fonctionnent ensemble. La célébration du corps remet bien moins en question le mépris qui s'est instauré à son endroit, qu'elle n'admet implicitement le postulat occidental de sa mauvaise nature. »²¹

Brandon incarne cette duplicité de la conception moderne du corps. Il tente de maintenir son corps dans un contrôle constant en le disciplinant par la routine quotidienne, le sport et l'effort physique. Il répond à l'exigence sociale de la forme

²⁰ « Je t'énerve tout le temps et je ne sais pas pourquoi. », notre traduction.

²¹ Patrick BAUDRY, *Le Corps Extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991, p.30.

du corps, de présenter au monde un soi lisse et exempt de toute aspérité physique. Cette astreinte physique du corps répond à l'incapacité du personnage à parler de son addiction sexuelle ainsi que de son mal être psychique et sentimental. Brandon, par son mode de vie, s'attribue et se conforme à des idéaux de puissance virils. La phrase de Claudine Haroche dans «Anthropologies de la virilité: la peur de l'impuissance» correspond ainsi à la situation dans laquelle se trouve le personnage: « L'idée de puissance, de virilité est au cœur de la domination masculine : comme idéal, aspiration au dépassement des limites, dans la force, le sport, le sexe, l'argent, le profit, et tout cela dans une société qui refuse non seulement au sexe masculin, mais à chacun au-delà, l'idée même de finitude, le moindre soupçon d'impuissance. »²². C'est ce soupçon d'impuissance – en l'occurrence de perte de contrôle sur son addiction – que Brandon cherche à dissiper.

Cette double posture amène Brandon à un comportement à risque suite à la dispute avec Sissy, alors qu'elle le pousse dans ses retranchements. Les séquences qui suivent montrent le personnage de Brandon à la recherche de toujours plus d'interactions sexuelles. Brandon cherche ainsi à ne plus penser aux reproches de Sissy en se perdant dans son addiction. Il essaie tout d'abord de séduire une femme dans un bar malgré la présence du compagnon de celle-ci. En raison de son comportement provocant, Brandon se fait agresser par le compagnon. Brandon tente ensuite de rentrer dans une boîte de nuit, où il se fait refouler, pour finir par suivre un homme dans un club gay à proximité. Suite à cela, ignorant le message de Sissy – audible en voix-off – Brandon se rend chez l'une de ses amantes pour un plan à trois. Ces trois séquences montrant *crescendo* les moyens par lesquels Brandon essaye de plonger dans son addiction sont montées de manière alternée, en flash-back, avec la séquence où Brandon prend le métro au petit matin pour rentrer chez lui. Ainsi, les plans apparaissent comme un puzzle que le spectateur reconstitue petit à petit en même temps que le personnage se remémore sa nuit.

²² HAROCHE Claudine, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2015, pp.28-29.

Un tel montage souligne le caractère décousu du cheminement du personnage et renforce la dimension d'errance nocturne pendant laquelle Brandon va au bout de son obsession sexuelle jusqu'à se mettre en danger – en provoquant délibérément le compagnon de la femme au bar, en suivant un inconnu dans les tréfonds douteux d'un club. Lors de la séquence de triolisme, où les plans s'enchaînent à un rythme soutenu et où le flou dans l'image – contrairement au reste du film – prend une place prépondérante, le spectateur voit Brandon aller jusqu'à l'épuisement. Le dernier plan de cette séquence montre Brandon, les yeux tournés vers la caméra, dans ce qui ressemble à une expression de souffrance plutôt que de plaisir.

L'idée que l'attitude de Brandon dans ces séquences est une conduite à risque voire même une conduite suicidaire est d'autant plus forte que ce moment de recherche de l'épuisement sexuel et de violence faite à soi par le personnage précède la découverte de la réelle tentative de suicide de Sissy dans l'appartement de son frère.

« "Le" suicide est limite, non point parce qu'il serait cet acte par quoi se franchirait une frontière séparant l'existence du décès. Le suicide est limite (et non pas frontière), en ce qu'il situe une tension entre la mort représentable et la mort sans représentation. C'est dans ce trouble que se situe un vertige qui à la fois comprend et refuse, qui admet et congédie la possibilité d'une mort "tentée" et fondamentalement involontaire. »²³

Brandon est à la recherche du vertige et a voulu pousser ce corps plein de contradictions vers sa limite, soit sa destruction.

« We're not bad people. We just come from a bad place. »²⁴

Sissy s'adresse ainsi à Brandon dans le message téléphonique se faisant entendre dans les séquences finales. L'idée du corps porteur de faute et fondamentalement mauvais a été intégrée par Brandon et c'est cela que Sissy tente de contrecarrer par son message. Sans énoncer clairement l'histoire sans doute traumatisante, sinon fondatrice, vécue par les deux personnages dans leur jeunesse, Steve McQueen met

²³ *Idem*, p.205.

²⁴ « Nous ne sommes pas mauvais. Nous venons juste du mauvais endroit. », notre traduction.

en images le poids des comportements sociaux sur la relation de l'individu à son corps. Ce traumatisme invisible est la véritable violence subie par les deux personnages dans leur jeunesse échappe au récit et au regard. L'addiction de Brandon apparaît comme une tentative de fuite pour échapper à ce traumatisme, quand cette même fuite, chez sa sœur, est exprimée par l'acte suicidaire. La violence non dite et invisible, occasionnant les troubles psychiques et physiques des personnages, est à mettre en lien avec la recherche d'émancipation des personnages, qui portent en eux la culpabilité et le sentiment de faute commise.

Chapitre 2. Corps protéiforme : du corps-objet et de ses usages à l'informe de la chair

Pouvoir et objectification du corps

La violence telle qu'elle est mise en scène dans les longs-métrages de McQueen nous intéresse en ce qu'elle atteste de relations de pouvoir. Nous nous pencherons sur la manière dont le corps est traité dans celles-ci. Les oppressions psychiques et physiques sont filmées par McQueen comme dépendantes les unes des autres. C'est ainsi que les obsessions douloureuses de Brandon se manifestent par une volonté d'épuiser son corps lors des séquences finales de *Shame* et que les coups de fouet brisent la volonté de Solomon de faire valoir la vérité sur son statut d'homme libre dans la première partie de *12 Years a Slave*.

Malgré l'unicité du corps et de l'esprit dont témoigne la mise en scène, le corps est parfois considéré par les personnages au sein du film comme un objet indépendant de l'esprit ou de l'âme de l'individu qui l'habite. Un exemple de cette instrumentalisation du corps se trouve dans la scène d'ouverture de *12 Years a Slave*, lorsqu'en pleine nuit, la femme allongée à côté de Solomon dans le cabanon où dorment les esclaves prend la main de celui-ci pour se procurer du plaisir puis se détourne une fois l'acte accompli. Le corps de l'esclave est ici si systématiquement considéré comme objet remplaçable par les maîtres esclavagistes que cette instrumentalisation est intégrée également par les esclaves eux-mêmes. La réappropriation de son corps et de son plaisir par la femme esclave se fait au détriment de la liberté de Solomon à disposer de son corps et elle se fait donc au prix de l'asservissement de ce dernier. L'esclavage permet tout

particulièrement de nous rendre compte de ce que signifie l'instrumentalisation du corps.

Dans son ouvrage *L'Usage des corps*, Giorgio Agamben rappelle que la notion d'« usage du corps » apparaît pour la première fois dans *Les Politiques* d'Aristote²⁵. Le philosophe italien commente ainsi la comparaison entre l'esclave et l'ustensile faite par Aristote :

« Ici l'esclave est comparé à un ustensile ou à un instrument animé qui, comme les automates légendaires construits par Dédale ou par Héphaïstos, peut fonctionner sur commande. [...] nous noterons que, pour un Grec, l'esclave, pour le dire en termes modernes, se situe plutôt du côté de la machine et du capital fixe que du côté de l'ouvrier. »²⁶

L'usage de l'esclave est inséparable de l'usage du corps de celui-ci – et non par exemple de ses compétences. Le corps de l'esclave est « L'esclave, que l'on définit par cet "usage du corps", est l'homme sans œuvre qui rend possible la réalisation de l'œuvre de l'homme, ce vivant qui, bien qu'étant humain, est exclu – et inclus par cette exclusion même de l'humanité, pour que les hommes puissent avoir une vie humaine, c'est-à-dire politique. »²⁷. Agamben explique ainsi l'usage du corps de l'esclave décrit par Aristote et exercé dans la Grèce antique. Cet usage du corps permet de mettre en lumière une conception du corps, dans le lien de domination maître-esclave, entre l'instrument et le vivant. Le corps de l'esclave est ainsi pris indépendamment de l'esprit qui l'habite. Le corps devient instrument vivant. Remarquons toutefois que dans la conception antique de l'usage du corps, le rapport de pouvoir entre le maître et l'esclave est naturel et non pas politique, c'est-à-dire qu'il n'est pas créé par les rapports sociaux entre les hommes. Foucault relève que c'est à partir du XVII^e siècle que le corps commence à être utilisé par le pouvoir à des fins politiques. Autrement dit, c'est à ce moment que le corps sur

²⁵ « Ceux qui sont aussi éloignés <des autres hommes> qu'un corps l'est d'une âme et une bête sauvage d'un homme (et sont ainsi faits ceux dont l'activité consiste à se servir de leur corps, et dont c'est le meilleur <parti> que l'on puisse tirer), ceux-là sont par nature esclaves [...] » - ARISTOTE, *Les Politiques*, [1254b], Paris, Flammarion, 1993, trad. Pierre Pellegrin, pp.101-102, notre soulignement.

²⁶ AGEMBEN Giorgio, *L'Usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*, Paris, Le Seuil, 2015, trad. Joël Gayraud, p.35.

²⁷ AGEMBEN Giorgio, *L'Usage des corps*, p.51.

lequel s'exerce le pouvoir n'est plus uniquement considéré comme pouvant être utilisé en raison de sa nature mais aussi comme pouvant être rendu à l'état d'outil par les institutions du pouvoir : « Il y a eu, au cours de l'âge classique, toute une découverte du corps comme objet et cible du pouvoir. [...] Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné. »²⁸. Foucault écrit par ailleurs :

« Le moment historique des disciplines [le XVII^{ème} siècle], c'est le moment où naît un art du corps humain, qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. »²⁹

L'objectification du corps amène à en considérer la matérialité. Si le corps des personnages principaux est ramené, par certains personnages hostiles au sein de la dramaturgie du film, à un objet, McQueen fait en sorte d'en détourner l'aspect péjoratif afin de permettre à ses personnages une réappropriation de leur corps. Nous en venons à nous demander si l'objectification du corps est nécessairement négative. L'un des actes marquants de résistance mis en place par Bobby Sands et les prisonniers politiques de *Hunger* est l'utilisation de leurs excréments pour tapisser les murs de leurs cellules. Cet acte de protestation se double d'un acte de récréation dans la mesure où le réalisateur fait le choix de cadrer l'un des cercles d'excréments fait sur le mur qui laisse même bouche bée l'employé en charge de le nettoyer (fig. 18). Ce cercle au mur est présenté comme une œuvre inattendue dans le contexte d'emprisonnement des activistes nord-irlandais. Les prisonniers réutilisent l'inutilisable – des déjections – pour en faire quelque chose de déroutant et de déconcertant. Ce plan montre que les prisonniers se réapproprient leur corps dans ce qu'il a de plus prosaïque et c'est finalement en acceptant ce qui pourrait

²⁸ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, p.160.

²⁹ *Ibid.*, p.162.

être de plus rebutant dans le corps – ses déjections et sécrétions – que les prisonniers redeviennent sujets de leur corps. Ils retrouvent ainsi une marge de manœuvre qui leur avait été enlevée afin de faire de leur corps un outil politique à leur pleine disposition. L'on peut dès lors considérer que c'est cet élan de réappropriation qui mène le personnage de Bobby Sands à se lancer dans une grève de la faim, jusqu'à voir son corps dépérir pour la cause qu'il porte.



Figure 17. Photogramme de Hunger [00:30:05]

Il s'agit d'un mouvement de réappropriation du corps que l'on pourrait qualifier de dialectique. Le personnage est d'abord dépossédé de son corps par un autre personnage incarnant plus ou moins explicitement une institution (l'esclavage à travers Epps ; la prison à travers le gardien interprété par Stuart Graham) vectrice de pouvoir pour un groupe dominant (les esclavagistes ; le gouvernement Thatcher), qui l'asservit par la violence, la discipline et l'usage. Le personnage va toutefois trouver progressivement les moyens de se réapproprier son corps, qui, devenu objet, a en quelque sorte gagné une dimension supplémentaire permettant au personnage de le réinventer. Le personnage, dans son corps redevenu sujet, retrouve enfin, à la fin du film, une liberté d'action qui lui avait été enlevée – Bobby Sands décide de donner sa vie pour la cause qu'il défend, soit pour une Irlande unie et libérée de toute présence britannique ainsi que pour dénoncer le traitement des prisonniers politiques par le gouvernement du Royaume-Uni. La mise en scène amène à nous poser la question du libre arbitre de chacun et de la place qu'occupe ce libre arbitre par rapport à l'usage de notre propre corps.

Nous pouvons à ce titre évoquer la notion de « forme-de-vie » développée par Agamben : « Ce que nous appelons forme-de-vie correspond à cette ontologie du style, elle nomme le mode dans lequel une singularité témoigne de soi dans l'être et où l'être s'exprime dans le corps singulier. »³⁰. Trouver sa propre forme-de-vie serait réussir à trouver et exprimer son individualité en accord avec le monde. La forme-de-vie bonne telle qu'elle est pensée par Agamben permet à l'individu d'éprouver sa puissance – c'est-à-dire sa potentialité d'action - et d'accéder au bonheur. Le mouvement de réappropriation de leur corps par les personnages de McQueen est l'expression de l'être dans le corps singulier retrouvé. En accord avec la puissance subversive que déploie le personnage de Bobby Sands se réappropriant son corps et façonnant donc sa propre forme-de-vie, Estelle Ferrarese souligne la dimension politique que revêt cette notion :

« La constitution d'une forme-de-vie est constitution d'une forme de vie autre : autre que ce qui s'impose. Pour cette raison, elle n'est jamais seulement un exercice de soi sur soi, mais elle affecte et menace l'ordre politique. [...] Agamben systématise cette portée politique d'une forme de vie, considérant que toute recherche du bonheur, laquelle coïncide avec la réalisation d'une forme-de-vie, constitue un arrachement à un ordre, à un pouvoir, et que le pouvoir politique à l'inverse se définit par son projet d'assigner à la nécessité et à la vie biologique. La forme-de-vie est donc, selon Agamben, à réaliser, éthiquement et politiquement, elle ne s'hérite pas. »³¹

Par la mise en scène de l'élaboration de formes-de-vie, à travers les personnages de Bobby Sands et Solomon Northup, mais aussi dans celui du personnage principal de *Widows*, Veronica Rawlings – Steve McQueen montre la subversion du pouvoir politique par l'action de l'individu ayant regagné la potentialité de son corps après en avoir été dépourvu. La subversion du pouvoir par l'individu à travers son corps est une forme de résistance aux techniques d'asservissement mises en

³⁰ AGAMBEN Giorgio, *L'Usage des corps*, p.322.

³¹ FERRARESE Estelle, « Le projet politique d'une vie qui ne peut être séparée de sa forme. La politique de soustraction de Giorgio Agamben », *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2015, 57, p.51.

œuvre par les institutions dominantes. Le corps est pleinement considéré par McQueen comme un élément de résistance et de contestation.

Regard sur le corps masculin : le cas de Brandon

La présence ou l'absence du corps masculin est un aspect de l'œuvre de McQueen qu'il convient d'examiner plus en détail. Les trois premiers longs-métrages de McQueen prennent pour personnage principal un homme – Bobby Sands dans *Hunger*, Brandon dans *Shame* et Solomon Northup dans *12 Years a Slave*. Remarquons que le dernier long-métrage du réalisateur prend pour protagonistes un groupe de femmes devant faire face à la disparition des hommes – plus précisément de leur conjoint. Parmi ces longs-métrages, *Shame* est celui dans lequel McQueen met en scène le corps comme spécifiquement masculin et blanc tout en interrogeant la construction de la masculinité dans notre société contemporaine. Le corps masculin intervient en tant que forme sociale que le réalisateur examine et amène à une remise en question.

Il convient tout d'abord, pour mieux comprendre les enjeux de la représentation du corps masculin, de nous pencher sur les différences entre « masculin », « virilité » et « masculinité ». Dans sa préface au troisième tome de *l'Histoire de la virilité*, Jean-Jacques Courtine fait la distinction suivante entre « masculin/masculinité » et « viril » :

« Mais l'histoire de la virilité ne se confond cependant pas avec celle de la masculinité : "masculin" n'a guère le plus longtemps été qu'un terme grammatical. Au XIXe siècle, et dans le premier XXe siècle encore, on n'exhorte pas les hommes à être "masculins", mais "virils", des hommes, disait-on, "des vrais"... »³²

La virilité viendrait donc caractériser les attributs que les hommes revendiqueraient comme constitutifs de la conception sociale – « on n'exhorte »,

³² COURTINE Jean-Jacques, Préface à *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2015, pp.8-9.

qui fait manifestement référence aux impératifs culturels traditionnels - genrée de l'individu masculin. Courtine ne distingue cependant pas « masculin » de « masculinité ». Nous ne pouvons nous empêcher d'affiner davantage la notion de masculinité grâce à l'article de Pascale Molinier intitulé « Virilité défensive, masculinité créatrice » et qui étudie par la psychodynamique du travail les différences entre masculinité et virilité. Masculin peut n'être qu'un genre grammatical, là où « masculinité » se charge d'une dimension supplémentaire, évolutive par rapport aux idéaux virils traditionnels :

« La virilité serait à placer du côté des rapports sociaux de sexe et non du côté de la construction psychique du moi, tandis que la masculinité serait ce qui spécifie l'achèvement du cycle mental donnant accès à l'identité sexuelle chez l'homme adulte. »³³

Mettre à distance les attributs de virilité chez l'homme – dépendants des rapports sociaux de sexe - et les penser comme tels permettraient d'envisager une masculinité, une manière d'être homme, s'affranchissant de ces impératifs sociaux. Penser la masculinité permettrait ainsi de subvertir les stéréotypes véhiculés par la virilité. Comment comprendre alors qu'une représentation de l'homme viril fondée sur des attributs tels que la force, l'autorité et la maîtrise (de soi et des autres), soit finalement contestée et perçue comme une représentation de fragilité et d'instabilité ? Brandon est l'incarnation d'un certain « conformisme viril »³⁴, d'une « norme invisible »³⁵, par tous les attributs qui le caractérisent : il est jeune, blanc, sans handicap visible, de tendance hétérosexuelle et avec un emploi le maintenant

³³ MOLINIER Pascale, « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, genre et sociétés*, n°3, Paris, La Découverte, 2000, p.33.

³⁴ « Le conformisme viril (ou normopathie) est illustré par l'image du « cadre dynamique ». [...] Ce moi trompeur qui peut faire illusion est en réalité un faux self. Paradoxalement, l'homme virilisé est fragile. Son moi manque d'épaisseur et de souplesse psychique, il résiste mal aux remaniements de son statut social (chômage, retraite, féminisation du métier) ainsi qu'aux rencontres amoureuses authentiques. », *idem*. On observe que cette description correspond à Brandon jusque dans son incapacité à entretenir une relation sérieuse avec la femme qui l'intéresse véritablement.

³⁵ « [...] whereas the bodies of women, children and « others » have traditionally been constructed as objects of analysis, the universalized male body has effaced itself as an invisible norm. [...] Of course, as subsequent critics of masculinity have amply demonstrated, this is not as true of all male bodies as it is of the White, heterosexual male body, which universalizes its sexuality and corporeality precisely by erasing their specificity. », STEPHENS Elizabeth, « The Specularized Penis. Contemporary Representations of the Phallic Male Body », *Men and Masculinities*, Vol.10 / Number 1, Sage Publications, Juillet 2007, p.86.

dans une classe sociale aisée. Pourtant le personnage, par les problèmes de non-dits, de détestation de soi et d'addiction qu'il rencontre, montre par là-même la fragilité des signes de virilité. La virilité dans la sexualité s'exprime par exemple par la figure du Don Juan séducteur, dans la multiplicité des « conquêtes » (avec l'aspect dominateur que le mot comporte) amoureuses et sexuelles – ce que montre le comportement de Brandon lorsqu'il reçoit différentes femmes chez lui dans la séquence d'introduction et lorsqu'il séduit l'air de rien la jeune femme en costume dans le bar où il se rend avec son patron. Le spectateur se rend compte toutefois que ce trait de virilité est en fait lié à l'addiction de Brandon et qu'elle représente une contrainte dans la mesure où celui-ci ne peut entretenir de relation avec la personne qu'il désire réellement. Ainsi lorsque Brandon cherche à avoir une relation sexuelle avec sa collègue, pour qui il éprouve des sentiments, son élan sera mis en échec par son impuissance à bander. La sexualité virile est ainsi renversée et subvertie par la mise en scène.

L'article de Claudine Haroche nous interpelle tout particulièrement dans la mesure où elle y fait le lien entre crise de la virilité et peur de la dissolution du corps. Elle cite le travail de Klaus Theweleit sur les corps francs³⁶ de la Première Guerre mondiale : « S'attachant à la structuration physique et psychique du mâle soldat, il discerne chez celui-ci un "moi carapace", un moi fermé, dur, rigide, craignant par-dessus tout la "dissolution des limites corporelles", la crainte de l'effondrement psychique. »³⁷. Il est de prime importance de constater le lien entre intégrité du soi physique et intégrité du soi psychique. Le moi-carapace serait une perception de soi-même à la fois là pour protéger le psychique et le physique de l'individu masculin. Le non-dit, l'incapacité de Brandon à s'exprimer qui le caractérisent peuvent se comprendre comme une manière de nourrir ce moi-carapace et ainsi préserver son intégrité. En effet, Brandon tente de préserver tant bien que mal le secret de son addiction, mis en péril par l'arrivée de sa sœur Sissy. Le film sous-entend qu'un autre secret concernant leur enfance est partagé par Brandon et

³⁶ « groupe de combattants civils ou militaires rattachés ou non à une armée régulière et dont la tactique de combat est celle du harcèlement », définition Wikipédia (consultée le 15/06/20).

³⁷ HAROCHE Claudine, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », p.24.

Sissy. Ce secret sur leur passé pourrait bien constituer la raison de l'addiction sexuelle de Brandon et la dépendance émotionnelle et sentimentale de Sissy dans ses relations amoureuses. Cette tendance à tout retenir jusqu'à l'implosion (lorsque Brandon se perd dans son addiction lors des séquences finales) représente un contrepoint avec l'expressivité débordante de Sissy.

Subvertir voire détruire la représentation virile du corps masculin à travers les moyens cinématographiques peut revêtir des formes variées. Dans « Destroying the male body in British Horror Cinema », Alison Peirse prend l'exemple du film d'horreur *Dog Soldiers* (réalisé par Neil Marshall, 2002) où des soldats – représentation virile par excellence – sont assaillis et tués sanguinairement par des loups-garous. Détruire à l'écran le corps masculin porteur des attributs virils est pour l'auteure un moyen de porter atteinte à l'idéal viril qui bride finalement le corps. C'est également un moyen de montrer la perte de contrôle des figures viriles et leur défaillance de pouvoir et de connaissances sur le monde, remettant ainsi en cause la domination associée au patriarcat. La virilité synonyme de force physique et morale, associée à l'exercice du pouvoir, ne semble plus être adaptée à certaines sociétés contemporaines.

Sans aller jusqu'au démembrement de son personnage principal – comme c'est le cas dans *Dog Soldiers* -, McQueen remet en question les limites du corps masculin blanc, érigé par les sociétés occidentales comme « norme invisible ». La violence permettant de repousser les limites formelles du corps passe alors par l'érotisme et le corps considéré comme chair.

La chair ou l'informe du corps

La conception du « sexe » telle qu'elle est comprise aujourd'hui est apparue avec la modernité, comme le montre Foucault dans *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Foucault montre la création par le pouvoir d'un « corps sexuel » et d'une « norme naturelle » constituée des pratiques reproductrices à partir du XIX^{ème} siècle. Ce qui s'écarte de la « norme naturelle » est considéré comme perversion. La

sexualité telle qu'elle a été construite en Occident depuis le XIX^{ème} siècle invite une normalisation des comportements sexuels. Analysant le travail de Foucault sur le corps, Arianna Sforzini écrit :

« Le corps comme noyau de perversions est au contraire construit par la psychiatrie et la médecine comme traversé par des impulsions, des inclinaisons, des automatismes, des désirs et des plaisirs. De ce corps ouvertement sexualisé, on n'interroge plus le rapport à la Loi mais à la Norme. [...] Le désordre moral est repensé comme une pathologie ancrée dans le corps sexuel des sujets. »³⁸

Le corps de la perversion qui se manifeste dans l'addiction et qui est frappé de honte et de secret est donc une conception relativement récente dans les sociétés occidentales en ce qu'elle a désormais trait à la morale et à la référence à une norme élaborée par le pouvoir médical. Brandon, par son addiction, échappe à la norme.

Shame permet justement dans sa séquence finale de triolisme de penser l'informe du corps, que nous faisons le choix de désigner par « chair », ainsi que l'érotisme comme manière de dépasser les limites du corps. L'érotisme apparaît comme un moyen pour le corps d'échapper à ses limites et de subvertir sa forme. Par la représentation de la perte de forme du corps, le spectateur est amené à le considérer comme chair, « informe du corps ». Brandon en voulait se perdre dans son addiction, dépasse ses limites et cherche à s'autodétruire. Il subvertit alors la norme qui le contraint et embrasse l'anormal qui le caractérise du fait de son addiction. Si nous observons la mise en scène de cette séquence, il est frappant de constater que la manière de filmer les plans la composant diffère grandement du reste du film et qu'elle est introduite par un plan du reflet de Brandon dans un miroir déformant (fig. 19 et 20) :

³⁸ SFORZINI Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, P.U.F., 2014, p.62.



Figure 18. Photogramme de Shame [01:23:05]



Figure 19. Photogramme de Shame [01:23:11]

Cela vient confirmer notre hypothèse selon laquelle la séquence qui suit a pour but de montrer le corps de Brandon « défait » de la forme corporelle dont le spectateur a été témoin tout au long du film. Les plans de triolisme sont filmés en longue focale, ce qui a pour résultat de réduire l'effet de profondeur dans l'image (le sujet a l'air proche du fond) et de réduire la profondeur de champ (ce qui augmente les zones floues dans l'image). Le flou brouille les lignes et les traits des personnages. Les limites des trois corps deviennent indistinctes – à qui appartient quelle partie du corps filmé ? Les corps sont également filmés en gros plan, ce qui participe à perdre le spectateur dans l'action en perturbant ses repères visuels. Les déplacements des corps deviennent difficiles à suivre et le spectateur peut avoir l'impression de ne plus savoir où se situent les corps les uns par rapport aux autres dans l'espace. La perte de repères spatiaux s'accompagne d'une perte de repères temporels portés par le montage en *jump cuts*. Les plans ne se raccordent pas les uns après les autres,

ce qui amène à penser que Brandon perd toute notion du temps. L'aspect décousu de l'action dans cette séquence est par ailleurs renforcé par le choix de la caméra portée, qui rapproche le spectateur de Brandon (fig. 21).



Figure 20. Photogramme de Shame [01:23:51]

Cette manière de filmer contraste avec le reste du film, où prévalent une grande profondeur de champ et des cadres plutôt larges et fixes. L'on peut comprendre cette séquence comme une porte ouverte à l'intériorité de Brandon, à son intimité la plus profonde, un moment où il peut laisser libre cours à ses fantasmes et à son addiction. Son corps « déformé » devient chair, matière organique bien vivante mais indistincte à l'écran (fig. 22, 23 et 24).

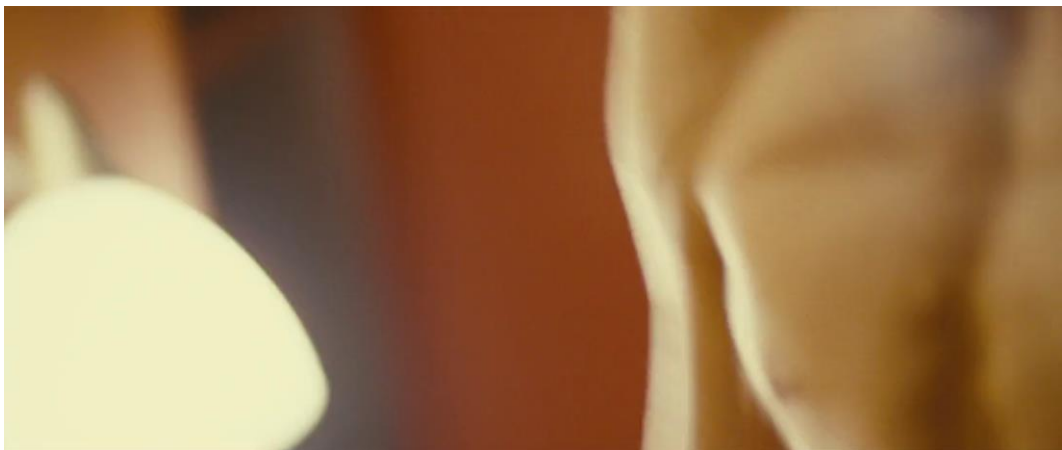


Figure 21. Photogramme de Shame [01:25:08]



Figure 22. Photogramme de Shame [01:25:19]



Figure 23. Photogramme de Shame [01:25:23]

Explorer la notion d'érotisme dans la pensée de Georges Bataille nous donne l'opportunité d'aller plus loin dans notre réflexion sur le corps. Selon le philosophe, l'individu, à partir du moment de sa reproduction et de sa naissance, est discontinu, c'est-à-dire isolé d'autrui et façonné par cette rupture originelle à l'autre³⁹. Discontinu, l'individu est soumis au temps et à l'échéance de la mort par opposition à l'être, continu et infini. Bataille précise même que l'individu vit dans le sentiment d'avoir appartenu autrefois à la continuité – plus exactement, d'avoir été continuité :

« Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons

³⁹ « Lui seul naît. Lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité. », BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p.14.

l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être.
»⁴⁰

Par la mort, l'individu perd son individualité et rompt la discontinuité qui le caractérisait. Il retourne à l'être et à la continuité première. Par la mort, l'individu atteint un état qui a trait à la vérité de l'être. La mort apparaît comme la négation de la discontinuité au profit de l'affirmation de la continuité première de l'être que ne peut connaître l'individu. D'autre part, l'érotisme est conçu par Bataille comme une voie permettant d'explorer, voire même en certain cas d'aller par-delà, la limite de l'individualité. Dans sa définition première, l'érotisme est dans la pensée de Bataille ce qui se rattache à l'activité sexuelle de l'homme quand cette dernière n'est pas « rudimentaire » ou « animale »⁴¹, autrement dit quand elle n'est pas dictée par des besoins reproductifs. L'érotisme pensé par Bataille est considéré au-delà des corps et de l'aspect matériel du monde sans pour autant en négliger le poids dans le psychisme de l'individu. Dans une formule marquante qui ouvre son introduction à *L'Érotisme*, Bataille affirme : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »⁴². Cet énoncé, aussi concis qu'hermétique, exprime avant toute chose le profond paradoxe qui prend racine dans le concept même d'érotisme. Lié à l'activité sexuelle à l'origine de la vie, l'érotisme se défait du caractère reproductif d'une telle union pour privilégier la fusion d'un individu en l'autre, en d'autres termes il privilégie la perte de l'individualité – que l'on avait auparavant associée à la mort – pour un retour à l'être. Permettant à l'individu d'aller au-delà de la discontinuité qui le caractérise, l'érotisme substitue à son isolement un sentiment de continuité profonde, alliant en son sein par un même mouvement vie et mort. L'érotisme est compris comme moyen de mise en question de l'individu, comme moyen permettant à ce dernier d'appréhender les limites de son individualité. L'érotisme diffère cependant de la mort dans la mesure où le passage de la frontière entre continuité et discontinuité n'est pas effectif et définitif :

⁴⁰ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, p.17.

⁴¹ *Ibid.*, p.33.

⁴² *Ibid.*, p.13.

« Il y a recherche de la continuité, mais en principe seulement si la continuité, que seule établirait définitivement la mort des êtres discontinus, ne l'emporte pas. Il s'agit d'introduire, à l'intérieur d'un monde fondé sur la discontinuité, toute la continuité dont ce monde est susceptible. »⁴³

Une expression très intéressante est employée par Bataille dans *Les Larmes d'Éros* pour mettre en lumière la manière analogue par laquelle mort et érotisme auraient été frappés d'interdits :

« À la vérité, le sentiment de gêne à l'égard de l'activité sexuelle rappelle, en un sens du moins, le sentiment de gêne à l'égard de la mort et des morts. La « violence » nous déborde *étrangement* dans chaque cas : chaque fois, ce qui se passe est *étranger* à l'ordre des choses reçu, auquel s'oppose chaque fois cette violence. »⁴⁴

Si la promesse d'émancipation sexuelle est considérée par Foucault comme une ruse du pouvoir en vue de son renforcement, l'érotisme de Bataille montre peut-être une voie de reconquête de la liberté dont est dépossédé le corps soumis aux injonctions normatives des sociétés contemporaines concernant la sexualité. Arianna Sforzini résume clairement le point de vue de la pensée foucauldienne concernant le « corps-sexuel » : « Ce n'est pas le sexe qui doit émanciper nos corps mais notre corps qui doit nous libérer du sexe. »⁴⁵. McQueen reprend cette idée en montrant que la fuite de Brandon dans la pornographie ne lui aura pas permis de surmonter son traumatisme. La pornographie et le recours au sexe tarifé aura eu pour effet d'isoler Brandon du monde – car cela constitue un secret qui ne saurait être découvert – et de le couper de lui-même – ne lui permettant pas d'avoir une relation sexuelle avec celle pour qui il éprouve des sentiments et une attirance. L'individu ne saurait toutefois exister sans corps et c'est en acceptant son corps, dans lequel se stigmatise son addiction, que Brandon pourra surmonter la violence qui lui a été faite.

⁴³ *Ibid.*, p.20.

⁴⁴ BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1981, p.21.

⁴⁵ SFORZINI Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, p.68.

Chapitre 3. Corps libérés ? Corps transformés !

*Le corps se révèle en tout cas un instrument de contestation indéfinie,
face aux obligations sociales d'identité et de vérité.*

Arianna Sforzini, *Michel Foucault. Une pensée du corps*⁴⁶

Altération et dépassement

Les trois premiers longs-métrages de Steve McQueen montrent les changements physiques des corps des protagonistes. Le spectateur constate cela dans les cheveux blancs qui parsèment progressivement la chevelure de Solomon dans *12 Years a Slave*, par son dos recourbé et ses traits tirés. Le vieillissement du personnage et la dégradation de sa condition physique - manifestée par sa démarche gauche et hésitante lorsqu'il retrouve sa famille à la fin du film - vont de pair avec sa condition d'esclave, les châtiments corporels qui lui sont infligés ainsi que la négation continue de sa liberté et son individualité. L'on constate également l'importance des marques physiques du passage du temps ou des épreuves traversées par le protagoniste dans *Shame*, où le corps de Brandon est altéré par les blessures et l'usure.

C'est toutefois dans *Hunger* que la transformation du corps de Bobby Sands est la plus manifeste. Le personnage est mis en scène après plusieurs semaines de grève de la faim, la voix off du médecin de prison décrivant aux parents de Bobby les conséquences métaboliques du jeûne prolongé sur le corps. La voix du médecin, froide et détachée, connote la distance avec laquelle l'institution qu'est la prison considère alors les prisonniers politiques. Le corps de Bobby occupe le cadre et est

⁴⁶ SFORZINI Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, p.125.

objet d'examens médicaux (fig. 25 et 26). C'est d'abord sur le corps qu'est portée l'attention du spectateur, plutôt que sur l'état d'esprit dans lequel est Bobby à ce moment du film.

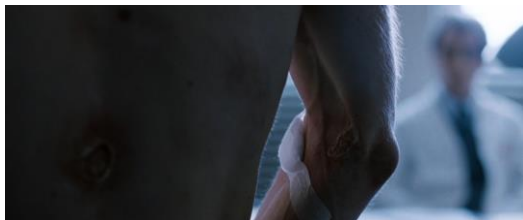


Figure 24. Photogramme de Hunger [01:14:19]



Figure 25. Photogramme de Hunger [01:14:39]

L'observation de la dégradation du corps au fil du temps jusqu'à sa désagrégation atteste de la matérialité de ce dernier. Les plans où Bobby se tient allongé sur le lit représentent de manière frappante la disparition littérale du corps. Le cadrage de profil met en évidence la perception d'un corps creusé, comme s'il en manquait une partie (fig. 27). Par sa grève de la faim, Bobby Sands s'autodétruit.



Figure 26. Photogramme de Hunger [01:19:22]

Ce thème de la destruction, de l'annihilation du corps est traité par McQueen de manière à souligner l'importance de la dimension temporelle permettant les changements du corps. La disparition du corps présent laisse entrevoir la formation d'un corps futur.

Illuminer (2001, 15 minutes 13 secondes) est un plan fixe montrant un homme noir dévêtu – l'artiste lui-même – venant s'allonger sur un lit aux draps blancs, face à la caméra. La présence de ce corps noir sur le lit est visible grâce à la lumière d'un

écran de télévision situé hors champ. Filmé avec un caméscope en basse qualité, le corps est pixellisé et l'image présente énormément de bruit numérique ainsi que de passages au flou dus à la mise au point automatique de l'appareil. Le corps présent s'apparente à une ombre, créée par la lumière de la télévision (fig.28 et 29), se formant et se déformant en fonction des fluctuations lumineuses.



Figure 27. Photogramme d'illuminer

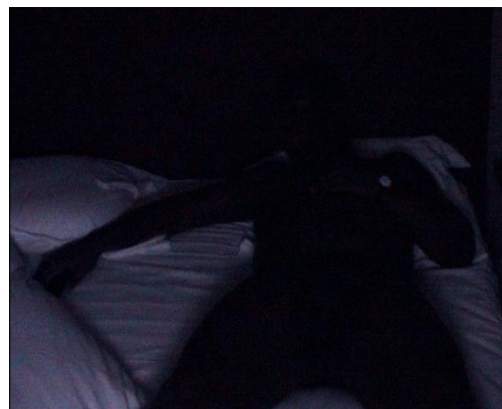


Figure 28. Photogramme d'illuminer

La pixellisation rend l'image difficile à regarder et le spectateur lutte pour distinguer le corps à l'image, tout comme ce corps semble lutter pour exister dans l'obscurité. Le corps pourtant imposant est mis en danger, rappelé à sa possible désagrégation par l'image. Cette résistance de la présence du corps, que le bruit de l'image menace d'effacer est à mettre en relation avec la bande sonore de l'œuvre. À la télévision passe un reportage français sur les Navy SEALs⁴⁷, principale force spéciale de la marine de guerre des États-Unis, et leur entraînement intensif avant leur départ en Afghanistan. L'on regarde ainsi un corps qui regarde des corps. Le spectateur francophone peut entendre les traductions des paroles des entraîneurs des SEALs, d'une grande violence (« La première chose que l'on fait ici c'est qu'on les dépouille de leur identité pour les rendre tous homogènes. » ou encore « Il s'agit de briser toute forme d'indépendance. ») ainsi que les commentaires du reporter (« Certains souffrent tellement qu'ils renoncent à leur engagement. »). La mise en scène du corps place ici en perspective l'éclatement pixellisé du corps de l'homme à l'image, le témoignage audio de la destruction de l'individualité dans le corps militaire SEALs et, par extension, les corps qui seront attaqués par les militaires du

⁴⁷ Acronyme de « Sea, Air and Land », soit « Mer, air et terre ».

reportage lorsqu'ils seront sur le terrain. Devant ces discours d'annihilation de l'individu face à l'institution militaire, la résistance du corps dans l'image prend une forte symbolique. S'exprimant au sujet d'*Illuminer* dans son entretien avec Stuart Comer, McQueen énonce que « le corps est visible en raison de la violence [présente dans l'œuvre] »⁴⁸. McQueen travaille ainsi dans cette œuvre sur la résistance du corps, mais encore plus sur la présence et la résistance du corps noir, existant en tant que tel (c'est-à-dire racisé) en raison des violences qui lui ont été infligées, pendant des siècles et encore aujourd'hui, mais aussi en raison du traitement médiatique télévisuel des populations noires. Le corps en tant que noir existe aussi parce que les médias et – littéralement – leur éclairage en ont fait.

Le corps en éclosion

Montrer la destruction du corps permet-il réellement d'en montrer la libération ? Comment la liberté pourrait se trouver à travers la représentation des corps contraints et mis à l'épreuve ?

Là encore, l'analyse du montage des séquences finales de Bobby Sands dans *Hunger* permet d'apporter des éléments de réponse à ces questions. Rappelons tout d'abord que Bobby Sands a suivi de sa propre volonté la grève de la faim qui lui a coûté la vie. Les vingt dernières minutes du film sont consacrées au jeûne du protagoniste. L'accent mis sur son corps dans les premières séquences est rapidement supplanté par des plans renseignant sur le cheminement mental du personnage. Celui-ci a des visions de lui-même adolescent et se remémore sa jeunesse à Belfast. Dans ses derniers instants, le visage de Bobby allongé sur son lit de mort, cadré en gros plan, est monté en parallèle avec des plans de Bobby jeune courant dans la forêt et décidant, après un arrêt, de s'enfoncer dans un chemin

⁴⁸ Entretien de Steve McQueen mené par Stuart Comer en 2014 pour le Walker Art Center. Source : chaîne Youtube du Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=KM_5z9WvUc&t=2689s - consulté le 10/07/20) : "The body is visible because of violence", notre traduction.

sombre. Après ce plan, Bobby rend son dernier souffle. Ce montage symbolique exprime la volonté de Bobby d'aller au bout de ses convictions et de donner sa vie pour la cause qu'il défend. Il s'agit également d'une référence au film britannique *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962, réalisé par Tony Richardson), prenant pour sujet un jeune délinquant placé dans un centre d'éducation trouvant réconfort et évasion dans la pratique de la course de fond. Steve McQueen établit ainsi un parallèle entre les deux personnages et se plaçant dans la lignée d'un cinéma britannique traitant de thèmes sociaux et politiques.

La grève de la faim est pour Bobby une manière de se réapproprier son corps emprisonné par le gouvernement britannique. Les dernières séquences du film représentent un moment charnière où le corps, malgré sa détérioration et les douleurs subies, est réapproprié, réinvesti par l'esprit de Bobby, par ses aspirations et ses combats. Le spectateur assiste à la mise en scène d'une éclosion, dont les plans les plus parlants sont ceux où la caméra semble voler au-dessus du corps allongé de Bobby et où des plans d'oiseaux prenant leur envol apparaissent en surimpression (fig. 30 et 31). Les mouvements de caméra, faisant passer celle-ci au-dessus de l'acteur, mime les déplacements des oiseaux, que Bobby semble suivre par des mouvements de tête douloureux. Cela contraste avec le reste du film, où la caméra est généralement fixe et à hauteur d'être humain.

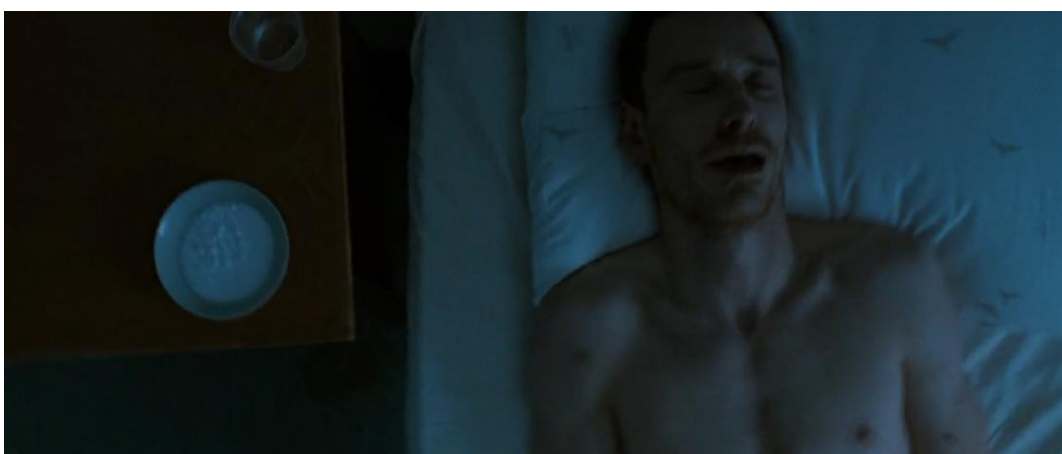


Figure 29. Photogramme de *Hunger* [01:17:31]



Figure 30. Photogramme de *Hunger* [01:17:53]

Cette séquence d'envol littéral et figure pourrait être mise en parallèle avec l'œuvre *Caribs' Leap* (2002, 28 minutes 53 secondes et 12 minutes 6 secondes) composée de deux films projetés. Sur l'un des écrans, un film tourné en 35mm montre une silhouette se dessiner dans un ciel nuageux. Cette silhouette semble flotter dans les airs sans jamais toucher le sol, défiant ainsi la gravité. L'autre film, tourné en Super 8, consiste en des plans de Grenade. Cette œuvre commémore un affrontement entre les habitants de Grenade et les forces coloniales françaises en 1651. Plutôt que de se rendre, les Grenadiens préférèrent se jeter du haut d'une falaise renommée plus tard « Caribs' Leap » en référence à l'événement⁴⁹. Le thème de la mort et de l'envolée/chute en rapport avec le ciel est ainsi exploré à plusieurs reprises par McQueen. L'analyse que fait Clara Kim de *Caribs' Leap* étoffe notre hypothèse de transformation du corps donnant lieu à une libération sous forme d'éclosion et d'envol : « Le mouvement de sa caméra capte la lumière et l'obscurité, le ciel en perpétuel changement et la réalité physique des plages de sable, des jeunes garçons nageant dans des eaux bleues limpides, un bateau abandonné en feu, et un funérarium. Ce faisant, l'œuvre semble explorer la nature cyclique de destruction et de création – de la vie, de la mort et des possibilités de renouveau. »⁵⁰

⁴⁹ KIM Clara, "On Steve McQueen", *Steve McQueen Tate Exhibition Catalogue*, p.6.

⁵⁰ *Ibid.*, «The movement of his camera captures light and darkness, the ever-changing sky and the physicality of the sandy beaches, young boys swimming in crystal blue waters, a discarded boat on fire, and a funeral parlour. In doing so, the work seems to explore the cyclical nature of destruction and creation – of life, death and the possibilities of renewal. », notre traduction.

Les modifications de la forme du corps pour l'accès à un autre état et une autre forme nous font penser au phénomène d'éclosion d'une chrysalide. Le personnage de Bobby, au terme de sa transformation, s'approprie à nouveau son corps et c'est en cela qu'il parvient à regagner une certaine liberté. Ce mécanisme de réappropriation du corps est particulièrement visible dans *Hunger*, mais il est possible d'analyser *Shame* de manière semblable. En effet, Brandon, après être allé se perdre dans son addiction, est confronté à la tentative de suicide de sa sœur Sissy. Cette double épreuve, corporelle et émotionnelle, provoque un trop plein chez le personnage, qui implose et s'écroule en pleurs, sous la pluie.



Figure 31. Photogramme de *Shame* [01:34:27]

À ce plan (fig. 32) succède la dernière séquence du film dans laquelle Brandon prend le métro et croise de nouveau la femme qu'il n'avait pu rattraper dans la séquence d'introduction. Celle-ci est apprêtée et semble ouverte à toute avance de Brandon. L'expression sur le visage de Brandon diffère toutefois de leur première rencontre, comme l'on peut le voir sur les photogrammes fig. 33 et 34. Lors de la première rencontre, Brandon est cadré de face, à hauteur de son regard, et affiche un air légèrement intéressé. Le spectateur est alors dans son point de vue, soit celui d'un séducteur ayant repéré une femme susceptible de répondre à ses avances. Lors de la seconde rencontre, Brandon est cadré de biais, en légère contre-plongée, ce qui lui donne un air plus vulnérable. Il montre par ailleurs un air soucieux, presque inquiet. L'on voit que le coup qui lui a été porté a laissé une marque sur sa pommette. Le spectateur est désormais davantage dans le regard de la femme du métro, qui fixe Brandon et cherche à attirer son attention.



Figure 32. Photogramme de Shame [00:07:15] - Première rencontre dans le métro



Figure 33. Photogramme de Shame [01:35:50] - Seconde rencontre dans le métro

Le film ne permet pas au spectateur de savoir si Brandon ira finalement poursuivre la femme et restera aux prises avec son addiction ou s'il fera le choix de ne pas la suivre et de vivre sa sexualité de manière plus apaisée. L'on peut toutefois remarquer qu'un changement est survenu dans l'attitude du personnage. Son nouveau corps, parce qu'il est marqué par sa nuit d'excès et par le souvenir de la tentative de suicide de sa sœur, pourrait l'amener vers d'autres choix que ceux connus du spectateur. Le spectateur assiste donc là aussi à un moment charnière de la vie du personnage et dans une certaine mesure, à son éclosion vers une nouvelle manière d'appréhender sa sexualité.

Vulnérable et puissant, le corps performatif comme instrument de contestation

Le tandem force-vulnérabilité apparaît dans le travail de McQueen bien avant que celui-ci ne mette en scène ses longs-métrages. Dans *Five Easy Pieces* (1995, 7 minutes 34 secondes), McQueen montre plusieurs plans reprenant le point de vue ou suggérant le passage d'un ou d'une funambule (un homme et une femme semblent apparaître tour à tour pour symboliser la même personne) sur une corde raide. Sans montrer de plan d'ensemble des funambules sur la corde, McQueen établit une spatialisation des corps de ceux-ci par rapport à ce qu'ils regardent mais aussi par rapport aux personnes qui les voient.

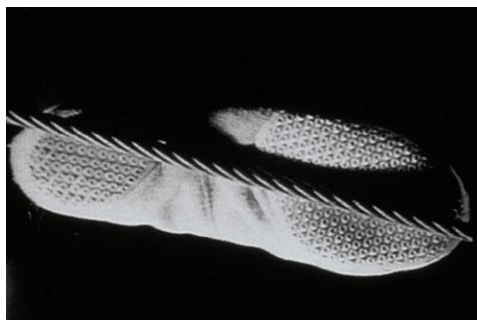


Figure 34. Photogramme de *Five Easy Pieces*



Figure 35. Photogramme de *Five Easy Pieces*



Figure 36. Photogramme de *Five Easy Pieces*

L'exploit de la funambule réside en la force qui se dégage de son corps en équilibre mise en contraste avec la vulnérabilité du corps, exprimée dans les décadrages et plans en plongée ou contre-plongée totale. Les personnages faisant du cerceau au sol (fig. 37) projettent une ombre oscillante hypnotique faisant écho au vacillement du funambule, dont le spectateur n'est pas témoin. Les pas du funambule, filmés

en contre-plongée totale (fig. 35), avancent assurément sur la corde et aucune chute n'est montrée.

L'œuvre de McQueen se construit autour de la présence du corps en puissance et en vulnérabilité. Dans *Deadpan* (1997, 4 minutes 35 secondes), l'artiste se met en scène devant la façade d'une maison qui s'abat sur lui. Il est sauvé par l'ouverture d'une fenêtre, à travers laquelle passe son corps, immobile et imperturbable (fig. 38). Le corps s'affirme dans le cadre par sa position centrale, le T-shirt blanc immaculé dont il est vêtu, attirant l'œil du spectateur, et surtout par le sentiment d'immutabilité qu'il dégage.



Figure 37. Installation de *Deadpan*

Dans l'œuvre de McQueen, la force et la résistance du corps sont autant éprouvées que sa vulnérabilité est mise en avant. L'on pourrait aller jusqu'à dire que le corps est fort en raison même de sa vulnérabilité.

« Le seul contrôle que l'on a est celui sur notre corps. »⁵¹ exprime McQueen à propos de l'inspiration qu'a représenté pour lui le parcours de Bobby Sands. Le corps,

⁵¹ Entretien de Steve McQueen mené par Stuart Comer en 2014 pour le Walker Art Center. Source : chaîne Youtube du Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=KM_5z9WvUc&t=2689s - consulté le 10/07/20) : "The only control you have is on your body.", notre traduction.

malgré la contrainte à laquelle il est soumis par une pression extérieure et donc vulnérable, trouve sa force dans le contrôle que l'individu en a. Ce contrôle exercé par l'individu sur son propre corps est assimilable à une « nécessité intérieure » de résistance à l'oppression. Entrent alors en jeu des enjeux intimes et collectifs liés à la capacité de résistance du corps contraint.

Partie 2. Les corps du dispositif filmique

On observe une forte attention au médium chez McQueen. Envisager le médium de captation et de restitution de l'image comme un dispositif propre à chaque œuvre permet de comprendre que, dans l'œuvre de McQueen, les moyens mis en œuvre pour filmer sont indissociables de la manière dont l'œuvre sera présentée au spectateur. Au sein d'un dispositif-œuvre final, l'on distingue le dispositif filmique de captation et le dispositif de projection-installation, qui, encore une fois sont liés l'un à l'autre. Ces dispositifs voient le jour grâce à plusieurs corps. Nous comprenons ici le terme « corps » au sens large, soit « toute substance matérielle »⁵² animée ou inanimée. Nous examinerons les rapports entre ces corps : le corps caméra, le corps du cadreur et le corps de l'acteur – ces deux derniers corps pouvant être également assimilables à celui de l'artiste.

Les choix de mise en scène opérés par McQueen, que nous étudierons plus précisément dans cette partie, sont fortement orientés par sa pratique de l'art vidéo, historiquement très empreint de l'usage du corps. McQueen travaille la dimension performative de l'œuvre ce qui a pour effet de renvoyer le spectateur à considérer la temporalité dans son expérience de l'œuvre.

Nous analyserons ensuite la métaphore du dispositif filmique comme corps en observant trois de ses membres essentiels : le cadre, le montage et la pellicule. Ces trois éléments manipulés conjointement donnent forme à l'œuvre. Pourquoi McQueen privilégie-t-il des cadrages inattendus ? Quelle est son approche du montage ? Pourquoi privilégier l'usage de la pellicule, et ce depuis ses premiers travaux ? C'est par la connaissance du dispositif de captation que l'on comprend

⁵² Définition de « corps » sur dans le Larousse. Site Larousse - <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corps/19404?q=corps#19293> (consulté le 24/08/20).

l'importance de l'aspect physique et matériel du corps dans l'approche artistique de McQueen.

Chapitre 1. Corps caméra – corps cadreur – corps acteur

Le cinéma comme dispositif

La notion de dispositif telle qu'on la trouve chez Foucault nous a semblé particulièrement indiquée pour mettre au jour les enjeux liés au processus de captation cinématographique. Dans un entretien retranscrit dans *Dits et Ecrits*, Foucault énonce :

« [...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante [...] J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. »⁵³

En quoi la notion de dispositif telle qu'elle est énoncée par Foucault peut-elle s'appliquer au cinéma ? Rappelons l'entreprise des Frères Lumière, qui, aux débuts du procédé de captation qu'ils ont mis au point – appelé le cinématographe -, ont envoyé à l'étranger des opérateurs afin de filmer et rendre compte de faits aux quatre coins du monde⁵⁴. Le cinématographe est un instrument pouvant être utilisé

⁵³ FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 1994, p.299-300.

⁵⁴ « Si à partir de 1896, Louis Lumière accentue ses fonctions de producteur d'actualités (refléter à l'écran les événements de l'époque), il invite toutefois ses opérateurs à se servir de leur caméra comme d'une machine à *reconstituer la vie* : d'où sa réputation historique d'avoir été le premier de

afin de produire du savoir en permettant de voir des événements enregistrés sur pellicule puis projetés. Si l'on reprend l'exemple des productions Lumière, l'opérateur est celui qui va choisir ce qu'il va filmer, le cadre correspondant à ce qu'il va filmer ainsi que la manière dont il va le filmer. Ainsi l'opérateur va tantôt accentuer l'aspect grandiose et spectaculaire comme dans *Lancement du « Varèse » à Livourne* (fig. 39), tantôt plonger le spectateur au cœur de l'action au milieu des rameurs dans *Vue prise d'une baleinière en marche* (fig. 40) ou encore mettre le spectateur à une certaine distance du sujet filmé, comme par exemple dans *Jongleur javanais* où les danseurs et jongleurs posent devant la caméra comme ils auraient pu le faire devant un appareil photographique (fig. 41).



Figure 38. Photogramme du Lancement du "Varèse" à Livourne - film Lumière n°1086



Figure 39. Photogramme de Vue prise d'une baleinière en marche - film Lumière n°1241

nos cinéastes documentaristes, voire réalistes.», HAUSTRATE Gaston, *Guide du cinéma mondial. Tome 1 1895 - 1967*, Paris, Editions La Découverte et Syros, 1997, p.12.



Figure 40. Photogramme de Jongleur javanais – film Lumière n°53

Le choix par les Frères Lumière des films qui seront projetés et diffusés représente également un levier de pouvoir. Ces films servent à mettre en valeur le cinématographe Lumière en montrant au spectateur ce qu'il ne pourrait peut-être pas voir autrement, mais aussi en démontrant l'utilité et la performance de l'appareil à capter puis restituer le mouvement. À la découverte et à la captation du monde se joignent immédiatement la production de savoirs, le pouvoir qu'apporte la détention de ce savoir et la notion économique attachée à la valeur de l'acquisition de ce savoir. Le cinéma – et nous entendons par là le processus de création et de réalisation du film jusqu'à la manière dont il est diffusé et montré – dès ses débuts est un dispositif dans la mesure où il permet l'établissement d'un rapport de force – voire de manipulation – entre ceux qui filment et ce qui est filmé, entre ceux qui montrent et ceux qui regardent.

« Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation [...] »⁵⁵, cette définition de Foucault correspond aux rapports rendus possibles par le dispositif cinématographique. Le fait que le cinéma soit reconnu comme un dispositif donne la possibilité, dans un premier temps, de prendre une distance critique avec le procédé tout comme avec ce qu'il

⁵⁵ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp.121-122.

produit. La réflexion sur l'usage du dispositif cinématographique peut nous mener dans un second temps à nous ressaisir, en tant qu'utilisateur du dispositif mais aussi en tant que spectateur, du rapport de force nous assujettissant et nous privant à différents degrés de notre capacité à agir. Cela est exprimé par Agamben lorsqu'il évoque les moyens de résistance face au dispositif technologique du portable, qu'il prend en exemple. « La stratégie que nous devons adopter dans notre corps à corps avec les dispositifs ne peut pas être simple. Il s'agit en fait de libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun. »⁵⁶

C'est précisément ce que fait McQueen en permettant au spectateur de se réapproprier un dispositif par ses sensations. Le dispositif cinématographique est aussi informé par la méthode de travail choisie par le réalisateur. Ainsi McQueen évoque sa méthode de travail sur le tournage en collaboration avec le chef-opérateur Sean Bobbitt. Le réalisateur préfère travailler sans utiliser de storyboard⁵⁷, ce qui lui permet de trouver le rythme du plan directement sur le plateau.

Se rappelant ses études à Goldsmith, McQueen énonce : « [...] je transportais partout une caméra Super 8. Cela impliquait que je devais décider au préalable de ce que je voulais filmer, car la pellicule était chère et précieuse. Il y avait une économie nécessaire à savoir comment on allait tourner mais il s'agissait aussi de voir comment le métrage pouvait être réutilisé, il pouvait faire de multiples choses. Donc il n'était pas question de spectacle et de gratification immédiate : il s'agit

⁵⁶ AGAMBER Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Payot & Rivages, Paris, 2007, trad. Martin Rueff, p.37-38.

⁵⁷ « Je parle beaucoup avec mon opérateur, Sean Bobbitt, avec qui je travaille depuis onze ans et qui est incroyable donc nous parlons d'abord du sujet en question, mais il s'agit de trouver les choses. [...] Il s'agit d'avoir confiance en les mouvements de caméra, les longues prises. Le rythme est mis en place à ce moment-là, je ne fais pas de storyboards. Parfois vous devez le trouver dans la pièce où est installée la caméra. » / "I talk a lot with my cameraman, Sean Bobbitt, who I've worked with for eleven years and he's amazing so we firstly talk about subject matter, but it's about finding things. [...] It's about trusting the camera movements, the long takes. The rhythm is set then, I don't do storyboards. Sometimes you just have to find it within the room where I set the camera." => Steve McQueen dans l'interview "Shame Q&A with Steve McQueen and Abi Morgan", notre traduction.

d'étude, et c'est en étudiant que ça dure. »⁵⁸. Tout dans la préparation du tournage d'une œuvre relève donc d'une étude précise de son sujet. McQueen met au point un dispositif filmique pour chacune de ses œuvres, dispositif qu'il étudie en amont et dont le travail peut s'étendre sur plusieurs années. C'est le cas pour *Ashes* (2002-2015, 20 minutes 31 secondes), où les plans filmés du jeune homme prénommé Ashes ne prennent sens en tant qu'œuvre qu'avec sa mort et les plans ayant pour sujet la pierre tombale d'Ashes⁵⁹. Toutefois, McQueen énonce la volonté de trouver le rythme de ses séquences au moment du tournage et exprime à plusieurs reprises qu'il suit son instinct et ne savait pas pour *Charlotte*, par exemple, ce qu'il allait filmer avant de le faire⁶⁰. Il semble donc que si McQueen réfléchit et élabore bien en amont les sujets sur lesquels il veut travailler, il laisse aussi une grande partie de la forme du projet se créer à la prise de vue. L'on pourrait se demander si l'improvisation a une place dans l'œuvre de McQueen. La réponse donnée par le réalisateur en interview est semblable à celle recueillie auprès des chef-opérateurs et chef-opératrices interrogés, assimilant l'improvisation filmique à une improvisation musicale, répondant aux règles de l'harmonie⁶¹. Il est intéressant de noter que le réalisateur aime se laisser une marge d'inconnu sur le tournage, de manière à pouvoir filmer davantage que ce qu'il n'aurait fait si tout avait été parfaitement prévu. Dans une interview de Sean Bobbitt, le chef-opérateur se rappelle que McQueen, une fois descendu dans la mine de Western Deep, filmait ce

⁵⁸ WALKER Hamza, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p. 108 : « [...] I carried around a Super 8mm camera. This meant I had to decide beforehand what I wanted to shoot, because the film stock was expensive and precious. There was a necessary economy to how you shot but it was also about how that footage could do more than just one thing, it could do a multiple of things. So it wasn't about spectacle or instant gratification: it's about studying and with the studying, it lasts. », notre traduction.

⁵⁹ « The footage for *Ashes* actually comes from material that I shot when I was making *Caribs' Leap*. Years later, while I was visiting Grenada in 2013, I discovered that *Ashes* had been killed – that he'd been shot and murdered by dealers after he'd discovered and stolen their stash of drugs – and I dug back to find the footage. I edited this into a film but I wasn't really satisfied with this presentation. », *ibid.*

⁶⁰ « As I got a camera, I didn't know what I was going to do, what was going to happen. », *ibid.*

⁶¹ « It's like music improvisation; you have to improvise between harmony and melody. Do what the hell you want but it has to be made with the harmony and the melody. I always have to leave a part, a situation where I don't know what's going to happen. » / « C'est comme une improvisation musicale : on doit improviser entre l'harmonie et la mélodie. Faites ce que bon vous semble mais ça doit être fait avec l'harmonie et la mélodie. Je dois toujours laisser une partie, une situation où je ne sais pas ce qu'il va se passer. », *ibid.*, notre traduction.

qui, instinctivement, attirait son regard⁶². Il démontre ainsi une disponibilité et une ouverture par rapport à ce qui l'entoure au moment du tournage. Cela se rajoute à l'intense préparation du thème que veut traiter McQueen dans l'œuvre qu'il construit. « Quand je filme je n'ai pas d'autres films ou réalisateurs en tête. Il s'agit d'être présent et capable de réagir à ce qu'il y a en face de soi. La bibliothèque dans ma tête est toujours là mais je pense juste à la meilleure manière de filmer cette scène. Mais encore une fois, j'ai bien entendu chaque idée et chaque intention [en tête]. [...] On doit créer l'environnement pour que ça se produise. »⁶³. C'est ainsi que McQueen approche le tournage qu'il soit celui d'un film d'art ou d'un long-métrage.

La caméra comme corps

Il n'est pas nouveau de considérer la caméra comme corps. N'utilise-t-on pas de manière usuelle l'expression personnificatrice « l'œil de la caméra » pour désigner à la fois son objectif mais aussi l'œil de la personne qui manipule la caméra et fait de l'objet inanimé un dispositif pensant ? Si la caméra est personnifiée c'est bien parce que celui ou celle qui la manipule lui prête son corps.

Steve McQueen envisage dans *Drumroll* (1998) la caméra comme objet indépendant du corps de l'opérateur. Pour la réalisation de cette œuvre, qui est la première dans laquelle McQueen utilise la projection simultanée de plusieurs images ainsi que le son, l'artiste a installé trois caméscopes dans un baril métallique de pétrole, aux extrémités et au centre. Ces caméras filmaient l'extérieur

⁶² CONRATH Ryan, « Interview : Cinematographer Sean Bobbitt on Working with Steve McQueen and More ». Source : site Bright Lights Film Journal (<https://brightlightsfilm.com/collaborators-cinematographer-sean-bobbitt-on-working-with-director-steve-mcqueen-on-12-years-a-slave-and-more/#.X0UzMGzZPY> – consulté le 20/08/20).

⁶³ WALKER Hamza, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p. 109 : « When I'm shooting I don't have other films or filmmakers in my mind. It's all about being present and responding to what is in front of you. The library in my head is always there but I'm just thinking how is best to shoot this scene. But then again I do have every single idea and every single intention. [...] You have to create an environment for it to happen. », notre traduction.

du baril à travers des trous pendant que McQueen le faisait rouler dans Manhattan⁶⁴. L'œuvre est ensuite présentée au spectateur sous la forme de trois vidéos différentes sur trois écrans accolés (fig.35). Il en résulte en installation des images de bitume, de ciel, de devantures de magasins, de voitures et occasionnellement de la silhouette de McQueen, qui tournent sur elles-mêmes et désorientent le spectateur. L'enregistrement sonore fait entendre les chocs métalliques du baril, les bruits du trafic mais aussi, de façon surprenante, les paroles de McQueen lorsqu'il avertit les passants et s'excuse du dérangement causé par son passage.



Figure 41. Installation de Drumroll

Lors de son interview avec Stuart Comer, McQueen mentionne une « économique du mouvement » dans ce triptyque⁶⁵. Ce procédé établit un parallèle entre le mouvement de la bande magnétique qui tourne dans la caméra, avec celui de la caméra qui tourne dans le baril. McQueen met sa caméra à l'épreuve de la pesanteur et de la force motrice, comme s'il souhaitait tester la résistance de l'appareil de prise de vue mais aussi du dispositif-machine du hasard qu'il a mis en place. Il s'agit de voir les effets de cette mise à l'épreuve sur la bande magnétique enregistrée alors que l'artiste met en avant l'autonomie du procédé de captation et réintroduit du hasard et la perte de contrôle dans son œuvre. Le choix du titre de l'œuvre revêt un aspect ludique. « Drumroll », c'est le roulement de tambour qui

⁶⁴ N'ayant pu voir l'œuvre en installation, nous nous en remettons à la description faite sur le site du Tate : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-drumroll-l02307> (consulté le 20/07/20).

⁶⁵ Entretien de Steve McQueen mené par Stuart Comer en 2014 pour le Walker Art Center. Source : chaîne Youtube du Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=KM_5z9WvUc&t=2689s - consulté le 10/07/20) : « The tape was rolling, the drum was rolling, everything was rolling. », notre traduction.

annonce un événement important, qui accompagne l'effet de suspense créé par l'attente de cet événement. Littéralement dans cette œuvre, le roulement de tambour entendu en installation annonce l'œuvre à venir autant qu'il est partie intégrante de l'avènement de l'œuvre elle-même.

Sans personne pour cadrer, ce qui est filmé perd-il tout sens ? Steve McQueen nous démontre qu'il n'en est rien, puisque c'est le dispositif dans son ensemble – le positionnement des caméras dans le baril, la volonté de faire rouler le baril à Manhattan en incorporant le hasard de la prise de vue dans le mouvement des bandes magnétiques et du baril, en enregistrant la voix de l'artiste à la bande sonore – qui produit du sens. *Drumroll* pose la question de la place de l'artiste, participant à la création de son œuvre mais étant malgré tout tributaire des aléas que peut rencontrer cette création.

L'autonomie de la caméra a aussi été explorée par McQueen dans *Illuminer*, où la caméra, mise en mode automatique, effectuait d'elle-même la balance des blancs, la mise au point et l'exposition. Ce mode automatique, réintroduit là encore une part de hasard dans l'œuvre, puisque l'artiste est face à la caméra et ne peut effectuer de réglages pendant la prise.

McQueen tire parti des spécificités techniques de la caméra permettant à celle-ci une autonomie lors des prises de vues en les intégrant au dispositif propre à chaque œuvre. Dans *Illuminer*, la faible définition de la caméra et le bruit de son capteur en basses lumières participent au propos de l'artiste sur la résistance du corps noir face aux violences qu'il subit. Dans *Drumroll*, l'artiste tire parti du principe fondateur de la captation et de restitution du mouvement ainsi que de la résistance de la caméra pour obtenir un résultat viscéral et placer le spectateur dans la physique du mouvement, qui n'est autre qu'un déplacement de matière. Ce n'est qu'en réussissant à penser la caméra comme corps possiblement autonome que McQueen réussit à créer un lien direct entre caméra et spectateur.

Le corps du cadreur

Une fois établi le fait que l'autonomie de la caméra peut être mise en avant dans les courts-métrages artistiques de McQueen, nous souhaitons réintégrer le corps du cadreur, bien présent dans ses longs-métrages. Sean Bobbitt, directeur de la photographie sur les quatre premiers longs-métrages de McQueen a aussi endossé le rôle de cadreur pendant les tournages, à l'exception des plans tournés au Steadicam.

Dans son mémoire intitulé *Quand la caméra danse, ou le pouvoir évocateur du cadre mobile*, Clotilde Coeurdeuil évoque la notion de performance pour décrire le travail du cadreur. Demandant à la fois une mobilisation musculaire intense, un travail de positionnement, l'exercice de la mémoire corporelle, ainsi qu'une collaboration constante avec le machiniste et le premier assistant caméra, le rôle du cadreur s'apparente en effet à la prouesse corporelle et technique. Tout dans la posture du cadreur peut influencer le cadre. Comme l'explique Clotilde Coeurdeuil :

« Le cadrage à l'épaule demande d'être très souple sur ses jambes pour essayer de compenser les tendances naturelles au sautillerment que nous avons en marchant. cela implique une mobilisation musculaire supplémentaire des cuisses et fessiers. Ces muscles sont très utilisés dès qu'un cadreur porte la caméra, quelque [sic] en soit la façon, car les jambes sont un des facteurs de débattement haut-bas possible pour la caméra, le tronc ne pouvant pas effectuer de mouvement de translation mais seulement de rotation ; Cela donne au cadreur une façon très particulière de se tenir et de penser ses pas. Tout comme un chef machiniste poussant lentement un chariot de travelling, le cadreur a conscience que tous les mouvements "parasites" de son corps sont autant de défauts sur son cadre, c'est pourquoi il se fait violence et tente de les supprimer musculairement. De même que précédemment pour le chef machiniste, le souffle et son placement sont primordiaux dans cet exercice. »⁶⁶

⁶⁶ COEURDEUIL Clotilde, *Quand la camera danse, ou le pouvoir évocateur du cadre mobile*, ENS Louis-Lumière, Saint-Denis, 2018, p.42.

Pour cet aspect de notre étude, nous avons cherché à recueillir les témoignages de pratiques de cadres et cadres pour différents types de productions filmiques (longs-métrages et courts-métrages de fiction, séries, publicités, art vidéo). Ces entretiens sont joints à la présente recherche en annexes 2 à 5. Les cadres et cadres interrogés, qui, pour la majorité, assurent également le rôle de directeur ou directrice de la photographie, considèrent la caméra comme un outil incorporé à leur propre corps. Erwan Elies explique ce point de vue en comparant ce rapport à la caméra à celui que l'on vit aujourd'hui à plus grande échelle avec le téléphone portable : « C'est la caméra qui s'est incorporée au sens fort. Ce n'est pas moi qui vois ce que voit la caméra. De la même manière qu'aujourd'hui dans un autre registre, le téléphone portable est devenu une extension du moi. Cette incorporation s'est faite au fil des ans, c'est un processus temporel. L'objet était d'abord quand même étranger, un corps ou un objet rapporté et petit à petit il s'est incorporé jusqu'à devenir une prolongation de la focalisation de la vision. »⁶⁷. Incorporer la caméra à son propre corps donne dans certains cas à l'opérateur l'impression de davantage fabriquer l'image en termes concrets lorsqu'il effectue lui-même des changements de diaphragme, de point ou de zoom – dont la charge incombe en temps normal aux assistants-opérateur. Éponine Momencau manipule souvent elle-même le point et évoque cet aspect très manuel et concret dans le fait d'opérer une caméra : « J'aime cette sensation de fabriquer quelque chose sur le moment, de penser à la couleur, à la texture, de penser au *flare*, au point, de penser à la densité [...] »⁶⁸. Pascale Marin évoque un sentiment semblable au sujet du zoom, qui permet au regard de l'opérateur de se concentrer sur ce qui est cadré : « Il y a quelque chose de l'ordre de l'émotionnel, de l'attention que tu portes à un détail. »⁶⁹. L'idée d'une caméra incorporée au corps du cadreur en ferait d'une certaine manière un corps augmenté, permettant de porter une attention accrue sur ce qui est filmé.

⁶⁷ Entretien avec Erwan Elies, annexe 2.

⁶⁸ Entretien avec Éponine Momencau, annexe 5.

⁶⁹ Entretien avec Pascale Marin, annexe 3.

Si la caméra est pensée comme faisant partie intégrante du corps du cadreur, la propre présence physique de la caméra, comme son poids et son encombrement, entrent en considération au moment du tournage. La présence de la caméra équipée de la focale à la face, et donc la prise en compte des spécificités physiques de l'appareil, est pour Pascale Marin l'étape fondamentale à l'élaboration concrète d'un plan.

La pratique du cadre demande en outre des ressources physiques auxquelles fait référence Sean Bobbitt dans l'atelier Arri sur la caméra portée ayant eu lieu à Camerimage en 2013⁷⁰. Le chef-opérateur y mentionne sa pratique des arts martiaux, dont il a utilisé les enseignements afin de maintenir une posture équilibrée et une respiration régulière pendant les prises. La pratique d'une activité physique se retrouve également chez les professionnels interviewés, qui pour certains pratiquent également les arts martiaux. La manière dont le cadreur occupe son corps et a conscience de ses mouvements a un impact immédiat sur l'image. Patrick de Ranter met en avant l'importance d'une bonne régulation de la respiration dans la pratique du cadre :

« Sur un long panoramique, on surveille sa respiration, sa position de pied, parfois le balancement d'une jambe à l'autre... À l'épaule, si le plan est fixe, on essaie de réguler la respiration, le tremblement des mains. On essaie de faire corps avec l'acteur, d'être dans son rythme. Au Steadicam pareil pour le rythme avec beaucoup d'autres paramètres : la bulle, le cadre, le déplacement, les arrêts/départs, en plus du poids de la machine à gérer parfois sur la journée ou sur un long plan-séquence. »⁷¹

Le corps du cadreur est donc un corps qui doit avoir une certaine conscience de lui-même lors de la prise pour, paradoxalement, réussir à faire oublier sa présence au spectateur voyant le film. C'est là que l'on pourrait penser à un aspect performatif de la pratique du cadre, dans la prise de conscience de soi que cette pratique occasionne.

⁷⁰ « ARRI Workshop – Sean Bobbitt, BSC – Camerimage 2013 ». Source : chaîne Youtube ARRIChannel (<https://www.youtube.com/watch?v=IHcYjKpJb-I> – consulté le 16/08/20).

⁷¹ Entretien avec Patrick de Ranter, annexe 4.

Le corps du cadreur doit également être pris en considération en relation avec le corps des acteurs filmés. La dynamique entre corps du comédien et corps du cadreur participe en outre au jeu. Éponine Momencau nous fait part à ce sujet de son expérience avec l'actrice Arta Dobroschi sur le film *Drita* :

« J'avais vraiment l'impression de jouer tout le temps. Quand je m'approchais d'elle, je sentais qu'elle aimait jouer avec la caméra et donc avec moi, qui ne fais qu'un avec la caméra à ce moment-là. J'ai senti beaucoup de complicité et c'était assez magique d'avoir ce rapport-là avec les comédiens, de sentir qu'on fait complètement partie de la scène qui est en train de se jouer. La scène se joue aussi à la caméra, elle se joue dans la proximité, les écarts qu'on laisse entre le comédien et soi, la façon dont on l'enrobe, dont on le regard, que l'on pose un regard bienveillant, joueur, et j'aime sentir cette complicité avec les acteurs. »⁷²

La performance des acteurs est d'autant plus précise quand l'acteur a conscience de cette possibilité de jeu et d'interaction avec la caméra. C'est par exemple le cas de comédiens qui sauront se placer par rapport au cadre et à la lumière déterminés pour un plan donné. Patrick de Ranter ajoute : « On travaille pour quelque chose qui soit esthétique, il faut donc [que les comédiens] soient bien cadrés, nets, bien éclairés et que c'est donc un travail qui se fait ensemble. »⁷³, soulignant la nécessité d'un travail collaboratif fort non seulement entre un réalisateur et un acteur mais aussi entre un acteur et celui qui le cadre. Éponine Momencau associe à ce sujet la pratique du cadre à une danse chorégraphique : « C'est un rythme qu'il faut sentir avec son corps [...]. C'est se mettre en phase avec un comédien ou avec ce qu'on filme pour épouser l'énergie dans laquelle il est et créer une danse avec ce que l'on filme, créer une chorégraphie. »⁷⁴. La réaction du corps du cadreur face au corps du comédien est déterminante dans la réalisation juste du plan. S'il est bien question de synchronisation, Pascale Marin mentionne la nécessité d'être avec l'acteur tout en anticipant les mouvements de son corps, d'être « avant avec » le comédien. Cela nécessite pour le cadreur une attention également portée sur son environnement.

⁷² Entretien avec Éponine Momencau, annexe 5.

⁷³ Entretien avec Patrick de Ranter, annexe 4.

⁷⁴ Entretien avec Éponine Momencau, annexe 5.

Erwan Elies évoque à ce propos une acuité accrue de la perception de ce qui l'entoure, se développant après de nombreuses années de pratique du cadre.

Pendant la prise, le corps du cadreur équipé de la caméra prend une dimension supplémentaire, la caméra devenant un outil sollicitant une focalisation de ses sens et une mise en tension de ses muscles. Il est intéressant de souligner la dimension de rythme de la prise à « ressentir ». Le cadreur, par sa fonction, participe activement à la manière dont le film est capté et est ainsi également à prendre en compte dans la création du dispositif de prise de vue.

Chapitre 2. La notion de performance de l'art vidéo aux longs-métrages

Le corps de l'artiste

Gardons à l'esprit qu'au début de sa pratique, Steve McQueen apparaissait lui-même dans ses œuvres. La bascule se fait lorsque McQueen passe à la réalisation de longs-métrages, son corps passe derrière la caméra, voire à côté de la caméra puisque c'est le cadreur qui manie la caméra. Interrogé par Stuart Comer sur ce changement dans son approche du film, McQueen fait part de l'urgence qu'il ressentait lors de ses premières réalisations, qui le poussait à figurer lui-même dans ceux-ci :

« C'était juste un cas d'urgence. C'était l'affaire de vouloir, en quelque sorte, être aussi direct que possible et d'être présent. D'une certaine manière, on pourrait y penser comme une forme de performance, dans la mesure où l'on ne veut pas juste peindre sur la toile, mais aussi être dans la toile. C'était l'une de ces choses où, comme une silhouette dans un paysage, je voulais faire des expériences avec cet élément de performance, en tant que tel. »⁷⁵

Cet aspect « direct » de l'art vidéo est mis en avant par Raymond Bellour, qui avance cette raison parmi d'autres lorsqu'il se demande si la pratique de la vidéo se prête davantage à l'autoportrait que le cinéma⁷⁶. Il est intéressant de voir que l'auteur lie

⁷⁵ Entretien de Steve McQueen mené par Stuart Comer en 2014 pour le Walker Art Center. Source : chaîne Youtube du Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=KM_5z9WvUc&t=2689s - consulté le 10/07/20) : "It was just a case of urgency. It was a case of wanting to sort of be as direct as possible and being present. In a way, you could think of it as some kind of performance in a way that one wanted to not just paint on the canvas but be in the canvas as well. It was one of those things where, just as a figure within a landscape, I just wanted to sort of experiment with that performing element, as such.", notre traduction.

⁷⁶ « [...] dans la situation de vidéo, l'auteur a plus de facilités à introduire directement son corps dans l'image. Cela tient d'abord à ce qu'il lui suffit de rentrer dans un cadre qui préexiste, une image qui s'enregistre, s'il le veut, aussi longtemps que le permet la longueur de la bande. Il peut ensuite

captation de son propre corps par l'artiste et accès privilégié à sa propre intimité. « Nombreux sont les artistes à intégrer leur propre corps dans leur œuvre, traitant le corps à la fois comme une matière première à travailler et comme un lieu potentiel de transformation. »⁷⁷. Cette idée du corps comme *raw material* insiste bien sur la matérialité du corps que veut interroger et mettre en avant l'art vidéo. Filmer son corps, devenir acteur – soit individu ayant conscience d'être filmé – devant la caméra serait ainsi une manière privilégiée d'explorer sa propre intériorité, psychique et physique. Se filmer puis se voir à l'écran en tant que concepteur du film, c'est faire triplement partie du dispositif filmique : à la fois créateur, sujet et spectateur du film. Le film *Cold Breath* (1999, 10 minutes), montre en très gros plan le téton de McQueen, touché de manière plus ou moins violente par la main de l'artiste.

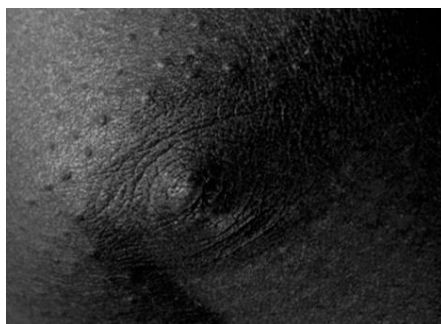


Figure 42. Photogramme de *Cold Breath*

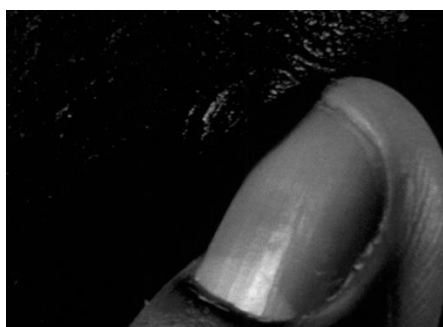


Figure 43. Photogramme de *Cold Breath*



Figure 44. Photogramme de *Cold Breath*

beaucoup plus facilement accéder à sa propre image sans témoin, et se lier à l'intimité de son propre regard : cela donne souvent à l'image une qualité d'être, de présence-absence difficilement imitable. », BELLOUR Raymond, « Vidéo », *Communication*, sous la direction d'Anne-Marie Duguet, Paris, Le Seuil, 1988, n°48, pp.344-346.

⁷⁷ BUNNAGE Julia, RUDRUM Clarrie, SHANI Annushka, VINCENTELLI Alessandro et WALSH Victoria, « Acting Out », catalogue de l'exposition « Acting Out. The Body in Video : Then and Now », London, The Royal College of Art, 1994, p.7.

La caméra est fixe et le torse de l'artiste reste face à celle-ci. Les doigts pincent et frottent le tétou. Les gestes de la main souhaitent provoquer explicitement l'excitation du corps par la sollicitation de cette zone sensible du corps humain, évoquant explicitement le plaisir et la douleur que peuvent susciter ces manipulations. Les gestes, au début sensuels, deviennent de plus en plus mécaniques et le mouvement de la main se fait frénétique dans le cadre. Cette œuvre a autant à voir avec l'expérience physique de l'artiste pendant la captation de cet acte qu'avec celle du spectateur éprouve devant l'œuvre, qui, en installation, est projetée sur un mur grâce à un projecteur 16mm faisant partie intégrante de l'espace d'exposition. En explorant ses propres sensations de plaisir et de douleur, soit sa propre intimité, l'artiste interroge celle du spectateur. Intégrer son propre corps à l'œuvre visuelle serait ainsi l'un des moyens pour McQueen de créer un lien avec le spectateur de son œuvre.

L'on ne peut s'empêcher de penser ici à la performance corporelle présente dans l'art contemporain et exercée en partie par des artistes utilisant également la vidéo tels que Valie Export, Marina Abramović ou encore Mona Hatoum. Dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Florence de Mèredieu énonce clairement que la performance trouve son fondement dans la mise en scène et la théâtralisation du corps : « Actions et performances reposent sur une exploitation systématique des possibilités physiques de l'artiste. »⁷⁸. Filmer son propre corps a ainsi été une pratique spontanée pour les artistes vidéastes. L'art vidéo, d'une certaine manière, est apparu à l'artiste comme un moyen privilégié pour éprouver son corps et, par extension, le corps et les sensations des spectateurs.

La relation étroite entre performance et art vidéo contient toutefois un paradoxe profond. Comment la performance, qui s'est notamment développée dans les années 1960 sous la forme du *happening*⁷⁹ et porte en elle l'idée d'un acte artistique

⁷⁸ DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.448.

⁷⁹ Performance spontanée demandant la participation active du public, qui est alors considéré comme participant à la création de l'œuvre.

unique dans le temps et l'espace, a-t-elle pu se lier avec l'art vidéo, qui est fondé sur le principe opposé donnant la possibilité de rejouer ce qui a été enregistré à l'infini et où l'on veut ? L'utilisation de la vidéo pour enregistrer les performances artistiques permet d'abord aux artistes de diffuser leurs œuvres autant que de les archiver⁸⁰. Il est possible de considérer que McQueen, dans sa démarche, fait le chemin inverse en réintroduisant le présent de la captation par la dimension performative de ses œuvres.

Par ailleurs, si les premiers longs-métrages de McQueen mettent en scène des hommes blancs – Bobby Sands dans *Hunger* et Brandon dans *Shame* – nous constatons que ses films d'art prennent principalement comme sujets des hommes noirs. Pourrait-il s'agir de doubles ou de projections de l'artiste dans son œuvre ? C'est la question qu'adresse Hamza Walker à McQueen lors de leur entretien. L'artiste répond :

« Quand vous regardez *Illuminer, Girls, Tricky, and 7th Nov.*, ces trois œuvres présentent toutes des homes noirs ; des hommes noirs isolés. Ce sont tous des reflets. Et ils sont tous en activité, même s'ils ont l'air inactifs ; en activité dans leur propre tête, racontant à nouveau une histoire pour projeter, exprimer et réfléchir et pour que l'on réfléchisse. »⁸¹

Mais bien plus que des projections de lui-même, l'artiste précise : « Je ne dirais pas que ce sont des reflets de moi-même : il ne s'agit pas d'une situation autobiographique, ces œuvres sont le reflet de tellement de choses qui se passent. »⁸². McQueen cherche à mettre en avant dans ses œuvres des problématiques intimes, celles du corps et de ses résistances physiques et

⁸⁰ « Ces enregistrements vidéo ont été cruciaux non seulement pour le développement de nos performances mais aussi pour en élargir le public, public qui n'avait pas pu y être présent, car elles se déroulaient parfois dans un contexte trop restreint ou difficilement accessible. [...] Nous avons fait de notre corps le médium, placé dans une situation inconnue afin de l'expérimenter. », ABRAMOVIĆ Marina / ULAY, *Performances 1976-1988*, Stadelijk van Abbemuseum, Eindhoven, musée d'Art contemporain de Lyon, catalogue, 1999, p.17.

⁸¹ « When you look at *Illuminer, Girls, Tricky, and 7th Nov.*, these three works all feature black men; isolated black men. They are all reflections. And they're all active, even if they look inactive; active in their own minds, retelling a story to project, to verbalise, to reflect and be reflected on. », McQUEEN Steve, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », London, Tate Modern, 2020, p.106.

⁸² « I wouldn't say as a reflection of me: it's not about an autobiographical situation, these works are just a reflection of so many things that are going on. », McQUEEN Steve, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », London, Tate Modern, 2020, p.107.

mentales, autant que des problématiques sociales, comme par exemple la place des corps masculins noirs marginalisés et devant faire face à la solitude et parfois à l'exclusion. Les diverses situations dans lesquelles sont captés et mis en scène les corps de ses sujets montre une volonté de mettre en perspective l'environnement socio-économique dans lequel évoluent ces hommes. *Ashes à Grenade* fait partie d'une famille de pêcheurs sans possibilités d'avenir⁸³, Marcus, le narrateur de *7th Nov.* a grandi dans la banlieue défavorisée de Londres, sans perspectives professionnelles. Ces personnages que filme McQueen sont des « shut outs »⁸⁴, soit des marginaux, des exclus. Même si McQueen affirme qu'ils ne sont pas le reflet de lui-même à titre autobiographique, nous ne pouvons nous empêcher de penser à la figure de l'artiste et à la place, parfois marginale qu'il peut occuper dans la société. Cette idée est mise en avant par Georges Didi-Huberman lorsqu'il analyse la figure de la funambule de *Five Easy Pieces*. Évoquant le texte de Genet intitulé « Le Funambule », Didi-Huberman rappelle la solitude du personnage sur la corde raide, regardé de tous et pourtant seul en hauteur :

« The *fil* is always hanging on by a thread. Therein lies its beauty – its beautiful riskiness – and its fragility. Hence the notion of *sovereignty* as being itself *sur le fil*, on a razor's edge, or edging along the high wire in the acrobatic image we find earlier than in Steve McQueen's film, in the remarkable text by Jean Genet in which the tightrope dance is a parable of the dual status – sovereignty, powerlessness – of the creative artist in general. »⁸⁵

L'on retrouve ainsi le thème de force et de vulnérabilité, concentrés dans la figure de la funambule de *Five Easy Pieces* comme dans celle de l'artiste, livrant son œuvre au péril de lui-même. S'exprimant au sujet de *Widows*, McQueen explique pourquoi

⁸³ « Grenada is an island that can seem isolated and imprisoned. There are limitations on the island, as there are limitations on people and their possibilities across the West Indies. So when *Ashes* stumbled upon this stash of stuff that was his way out. So his possibilities and how his life ended was somehow like a foregone conclusion. », McQUEEN Steve, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », London, Tate Modern, 2020, p.107.

⁸⁴ McQUEEN Steve, « Steve McQueen at the Tate Modern: 'I have no choice but to create' - BBC Newsnight », 13/02/2020, source : BBC Newsnight (Youtube channel) - https://www.youtube.com/watch?v=algqPAbvf9c&list=PLKuQ0Fe0zN0GFPzhWU1s-3_h0ogKVym_5&index=14 (consulté le 04/08/20).

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, « Commemoration on the High Wire », *Steve McQueen. Works*, Basel, Laurenz Foundation – Schaulager, 2012, p.39. Le mot « fil » est en français dans le texte.

il a choisi de faire un film à partir de la série télévisée britannique diffusée en 1983 : « Les femmes essayaient de créer leur propre voie dans un monde dominé par des gens qui avaient des idées préconçues à leur égard avant même qu’elles ouvrent la bouche, [...] c’était ce que je traversais en tant qu’enfant noir à Londres à une époque de fortes tensions raciales. »⁸⁶. Réintégrer ces personnages marginaux dans ses œuvres comme autant de reflets, de lui-même en tant qu’artiste et du monde contemporain, permet à McQueen d’inscrire les corps comme nœuds des problématiques sociales, culturelles, économiques et historiques de notre époque.

Corps de l’acteur entre mythification et prosaïsme

Le déplacement de la dimension de performance du corps de l’artiste au corps de l’acteur nous invite à nous pencher sur la tension entre trivialité exacerbée – le corps de l’acteur est semblable à tout autre corps – et magnification du corps filmé tant la performance pousse le corps hors de l’ordinaire. Comment s’articule cette tension ? Que révèle-t-elle du dispositif performatif mis en place par McQueen ?

Le caractère trivial est progressivement attribué au corps, dans l’œuvre de McQueen, lorsque l’on voit la nudité à l’écran. L’on pense ici aux corps des détenus de *Hunger* (fig. 45), mais aussi à ceux des mineurs dans *Western Deep*, dévêtus pour passer l’examen de santé à la fin de leur service (fig. 46). Montrer ces corps en nombre rend le corps ordinaire et commun.

⁸⁶ « The women were trying to make their own way through a world dominated by people who had ideas about them before they even opened their mouths, [...] I was going through that as a black child in London at a time of high racial tension. », McQUEEN Steve dans “Partners in Crime”, BOSLEY Rachel K., *American Cinematographer*, Vol. 99, n°12, December 2018, pp.66-67.



Figure 45. Photogramme de *Hunger* [00:32:23]



Figure 46. Photogramme de *Western Deep*

Cet ordinaire prend une dimension triviale lorsqu'interviennent les fluides et résidus corporels comme la sueur sur les fronts des mineurs de *Western Deep*, les excréments dont sont progressivement recouverts les corps des prisonniers du *Maze*, l'urine de l'artiste urinant sur la caméra dans *Five Easy Pieces* ou encore le sperme de Brandon, dont la présence est sous-entendue hors-champs au fil de ses épisodes masturbatoires et de ses aventures sexuelles. La présence de ces fluides rend d'autant plus au corps son aspect matériel et surtout vivant. Cela crée un contraste avec le corps de cinéma projeté sur un écran et dématérialisé par le procédé cinématographique. La mise en scène de McQueen redonne au corps sa matérialité et réincarne ainsi les individus filmés. À propos de l'actrice Charlotte Rampling, dont McQueen a filmé l'œil en gros plan dans l'œuvre *Charlotte*, l'artiste

exprime : « Je savais que je voulais toucher : toucher était une manière d’aller par-delà l’écran sur lequel j’avais l’habitude de la voir. »⁸⁷. La volonté de toucher témoigne d’un rapport concret et physique à la création artistique.



Figure 47. Photogramme de Charlotte

Les corps, celui de l’artiste comme celui de l’actrice, sont imaginés et mis en contact (fig. 47), et c’est ce contact qui crée le point de départ de l’œuvre, qui sera par la suite projetée dans l’espace de l’installation sur une petite surface de mur. Là encore, la dimension physique, matérielle et ordinaire du corps – à travers le sens instinctif du toucher – est mise dos à dos avec la perception idéalisée du corps de l’actrice. Dans son article « Le toucher, un sens aux multiples avatars », la psychanalyste Josy-Jeanne Ghedighian-Courier évoque cet aspect actif du toucher :

« Quand bien même serais-je aveugle, toucher m’imposera de bouger les bras, la main, ou encore de diriger mes lèvres vers l’objet de ma curiosité ou de mon désir ; je franchirai, si je l’ose, une distance. Qu’elle soit banale, intime, sacrée ou objet de propriété, son franchissement déclenchera des signaux d’alerte, car l’objet ne sera plus intact. »⁸⁸

⁸⁷ « I know I wanted to touch: touching was a way to go beyond the screen that I was accustomed to seeing her on. », McQUEEN Steve dans « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p.108, notre traduction.

⁸⁸ GHEDIGHIAN-COURIER Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 n°118, p.17.

Par le contact de son doigt avec l'œil de Charlotte Rampling, l'artiste profane en quelque sorte le corps sacré (« qui appartient au domaine séparé, intangible et inviolable du religieux et qui doit inspirer crainte et respect » comme le définit le Larousse ⁸⁹) de l'actrice. C'est toutefois cette profanation qui atteste paradoxalement du caractère sacré du corps acteur, que la présence à l'écran consacre. Le titre de l'œuvre rappelle qu'il n'est pas nécessaire de préciser le nom de famille de l'actrice ; son regard, ses paupières tombantes, sont devenues si reconnaissables des spectateurs que l'on devine aisément quelle est son identité. *Charlotte*, c'est constater à la fois la proximité du corps de l'actrice autant que son inaccessibilité en raison même du dispositif filmique, car cet œil que l'artiste touche, le spectateur ne peut y accéder. À travers cette œuvre, McQueen met en relation deux sens essentiels à son œuvre mais qui pourraient *a priori* être considérés comme antagonistes. Celui de la vue, qui permet d'apprécier à distance un objet, et celui du toucher, avec la dimension sensitive et corporelle de proximité qu'il porte.

Il est à noter le rapprochement que McQueen fait entre l'œil de l'actrice et l'écran sur lequel il avait l'habitude de la voir. Toucher l'œil, organe vulnérable et essentiel à la création visuelle, c'est aussi pour McQueen détruire le dispositif cinématographique (nous entendons par là la somme des films dans lesquels Charlotte Rampling a joué ainsi que la projection en salle de ces films) qui a construit le personnage de Charlotte Rampling aux yeux des spectateurs pour créer un nouveau dispositif filmique (soit un nouveau mode de perception de Charlotte Rampling) incluant le spectateur à travers la réaction épidermique de celui-ci face à l'œuvre. À l'impératif de distance découlant du dispositif cinématographique, qui met en exergue le sens de la vue, McQueen propose un dispositif visuel en lien étroit avec le sens du toucher.

Si l'on observe les longs-métrages de McQueen, la disparition du corps du personnage laisse apparaître le corps de l'acteur dans l'esprit du spectateur. Là

⁸⁹ Site Larousse - <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacr%C3%A9/70445> (consulté le 06/08/20).

encore nous assistons à un mouvement paradoxal. Les épreuves subies par le corps rendent celui-ci commun aux yeux du spectateur, car il n'est finalement « que corps » et n'échappe pas à la dégradation. Toutefois, l'épreuve physique du corps de l'acteur montrant la maigreur de Bobby Sands⁹⁰ par exemple, fait prendre au spectateur du recul avec ce qui est montré à l'écran et lui fait prendre conscience, à nouveau, du dispositif filmique. L'on revient alors à la notion de performance, forgeant le mythe de l'acteur et mettant en avant sa résilience physique dans l'incarnation qu'il fait du personnage. Steve McQueen souligne l'épreuve réelle que représente le tournage en rapprochant la performance de l'acteur ou de l'actrice à celle de l'athlète :

« Avec un athlète, vous vous entraînez pendant quatre ans pour ce coup de pistolet et il faut être prêt. Il ne s'agit pas des dix secondes qui vous permettent d'arriver au bout des cent mètres et de franchir la ligne d'arrivée. Il s'agit de ces quatre ans pendant lesquels vous vous êtes entraîné auparavant. Donc quand vous arrivez au moment de réaliser votre performance, vous le faites. Vous devez être là, pleinement présent, vous devez être conscient de vous-même. Bien sûr il faut choisir les bonnes personnes. »⁹¹

Le réalisateur est pleinement conscient de la dimension performative du jeu des acteurs et actrices.

⁹⁰ L'acteur incarnant Bobby Sands, Michael Fassbender, a perdu une quinzaine de kilos en dix semaines, le tournage ayant été suspendu pour qu'il puisse effectuer sa perte de poids. Au plus bas de sa courbe de poids, Fassbender pesait 58kg. Source: The Guardian - <https://www.theguardian.com/film/2008/oct/31/periodandhistorical> (consulté le 07/08/20)

⁹¹ « With an athlete, you train for four years for that gun to go off and you've got to be ready. It's not about the ten seconds that takes you across the finishing line for the hundred meters. It's about those four years you've been training before that. So when you're at that moment where you have to perform, you perform. You have to be there, fully present, you have to be aware of yourself. Of course you have to pick the right people. », McQUEEN Steve dans « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p.109.

Faire l'expérience du temps

Nous avons vu précédemment que l'expérience du temps est inhérente et essentielle dans la performance corporelle et à l'art vidéo. En effet, l'acte artistique est effectué dans un temps et un espace donné. Enregistrer cet acte sur un support argentique ou numérique, c'est permettre d'intervenir sur la temporalité de cet acte en lui accordant la possibilité d'être rejoué ou reconstitué à un autre moment. L'artiste se donne la possibilité de jouer sur la plasticité temporelle de son œuvre. Il existe plusieurs moyens de rendre le temps ou la perception du temps malléables lors du processus de captation.

L'on peut tout d'abord modifier la vitesse de défilement du film dans la caméra ou, dans le cas d'un appareil de captation numérique, la vitesse de balayage électronique du capteur. Lorsque la vitesse de défilement au moment de la captation est de 24 ou 25 images/secondes et que la vitesse de projection est identique, l'action filmée se déroule devant les yeux du spectateur à la même vitesse que lorsqu'elle s'est produite. Lorsque l'on augmente cette vitesse de défilement au moment de la captation et que l'image captée est projetée à 24 ou 25 images/seconde, on obtient un plan ralenti. Lorsque l'on diminue cette vitesse de défilement au moment de la captation et que l'image captée est projetée à 24 ou 25 images/seconde, on obtient un plan accéléré.

Il est également possible de modifier la perception que l'on a du temps à travers la captation du mouvement à l'image. Si l'on modifie l'angle de l'obturateur - et incidemment la vitesse de celui-ci - le flou lié au mouvement diffère. Pour une image projetée à 24 images secondes, il est d'usage de réaliser la captation avec un obturateur réglé à 180°, ce qui équivaut à une vitesse d'exposition de 1/48^e de seconde. Si l'on augmente l'angle de l'obturateur (à 270° par exemple), la vitesse d'obturation diminue (pour tomber à 1/32^e de seconde dans le cas d'un obturateur à 270°) et le temps d'exposition augmente, ce qui a pour effet de renforcer le flou de mouvement et de donner l'impression que l'action s'étend dans le temps ou est plus fluide. Si l'on diminue l'angle de l'obturateur (à 45° par exemple), la vitesse

d'obturation augmente (à 1/192^e de seconde dans le cas de notre obturateur à 45°) et le temps d'exposition diminue, ce qui a pour effet de diminuer le flou de mouvement et de faire paraître l'action beaucoup plus découpée et rapide. La figure 48 ci-dessous montre comment la perception du mouvement peut être altérée grâce à la vitesse (et donc l'angle) de l'obturateur, au moment de la prise de vue.

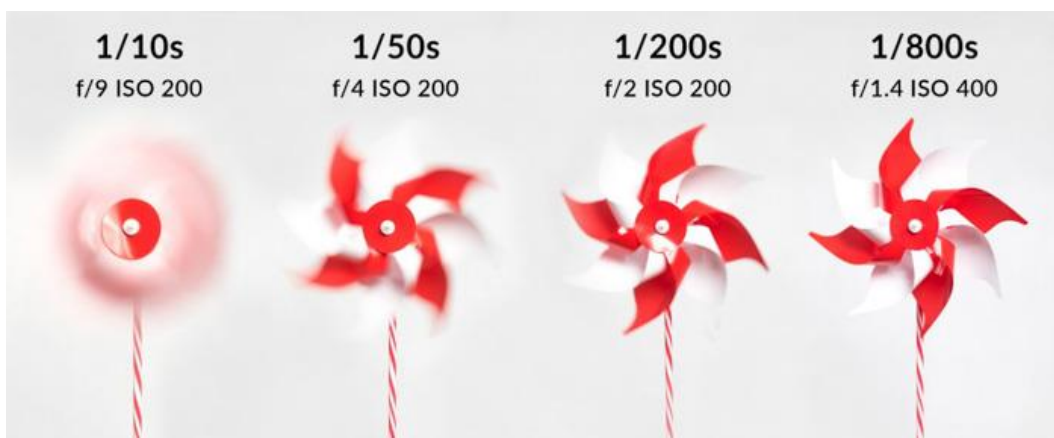


Figure 48. Lien entre flou de mouvement et vitesse de l'obturateur

Steve McQueen utilise le ralenti dans ses films d'art. Il en fait mention plus précisément dans l'interview « Let's Get Physical » menée par Patricia Bickers pour *Art Monthly* :

« J'utilise en général 50 images par seconde [...]. C'est quelque chose de très subtil. Je ne veux pas romancer les choses. C'est presque comme cette sensation de dormir mais que l'on est éveillé. Assez étrangement, les deux situations dans lesquelles j'ai utilisé le ralenti ont eu un rapport avec les pieds : la séquence de la corde raide dans *Five Easy Pieces* et la séquence où je rampe dans *Stage*. »⁹²

En décidant de régler sa caméra à 50 images/seconde, McQueen se réserve la possibilité d'effectuer un ralenti sur certaines parties de son film. Dans l'exemple de *Five Easy Pieces*, le ralenti intervient sur les plans montrant la funambule. Ceux-

⁹² « Let's Get Physical », BICKERS Patricia, *Art Monthly*, n°202 Dec - Jan 96-97 (<https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/steve-mcqueen-interviewed-by-patricia-bickers-dec-jan-96-97> - consulté le 08/08/20) : « I generally use 50 frames per second [...]. It is a very subtle thing - I don't want to romanticise things. It is almost like that feeling when you're sleeping but you're awake. It is to do with that. Funnily enough, both the situations in which I have used slow motion have been to do with feet; the tightrope sequence in *Five Easy Pieces* and the sequence when I am crawling in *Stage*. », notre traduction.

ci ont notamment pour contrepoint les plans des hommes faisant du hula hoop. Les mouvements plus ou moins rapides des cerceaux donnent un rythme soutenu au film, que vient rompre le ralenti des plans sur la funambule. Les mouvements des corps des hula hoopers et de la funambule peuvent être qualifiés de répétitifs, hypnotiques et sensuels. L'œuvre raconte la sensualité tout comme le désir des corps masculins au sol et du corps féminin dans les airs, sur la corde raide. Elle met toutefois en avant deux temporalités du désir, qui sont d'autant plus éloignées par les angles extrêmes de caméra, entre plongée totale pour les plans de hula hoop et contre plongée totale pour ceux de la funambule. Les différentes vitesses de défilement renforcent ainsi l'écart entre le personnage de la funambule qui avance – au ralenti, certes, mais qui effectue un mouvement d'un bord du cadre à l'autre – et celui des hommes aux cerceaux, statiques dans leurs mouvements pourtant rapides. Dans la même interview, McQueen explique que les hula hoopers avaient pour inspiration première les derviches tourneurs, se rapprochant de Dieu dans le mouvement circulaire effectué par leur corps, censé élever leur âme⁹³. Cette élévation est finalement contrecarrée par la connotation sexuelle des mouvements de bassin des hommes. L'élévation spirituelle dans ce mouvement frénétique ne pourrait avoir lieu et les hula hoopers sont d'ailleurs toujours filmés sous le même angle de vue, soit en plongée totale. Les axes de vue sur la funambule évoluent en revanche, le cinéaste la filmant d'abord de trois-quarts face et dos en contre-plongée puis filmant ses pieds en contre-plongée totale. L'on peut dire que l'élévation de son corps et de son esprit sont signifiés par ce changement d'axe. La funambule fait l'épreuve du vide, de la légèreté autant que du poids de son corps sur la corde. Ralentir son action, c'est donc montrer le temps pris pour sa lente et difficile élévation, mais aussi donner plus de temps au spectateur pour s'imaginer dans la situation de la funambule et se projeter ainsi dans sa manière d'appréhender le temps dans l'épreuve de la corde raide.

⁹³ *Ibid.*, « Well, for me, when I first did it, it was to do with whirling dervishes and the whole idea of spinning to get closer to God. But the hip-thrusting hula-hooping is just like fucking, wanking or masturbating – live guys doing it together. », notre traduction.

Il n'y a toutefois pas qu'en modifiant la vitesse de défilement de la pellicule que McQueen permet d'expérimenter le temps. Dans *Static* (2009, 7 minutes 3 secondes), l'artiste filme la Statue de la Liberté en travelling circulaire continu grâce à une caméra embarquée sur hélicoptère. McQueen montre la statue en plans plus ou moins rapprochés permettant de voir à la fois les détails de la sculpture (la torche, le visage, le drapé de la robe) et les dégâts dus au passage du temps et aux intempéries (fig. 49 et 50).



Figure 49. Photogramme de *Static*



Figure 50. Photogramme de *Static*

L'idéal d'une nation libre porté par la statue est donc symboliquement mis en question par l'artiste, qui s'éloigne d'une représentation glorieuse de la sculpture à travers des cadrages heurtés et une bande sonore envahie par les bruits assourdissants des hélicoptères⁹⁴. Les sons de l'hélicoptère et du vent ainsi que les images à la lumière changeante sont montés de manière discontinue, ce qui accentue l'aspect abrupt et nerveux de l'œuvre. L'on associe aisément la statue à la stabilité, aussi bien spatiale que temporelle, voire à l'immuabilité. Le mouvement circulaire de la caméra sur l'hélicoptère fait toutefois ressentir au spectateur le déséquilibre et la fragilité de cette posture – notamment en écho aux attentats du 11 septembre 2001⁹⁵. L'installation de l'œuvre renforce cette mise en perspective des temporalités. Étant projetée sur un écran double, le spectateur peut tourner autour de l'œuvre comme la caméra tourne autour de la sculpture. Les haut-parleurs entourent quant à eux le parcours du spectateur autour des

⁹⁴ « Cela a à voir avec la déstabilisation de l'image. Bouger, ou trembler d'une manière qui n'est pas attractive visuellement. » / « It was to do with the destabilisation of the image. Moving, or shaking in a way that is not visually attractive. », McQUEEN Steve dans « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p.109.

⁹⁵ *Static* a été réalisé en 2009, soit la même année où la Statue de la Liberté a réouvert au public après avoir été fermée suite aux attentats du 11 septembre. La réouverture a été prévue pour le 4 juillet, soit le jour de la fête d'indépendance des États-Unis.

écrans. Le mouvement ininterrompu de l'image ainsi que les coupes de montage en *jump cut* brouille quelque peu les repères spatiaux du spectateur, tout comme ses repères temporels. Seule la lumière du soleil, qui se couche au fur et à mesure des plans, donne un indice du passage du temps au spectateur. Ce que met à l'épreuve McQueen dans cette œuvre, c'est bien la capacité du spectateur à regarder celle-ci de façon continue, soulignant ainsi la difficulté d'examiner avec attention un objet matériel comme la statue, ou un concept comme celui de la liberté qui est représentée. Rachel Wells exprime ainsi au sujet du film : « Le film est souvent un combat pour gagner le temps, la proximité et le calme qui sont nécessaires pour voir clairement. »⁹⁶. C'est précisément ce que permettent de nombreuses œuvres de McQueen, à savoir, prendre le temps en tant que spectateur de regarder l'image pour en examiner les tenants et les aboutissants. Il s'agit alors de faire l'expérience du temps pour voir, pour ressentir et pour penser.

La nécessité de continuer à regarder – malgré la longueur du plan ou de la séquence, la violence de celui-ci, ce que l'image peut avoir de déplaisant ou de troublant pour la personne qui regarde – est une constante des films d'arts de McQueen mais aussi de ses longs-métrages. Nous pensons ici au plan séquence du trajet en voiture de *Widows* où le spectateur découvre, dans un plan décadré inhabituel, le passage d'un quartier populaire à un quartier résidentiel riche (fig. 51 et 52).

⁹⁶WELLS Rachel, « In Focus – *Static*. Medium : Seeing, Stasis and Movement ». Source : site du Tate Museum (<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/static-steve-mcqueen/medium> - consulté le 09/08/20) : « The film is often a fight to gain the time, closeness and stillness that is needed to see clearly. », notre traduction.



Figure 51. Photogramme de Widows [00:32:19]



Figure 52. Photogramme de Widows [00:34:04]

Nous pensons surtout à la séquence dans *12 Years a Slave* où Solomon Northup est pendu pour s'être défendu contre les coups du charpentier Tibbeats, son maître d'alors, et l'avoir frappé. Furieux, Tibbeats décide de pendre Solomon, mais en est empêché par le contremaître de la plantation, qui tente de protéger ce dernier. Le contremaître invoque le fait que Tibbeats a hypothéqué Solomon à William Ford, propriétaire de la plantation sur laquelle ils se trouvent tous, et que le décès de Solomon serait une perte économique pour Ford et mettrait Tibbeats en tort. Pendant le dialogue entre Tibbeats et le contremaître, Solomon est pendu à un arbre mais touche le sol boueux du bout des pieds. Le contremaître, après avoir fait fuir Tibbeats, ne détache pas Solomon pour autant et le laisse pendu ainsi pendant ce que le spectateur imagine être de longues heures. En effet, s'ensuit une séquence montrant Solomon lutter pour maintenir son équilibre alors que le soleil décline. Cette séquence peut être difficile à regarder en raison de la violence de l'action qui y est mise en scène. L'on voit d'abord Solomon pendu en plan large, seul immobile

alors que la vie reprend peu à peu dans le cadre et que des silhouettes en mouvement apparaissent en arrière-plan (fig. 53). Aucun des esclaves ne semble décidé à venir le décrocher. Seule une femme s'approche de lui furtivement pour le faire boire.



Figure 53. Photogramme de 12 Years a Slave [00:50:30]

Le premier plan de cette séquence où Solomon attend que l'arrivée de William Ford pour être détaché est ressenti comme long en raison du contraste entre l'activité reprenant sur la plantation et l'immobilité forcée du personnage principal autant que celle du cadre. Les plans suivants sont à échelle de plus en plus réduite, jusqu'à arriver au gros plan du visage de Solomon, flou et en amorce, alors que des enfants jouent en arrière-plan (fig. 54).



Figure 54. Photogramme de 12 Years a Slave [00:51:41]

Les enfants, qui ne semblent pas prêter plus d'attention que cela au pendu, et leurs jeux expriment la réalité glaçante que la vue d'un homme noir pendu n'est pas une exception et fait entièrement partie du quotidien des esclaves sur une plantation.

La séquence, de trois minutes, peut paraître extrêmement longue au spectateur, mis dans une situation d'inconfort visuel. La séquence donne au spectateur la possibilité de ressentir le temps à travers deux procédés de mise en scène relatifs au montage et au travail de la bande-son. D'une part, et de manière plus évidente, nous trouvons la décision de faire durer chaque plan de manière à créer un effet d'étrangeté chez le spectateur. Laisser le plan durer, c'est donner le temps au spectateur de s'interroger sur ce qu'il regarde – ou sur ce qu'il refuse de voir. Dans cette durée supplémentaire et confronté à un cadre qui ne varie que très peu, le spectateur se trouve confronté à voir son regard errer dans l'image. Que regarder ? Libéré de la nécessité à suivre une action dans un cadre, le regard du spectateur peut se faire introspectif pour provoquer d'autres interrogations chez celui-ci. Faire durer le plan permet d'activer une prise de conscience du spectateur, dont le regard est en quelque sorte emprisonné dans l'image et qui peut alors observer son propre rapport à celle-ci ainsi la réception qu'il fait de cette dernière. La notion de contemplation du monde – par la médiation d'une représentation - en même temps que celle de soi intervient alors. D'autre part, le traitement du son permet d'aviver l'urgence de la situation du personnage, dont le spectateur entend les halètements et les piétinements sur le sol boueux. Ces sons indiquant qu'il est encore en vie et auxquels le spectateur se raccroche afin de savoir si le personnage est toujours conscient sont progressivement noyés par les bruits du vent dans les champs, des clameurs lointaines des enfants et des criquets. Le sentiment d'urgence face à ce souffle qui menace de s'éteindre à tout moment est d'autant plus vif que le spectateur ne peut que constater l'impuissance de Solomon et l'indifférence que provoque sa situation auprès des autres personnages. L'importance du souffle dans cette séquence est cruciale et porter autant d'attention au souffle d'un personnage face à soi peut rendre le spectateur d'autant plus attentif à son propre respiration, à sa position et à ses sensations. Cette séquence montre un homme luttant contre lui-même, contre sa fatigue physique et sa difficulté à respirer pour se maintenir en vie. A travers ce qu'elle représente, McQueen permet au spectateur de prendre le temps d'examiner son rapport à l'image projetée.

Chapitre 3. Les membres du dispositif cinématographique : cadre, montage et support photosensible

Rentrer dans le cadre

L'œuvre la plus appropriée pour aborder la question du cadre dans l'œuvre de McQueen pourrait bien être *Just Above my Head* (1996, 9 minutes 35 secondes). Dans ce film en plan unique réalisé en noir et blanc, la caméra est tournée vers le ciel, dans une contre-plongée très prononcée. Le ciel nuageux occupe une grande partie du cadre mais l'on distingue tout de même tout en bas de celui-ci la tête d'un personnage (McQueen lui-même), qui rentre et sort du cadre par le bas. L'on comprend que le personnage marche, ce qui explique le mouvement de la tête qui rentre et sort du cadre de manière quelque peu cadencée. La tête semble lutter pour apparaître dans le cadre, pour s'imposer dans l'œuvre dans ce ciel qui ressemble davantage à une étendue grisâtre – mais lumineuse - et impénétrable (fig. 55).



Figure 55. Photogramme de *Just Above My Head*

Le reste du corps est absent de l'œuvre. Le ciel opaque semble symboliser une épée de Damoclès menaçant de s'abattre sur la tête présomptueuse voulant intégrer le cadre. La volonté d'intégrer le cadre, de s'y maintenir, donne à la tête un rôle disruptif. La tête, noire et en contre-jour sur le ciel gris clair, trouble son unité et y intervient comme un élément nouveau aussi bien qu'incongru et inattendu. Le titre de l'œuvre est aussi celui d'un roman de James Baldwin publié en 1979 et racontant les frasques d'un groupe d'amis à travers la pauvreté, les luttes pour les droits civiques aux États-Unis. Le roman a également pour thèmes le racisme et l'homosexualité. Il y a chez McQueen la résolution d'intégrer le corps – son corps, mais aussi les corps en marge – au dispositif cinématographique à travers le cadre. Ce qui est cadré, c'est ce sur quoi se porte l'attention. C'est ce qui met en valeur, distingue, mais aussi ce qui peut contraindre le corps qui doit évoluer dans cet espace rectangulaire exigü. Louise Charbonnier insiste sur la l'importance que le réel cadré prend par rapport au réel hors du cadre, car c'est la présence du cadre qui crée l'espace de représentation et la position de spectateur.

« L'extérieur [du cadre] c'est-à-dire le "réel" est constitué comme par défaut. Par conséquent le monde de la représentation, clos et constitué par le cadre rectangulaire, est considéré comme premier, comme monde "de référence". Le "réel" est second et secondaire par rapport au monde premier, principal et principal de la représentation. Le monde de la représentation a en quelque sorte plus de valeur(s) que le "réel". Même si l'espace de représentation n'échappe pas à l'entropie de notre monde,

l'espace-temps représenté est souvent moins fugace que l'espace-temps réel. »⁹⁷

Ce point de vue hiérarchisant le hors-cadre « réel » secondaire par rapport à l'intérieur du cadre « représentation » nous aide à comprendre l'importance que prend ce qui est cadré. Par convention, le cadre permet une reconnaissance de ce qui doit ou peut se prêter au regard. Dans le dispositif cinématographique, il faut rappeler que cadrer relève d'un choix, que ce soit celui du réalisateur ou du cadreur. Il s'agit donc de déterminer un sujet à mettre dans le cadre, sujet qui devient par ce processus objet du regard. Louise Charbonnier aborde ce point en soulignant la spécificité du rôle du cadre rectangulaire dans les arts visuels : « Le cadre rectangulaire, à la forme proprement humaine, serait donc comme le geste inaugural par lequel est signifié l'acte (la trace de l'énonciation dans le dispositif) de transformation de la nature en paysage. De cette manière, le cadre rectangulaire donnerait sens à l'esthétisation du monde. Ce principe ne dément pas jusqu'à nos jours, où le cadrage rectangulaire permet l'esthétisation de l'image. »⁹⁸. Dans son œuvre, McQueen fait donc le choix d'intégrer au cadre ce que l'on – soit l'individu spectateur occidental ayant la possibilité de voir ses films - n'y attendrait pas. Le corps mis à l'épreuve et la réflexion sur ce corps induite par le dispositif cinématographique mis en place par le réalisateur sont des éléments qui peuvent déranger le spectateur car il n'a pas l'habitude de les voir ainsi représentés dans le cadre.

C'est là que le choix du cadre devient politique. En effet, dans la mesure où McQueen met en avant à travers son dispositif filmique des corps marginalisés, le réalisateur affirme la nécessité de regarder ces corps pour prendre conscience de leur existence.

« Montrer, filmer, représenter, c'est évidemment prendre un pouvoir et l'exercer ; ce pouvoir précaire et éphémère du cinéaste s'effectue toujours

⁹⁷ CHARBONNIER Louise, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.67.

⁹⁸ *Ibid.*, p.94.

en rapport avec les pouvoirs existants qui tantôt le laissent faire, tantôt le favorisent, tantôt l'empêchent ou l'interdisent. »⁹⁹

Il est intéressant de comparer l'utilisation du cadre dans les deux premiers longs-métrages de McQueen. Pourtant filmés au même format Scope du 2.35 : 1, *Hunger* et *Shame* manifestent l'emprisonnement des corps dans le cadre de manière bien différente. Dans *Hunger*, les cadrages sont envisagés en horizontalité. Les corps des détenus sont comprimés par le haut et le bas du cadre. Dans *Shame*, les cadrages insistent sur la verticalité, en écho à l'architecture des gratte-ciels new-yorkais. La notion d'enfermement se fait alors ressentir sur les côtés droit et gauche du cadre. Le moment de la libération psychique et corporelle de Bobby Sands laisse place à des mouvements de caméra portée ascendants qui brisent l'enfermement du cadre. Dans *Shame*, la séquence de triolisme de Brandon filmée en caméra portée montre des corps voulant échapper au cadre, débordants du cadre vers le hors-champ. De manière plus subtile, le long travelling latéral montrant Brandon en train de courir dans les rues de New York afin d'échapper à la perspective de voir et d'entendre sa sœur avoir une relation sexuelle avec son collègue et patron exprime la tentative du personnage de s'évader de ce cadre en repoussant les limites latérales. Cet acte physique pour se changer les idées et s'évader par l'abandon du corps à l'effort.

Le cadre, autant qu'il exprime l'emprisonnement et la violence normative infligée ou ressentie par les personnages de Sands et Brandon, est aussi la porte de sortie vers une nouvelle manière de percevoir leurs corps en devenant un instrument d'expression de leur libération.

⁹⁹ COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p.67.

Montage

Nous l'avons vu précédemment, Steve McQueen est connu pour la longueur de certaines de ses séquences, qui deviennent parfois même des plans-séquences. Il ne faudrait toutefois pas en déduire que le réalisateur fait ce choix par évitement du montage.

Les œuvres d'art vidéo de McQueen montrent un souci d'expérimenter la coupe. Dans les films comme *Charlotte*, *Cold Breath* ou encore *Static*, le montage intervient sans que le spectateur s'en rende compte. La coupe ne se voit pas alors que la caméra filme un seul personnage ou objet. Pour *Charlotte* et *Cold Breath*, il s'agit même d'un plan fixe. Dans ces deux dernières œuvres toutefois, au contraire de *Static*, le montage est travaillé de manière à induire une augmentation de la tension au fur et à mesure des plans. Les manipulations des doigts sur l'œil de Charlotte Rampling ou le téton de McQueen se font de plus en plus pressantes comme les plans se font insensiblement de plus en plus courts. Le montage rend les derniers plans plus incisifs dans l'esprit du spectateur, après l'avoir confronté à l'étrangeté des premiers plans, relativement longs. Il nous vient à l'esprit les écrits de Deleuze concernant le montage de l'image-temps : « [...] au lieu de porter sur les images-mouvement dont il dégage une image indirecte du temps, il porte sur l'image-temps, il en dégage les rapports de temps dont le mouvement aberrant ne fait plus que dépendre. Suivant un mot de Lapoujade, le montage est devenu "montrage". »¹⁰⁰ Par « mouvement aberrant », Deleuze fait référence ici à une nouvelle logique visuelle au sein du film. Une nouvelle logique qui ne fait pas sens aux yeux du spectateur, que celui-ci ne comprend ni ne résout immédiatement, et qui serait régie par le temps se déployant dans l'image. L'image-temps est ce type d'image permettant au spectateur de percevoir le temps dans sa durée, au sein même de l'image. Le montage participe à la constitution de l'image-temps quand il n'insiste plus sur la continuité des actions figurant sur l'image d'un plan à l'autre

¹⁰⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p.59.

mais sur la nécessité pour le spectateur de s'interroger sur ce qu'il voit et sur le dispositif filmique lui permettant de voir.

Si le spectateur des œuvres de McQueen se demande bien « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? » plutôt que « qu'est-ce qu'il y a à voir au plan d'après ? »¹⁰¹, il serait erroné d'analyser les images de McQueen uniquement comme des images-temps théorisées par Deleuze. Là où le philosophe décrit l'image-temps comme la représentation d'une situation purement optique et sonore éloignée de toute action possible¹⁰² où le personnage autrefois actant s'est transformé en personnage voyant, McQueen opère la réunion du corps filmé actant et du corps filmé voyant par la mise en scène d'un corps de potentialités. Il est à ce titre judicieux d'examiner la séquence de *Shame* dans laquelle Brandon veut soudain se débarrasser de tout ce qui a trait à la pornographie dans son appartement. Il s'agit, parmi les longs-métrages de McQueen jusqu'à présent, de la seule occurrence d'une utilisation « frénétique » du montage, ce qui *a priori*, ne permettrait pas de considérer ces plans comme des images-temps. En 40 secondes s'enchaînent 29 plans dont plusieurs se voient presque attribuer la qualité d'images subliminales de photographies pornographiques. Une telle séquence est assez inhabituelle dans l'œuvre du réalisateur pour être remarquée. Au-delà d'exprimer l'excès dans lequel est poussé Brandon par son addiction, ce montage donne l'occasion de s'imaginer à la place de Brandon en voyant les images qu'il a vues et qu'il se remémore sans cesse, sans le vouloir. Le montage permet au spectateur de passer outre la compréhension de l'action de la séquence – « Brandon veut tout jeter » - et qui devient le mouvement aberrant souligné par les *jump cuts* de la séquence. Le temps s'étire pour Brandon et le spectateur dans la mesure où toute notion du temps est perdue par le montage.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.356.

¹⁰² Contrairement à l'image-mouvement, qui représente une situation sensori-motrice pure mais ne présente pas à son spectateur la possibilité d'une mise à distance.

La peau du film, travailler la pellicule ou le support numérique

Le choix de la pellicule ne surprend pas dans l'œuvre de McQueen quand l'on prend en considération sa dimension matérielle et concrète. La pellicule est une composante du dispositif auquel l'on pourrait presque donner des caractéristiques du vivant. Réagissant à la lumière, cette matière photosensible se détermine en ??? Le mot « pellicule » vient de « peau », parallèle avec le corps. Steve McQueen exprime ainsi son attrait pour la pellicule en parlant de *Western Deep* : « Je voulais tourner sur quelque chose qui avait du grain. Je voulais que ça colle au spectateur. Je voulais une chose à laquelle le spectateur pourrait se raccrocher, qui aurait de la texture, la texture de la pierre, du forage et de l'activité minière. Je voulais que les spectateurs ressentent véritablement les grains de poussière. »¹⁰³. La pellicule aurait donc un rôle primordial dans le dispositif filmique de McQueen puisqu'elle donne à voir et à sentir au spectateur par son caractère matériel. La pellicule est le support qui fait explicitement le lien entre la vision et le toucher. L'ambition du réalisateur de faire de l'œil un organe de vision autant que de tact est sans équivoque. Les aspérités (comme le grain) et même les défauts de la pellicule (comme les rayures ou les poussières pouvant s'insérer dans la fenêtre d'impression lors du défilement du film) sont considérés comme autant d'éléments matériels par lesquels le spectateur peut ressentir la matérialité de l'image.

L'analogie entre l'œil et la pellicule, à la fois sensibles, fragiles et permettant d'appréhender le monde est faite par l'artiste dans *Charlotte*, où le doigt de McQueen manipule l'œil de l'actrice comme il manipule le support film inséré dans la caméra 16. L'image, comme la peau de la paupière, est malléable. Avec la pellicule comme avec l'œil, il s'agit d'imprimer une image sur une surface sensible, voire nerveuse. En installation, le film de *Charlotte* défile dans le projecteur, placé

¹⁰³ « I wanted to shoot on something that had grain. I wanted it to stick to the viewer. I wanted something that the viewer could hold onto, that had texture, the texture of rock, the drilling and mining. I wanted the audience to actually feel the molecules of dust. » McQueen Steve in T. J. DEMOS, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during the Global Crisis*, Durham, NC, 2013, p.201, notre traduction.

à quelques mètres du mur où est projeté le film. Le spectateur entend les bruits de défilement du film et l'on peut considérer que le projecteur fait partie intégrante de l'œuvre en ce qu'il souligne la présence du film. L'image est là, présente à la fois sur la pellicule défilant dans le projecteur et sur le mur face au spectateur. L'image projetée est dans cette œuvre indissociable du son qu'elle produit. Or seule la matière peut produire du son et le son ne se propage que dans de la matière. Faire du son du projecteur argentique une partie intégrante de l'œuvre rappelle constamment la dimension matérielle de celle-ci. Il est intéressant de penser le monochrome rouge de l'image comme une référence à la lumière de la chambre noire où les négatifs sont tirés sur papier. Le rouge est associé ainsi au moment d'apparition de l'image sur le support papier. C'est aussi une couleur qui évoque la chaleur, l'intérieur du corps et des organes, comme une plongée à l'intérieur d'un organisme vivant.

Plusieurs interviews du directeur de la photographie Sean Bobbitt donnent d'autres arguments à l'utilisation du support argentique dans les films de McQueen. Choisir la pellicule donne la possibilité d'avoir une grande dynamique dans l'image et donc de représenter des noirs profonds et les blancs éclatants sans perte d'information dans l'image. La pellicule, dans *12 Years a Slave*, ne fait qu'un avec la peau des acteurs et rend compte des nuances de couleurs des peaux noires des esclaves aussi bien que l'éclat du coton récolté sous le soleil lourd de Louisiane (fig. 56).



Figure 56. Photogramme de *12 Years a Slave* [00:56:05]

« Cela peut toujours être un défi de filmer des extérieurs jour, surtout quand on est en Louisiane, et que c'est l'été. Le soleil monte haut très vite, reste là toute la journée et puis redescend tout aussi rapidement. Du coup, la plus grande partie du temps, la lumière du jour n'est pas très bonne et il vous faut trouver une solution dans le planning avec le 1^{er} assistant réalisateur, pour voir s'il est possible de caser des intérieurs en plein milieu de la journée. Pour les champs de coton, nous voulions ressentir la chaleur écrasante et la lumière, donc nous avons tourné en pleine journée. J'avais de la chance car les visages des acteurs étaient protégés des ombres vraiment désagréables (les yeux à l'ombre, le nez éclairé) par leur chapeau. Donc bien que l'on ait gardé des ombres très dures dans les champs, il y avait une belle lumière douce sur les visages, que nous avons juste relevée avec des réflecteurs. »¹⁰⁴

La dynamique importante de la pellicule rend possible une représentation plus précise des peaux dans des plans où le contraste est important au sein de l'image. Bobbitt explique à nouveau le choix de la pellicule pour le film *Widows*. Là encore, la captation des peaux et des teints entre en jeu. L'usage de la pellicule a pleinement à voir avec la représentation des corps à l'écran. « A l'époque, si vous aviez des acteurs avec des peaux claires et foncées dans la même séquence, vous deviez, le plus souvent, éclairer davantage la peau foncée – ce qui pouvait être compliqué et faire perdre du temps. Ce n'est plus le cas de nos jours. Viola (Davis) et Elizabeth (Debicki) sont toutes deux aux extrêmes opposés de la latitude d'exposition, mais je n'ai jamais eu aucun problème à équilibrer la lumière et à les garder parfaitement exposées sur le plateau. Quand nous sommes venus faire l'étalonnage final à Company 3, nous pouvions voir que, ayant utilisé de la pellicule, le rendu de leur teint de peau à chacune dans la même image était

¹⁰⁴ Entretien avec Sean Bobbitt mené par Noé BACH et Eva BACH Noé et SEHET pour le site de l'AFC. Source : site de l'AFC (<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Sean-Bobbit-BSC-discusses-his-work-on-12-Years-a-Slave-a-film-by-Steve-McQueen.html> – consulté le 10/08/20) : « Shooting daytime exteriors can always be a challenge, especially when we're in Louisiana, and when it's summer. The sun goes straight up, stays there for the whole day, and then it goes straight down. So, the majority of the day the light is not very good, and you have to find a way in the schedule with the 1st AD and see if you can fit interiors when it's the middle of the day. For the cotton fields, we wanted to feel the harsh heat and light, so we shot right in the middle of the day. I was lucky because the faces of the actors were protected by their hats from the really horrible shadows (dark eyes, bright nose). So while we kept very hard shadows on the fields, there was soft and beautiful light on the faces, which we only enhanced with bounces. », « Cinematographer Sean Bobbit, BSC, discusses his work on "12 Years a Slave", a film by Steve McQueen », notre traduction.

exceptionnel. »¹⁰⁵. Les figures 57 et 58, en intérieur nuit, ainsi que la figure 59, en intérieur jour, témoignent de la latitude d'exposition possible en pellicule, rendant les particularités des teints de chaque actrice.



Figure 57. Photogramme de Widows [01:24:50]



Figure 58. Photogramme de Widows [01:25:03]

¹⁰⁵ « Back in the day, if you had actors with light and dark skin in the same scene, you would, more often than not, have to light up the dark skin – which could be complex and time-consuming. Not so these days. Viola (Davis) and Elizabeth (DeBicki) are both on the extreme ends of the exposure range, but I never had a problem in balancing the light and keeping them perfectly exposed on set. When we came to do the final grade at Company 3, we could see that, having used film, the rendition of their individual skin tones in the same frame was exceptional. » BOBBITT Sean dans « Captured on Kodak, Steve McQueen's Widows is a heist movie with a surprising heart », site Kodak : https://www.kodak.com/pk/en/motion/Blog/Blog_Post/?ContentId=4295010531 (consulté le 14/08/20)



Figure 59. Photographie de *Widows* [01:57:40]

Dans une autre interview, le directeur de la photographie apporte davantage de précisions quant aux types de pellicules utilisées :

« Le métrage a été impressionné sur Kodak Vision 3 50D 5203, 250D 5207 et 500T 5219. "La 50 Daylight a une structure de grain incroyablement fine et il y a en elle une profondeur de couleur si riche et si vibrante pour les extérieurs jour de Chicago," explique Bobbitt. "Elle est aussi merveilleuse avec les teints de peau foncés. La 250 Daylight vous donne assez de latitude d'exposition pour vos intérieurs jour. Il rend de jolis teints de peau, peu de grain, et se monte bien avec la 50 Daylight. La 500 Tungsten était utilisée essentiellement pour les intérieurs nuit et les extérieurs. Pour les extérieurs, j'utilise beaucoup la lumière ambiante, donc je pouvais à 1000 ASA. Je pousse à un diaphragme au développement. Il n'y a pratiquement pas d'augmentation de grain en faisant comme ça. C'est une émulsion souple. Elle a des noirs beaux et denses. Elle a beaucoup de latitude. Ce dont personne ne se rend compte, c'est que sur une pellicule, il y a trois couches de différents couleurs, donc on récupère beaucoup d'informations dans les rouges, les bleus et les verts sur chaque image. Alors qu'avec une caméra numérique, on n'a que la surface sur le capteur, donc ce qu'on capte sur chaque pixel, c'est ce qu'on obtient." »¹⁰⁶

¹⁰⁶ Footage was captured on Kodak Vision 3 50D 5203, 250D 5207 and 500T 5219. "The 50 Daylight has an amazingly fine grain structure and there is a depth of colour to it that is so rich and vibrant for the daytime exteriors of Chicago," explains Bobbitt. "It's also wonderful on the darker flesh tone. The 250 Daylight gives you enough exposure for your daylight interiors. It has nice flesh tones, a low grain and cuts well with 50 Daylight. The 500 Tungsten was used primarily for nighttime interiors and exteriors. For the exteriors, I'm using a lot of the available light so I'll push it to 1000 ASA. I push it one stop in the processing. There's almost no visible grain increase in doing so. It's a flexible stock. It has beautiful rich blacks. There's a lot of latitude with it. The thing that people don't realize, is on a film you have three different colour layers so you're getting a lot of information in the red, blue and green on every single frame. Whereas on a digital camera, you only have surface of the chip, so what you get in each pixel is what you get.", BOBBITT Sean dans « Stealing Hearts », <https://britishcinematographer.co.uk/sean-bobbitt-bsc-widows/> (consulté le 11/08/20).

Nous nous penchons volontiers sur les dernières phrases de cette citation. La densité et la profondeur de couleur sont associées aux trois couches d'émulsions sensibles au rouge, au vert et au bleu de la pellicule. L'épaisseur de la pellicule apporte un supplément de densité que ne pourrait apporter le capteur numérique. Travailler en pellicule offre à McQueen l'occasion d'utiliser cette matière pour enrichir la perception que le spectateur a des corps filmés.

Si la pellicule permet au spectateur de mieux percevoir le corps représenté à l'écran, l'utilisation de la caméra numérique dans l'œuvre de McQueen semble vouloir aller dans la direction opposée afin de faire ressentir au spectateur la disparition du corps. Nous pensons ici à l'œuvre *Illuminer*, où le corps se désagrège en raison des insuffisances du capteur de la caméra numérique. Le bruit numérique, l'autofocus et la balance des blancs automatique rendent le corps d'homme filmé plus ou moins indistinct. La représentation devient alors abstraite et l'image en devient désagréable en raison de ses défauts. La désagrégation du corps capté à travers le dispositif filmique numérique s'accompagne de l'incapacité pour le spectateur de voir distinctement ce qui est représenté. D'une certaine manière, il est possible de considérer que McQueen souhaite trouver des aspérités au support numérique afin de le rendre plus malléable et moins exact dans sa captation du sujet filmé.

Comme nous venons de le constater, que ce soit en argentique ou en numérique, McQueen parvient à tirer parti du support utilisé pour établir un lien entre vision et toucher.

Partie 3. Corps du spectateur, lieu de l'expérience esthétique

Saunderson voyait donc par la peau [...].

Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*¹⁰⁷

Nous avons analysé les procédés de mise en scène du corps dans les films de McQueen. Désormais, c'est du côté de l'expérience du spectateur que les enjeux de ces choix de mise en scène sont à étudier. Quel est l'impact de l'image sur le corps du spectateur et comme se fait cette communication entre le film et la réalité physique du corps qui voit, qui ressent ?

La frontière entre réalité et fiction est ténue dans de nombreux films d'art de McQueen. Cela invite le spectateur à reconsidérer son lien avec la réalité et la fiction par la médiation de l'œuvre. Le corps de l'acteur offre au spectateur un reflet de lui-même qui lui donne aussi l'occasion d'un retour à sa propre position par rapport à l'œuvre.

Les œuvres de McQueen vont dans le sens d'une implication du spectateur à travers un travail sur l'immersion et la remise en question de la responsabilité du spectateur dans le regard qu'il porte sur l'œuvre. Dans ce cadre, il est question d'une expérience multisensorielle et synesthésique dont nous explorerons les tenants et les aboutissants.

¹⁰⁷ DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p.72.

C'est vers l'exploration active de nos propres sensations et perceptions que poussent les œuvres visuelles de McQueen par le biais des dispositifs de captation et de projection, que la réception de l'œuvre se fasse en installation ou en salle de cinéma, avec les particularités qu'impliquent ces deux types de réception différents. La position du corps dans l'espace de réception, notamment au sein de l'installation-projection, est déterminante dans la perception de l'œuvre. Nous en revenons à la volonté exprimée par McQueen et citée en introduction du présent travail de recherche, à savoir celle de provoquer une réaction physique chez le spectateur. Cette réaction physique se produit d'un point de vue neurologique et a pour effet d'inviter le spectateur à repenser son rapport au monde en le mettant en position d'énaction, soit en position de cognition du monde intégrant à la fois ses expériences sensorielles et émotionnelles ainsi que son interaction avec son environnement.

Chapitre 1. Le corps à l'image comme possibilité de retour à soi

Corps de l'acteur et retour sur soi du spectateur

Si l'acteur ou l'actrice peut être considéré comme relevant de l'inatteignable, comme nous l'avons vu précédemment, le corps de l'acteur/actrice ou bien du personnage qu'il/elle incarne peut *a contrario* faire l'objet d'une identification par le spectateur. Parce qu'il lui ressemble, qu'il est humain et vieillissant, le corps à l'écran se rapproche, de manière fondamentale, de tout spectateur. Pour un individu, s'identifier à autrui, c'est attribuer à l'autre, sur le présupposé de l'existence de points communs, des pensées, des sentiments et des sensations que l'individu peut éprouver lui-même. Dans *Les Stars*, Edgar Morin explique ainsi le processus de projection-identification :

« Toute participation affective est un complexe de projections et d'identifications. Chacun, dans la vie, soit spontanément, soit sur les suggestions d'indices ou de signes, transfère sur autrui des sentiments et des idées qu'il attribue naïvement à cet autrui. Ces processus de projection sont étroitement associés à des processus qui nous identifient plus ou moins fortement, plus ou moins spontanément à autrui. Ces phénomènes de projection-identification sont excités par tout spectacle : une action entraîne d'autant plus librement notre participation psychique que nous sommes spectateurs, c'est-à-dire passifs physiquement. Nous vivons le spectacle d'une façon quasi mystique en nous intégrant mentalement aux personnages et à l'action (projection) et en les intégrant mentalement à nous (identification). »¹⁰⁸

Ce concept souligne notre capacité, en tant que spectateur, à nous identifier psychiquement aux personnages de fictions, par exemple, à leur prêter nos

¹⁰⁸ Edgar MORIN, *Les Stars*, Paris, Le Seuil, 1972, pp.105-106.

sentiments tout comme à faire nôtres les leurs. Le corps de l'acteur est une double représentation, soit à la fois celle de la personne en chair et en os qui incarne un personnage et celle du personnage qu'il incarne. Le spectateur reconnaît et accepte cette double représentation et la présence simultanée de la personne et du personnage dans le corps objet du spectacle. Michael Fassbender a ainsi plusieurs corps dans l'œuvre de Steve McQueen puisqu'il a incarné Bobby Sands dans *Hunger*, Brandon dans *Shame* et enfin Epps dans *12 Years a Slave*. Il n'en reste pas moins que le spectateur reconnaît également son corps comme celui de Michael Fassbender.

Lorraine Alexandre reprend le concept de projection-identification de Morin et souligne que la notion de celle-ci est d'autant plus forte dans le contexte immersif d'une salle de cinéma :

« Ce phénomène est accentué par l'immersion que les "salles obscures" produisent en plongeant le corps dans le noir et le confort des fauteuils. Le spectateur perd alors la conscience de la présence du public et tous ses repères spatiaux ; ne subsiste que l'écran, immense, dévorant les images, les visages surdimensionnés qui deviennent son seul horizon possible. Les sentiments exprimés par les acteurs prennent ainsi une importance propre au cinéma et d'une grande intensité émotionnelle. »¹⁰⁹

Le corps de l'acteur est un corps en miroir de celui du spectateur et Lorraine Alexandre rappelle dans son article « *A la rencontre de... Le comédien comme projection d'une immersion identitaire* » que le comédien fait prendre conscience au spectateur qu'il est lui-même en représentation au quotidien. Nous préciserons dans ce sens que l'acteur, parce qu'il se montre en tant que tel en représentation, fait prendre conscience au spectateur qu'il se met lui-même en scène dans la salle de cinéma en acceptant le dispositif de visionnage du film – être assis devant l'écran dans un fauteuil plus ou moins confortable, voir les lumières s'éteindre, voir passer les bandes-annonces et publicités avant le film en question, voir les lumières se rallumer pendant le générique de fin - en tant que spectateur. Dans le dispositif

¹⁰⁹ Lorraine ALEXANDRE, « *À la recherche de... Le comédien comme projection d'une immersion identitaire* », dans *Corps et immersion*, sous la direction de Catherine BOUKO et Steven BERNAS, Paris, L'Harmattan, 2012, p.130.

d'installation-projection, le spectateur peut toutefois se défaire de cette représentation pour, dans l'obscurité sans regard posé lui, «il oublie souvent l'image de son propre corps physique au profit de son très sollicité corps sensible.»¹¹⁰.

L'autrice va plus loin dans son analyse en soulignant l'impact de la représentation dans laquelle le spectateur se projette sur la perception que celui-ci a de son propre corps. La perception que l'individu va avoir de son propre corps va dépendre de l'ensemble des représentations de corps dont il aura été le spectateur, dont beaucoup se trouvent dans le domaine artistique et en particulier le cinéma : « L'art est le lieu de projection et reflète ceux qui participent à sa mise au monde. Il regroupe donc l'artiste qui le conçoit et lui donne forme, le modèle qui prête son apparence et investit l'espace de l'image, mais aussi les spectateurs. Ces derniers, inconscients de la genèse de la création, la recréent en fonction de leurs propres systèmes de perceptions. C'est donc la perception qui prédomine et marque notre rapport à l'image. Et cette perception est d'autant plus forte qu'elle sollicite plusieurs sens. Elle ne peut donc se satisfaire de la seule optique et demande l'installation d'un processus immersif dans lequel tout le corps est en état de tension, corps et esprit d'un seul souffle. »¹¹¹

Perméabilité entre réel et fiction

Parmi les installations visuelles de McQueen se trouve *7th Nov.* (2001, 23 minutes). Le spectateur pénètre dans une pièce sombre de la galerie. Cette pièce fait l'objet d'une régulation puisque les spectateurs ne peuvent pas entrer quand ils le souhaitent et qu'un agent d'accueil s'en assure. Dans la pièce, les lumières

¹¹⁰ WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.69.

¹¹¹ *Idem*, p136.

tamisées s'éteignent et sur un mur est projetée la photographie d'un crâne d'homme allongé, vu sous un angle inhabituel (fig. 60).

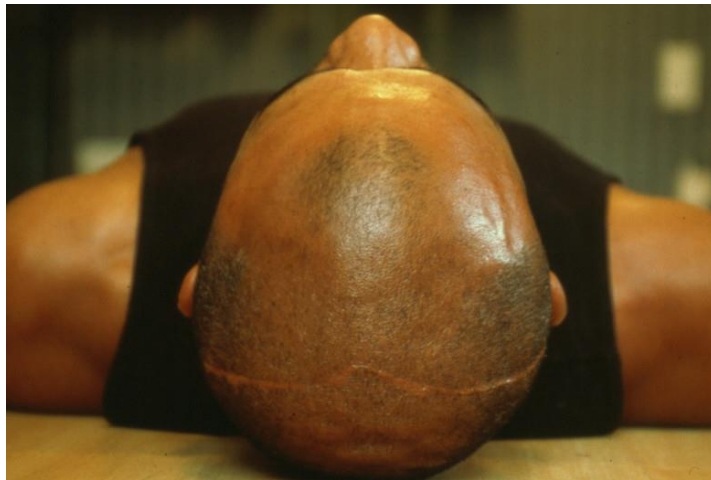


Figure 60. Photogramme de 7th Nov.

Se fait entendre la voix d'un homme, Marcus Frazer, qui explique comment il a tué accidentellement son frère, Jonathan, en essayant de désamorcer un pistolet. Le récit prend fin et l'image disparaît dans un fondu au noir avant que les lumières tamisées de l'espace ne se rallument et que les spectateurs ne sortent. Il n'existe dans cet œuvre pas de montage visuel, puisque ce qui est montré est une photographie. Cette installation donne l'occasion à McQueen d'explorer la construction de la fiction dans l'esprit du spectateur grâce à l'interaction de l'image fixe et du son. Le montage image, inexistant, peut amener à croire que l'enregistrement du récit de Marcus a été fait sans montage. Le récit de Marcus entre immédiatement en lien avec la photographie projetée et le spectateur en vient à se demander si la photographie ne représente pas Jonathan mort. La photographie n'a pourtant quasiment aucun lien avec le récit puisqu'il s'agit d'une image de Marcus lui-même et que la cicatrice sur son crâne n'a aucun rapport avec la mort de son frère. La cicatrice est pourtant l'un des éléments sur lesquels s'appuie le spectateur pour aborder l'œuvre et peut même imaginer que le récit audio a pour but d'expliquer l'origine de la cicatrice. Ces éléments ne sont toutefois pas accessibles au spectateur à travers l'œuvre mais sont données en interview par

le réalisateur lui-même, qui révèle également que Marcus est un cousin à lui¹¹². Le dispositif de réception de cette œuvre prépare le spectateur à recevoir un récit de fiction en reprenant les codes de réceptions propres à la salle de cinéma et à la fiction : les spectateurs entrent dans la salle, s'asseyent sur les bancs ou à même le sol face à l'écran et attendent le début de la projection puis repartent après qu'elle ait eu lieu. A quel niveau se fait donc l'implication du spectateur dans cette œuvre ? Il se fait dans la perméabilité entre réalité et fiction, brèche dans laquelle s'engouffrent les attentes et interrogations du spectateur. La fluidité dans la manière de raconter l'événement, le détachement dont fait preuve Marcus, sont autant d'éléments qui peuvent mettre le spectateur sur la piste de la fiction. Celui-ci peut s'interroger sur la véracité du récit face à un discours qui est à la fois présenté comme relatant des faits réels – Jonathan a véritablement été tué par son frère Marcus – et qui est pourtant mis en scène par l'installation comme pourrait l'être une fiction. McQueen cherche à instaurer ainsi une distance critique entre le spectateur et l'œuvre. Le discours de Marcus, qui aurait très bien pu être récité par un acteur, se trouve être la seule version des faits, l'accident ayant eu lieu sans témoins. L'œuvre met en avant la figure du « narrateur non fiable » en contraste avec la supposée réalité de l'événement. L'influence de la photographie projetée est pourtant non négligeable dans la compréhension que le spectateur fait de l'œuvre dans la mesure où l'image invite immédiatement le spectateur à rapprocher ce qu'il entend et ce qu'il voit dans le dispositif. La photographie, que l'on pourrait penser avoir été prise dans une morgue ou sur une table d'opération, donne le ton au récit entendu, tout comme la voix de Marcus informe au fur et à mesure la perception que l'on a du corps représenté sur l'image¹¹³. Le corps allongé,

¹¹² Source : BBC Newsnight - https://www.youtube.com/watch?v=algqPAbvf9c&list=PLKuQ0Fe0zN0GFPzhWU1s-3_h0ogKVym_5&index=14 (consulté le 08/08/20).

¹¹³ « As Charles-Arthur Boyer writes in the catalogue for ARC (2003) "What McQueen focuses on here is neither guilt nor the inevitability of fate, nor even the exploration of terror, but the way in which this story of killing will, when "expressed" by someone particularly charismatic, form an image in the mind of the beholder, and whether this image is manifested as a tragic experience. And yet, in the darkness, the image we have before us is very different, showing only the split skull of a body that looks as if it might be lying there on an operating table. In a way, this photograph exhibits a body that is disincarnate, and, without our realising, it is gradually filled by the enfolding voice of Marcus,

d'abord désincarné et étranger, revêt progressivement l'identité de Jonathan ou de Marcus. McQueen utilise le dispositif pour questionner notre capacité à faire naître de la fiction à partir de ce qui nous est présenté comme réel. Ce questionnement passe à travers l'image d'un corps dont on ne sait *a priori* pas s'il s'agit d'un mort ou d'un vivant. L'image de ce corps allongé peut provoquer chez le spectateur un sentiment d'empathie ou au contraire d'éloignement. De même, l'élocution de Marcus indique immédiatement son origine sociale modeste, ce dernier s'exprimant dans un dialecte cockney¹¹⁴ et des tournures de phrase populaires. *7th Nov.* est une œuvre qui parle d'isolement, de marginalisation des individus noirs venants des milieux populaires, autant que du rapport que le spectateur a avec cette réalité. Quel type de lien le spectateur crée avec Marcus ?

La porosité entre réel et fiction est également explorée dans *Ashes*. Cette œuvre est composée de deux écrans où sont projetés simultanément deux films. L'un des films montre un jeune homme riant sur le devant d'une barque en pleine mer. L'autre film montre les différentes étapes de création de la pierre tombale du jeune homme, prénommé Ashes. Les quatre des six haut-parleurs, positionnés aux quatre coins de l'espace rectangulaire séparé par les deux écrans, font entendre des bruits de vagues et d'oiseaux de mer. Les deux haut-parleurs restants sont positionnés de part et d'autre des deux écrans et font entendre les sons pris lors du tournage des plans de création de la pierre tombale ainsi que le récit de la mort d'Ashes fait par l'un de ses amis. De façon étonnante, un poster représentant Ashes et le récit de sa mort est disponible à l'entrée de la salle où se situe l'installation, le spectateur étant libre d'emporter le poster avec lui s'il le souhaite (fig. 61). Né dans un ghetto de Grenade, il vit comme pêcheur jusqu'au jour où il découvre de la drogue cachée sur une île et la vole. Il se fait retrouver et abattre par les trafiquants à qui appartenait la drogue. McQueen, originaire de Grenade, l'avait rencontré lors du tournage de *Carib's Leap* en 2002. Ce n'est qu'en 2013 que l'artiste apprend qu'Ashes a été tué

which gives it substance."» (<http://www.artnet.com/galleries/marian-goodman-gallery/steve-mcqueen-once-upon-a-time/> - consulté le 27/02/2020)

¹¹⁴ Dialecte utilisé dans Londres et sa banlieue, surtout dans la classe ouvrière.

quelques mois après leur rencontre et a été enterré dans une fosse commune¹¹⁵. En 2015, l'artiste décide d'ériger une pierre tombale à la mémoire d'Ashes et d'en filmer le processus de construction. L'œuvre est autant un portrait du jeune homme qu'une élogie en sa mémoire.

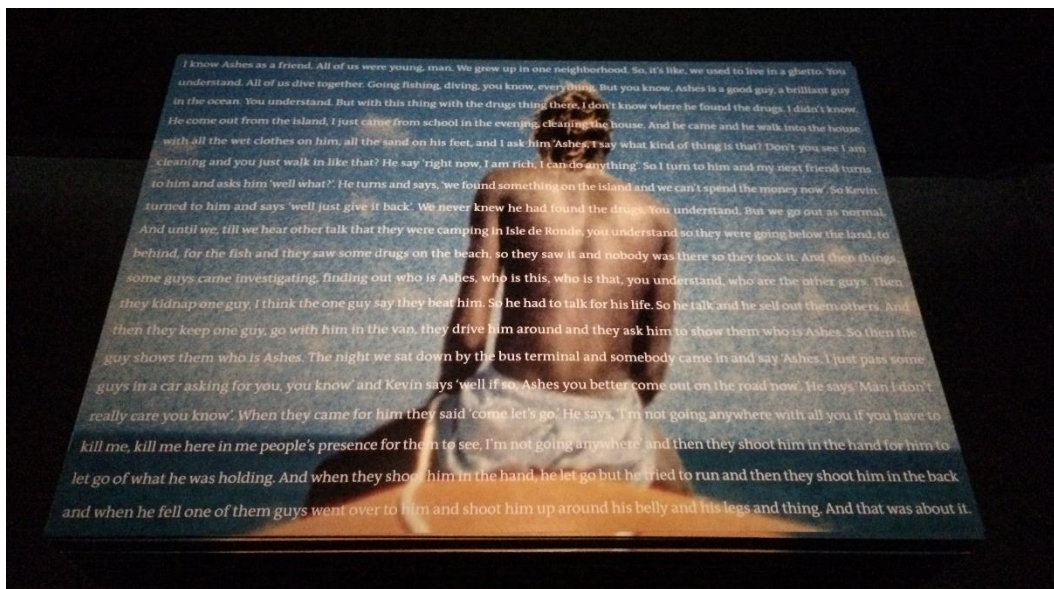


Figure 61. Poster de Ashes - photographie personnelle

Là encore McQueen explore la relation entre réel et fiction en mettant en avant leur perméabilité l'un à l'autre. Le réel est représenté par la projection ayant pour sujet la pierre tombale. La caméra filme la création de la pierre tombale d'Ashes de manière presque documentaire, c'est-à-dire en montrant toutes les étapes de la construction de la pierre jusqu'à ce qu'elle soit érigée. Le film montrant Ashes sur le devant du bateau a davantage trait à la fiction. Par son côté énigmatique d'abord, puisque les plans ne renseignent pas énormément sur l'identité ou le rôle du jeune homme. L'on voit un homme riant, apparemment serein même lorsqu'on le voit debout sur l'embarcation et que les vagues finissent par l'en faire tomber. Il remonte alors à bord le sourire aux lèvres. C'est un sentiment d'insouciance qui est représenté à l'écran, provoqué par la vision de cet homme plein de vie et rayonnant d'assurance. L'entremêlement des sons provenant de temporalités que l'on comprend différentes provoque une sensation d'irréalité et la disposition dos à dos

¹¹⁵ WALKER Hamza, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p.106.

des écrans renforce l'impression de passer d'un monde à un autre lorsque l'on se déplace autour de ceux-ci. L'œuvre traite d'une disparition et du deuil, de l'irréalité que peut représenter un décès pourtant bien réel. « Ashes », c'est le nom du jeune homme décédé mais ce sont les cendres, preuves posthumes que le corps a existé. Le titre de l'œuvre, par un hasard bien étrange, peut aussi être un rappel du mythe d'Icare. Icare fut d'après le mythe enfermé avec son père Dédale dans le labyrinthe construit par ce dernier. Ils s'échappèrent du labyrinthe en volant grâce au mécanisme inventé de nouveau par Dédale. Icare a cependant fait fondre ses ailes en volant trop près du soleil malgré les recommandations de son père et s'est noyé dans la mer au-dessus de laquelle il volait. Ashes, le jeune homme insouciant occupant le cadre de manière si charismatique a brûlé lui aussi ses ailes en pensant pouvoir s'échapper de la précarité de sa condition de pêcheur avec la drogue volée. La disparition de ce corps donne à l'œuvre son caractère fictionnel – le spectateur peut avoir du mal à croire que le jeune homme soit vraiment mort – tout comme cet événement même met paradoxalement fin à la fiction. En effet, pour le spectateur, toutes les possibilités d'existences ouvertes par McQueen avec les plans qu'il filme d'Ashes – tout ce que le jeune homme aurait pu devenir – prend fin brutalement avec les plans de la pierre tombale.

L'entremêlement du réel et de la fiction dans l'œuvre de McQueen constitue une porte d'entrée à l'œuvre pour le spectateur. Grâce à ce procédé, l'engagement du spectateur va dans le sens d'un réexamen de la réalité et de ce qu'il considère comme fiction. McQueen met au point des dispositifs où le réel se nourrit de la fiction et inversement afin d'amener le spectateur dans un entre deux où il aura la possibilité de questionner les discours de fiction comme ceux présentant le « réel ». Cette manière de mêler réel et fiction arrive chez McQueen par le biais du corps et plus précisément par le corps disparu. Que ce soit le corps d'Ashes sur le bateau ou le corps allongé de Marcus, ces corps sont l'interface où, sans cesse, le réel et la fiction se croisent. Ces corps sont dans l'entre deux de la fiction et du réel, ce qui explique sans doute l'étrangeté et le mystère que leur image évoque.

Chapitre 2. L'expérience esthétique des œuvres de Steve McQueen

Implication du spectateur et prise de risque

L'œuvre de McQueen sollicite l'implication du spectateur et sa propre prise de risque, mais qu'entendons-nous par « implication » ? L'on comprend l'implication comme l'attribution d'une part de responsabilité dans une action. Le fait de regarder une image ou un film implique le spectateur en tant que cette action lui donne la responsabilité de son propre regard. L'implication est le résultat d'un investissement sensoriel, émotionnel, voire même intellectuel face à ce qui est regardé.

Dans les dispositifs filmiques mis au point par McQueen, l'implication du spectateur peut se faire à deux niveaux. Le premier niveau sera qualifié de narratif et est en lien avec la narration mise en place au sein de l'image ou du film. A ce titre et de manière représentative de la démarche du cinéaste, McQueen, dans *12 Years a Slave*, met en scène la progressive implication du spectateur dans l'action de la séquence de punition de Patsey. L'on ne peut s'empêcher de remarquer dans les positions des personnages et de la caméra dans le deuxième plan de la séquence (fig. 62) une répartition frontale de l'espace semblable à celle que l'on peut voir dans le théâtre à l'italienne.



Figure 62. Photogramme de 12 Years a Slave [01:45:36]

Ce type de théâtre, principal modèle d'édifice théâtral en Europe entre la Renaissance et le XIX^{ème} siècle¹¹⁶, met en place une très nette distinction entre l'espace scénique où se produisent les acteurs et l'espace où se trouvent les spectateurs (fig. 63). Cette conception cubique de l'espace théâtral met le spectateur dans une situation de vision frontale

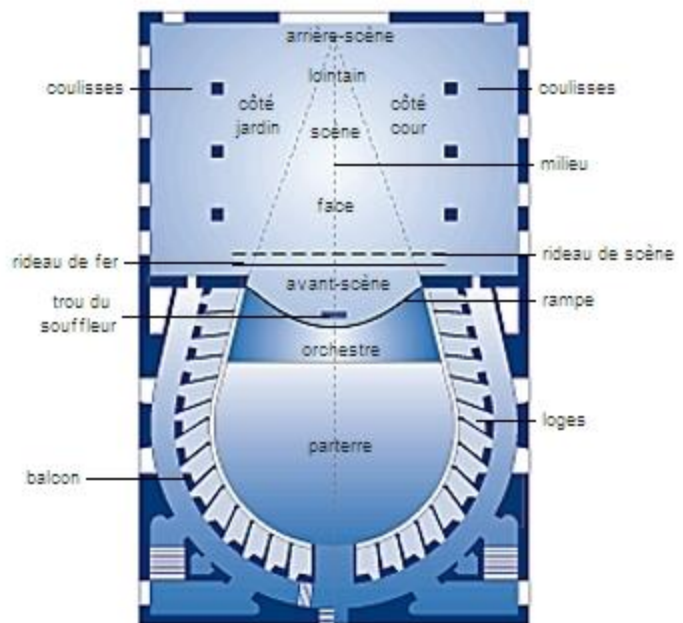


Figure 63. Plan de l'intérieur d'un théâtre à l'italienne

de l'action scénique, insistant sur l'illusion permise par les décors mis en perspective. Le spectateur est coupé de l'action et la regarde se dérouler face à lui. L'action scénique est alors considérée et reconnue comme jeu, soit une représentation ne mettant pas en danger le spectateur, car se déroulant dans un espace différent du sien. Si l'on revient à l'analyse de la composition du plan de la

¹¹⁶ Source : Encyclopédie Larousse en ligne (<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/th%C3%A9%C3%A2tre/186018> – consulté le 16/08/20)

figure 62, le linge étendu pour le faire sécher peut être assimilé au rideau de derrière lequel le personnage d'Epps va surgir d'un instant à l'autre, puisque le son de sa voix appelant Patsey se fait de plus en plus fort au fur et à mesure qu'il se rapproche de l'avant-plan. La caméra est donc placée là où se trouverait le spectateur si cette séquence se produisait sur une scène de théâtre. Pendant ce plan, la caméra effectue un léger et lent travelling vers la gauche, renforçant ainsi l'impression pour le spectateur de voir cette scène « en passant », sans s'arrêter. Il y a dans ce travelling l'idée d'un certain confort de la vision, puisque le mouvement de la caméra est assez fluide pour que le spectateur ne le remarque pas nécessairement. La caméra n'est pas non plus en plan fixe, ce qui pourrait sous-entendre au spectateur que son attention doit se concentrer sur ce qui va se produire dans le cadre. Le plan, montrant le retour de Patsey et sa punition, démontre une mise en scène de l'espace entièrement différente. La caméra est désormais portée à l'épaule et le point de vue adopté pourrait être celui de n'importe quel esclave sur la plantation – cela est signifié par l'amorce de Solomon au tout début du plan (fig. 64) sans pour autant que la caméra devienne un point de vue subjectif.



Figure 64. Photogramme de 12 Years a Slave [01:46:48]

La caméra tourne ensuite au milieu des acteurs, couvrant un champ de 360°. La rupture avec la division de l'espace à la manière du théâtre italien est consommée dans la seconde partie de la séquence. Le spectateur n'est plus dans l'espace qui lui est réservé. Il est intégré à l'espace de performance et en cela impliqué avec ce qui se joue. La vision frontale n'est plus de mise et le spectateur doit endosser la responsabilité de son regard sur la scène. Dans cette deuxième partie de séquence,

l'on voit des silhouettes d'esclaves assistant à la scène en arrière-plan. Ces silhouettes sont aussi des spectateurs. Leur présence questionne en miroir l'implication du spectateur voyant le film.

Le deuxième niveau d'implication du spectateur, que l'on pourrait qualifier de corporel, se fait quand le dispositif offre la possibilité au spectateur de se positionner, figurativement et littéralement, au sein de celui-là même. Cela pose la question de la réception de l'œuvre et de l'influence des conditions de perception de l'œuvre sur le ressenti et l'expérience esthétique du spectateur. Si l'on reprend un exemple de *12 Years a Slave*, la séquence de pendaison de Solomon pourrait ne pas avoir le même effet sur un spectateur assis dans une salle de cinéma et sur un autre, en faisant l'expérience debout dans une galerie. La position physique du corps du spectateur a une incidence sur la perception de l'œuvre.

« J'aime faire des films dans lesquels les gens peuvent presque ramasser du gravier dans leurs mains et le froter mais en même temps, j'aime que le film soit comme un bout de savon trempé : il vous glisse des mains ; il vous faut vous déplacer physiquement autour, vous devez réajuster votre position par rapport à lui, il s'impose à vous plutôt que vous à lui. »¹¹⁷

Dans ces analogies pour décrire ses films, McQueen met encore une fois en avant le sens du toucher et avance l'idée que le film ne se dévoile pas au spectateur, mais qu'il faut, pour le saisir (le verbe anglais « grasp » utilisé par McQueen a le même polysémie que sa possible traduction française « saisir », qui signifie à la fois l'action physique et, de manière figurative, la compréhension de quelque chose), une implication du spectateur. Ce dernier cesse d'être passif face à l'œuvre pour devenir actif. Cela se manifeste par le fait de se mouvoir dans l'espace du dispositif, d'adopter une certaine attitude face à l'œuvre, mais aussi d'engager ses sens de manière ouverte à ce que l'œuvre a à offrir. L'installation de *Static* donne par exemple la possibilité au spectateur de tourner autour du double écran. Marcher autour de l'œuvre nous fait rentrer dans une dynamique de mouvement que

¹¹⁷ BICKERS Patricia, « Let's Get Physical » : « I like to make films in which people can almost pick up gravel in their hands and rub it but at the same time, I like the film to be like a wet piece of soap - it slips out of your grasp; you have to physically move around, you have to re-adjust your position in relation to it, so that it dictates to you rather than you to it. », notre traduction.

McQueen cherche à explorer. L'œuvre étant projetée en continu, le visiteur dans la galerie peut arriver à n'importe quel moment du film. Le temps dans cette installation est perçu comme cyclique, à l'image du mouvement de la caméra autour de la statue et de celui du visiteur-spectateur autour des écrans. Le spectateur peut bien entendu choisir de ne pas faire le tour du double écran. L'implication physique du spectateur à travers ses mouvements dans l'espace autour et dans le dispositif de l'œuvre représente toutefois une porte d'entrée majeure dans la compréhension de l'œuvre ou dans l'expérience esthétique qui en est faite.

Travail sur l'immersion et mise en question de l'action

« J'essaie de me tenir à distance de ce genre de ce que j'appelle la "mentalité popcorn". Projeter le film sur mur du fond de la galerie de manière à ce qu'il le remplisse totalement, du sol au plafond, et de part et d'autre, lui donne en quelque sorte cette impression de recouvrir. On est très impliqué avec ce qui se passe. Vous êtes un participant, pas un spectateur passif. L'idée générale d'en faire une expérience silencieuse est que quand les gens entrent dans l'espace [de l'installation], ils deviennent tout à fait conscients d'eux-mêmes, de leur propre respiration. Contrairement aux films muets, qui ne sont pas vraiment muets parce qu'il y a toujours un accompagnement musical en fond, c'est du véritable silence. Je trouve ça difficile de respirer quand je suis dans cet espace. Il semble n'y avoir pas d'oxygène. Je veux mettre les gens dans une situation où ils sont sensibles à eux-mêmes en regardant l'œuvre. »¹¹⁸

¹¹⁸ BICKERS Patricia, « Let's Get Physical » : « I try to get away from this kind of 'popcorn mentality', as I call it. Projecting the film on to the back wall of the gallery space so that it completely fills it from ceiling to floor, and from side to side, gives it this kind of blanket effect. You are very much involved with what is going on. You are a participant, not a passive viewer. The whole idea of making it a silent experience is so that when people walk into the space they become very much aware of themselves, of their own breathing. Unlike silent movies, which weren't really silent because there was always a musical accompaniment in the background, it is real silence. I find it difficult to breathe when I'm in the space. There seems to be no oxygen. I want to put people into a situation where they're sensitive to themselves watching the piece. », notre traduction.

Ces paroles de McQueen attestent de sa volonté d'impliquer les spectateurs sur un plan physique sensible. L'implication du spectateur est même explicitement une volonté d'immersion de celui-ci dans l'œuvre. Dans *Corps et immersion*, Catherine Bouko et Steven Bernas précisent à propos de l'immersion dans le contexte de l'installation d'art: « L'immersion matérielle dans l'espace exclut généralement tout rapport frontal entre l'œuvre et le spectateur et implique impérativement le positionnement central de ce dernier. Il passe du statut de spectateur à celui de participant ou, plus spécifiquement, d'immersant. »¹¹⁹. Cette citation nous rappelle la séquence de la punition de Patsey dans *12 Years a Slave*, où McQueen travaillait à impliquer le spectateur de cinéma dans ce sens. L'installation d'art peut permettre à l'artiste d'impliquer le spectateur plus aisément qu'au cinéma en raison du grand nombre de possibilités de modeler l'espace de réception de l'œuvre pour en faire une expérience immersive. Marc Boucher explique son article « Immersion et vision périphérique »: « Dans les contextes de représentation traditionnels, le spectateur est immobile et regarde devant lui. Les interactions entre la perception visuelle et la motricité se limitent dans ce cas aux mouvements de sa tête. La vision périphérique n'est pas sollicitée comme elle l'est quand le spectateur est amené à déambuler dans l'espace physique. Les interactions sont alors d'un tout autre ordre puisque le sens de l'équilibre est en jeu, et non seulement tous les ajustements posturaux que cela implique, mais aussi les mouvements de la nuque et du torse suivant les différentes orientations prises. »¹²⁰ L'auteur fait référence, par « contextes de représentation traditionnels » à la salle de cinéma ou aux conditions de visionnages sur télévision. Là où il y a immobilité du corps du spectateur et invariabilité de la distance de visionnage dans ces situations, l'espace mis en scène à travers l'installation d'art offre au corps du spectateur une mobilité. Aussi, le spectateur d'une installation peut plus aisément construire sa propre relation à l'œuvre en évoluant autour. Le

¹¹⁹ BOUKO Catherine, BERNAS Steven, *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.9-10.

¹²⁰ BOUCHER Marc, « Immersion et vision périphérique », *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.40-41.

corps du spectateur, se déplaçant dans l'espace de l'installation, est plus libre de sa position par rapport à l'œuvre.

En effet, lors de l'exposition au Schaulager Museum de Bâle en 2013, les œuvres *Just Above My Head*, *Bear* et *Five Easy Pieces* ont été projetées du sol au plafond sur les trois côtés d'un bloc triangulaire au centre de l'espace du musée (fig. 65 et 66). Bouko et Bernas évoquent la nécessité de solliciter la vision périphérique de l'immersant (le spectateur en immersion) pour lui donner le sentiment d'immersion¹²¹.



Figure 65. Installation de *Bear* et *Five Easy Pieces* au Schaulager Museum en 2013

¹²¹ *Ibid.*, p.11.



Figure 66. Installation de *Five Easy Pieces* et *Just Above My Head* au Schaulager Museum en 2013

Dans cette installation de McQueen, le spectateur peut se positionner très proche de l'œuvre par exemple, ce qui modifie encore la perception qu'il a du corps projeté sur le mur mis en perspective avec son propre corps. L'obscurité de la pièce et le contraste avec les zones claires de l'image en noir et blanc, créent une lumière réfléchiée depuis le mur-écran en direction du spectateur, qui est alors immergé dans l'image. Dans son interview avec Stuart Comer, Steve McQueen explique qu'il ne veut laisser « aucune échappatoire »¹²² au spectateur face à ses œuvres, qu'elles relèvent du cinéma ou de l'art vidéo. Toutefois dans la galerie, le spectateur peut tout à fait décider de ne pas regarder le film dans son entièreté et ne faire que passer devant en lui jetant un coup d'œil distrait. Au cinéma, le spectateur dans son fauteuil a plus de chances de rester d'un bout à l'autre du déroulement du film. La question de l'activité ou de l'action du spectateur en situation de réception de l'œuvre se pose différemment entre les deux modes d'implication du spectateur.

N'oublions toutefois pas que l'un des procédés cinématographiques faisant appel à la vision périphérique dans le dispositif cinématographique tel qu'il est reçu par le spectateur en salle de cinéma est l'usage du format Scope, adopté par McQueen

¹²² « No escape. »

pour tous ses longs-métrages. Plus précisément, *Hunger*, *Shame*, et *12 Years a Slave* ont été tournés en 2.35 : 1 tandis que *Widows* a été tourné en 2.39 : 1¹²³. Si Sean Bobbit évoque l'aspect épique qu'apporte le format Scope au film, nous pouvons également avancer que ce format est l'un de ceux qui sollicite le plus la vision périphérique du spectateur en salle - pour peu que ce dernier soit positionné assez près de l'écran - et faciliterait donc l'immersion du spectateur dans le dispositif de projection en salle de cinéma.

McQueen met en place ce que l'on désigne comme une « immersion aperceptive », en opposition à une « immersion perceptive »¹²⁴. Avec l'immersion perceptive, l'immersant est véritablement mis dans des conditions d'immersion qui se rapprochent de la simulation, soit avec un casque et des lunettes 3D par exemple. Dans ce type d'immersion, l'immersant perd conscience de son corps pour se concentrer uniquement sur le contenu de ce qui lui est montré. L'immersion perceptive n'est pas nécessairement accompagnée de la prise de conscience de cette sa perception par l'immersant. Dans le cas de l'immersion aperceptive, l'immersant perçoit sa propre activité et a conscience de soi, ainsi que du processus de « mise en activité » de ses sens. L'aperception se caractérise par l'effort actif fait par l'immersant pour saisir ce qui lui est présenté. Il devient véritablement acteur de sa réception de l'œuvre.

Une expérience multisensorielle synesthésique

« La distinction entre les sens proximaux et les sens distaux a longtemps permis de définir le domaine artistique : depuis Platon, on a considéré que l'ouïe et la vue sont les seuls sens esthétiques parce qu'ils permettent d'établir des corrélations mathématiques (mesure, proportion, harmonie) entre la sensation et l'objet qui la provoque. Dans ce paradigme esthétique, seules la vue et l'ouïe donnent accès à l'Art et à la

¹²³ Source : Internet Movie Database.

¹²⁴ BOUKO Catherine, BERNAS Steven, *Corps et immersion*, p.15.

transcendance parce qu'ils permettent de percevoir à distance. Le toucher, l'odorat et le goût ne sont pas admis comme sens esthétiques parce qu'ils impliquent l'altération par consommation de l'objet, voir sa destruction, ce qui est incompatible avec une attitude de contemplation qui valorise le détachement, la connaissance, la médiatisation, la symbolisation et la distanciation. Avec l'immersion, on est dans un tout autre paradigme, tant il est question de proximité et de multisensorialité, ainsi que d'interactivité et de participation. »¹²⁵

Nous souhaiterions ici reprendre à Marc Boucher le terme de multisensorialité afin d'analyser sous cet angle les œuvres de McQueen. La multisensorialité pourrait être compris comme la sollicitation de multiples sens à la fois par l'œuvre dont le spectateur fait l'expérience. Nous lui adjoignons le terme « synesthésie », qui désigne initialement un phénomène neurologique associant deux ou plusieurs sens. Alors que les œuvres de McQueen font appel, chez le spectateur, à plusieurs sens tels que la vue, l'ouïe et le toucher – en cela nous les considérons comme multisensorielles –, elles y parviennent grâce à une synesthésie des sens de la vue et du toucher. Les œuvres *Charlotte* et *Cold Breath*, par exemple font appel à la vue dans les images qu'elles présentent au spectateur, mais aussi dans la vision du projecteur faisant défiler le film dans l'espace de l'installation artistique ; elles font appel à l'ouïe car même si elles ne disposent d'aucune bande-son, le son du projecteur retentit dans l'espace de l'installation ; elles font également appel au toucher à travers leur sujet et la manière dont le corps est manipulé dans le film, occasionnant une réaction sensorielle presque instinctive du spectateur. Ayant vu ces deux œuvres en installation lors de la rétrospective McQueen au Tate Modern en février 2020, nous avons aussi pu observer les réactions des spectateurs face à celles-ci. Devant *Charlotte*, certains spectateurs ont détourné le regard au moment où le doigt de McQueen touchait le globe oculaire de l'actrice. Il y a là une réaction épidermique, instinctive et d'empathie ou d'identification avec l'actrice qui voit son œil touché. Les sens de la vue et du toucher se fondent l'un dans l'autre afin de provoquer une réponse corporelle à l'image présentée. Intimité, vulnérabilité et violence s'entrecroisent dans la mise en scène et participent quant à elles à la

¹²⁵ BOUCHER Marc, « Immersion et vision périphérique », *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.34.

compréhension de l'œuvre d'un point de vue émotionnel et conceptuel. Pascale Weber écrit par ailleurs au sujet de l'obscurité relative dans laquelle est mise en scène l'installation-projection : « Dans l'ombre, l'œil avance à "tâtons". Il appelle au toucher. Le spectateur devine, ressent la texture, la qualité de surface de ce qui l'entoure. Si l'obscurité, tout d'abord, gomme l'architecture, aplatit les volumes, elle les ravive, les souligne, ensuite, en excitant la curiosité du visiteur, au regard accoutumé. »¹²⁶. Ainsi la mise en scène du dispositif permet d'augmenter la connivence des sens de la vue et du toucher. Partiellement privé de la facilité à appréhender son environnement avec la vue, le corps sollicite davantage les autres sens tels que l'ouïe et le toucher. Le peu que l'œil peut alors voir est immédiatement mis en rapport avec ces deux sens, et, dans l'obscurité, l'œil se fait plus aisément tactile.

Dans ses longs-métrages, l'expérience multisensorielle synesthésique se fait sur un mode moins affirmé étant donné que les conditions de réception de l'œuvre ne permettent pas une immersion du même ordre que dans une installation. L'aspect synesthésique est tout particulièrement travaillé dans *Hunger* sur les séquences montrant les prisonniers enfermés dans leurs cellules. Le caractère exigü de l'endroit exacerbe la représentation des sens des prisonniers, que l'on voit en pleine *Dirty Protest*. Les murs des cellules sont recouverts d'excréments, ce qui sollicite la représentation de l'odorat et l'on voit également les prisonniers étaler ces excréments avec leurs mains, ce qui sollicite la représentation du toucher dans l'esprit du spectateur. Le sens du toucher et de la vue sont vivement intriqués dans le plan où l'un des militants tente de caresser une mouche posée sur le grillage endommagé qui condamne la seule ouverture de la cellule (fig. 67).

¹²⁶ WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, p.73.



Figure 67. Photogramme de Hunger [00:16:53]

Dans ce plan la délicatesse de la main du personnage approchant la mouche est renforcée par le dispositif de prise de vue, qui est utilisé avec une très faible profondeur de champ, ce qui réduit la zone de netteté dans l'image. Le regard du spectateur se raccroche à cette petite zone de netteté qui rend cet effort de la vision presque tactile. La fragilité de l'action est aussi exprimée par le son, qui fait entendre la respiration heurtée et haletante sur personnage, le souffle suspendu par le contact qu'il tente d'établir avec l'insecte. La main du personnage effleure la mouche mais aussi le grillage endommagé qui, symboliquement, rappelle la fragilité de liberté qui était la sienne. Ce plan peut être ressenti par le spectateur ouvert comme un moment d'expérience multisensorielle synesthésique puisque c'est par la vision que se manifeste et se fait ressentir le toucher.

Parvenir à créer une expérience multisensorielle synesthésique pour le spectateur ne saurait toutefois être le seul but des dispositifs artistiques de McQueen. Éprouver ce type d'expérience permet au spectateur de se rendre pleinement conscient de ses sensations et d'en faire une exploration active, en lien avec son environnement.

Chapitre 3. Exploration active de nos propres perceptions

Le pouvoir de l'œil – le spectateur en position de puissance ?

La vision est un sens tout particulièrement sollicité car il prend en charge plusieurs tâches. En premier lieu, celles d'information et d'appréhension rapide de notre environnement en termes d'espaces, de distances, de volumes et de couleurs. La vue nous permet aussi de positionner notre corps en fonction de l'action que l'on veut accomplir et aide à conserver une position d'équilibre. Contrairement au toucher, au goût et à l'odorat, qui sont considérés comme des sens supposant une perception proximale, la vue s'apparente à l'ouïe car ce sont des sens supposant une perception distale, soit des sens qui nous donne la possibilité d'appréhender un élément hors de notre porté. Laurent Jullier écrit à ce propos : « Ce sont les deux derniers, sur lesquels se fonde le dispositif cinématographique, qui nous permettent de saisir le monde comme environnement extérieur, différent de soi. A cause de ses performances en terme [sic] de débit d'information et de précision, la vision a un statut particulier dans notre culture. »¹²⁷. Il est intéressant de souligner la capacité des sens de perception distale à mettre en forme le monde comme extérieur à soi alors que les sens de perception proximale se rapporteraient à la mise en forme perceptive de ce qui se rapporte à l'individu et à son intégrité. La vision permet en outre d'avoir un rapport de communication avec autrui et constitue également un enjeu social. D'un point de vue politique et culturel, la vue endosse également un rôle primordial puisqu'intervient la notion de surveillance, qui a pour but d'observer avec attention un événement ou des individus. La vue, dans l'acte de surveillance est progressivement augmentée de dispositifs

¹²⁷ JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.41.

techniques (jumelles, loupe, télescope, etc.) augmentant la vision humaine dans sa capacité à voir loin, petit et dans des conditions de visibilité réduites. Ces dispositifs au service de la surveillance englobèrent progressivement des outils d'enregistrement de l'image tels que la photographie et la vidéo. La surveillance se produit en quelque sorte à ce moment-là indépendamment de l'œil humain quand on pense aux caméras de surveillance qui enregistrent des images en continu. Le dispositif de surveillance tend à devenir un dispositif panoptique comme le définit Foucault : « Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. »¹²⁸. La surveillance est politique dans la mesure où elle induit un contrôle de ce qui est observé par l'individu ou l'entité qui observe. L'on peut considérer que le voyeurisme est un dérivé de la surveillance à la différence que le voyeurisme s'applique davantage à l'intimité de l'observé. Le rapport de pouvoir entre celui qui est observé et celui qui observe est maintenu avec le voyeurisme dans la mesure où l'observé ne sait pas qu'il est regardé. L'observateur voyeuriste, qui n'est donc pas vu par l'observé, impose son regard à l'observé et en cela instaure un rapport visuel inégalitaire. Ce sentiment voyeuriste peut se retrouver dans le contexte de l'installation-projection, comme le rappelle Pascale Weber :

« La pénombre permet à l'œil de regarder sans être vu (ou bien d'être observé à son insu). Le spectateur se projette derrière des jalousies. Il observe caché, de façon anonyme : quiconque peut voir une silhouette, une ombre, mais il est impossible de l'identifier. L'œil de ce visiteur accueille dans son intimité obscure une image produite par un autre œil que le sien. A l'ombre des regards, il semble plus facile d'accepter ce qui nous est étranger : comme le voyeur cherche à voir sans être vu, le spectateur aime se sentir au cœur de l'action tout en restant anonyme. Le regard de l'obscurité est un regard de la clandestinité. »¹²⁹

¹²⁸ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, p.233.

¹²⁹ WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, p.72.

Percevoir notre propre corps dans l'espace à travers le dispositif de l'installation-projection

Les œuvres de McQueen amènent dans un premier temps les spectateurs à s'interroger sur leur position dans l'espace et par là-même les invitent à considérer la présence de leur corps en rapport aux dispositifs qui les entourent mais aussi par rapport à autrui. Dans *Girls, Tricky* (2001, 14 minutes 47 secondes), l'artiste filme le chanteur Tricky pendant une session d'enregistrement. La prise de vue a lieu dans une cabine d'enregistrement qui paraît étroite en raison des échelles de plan choisies pour représenter le chanteur. Celles-ci vont du plan poitrine au gros plan et font ressentir une proximité physique entre le corps de McQueen filmant et celui de Tricky. Le chanteur, concentré, semble entrer en transe alors qu'il répète en boucle les paroles de la chanson occupe frénétiquement le cadre. L'instrumentation répétitive se fait assourdissante et ce qu'entend alors le spectateur dans l'installation ne ressemble qu'assez peu à la chanson finale qui en découlera. Le film était présenté en installation lors de la rétrospective du Tate Modern 2020 dans une salle sans éclairage et insonorisée séparée des autres œuvres. L'écran sur lequel était projeté le film allait du sol au plafond, ce qui rendait les gros plans du chanteur encore plus impressionnants. L'œil du spectateur ne fait alors qu'un avec la caméra. Le cadre et la projection sur grand écran fait ressentir la proximité physique du chanteur en transe et en sueur. Les ondes sonores qui sortent des enceintes de l'installation se font physiquement sentir en entrant en résonance avec le corps du spectateur – comme les ondes sonores qui peuvent être ressenties lors d'un concert. Le critique d'art et poète Okwui Enwezor souligne également dans son analyse le caractère physique des ondes sonores, ressenties d'autant plus fortement qu'elles contrastent avec les silences d'autres espaces de la galerie ou du musée où sont présentées les œuvres : « La rigoureuse géométrie de l'espace donne aussi aux films une densité auditive – même s'ils sont muets, le silence se charge de présence, devient en lui-même une entité, et par la suite, quand ils introduisent du son, il vibre à travers l'espace, faisant s'entrechoquer le

corps du spectateur. »¹³⁰. De cette manière, McQueen parvient à faire éprouver physiquement au spectateur la tension et la transe parcourant le corps de Tricky lors de cette session d'enregistrement. *Girls, Tricky* est une œuvre qui pose pleinement la question de la présence d'un corps relativement à un autre corps, du corps du regardeur par rapport à celui du corps observé qui se trouve être par ailleurs un corps créateur. Ce corps observé, par son activité créatrice d'expression, ne pourrait donc en aucun cas être considéré comme objet passif face au regard du spectateur. Le corps de Tricky est pleinement sujet et participe autant que McQueen à la création de l'œuvre visuelle. L'œuvre met en évidence que l'énergie déployée par Tricky dans ces plans – et qui se manifeste à travers son corps - se répercute physiquement sur le spectateur.

D'autres œuvres installations de McQueen permettent au spectateur de prendre conscience de la place de son propre corps dans l'espace. Dans *Five Easy Pieces*, c'est l'usage d'axes de caméra inhabituels entre plongées et contre-plongées qui, désorientant le spectateur, remettent en question son point de vue, et aussi bien littéralement que figurativement, sa position par rapport à l'œuvre.

« Le cinéma est une forme narrative et en plaçant la caméra sous différents angles – au plafond ou sous une table de verre – nous interrogeons cette narration autant que la manière dont nous regardons les choses. C'est aussi quelque chose de très physique. Cela vous rend conscient de votre propre présence et de celle de votre propre corps. »¹³¹

Ainsi, ce que nous racontent les plans en angulation extrême de *Five Easy Pieces* sur la volonté d'élévation, le désir et la spiritualité, a la même importance que ce que l'œuvre nous permet d'éprouver en tant que spectateur lorsque notre regard est

¹³⁰ « The rigorous geometry of the space also gives the films an aural density – even when they are silent, the silence takes on presence, becomes an entity in itself, and later, when they introduce sound, it throbs through the space, rattling the spectator's body. » / ENWEZOR Okwui, « From Screen to Space : Projection and Reanimation in the Early Work of Steve McQueen », *Steve McQueen. Works*, Basel, Laurenz Foundation - Schaulager, 2012, p.20.

¹³¹ « Cinema is a narrative form and by putting the camera at a different angle - on the ceiling or under a glass table - we are questioning that narrative as well as the way we are looking at things. It is also a very physical thing. It makes you very aware of your own presence and of your own body. » McQUEEN Steve dans « Let's Get Physical », *Art Monthly*, n°202 Dec – Jan 96-97, BICKERS Patricia (<https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/steve-mcqueen-interviewed-by-patricia-bickers-dec-jan-96-97> – consulté le 08/08/20).

positionné sous des angles inhabituels. Ces plans peuvent déranger car ils dérogent à l'habitude visuelle du spectateur. Cela couplé à l'immersion mise en place via ses installations artistiques rend le spectateur conscient de soi et de son propre regard.

Charlotte représente encore une autre manière pour le spectateur de voir l'impact que la présence de son corps peut avoir en raison de son caractère matériel. En installation, il est possible pour le spectateur de passer devant le flux lumineux projeté et ainsi d'interrompre la projection en voyant l'œuvre projetée sur son propre corps. Après avoir vu l'œil-écran de Charlotte Rampling, le spectateur peut voir son corps à son tour intégré au dispositif artistique pour devenir à la fois cache et révélateur de l'œuvre. Ce qu'écrit Pascale Weber nous semble particulièrement s'appliquer à *Charlotte*: « Dans le dispositif de projection, le visiteur est englobé dans la pièce par le simple fait que celle-ci est plongée dans l'obscurité. Les images flottent et tapissent les murs, comme le fond de notre œil humide. »¹³² L'autrice rappelle que deux échelles concourent dans les œuvres projetées, et encore plus celles qui projettent des images de gros plans. Il y a l'image projetée à échelle humaine, extérieure au spectateur, et l'image sur la rétine de celui-ci, à échelle physiologique. Le gros plan accentue la perte de repères du spectateur. En quelque sorte, la démesure du corps montré en gros plan fait prendre au spectateur la mesure de son propre corps. Pascale Weber explique ainsi pourquoi le dispositif d'installation-projection touche davantage le spectateur sur un mode perceptif :

« L'environnement dans lequel évoluent les dispositifs de projections tentent d'ouvrir le spectateur à une dimension sensible, de plus en plus refoulée par notre société puritaine, et d'activer chez lui une approche critique de la valeur psycho-physiologique de toute expérience communicationnelle. L'œuvre devient alors un événement, un phénomène esthétique relationnel qui doit provoquer chez le *sensator* "une attitude de re-création perceptive du monde"¹³³. »¹³⁴

¹³² WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, p.18.

¹³³ COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p.90.

¹³⁴ WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, p.22.

Ce qu'entend mettre en avant Pascale Weber, c'est que l'installation-projection met en œuvre pour le spectateur les moyens d'une perception du monde autre que ce qui s'effectue dans un environnement qui lui est familier ou commun. Faire l'expérience de cette perception du monde autre relative à l'expérience esthétique remet en question les acquis de la perception commune du monde mais aussi les informations construisant cette perception du monde. D'où la « re-création » perceptive du monde. Riche de cette expérience sensorielle nouvelle, l'individu est plus au fait de sa perception de son environnement et gagne ainsi une conscience augmentée de son corps.

Provoquer une réaction physique chez le spectateur l'invitant à repenser son rapport sensoriel au monde

« C'est uniquement à l'intérieur de ce cadre – simultanément architectural et conceptuel, le dispositif cinématographique *par excellence* – que sont établies les conditions de visionnage des films de McQueen pour le spectateur, et la conséquence de ces conditions est toujours de rendre celui ou celle qui regarde conscient.e de sa présence corporelle. »¹³⁵

Cette analyse que l'on doit à Okwui Enwezor résume bien l'effet que les œuvres de McQueen ont sur les spectateurs. Ces œuvres occasionnent chez leur spectateur une prise de conscience corporelle par une sollicitation active et un engagement du spectateur. Plus encore, certains films de McQueen déclenchent une réaction physique chez ceux qui en font l'expérience. Nous souhaitons aller plus loin en essayant de comprendre comment se déclenche cette réaction physique et avons pour cela consulté *Cinéma et cognition* de Laurent Jullier. L'auteur y introduit dans le domaine de la réception cinématographique le concept d'énaction, mis au point

¹³⁵ « Only within this frame – simultaneously architectural and conceptual, the cinematic apparatus *par excellence* – are the conditions of spectatorship for McQueen's films established, and the effect of those conditions is always to make the viewer aware of her or his corporeal presence. » / ENWEZOR Okwui, « From Screen to Space : Projection and Reanimation in the Early Work of Steve McQueen », p.20, notre traduction.

par le neurobiologiste Francisco Varela, qui avance que la cognition¹³⁶ d'un individu n'équivaut pas à la représentation d'un monde préexistant, mais plutôt à la rencontre de l'expérience vécue de cet individu dans le monde en interaction avec son environnement. Ce concept conçoit alors le spectateur de cinéma non plus comme un réceptacle passif de l'expérience filmique mais comme acteur de sa propre perception car celle-ci se fait en fonction de l'expérience vécue auparavant par le spectateur. Jullier écrit au sujet du spectateur « énantant » : « Etant donné que nous sommes programmés pour prévoir, donc pour élaborer à l'avance des plans d'actions possibles, toute une *imagerie prémotrice* se trouve mobilisée en permanence. Elle se superpose au dialogue sensori-moteur [...] que nous entretenons avec notre environnement. Bailblé constate que le spectateur réagit *résiduellement* de façon sensori-motrice, par exemple lorsqu'il s'accroche au bras du fauteuil à l'occasion d'un travelling endiablé. »¹³⁷. Ainsi, la réaction corporelle instinctive face à un film, qu'il soit visionné en installation ou en salle de cinéma, a à voir avec l'expérience cognitive du spectateur qui produit sans cesse en imagination et de manière inconsciente des réactions possible face à un stimulus visuel. L'auteur explique plus avant :

« Au plus profond de nous cohabitent d'antiques circuits visuomoteurs (détection des proies et des prédateurs, guidage de la locomotion en cas d'obstacles, tout un arsenal guère éloigné, par exemple, de celui des grenouilles), et de nouveaux circuits nés du besoin d'identifier les objets, de comprendre leurs relations causales, de faire des plans d'action et de communiquer entre nous. »¹³⁸

En résulte un double système de traitement des informations recueillies par la vue. L'un est court et orienté vers l'action (afin de savoir comment bouger son corps) et l'autre est long et orienté vers la perception (identification et classement de l'environnement qui entoure le corps à travers notamment la mémoire). Le système

¹³⁶ « Ensemble des structures et activités psychologiques dont la fonction est la connaissance, par opposition aux domaines de l'affectivité. », site Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cognition/17005?q=cognition#16874> (consulté le 21/08/20).

¹³⁷ JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, p.41.

¹³⁸ *Ibid.*, p.42.

orienté vers l'action permettra au corps de pouvoir bouger dans l'espace mais ne saura pas identifier ce qui l'entoure. Le système orienté vers la perception permettra au contraire d'identifier ce qui entoure le corps mais pas de se mouvoir correctement en fonction de l'environnement. Dans une situation d'immersion de type installation-projection ou salle de cinéma lorsque le spectateur est placé proche de l'écran, c'est le système visuel orienté action qui prend le pas sur le système visuel orienté perception. Le système orienté action est celui qui nous fait avoir une réaction physique spontanée et incontrôlée face à ce qui est projeté devant nous. Si l'on prend l'exemple concret des spectateurs détournant la tête devant *Charlotte* au moment où, à l'image, le doigt de l'artiste s'approche du globe oculaire, l'on pourrait dire que leur système visuel orienté action impulse aux muscles une réaction instinctive – comme fermer les paupières- grâce à l'anticipation de l'« imagerie prémotrice ». Le système orienté perception, agissant en même temps face à l'image, réactive chez ces spectateurs le souvenir d'une expérience semblable désagréable où un corps étranger leur est rentré dans l'œil. La réaction physique instinctive car incontrôlée causée par l'image est en lien intime avec la cognition du spectateur « énantant ». L'expérience esthétique que constitue la confrontation avec le dispositif filmique de McQueen va à son tour influencer sur la cognition du spectateur en intégrant sa mémoire et ainsi donner forme à la manière dont il percevra son environnement après cette expérience. C'est en cela que l'on peut penser que l'immersion multisensorielle synesthésique des œuvres de McQueen donne la possibilité au spectateur d'un rapport perceptif renouvelé au monde par le biais d'une expérience filmique mettant le corps du spectateur et ses sensations au cœur de ses préoccupations.

Conclusion

*L'être humain aborde le film comme le monde,
avec un cerveau « incarné » (embodied mind)
fonctionnant selon une infragmentable « trinité »
perception/cognition/émotions.*

Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*¹³⁹

*My art is not an illustration for theory: my art is an answer to things that I've been trying
to grasp at [sic] that can only be answered within the work.*

Steve McQueen¹⁴⁰

Ce serait un raccourci de considérer qu'il suffit de montrer l'image d'un corps pour que le spectateur fasse une expérience synesthésique de l'œuvre et commence à prendre conscience de son propre corps percevant.

Examiner la mise en scène des différents corps – corps filmé, corps à l'image, corps matériels de captation et de diffusion de l'image, corps du spectateur – pris en compte dans l'œuvre de McQueen nous aura permis d'avoir une perspective transversale sur sa manière d'utiliser le dispositif filmique. Sa pratique de l'art vidéo a influencé sa manière d'aborder les longs-métrages de fiction autant les pratiques cinématographiques du montage et du cadre par exemple ont inspiré ses œuvres destinées à l'installation. Les questionnements de l'artiste relatifs à la réception du spectateur ont pour but de trouver les moyens d'exacerber chez celui-ci ses propres

¹³⁹ *Ibid.*, p.60.

¹⁴⁰ WALKER Hamza, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », p.109 : « Mon art n'est pas une illustration pour la théorie ; mon art est une réponse aux choses que j'ai essayé de comprendre et dont la réponse ne peut être trouvée que dans l'œuvre. », notre traduction.

perceptions et sensations. Ce sont les croisements et les allers-retours constants entre art vidéo et cinéma qui donnent à McQueen autant d'outils de travail pour atteindre ce but.

À la recherche d'impact physique de l'œuvre sur le spectateur s'ajoute la volonté de McQueen de traiter des problématiques touchant aux rapports de pouvoir prenant place au sein d'une société et façonnant les corps et les relations des individus qui la composent. McQueen utilise sa propre histoire et sa propre expérience – en tant qu'homme noir originaire de Grenade et ayant grandi dans la banlieue de Londres – pour mettre en images des corps face à la violence, à la solitude et à la marginalisation. McQueen en appelle à la responsabilité du spectateur regardant une œuvre visuelle exposant les rapports de domination institutionnalisés et dont les corps mis en images portent les symptômes. L'inconfort que l'on peut ressentir face aux œuvres de McQueen met en lumière la nécessité pour nous, spectateurs, de repenser notre manière de construire notre rapport au monde ainsi que notre attention à autrui et à ce qui nous entoure.

À titre personnel, la présente recherche m'aura donné l'occasion de comprendre plus précisément ce qui m'a attirée vers le travail de Steve McQueen, que je suis avec intérêt depuis la sortie de *Shame* en 2011. Étudier son œuvre a développé ma réflexion sur ma pratique actuelle et future de la fabrication de l'image. Ma partie pratique de mémoire, *Retour*, qui n'a pas encore été tournée, me permettra d'explorer ce que j'ai appris pendant ce travail de recherche, notamment en ce qui concerne la réception de l'œuvre par le spectateur. L'art de McQueen est résolument tourné vers la pratique et l'expérience, comme l'exprime la citation que nous avons placée en ouverture de cette conclusion. Il ne revient qu'à nous d'agir pour trouver concrètement les réponses aux questions que l'on se pose sur l'image.

Bibliographie

Catalogues d'exposition

Steve McQueen. *Works*, Basel, Laurenz Foundation - Schaulager, 2012.

Steve McQueen, London, Tate Publishing, 2020.

Ouvrages et articles de référence

AGEMBEN Giorgio, *L'Usage des corps. Homo Sacer, IV,2*, Paris, Le Seuil, 2015, trad. Joël Gayraud.

AGEMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, trad. Martin Rueff.

ARISTOTE, *Les Politiques*, Paris, Flammarion, 1993, trad. Pierre Pellegrin.

ALEXANDRE Lorraine, « À la recherche de... Le comédien comme projection d'une immersion identitaire », dans *Corps et immersion*, sous la direction de Catherine BOUKO et Steven BERNAS, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.125-137.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1981.

BAUDRY Patrick, *Le Corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991.

BELLOUR Raymond, « Vidéo », *Communication*, sous la direction d'Anne-Marie Duguet, Paris, Le Seuil, 1988, n°48, pp.344-346.

BOSLEY Rachel K., « Partners in Crime », *American Cinematographer*, Vol. 99, n°12, Décembre 2018, pp.66-72.

BOUCHER Marc, « Immersion et vision périphérique », *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 31-45.

BOUKO Catherine, BERNAS Steven, *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BUNNAGE Julia, RUDRUM Clarrie, SHANI Annushka, VINCENTELLI Alessandro et WALSH Victoria, « Acting Out », catalogue de l'exposition « Acting Out. The Body in Video : Then and Now », London, The Royal College of Art, 1994.

- CHARBONNIER Louise, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- COEURDEUIL Clotilde, *Quand la camera danse, ou le pouvoir évocateur du cadre mobile*, Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2018.
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012
- COURTINE Jean-Jacques, *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2015.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Commemoration on the High Wire », *Steve McQueen. Works*, Basel, Laurenz Foundation – Schaulager, 2012, pp. 36-58.
- ENWEZOR Okwui, « From Screen to Space : Projection and Reanimation in the Early Work of Steve McQueen », *Steve McQueen. Works*, Basel, Laurenz Foundation - Schaulager, 2012, pp.20-35.
- FERRARESE Estelle, « Le projet politique d'une vie qui ne peut être séparée de sa forme. La politique de la soustraction de Giorgio Agamben », *Raisons politiques*, Presses de Science Po, 2015, 57, pp.49-53.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- GÉLIS Jacques, « Le corps, l'Église et le sacré », dans *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2005, pp.17-107.
- GHEDIGHIAN-COURIER Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 n°118, pp.17-28.
- HAROCHE Claudine, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine, Paris, Le Seuil, 2015, pp. 15-30.
- HAUSTRATE Gaston, *Guide du cinéma mondial. Tome 1 1895 – 1967*, Paris, Éditions La Découverte et Syros, 1997.

- HIRSCHHORN Thomas, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits? », *Les carnets du BAL #4, Que peut une image ?*, Paris, Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2014, sous la direction de Dork Zabunyan, pp.107-115.
- JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MOLINIER Pascale, « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, genre et sociétés*, n°3, Paris, La Découverte, 2000/1, pp.25-44.
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Le Seuil, 1972.
- NORTHUP Solomon, *12 Years a Slave*, London, Harper Collins, 2014.
- PEIRSE Alison, « Destroying the Male Body in British Horror Cinema », dans *Mysterious Skin. Male Bodies in contemporary cinema*, New York, I.B. Tauris, 2009, sous la direction de Santiago Fouz-Hernández, pp.159-173.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- SFORZINI Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, P.U.F., 2014.
- STEPHENS Elizabeth, "The Specularized Penis. Contemporary Representations of the Phallic Male Body", *Men and Masculinities*, Vol.10 / Number 1, Sage Publications, Juillet 2007, pp.85-98.
- WALKER Hamza, « Acts of Looking – Hamza Walker in conversation with Steve McQueen », Tate Modern, London, 2020, pp.104-111.
- WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Articles et interviews en ligne

- BACH Noé, SEHET Eva, « Cinematographer Sean Bobbit, BSC, discusses his work on "12 Years a Slave", a film by Steve McQueen ». Source : site de l'AFC (<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Sean-Bobbit-BSC-discusses-his-work-on-12-Years-a-Slave-a-film-by-Steve-McQueen.html> – consulté le 10/08/20).
- BICKERS Patricia, « Let's Get Physical », *Art Monthly*, n°202 Dec – Jan 96-97. Source : site *d'Art Monthly* (<https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/steve-mcqueen-interviewed-by-patricia-bickers-dec-jan-96-97> – consulté le 08/08/20).
- COMER Stuart, « Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer ». Source : chaîne Youtube du Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=KM_5z9WvUc&t=2689s - consulté le 10/07/20).

CONRATH Ryan, « Interview : Cinematographer Sean Bobbitt on Working with Steve McQueen and More ». Source : site Bright Lights Film Journal (<https://brightlightsfilm.com/collaborators-cinematographer-sean-bobbitt-on-working-with-director-steve-mcqueen-on-12-years-a-slave-and-more/#.X0UzMGzZPY> – consulté le 20/08/20).

THROWER Emma, « *Shame* Q&A with Steve McQueen and Abi Morgan ». Source : site HeyUGuys (<https://www.heyuguys.com/shame-qa-with-steve-mcqueen-and-abi-morgan/> - consulté le 07/05/20).

WELLS Rachel, « In Focus – Static. Medium : Seeing, Stasis and Movement ». Source : site du Tate (<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/static-steve-mcqueen/medium> - consulté le 09/08/20).

YOUNG Kirsty , « Steve McQueen », *Deserted Island Discs*, BBC Radio 4. Source : site de la BBC (<https://www.bbc.co.uk/programmes/b04hml41> – consulté le 24/08/20).

Partie pratique de mémoire

McPHERSON Katrina, *Making Video Dance. A step-by-step guide to creating dance for the screen*, London/New York, Routledge, 2006.

MAZA Monique, *Les Installations vidéo*, « œuvres d'art », Paris, L'Harmattan, 1998.

Filmographie

Longs-métrages

McQUEEN Steve, *Hunger*, Irlande/Royaume-Uni, 2008, 1h36min, couleur, 2.35:1, 35mm / master numérique 2K, Dolby Digital.

McQUEEN Steve, *Shame*, Royaume-Uni, 2011, 1h41min, couleur, 2.35:1, 35mm / master numérique 2K, Dolby Digital.

McQUEEN Steve, *12 Years a Slave*, Royaume-Uni/États-Unis, 2013, 2h14min, couleur, 2.39:1, 35mm / master numérique 2K, Dolby Digital.

McQUEEN Steve, *Widows* (trad. fr. *Les Veuves*), Royaume-Uni/États-Unis, 2018, 2h09min, couleur, 2.39:1, 35mm / master numérique 4K, Dolby Atmos.

Courts-métrages

Cette liste n'est pas exhaustive et mentionne principalement les œuvres de McQueen ayant servi à appuyer notre propos dans la présente étude.

McQUEEN Steve, *Exodus*, 1992/1997, 1min 5sec, Super8, couleur, transfert vidéo, pas de son, présenté sur un moniteur, joué en continu.

McQUEEN Steve, *Bear*, 1993, 10min 35sec, 16mm, NB, transfert vidéo, pas de son, Projection sur mur entier, joué en continu.

McQUEEN Steve, *Five Easy Pieces*, 1995, 7min 34sec, 16mm, NB + couleur, transfert vidéo, pas de son, projection sur mur entier, joué en continu.

McQUEEN Steve, *Just Above my Head*, 1996, 9min 35sec, 16mm, NB, transfert vidéo, pas de son, projection sur mur entier, joué en continu.

McQUEEN Steve, *Deadpan*, 1997, 4min 35sec, 16mm, NB, transfert vidéo, pas de son, projection sur mur entier, joué en continu.

McQUEEN Steve, *Drumroll*, 1998, 22min 1sec, Vidéo couleur, sonore, trois canaux, projection continue synchronisée.

McQUEEN Steve, *Cold Breath*, 1999, 10min, 16mm, NB, transfert vidéo, pas de son, projection continue ou 16mm projeté en pellicule, en vidéo ou présentation sur moniteur.

McQUEEN Steve, *7th Nov.*, 2001, 23min, Diapositive 35mm, sonore.

McQUEEN Steve, *Girls, Tricky*, 2001, 14min 47sec, Vidéo couleur, sonore, projection continue.

McQUEEN Steve, *Illuminer*, 2001, 15min 13sec, Vidéo couleur, sonore, projection continue.

McQUEEN Steve, *Western Deep*, 2002, 24min 12sec, Super 8, couleur, transfert vidéo, sonore, projeté dans un espace aménagé comme une salle de cinéma.

McQUEEN Steve, *Carib's Leap*, 2002, 28min 53sec et 12min 6sec, Super 8, couleur, transfert vidéo, sonore, projection continue sur moniteur et 35mm, couleur, transfert vidéo, pas de son, projection continue.

McQUEEN Steve, *Charlotte*, 2004, 5min 42sec, 16mm, couleur, pas de son, projection continue.

McQUEEN Steve, *Static*, 2009, 7min 3sec, 35mm, couleur, transfert numérique HD, sonore, projection continue.

McQUEEN Steve, *Ashes*, 2002-2015, 20min 31sec, 16mm et 8mm, transfert vidéo, son écran double-face, double projection vidéo HD synchronisée.

Table des illustrations

Figure 1. Installation de Year 3 au Tate Britain, décembre 2019 - photographie personnelle	8
Figure 2. Installation de Year 3 au Tate Britain, décembre 2019 - photographie personnelle	9
Figure 3. Year 3, détail - photographie personnelle	9
Figure 4. Year 3, détail - photographie personnelle	9
Figure 5. Photogramme de Hunger [00:26:56]	21
Figure 6. Photogramme de Hunger [00:27:21]	21
Figure 7. DELACROIX Eugène, Christ en croix, 1846, huile sur toile, 80 x 64,2 cm, Baltimore, Walters Art Museum - Source : site du Walters Art Museum (https://art.thewalters.org/detail/16288/christ-on-the-cross/ - consulté le 01/06/20	22
Figure 8. VELÀZQUEZ Diego, Christ crucifié (Cristo crucificado), v.1632, huile sur toile, 250 × 170 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado – Source : site du Museo Nacional del Prado (https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559d7 - consulté le 01/06/20)	23
Figure 9. DE CHAMPAIGNE Philippe, Le Christ en croix, v.1650, huile sur toile, 228 x 153 cm, Paris, Musée du Louvre – Source : site du Musée du Louvre (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8735 – consulté le 01/06/20)	23
Figure 10. Photogramme de Hunger [00:27:59]	25
Figure 11. Photogramme de 12 Years a Slave [01:06:17]	29
Figure 12. Photogramme de 12 Years a Slave [01:06:33]	29
Figure 13. Photogramme de 12 Years a Slave [01:41:43]	30
Figure 14. Photogramme de Shame [00:02:37]	31
Figure 15. Photogramme de Shame [00:04:48]	31
Figure 16. Photogramme de Shame [00:24:29]	32
Figure 17. Photogramme de Hunger [00:30:05]	39
Figure 18. Photogramme de Shame [01:23:05]	46
Figure 19. Photogramme de Shame [01:23:11]	46
Figure 20. Photogramme de Shame [01:23:51]	47
Figure 21. Photogramme de Shame [01:25:08]	47
Figure 22. Photogramme de Shame [01:25:19]	48
Figure 23. Photogramme de Shame [01:25:23]	48
Figure 24. Photogramme de Hunger [01:14:19]	52
Figure 25. Photogramme de Hunger [01:14:39]	52
Figure 26. Photogramme de Hunger [01:19:22]	52
Figure 27. Photogramme d'Illuminer	53
Figure 28. Photogramme d'Illuminer	53

Figure 29. Photogramme de Hunger [01:17:31]	55
Figure 30. Photogramme de Hunger [01:17:53]	56
Figure 31. Photogramme de Shame [01:34:27]	57
Figure 32. Photogramme de Shame [00:07:15] - Première rencontre dans le métro	58
Figure 33. Photogramme de Shame [01:35:50] - Seconde rencontre dans le métro	58
Figure 34. Photogramme de Five Easy Pieces – Source : Artfacts (https://artfacts.net/exhibition/the-body-politic:-video-from-the-met-collection/839697 – consulté le 29/06/20)	59
Figure 35. Photogramme de Five Easy Pieces – Source : Thomas Dane Gallery (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/3200/ - consulté le 29/06/20)	59
Figure 36. Photogramme de Five Easy Pieces – Source : Thomas Dane Gallery (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/3200/ - consulté le 29/06/20)	59
Figure 37. Installation de Deadpan– Source : Thomas Dane Gallery (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/3259/ - consulté le 29/06/20)	60
Figure 38. Photogramme du Lancement du "Varèse" à Livourne - film Lumière n°1086	65
Figure 39. Photogramme de Vue prise d'une baleinière en marche – film Lumière n°1241	65
Figure 40. Photogramme de Jongleur javanais – film Lumière n°53	66
Figure 41. Installation de Drumroll – Source : Thomas Dane Gallery (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/3353/ - consulté le 20/07/20)	70
Figure 42. Photogramme de Cold Breath– Source : Rat Hole Gallery (https://www.ratholegallery.com/exhibitions/2016/02McQueen/release-en.htm – consulté le 29/07/20)	78
Figure 43. Photogramme de Cold Breath – Source : Rat Hole Gallery (https://www.ratholegallery.com/exhibitions/2016/02McQueen/release-en.htm – consulté le 29/07/20)	78
Figure 44. Photogramme de Cold Breath – Source : Rat Hole Gallery (https://www.ratholegallery.com/exhibitions/2016/02McQueen/release-en.htm – consulté le 29/07/20)	78
Figure 45. Photogramme de Hunger [00:32:23]	83
Figure 46. Photogramme de Western Deep – Source : Critical Commons (https://criticalcommons.org/Members/andydancer/clips/western-deep – consulté le 05/08/20)	83
Figure 47. Photogramme de Charlotte - Source : Thomas Dane Gallery (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/49/ - consulté le 25/08/20)	84
Figure 48. Lien entre flou de mouvement et vitesse de l'obturateur -- Source : Expert Photography (https://expertphotography.com/photography-180-degree-rule/ - consulté le 08/08/20)	88

<i>Figure 49. Photogramme de Static – Source : Thomas Dane Gallery</i> (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/1562/ - consulté le 08/08/20)	90
<i>Figure 50. Photogramme de Static – Source : Thomas Dane Gallery</i> (https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/1562/ - consulté le 08/08/20)	90
<i>Figure 51. Photogramme de Widows [00:32:19]</i>	92
<i>Figure 52. Photogramme de Widows [00:34:04]</i>	92
<i>Figure 53. Photogramme de 12 Years a Slave [00:50:30]</i>	93
<i>Figure 54. Photogramme de 12 Years a Slave [00:51:41]</i>	93
<i>Figure 55. Photogramme de Just Above My Head – Source : Schaulager</i> (http://stevemcqueen.schaulager.org/smq/en/exhibition/just-above-my-head-1996.html – consulté le 11/08/20)	96
<i>Figure 56. Photogramme de 12 Years a Slave [00:56:05]</i>	102
<i>Figure 57. Photogramme de Widows [01:24:50]</i>	104
<i>Figure 58. Photogramme de Widows [01:25:03]</i>	104
<i>Figure 59. Photogramme de Widows [01:57:40]</i>	105
<i>Figure 60. Photogramme de 7th Nov.</i>	112
<i>Figure 61. Poster de Ashes - photographie personnelle</i>	115
<i>Figure 62. Photogramme de 12 Years a Slave [01:45:36]</i>	118
<i>Figure 63. Plan de l'intérieur d'un théâtre à l'italienne</i>	118
<i>Figure 64. Photogramme de 12 Years a Slave [01:46:48]</i>	119
<i>Figure 65. Installation de Bear et Five Easy Pieces au Schaulager Museum en 2013</i>	123
<i>Figure 66. Installation de Five Easy Pieces et Just Above My Head au Schaulager Museum en 2013</i>	124
<i>Figure 67. Photogramme de Hunger [00:16:53]</i>	128

Annexes

Annexe 1: Extrait de *12 Years a Slave*, par Solomon Northup, pp.181-184

On a Sabbath day in hoeing time, not long ago, we were on the bayou bank, washing our clothes, as was our usual custom. Presently Patsey was missing. Epps called aloud, but there was no answer. No one had observed her leaving the yard, and it was a wonder with us whither she had gone. In the course of a couple of hours she was seen approaching from the direction of Shaw's. This man, as has been intimated, was a notorious profligate, and withal not on the most friendly terms with Epps. Harriet, his black wife, knowing Patsey's troubles, was kind to her, in consequence of which the latter was in the habit of going over to see her every opportunity. Her visits were prompted by friendship merely, but the suspicion gradually entered the brain of Epps, that another and a baser passion led her thither – that it was not Harriet she desired to meet, but rather the unblushing libertine, his neighbor. Patsey found her master in a fearful rage on her return. His violence so alarmed her that at first she attempted to evade direct answers to his questions, which only served to increase his suspicions. She finally, however, drew herself up proudly, and in a spirit of indignation boldly denied his charges.

“Missus don't give me soap to wash with, as she does the rest,” said Patsy, “and you know why. I went over to Harriet's to get a piece,” and saying this, she drew it forth from a pocket in her dress and exhibited it to him. “That's what I went to Shaw's for, Massa Epps,” continued she; “the Lord knows that was all.”

“You lie, you black wench!” shouted Epps.

“I *don't* lie, massa. If you kill me, I'll stick to that.”

“Oh! I'll fetch you down. I'll learn you to go to Shaw's. I'll take the starch out of ye,” he muttered fiercely through his shut teeth.

Then turning to me, he ordered four stakes to be driven into the ground, pointing with the toe of his boot to the places where he wanted them. When the stakes were driven down, he ordered her to be stripped of every article of dress. Ropes were then brought, and the naked girl was laid upon her face, her wrists and feet each tied firmly to a stake. Stepping to the piazza, he took down a heavy whip,

and placing it in my hands, commanded me to lash her. Unpleasant as it was, I was compelled to obey him. Nowhere that day, on the face of the whole earth, I venture to say, was there such a demoniac exhibition witnessed as then ensued.

Mistress Epps stood on the piazza among her children, gazing on the scene with an air of heartless satisfaction. The slaves were huddled together at a little distance, their countenances indicating the sorrow of their hearts. Poor Patsey prayed piteously for mercy, but her prayers were vain. Epps ground his teeth, and stamped upon the ground, screaming at me, like a mad fiend, to strike *harder*.

“Strike harder, or *your* turn will come next, you scoundrel,” he yelled.

“Oh, mercy, massa! – oh! have mercy, *do*. Oh, God! pity me,” Patsey exclaimed continually, struggling fruitlessly, and the flesh quivering at every stroke.

When I had struck her as many as thirty times, I stopped, and turned round toward Epps, hoping he was satisfied; but with bitter oaths and threats, he ordered me to continue. I inflicted ten or fifteen blows more. By this time her back was covered with long welts, intersecting each other like net work. Epps was yet furious and savage as ever, demanding if she would like to go to Shaw’s again, and swearing he would flog her until she wished she was in h-l. Throwing down the whip, I declared I could punish her no more. He ordered me to go on, threatening me with a severer flogging than she had received, in case of refusal. My heart revolted at the inhuman scene, and risking the consequences, I absolutely refused to raise the whip. He then seized it himself, and applied it with tenfold greater force than I had. The painful cries and shrieks of the tortured Patsey, mingling with the loud and angry curses of Epps, loaded the air. She was terribly lacerated – I may say, without exaggeration, literally flayed. The lash was wet with blood, which flowed down her sides and dropped upon the ground. At length she ceased struggling. Her head sank listlessly on the ground. Her screams and supplications gradually decreased and died away into a low moan. She no longer writhed and shrank beneath the lash when it bit out small pieces of her flesh. I thought that she was dying!

It was the Sabbath of the Lord. The fields smiled in the warm sunlight – the birds chirped merrily amidst the foliage of the trees – peace and happiness seemed to reign everywhere, save in the bosoms of Epps and his panting victim and the silent witnesses around him. The tempestuous emotions that were raging there were little in harmony with the calm and quiet beauty of the day. I could look on Epps only with unutterable loathing and abhorrence, and thought within myself – “Thou devil, sooner or later, somewhere in the course of eternal justice, thou shalt answer for this sin!”

Traduction française / Extrait de *12 Years a Slave*, par Solomon Northup, Paris, Michel Lafon, 2014, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Anna Souillac, pp.216-219 :

Un dimanche, à la saison du sarclage, il y a peu, nous nous trouvions sur la rive du bayou pour laver nos habits comme nous en avons l'habitude. Patsey était absente. Epps l'appela plusieurs fois, mais il n'y eut aucune réponse. Personne ne l'avait vue quitter la cour et personne ne savait om elle était allée. Dans les deux heures qui suivirent, on la vit revenir de chez Shaw. Comme nous l'avons évoqué, cet homme, un extravagant notoire, n'était pas dans les meilleurs termes avec Epps. Harriet, sa femme, connaissait les ennuis de Patsey et se montrait bonne envers elle. Pastsey allait donc lui rendre visite dès qu'elle en avait l'occasion. Ces visites n'avaient d'autre motivation que l'amitié qui unissait les deux femmes. Mais Epps finit par devenir suspicieux, se demandant si une autre passion, plus primaire, ne la conduisait pas là-bas et si ce n'était finalement pas Harriet qu'elle allait visiter mais ce libertin éhonté qui lui servait de voisin.

Quand elle rentra, Patsey trouva son maître dans une colère noire. Sa violence lui fit peur et elle évita, dans un premier temps, de répondre directement à ses questions, ce qui ne fit que le conforter dans ses soupçons. Elle finit cependant par redresser fièrement la tête et, indiquée, nia clairement les faits dont il l'accusait.

- La Madame ne me donne pas de savon pour laver mes affaires, comme elle le fait pour les autres et vous savez pourquoi, dit Patsey, Je suis allée voir Harriet pour qu'elle m'en donne un morceau.

Elle le sortit de la poche de sa robe et le lui montra.

- C'est pour ça que je suis allée chez Shaw, m'sieur Epps, continua-t-elle, Dieu sait qu'c'est tout.

- Tu mens, gueuse noire que tu es ! hurla Epps.

- Je ne mens *pas*, Maître. Vous aurez beau me tuer, c'est la vérité.

- Oh ! J'vais t'montrer. J't'apprendrai à aller chez Shaw, moi. J'vais t'faire passer ton air assuré, murmura-t-il fermement entre ses dents serrées.

Puis il se tourna vers moi et ordonna que l'on plante quatre piquets dans le sol, désignant du bout de sa botte l'endroit où il les voulait. Quand les piquets furent plantés, il ordonna qu'on la déshabille complètement. On apporta des cordes et la jeune fille nue fut couchée sur le ventre, ses poignets et ses chevilles fermement attachées à chacun des piquets. Epps marcha jusqu'au perron pour se

saisir d'un grand fouet, il me le tendit et m'ordonna de la fouetter. Aussi épouvantable que cela soit, j'étais contraint de lui obéir. Je ne pense pas qu'il y ait eu ce jour-là, nulle part ailleurs, pareille démonstration de cruauté que celle dont nous fûmes ensuite témoins.

Maîtresse Epps se tenait sur le perron au milieu de ses enfants et observait la scène avec une satisfaction cruelle. On regroupa les esclaves à quelques mètres, leur visage trahissait la peine que leur cœur ressentait. La pauvre Patsey supplia tant qu'elle put qu'on ait pitié d'elle, mais ses prières furent vaines. Epps serrait les dents, trépignait, me hurlait tel un fou de frapper *plus fort*.

« Plus fort ou tu seras le suivant, espèce de vermine ! » criait-il.

« Oh pitié, Maître ! Oh ayez pitié ! Oh, Dieu ! Aide-moi ! » suppliait Patsey, luttant en vain, sa chair tremblant sous chaque cu^de fouet.

Quand je l'eus frappée pas moins de trente fois, je m'arrêtai et me tournai vers Epps, espérant qu'il en ait eu assez. Mais il m'ordonna de continuer, en jurant amèrement et en me menaçant. Je la frappai dix ou vingt fois encore. Son dos était alors couvert de longues marques qui se croisaient comme les mailles d'un filet. Epps était toujours aussi furieux et enragé, il lui demandait si elle avait toujours l'intention de revoir Shaw, jurait qu'il la fouetterait jusqu'à ce qu'elle préfère aller en enfer. Je jetai le fouet par terre et refusai de la punir davantage. Il m'ordonna de continuer, me menaçant de me fouetter moi plus sévèrement qu'elle si je n'obtempérais pas. Mon cœur se rebella contre l'inhumanité de la scène et je refusai catégoriquement de ramasser le fouet. Il s'en saisit lui-même et la frappa avec dix fois plus de force que je ne l'avais fait. Les hurlements et gémissements de douleur de Patsey qu'on torturait se mêlaient aux injures sonores et rageuses d'Epps. Elle était lacérée de partout je peux même dire sans exagération qu'on l'avait dépecée. Le lasso était trempé de sang qui coulait le long de ses flancs et tombait en gouttes sur le sol. Elle finit par cesser de lutter. Sa tête s'enfonça, amorphe, dans la terre. Ses cris et ses supplications diminuèrent progressivement jusqu'à cesser dans un râle étouffé. Elle ne se tordait plus sous le fouet, ne cherchait plus à l'éviter quand il s'abattait sur elle lui arrachant des lambeaux de chair. Je crus qu'elle était en train de mourir !

C'était le jour du Seigneur. Les champs souriaient sous les rayons tièdes du soleil, les oiseaux chantaient gaiement sur les branches des arbres. La paix et la joie semblaient régner partout, sauf dans le cœur d'Epps, celui de sa victime haletante et des témoins silencieux qui les entouraient. Les sentiments orageux qui nous animaient tous contrastaient avec la beauté calme et tranquille de cette journée. Je n'avais pour Epps qu'un regard de haine et d'aversion indicibles et je pensai : « Toi le démon, tôt ou tard, quelque part sur le chemin de la justice éternelle, tu répondras de ce péché ! »

Annexe 2 : Entretien Erwan Elies, directeur de la photographie et cadreur (réalisé le 07/08/20)

On assimile souvent la caméra à un corps humain, en faisant notamment référence à son œil-objectif. Vous arrive-t-il de penser la caméra ainsi, ayant sa propre autonomie ?

De mon point de vue c'est le contraire. C'est la caméra qui s'est incorporée au sens fort. Ce n'est pas moi qui vois ce que voit la caméra. De la même manière qu'aujourd'hui dans un autre registre, le téléphone portable est devenu une extension du moi. Cette incorporation s'est faite au fil des ans, c'est un processus temporel. L'objet était d'abord quand même étranger, un corps ou un objet rapporté et petit à petit il s'est incorporé jusqu'à devenir une prolongation de la focalisation de la vision.

Est-ce que cela s'est accéléré avec le numérique ?

Non, je ne pense pas qu'il y ait une différence de ce point de vue-là entre argentique et numérique.

Cadrez-vous différemment entre une caméra argentique et une caméra numérique ? Si c'est le cas, quels seraient selon vous les facteurs qui influencent ces différentes pratiques ?

L'outil technique de visualisation pour le cadreur n'est plus forcément le même pour la caméra numérique et la caméra film. Avec la caméra film, sauf de rares exceptions qui ont commencé à exister à la fin de sa vie en tant qu'outil technique dans la fin des années 90 début 2000, le cadreur cadrerait avec l'œil à l'œil et non avec un écran. Aujourd'hui il y a beaucoup de situations où tu peux te retrouver à cadrer avec un moniteur, quelle que soit la taille du moniteur en question et qu'il soit attaché physiquement ou pas à la caméra. Quand tu es à l'œil, il n'existe que ce que tu vois à travers ; l'œil est dedans, la plupart du temps, sauf pour des raisons de déplacements ou de choses comme ça, l'autre œil est fermé et s'ouvre de temps en temps pour voir ce qu'il y a autour. Là aussi il y a des phénomènes de double vision qui sont intéressants et dont on pourrait parler par ailleurs. On ne voit que le cadre et la réserve qui permet de contrôler le cadre. C'est quelque chose qui t'isole complètement du monde extérieur. Où donc tu n'es plus que dans le film lui-même. Avec la réserve, tu peux voir s'il y a des éléments qui sont bord cadre mais qui ne rentrent pas dedans. Ça permet aussi de contrôler le rythme et la mobilité du cadre. Mais quand tu es avec une caméra

télécommandée dans un hélicoptère ou sur une voiture et où la question du danger ne se pose pas de la même manière, car tu es tellement dans le film que tu es dans un autre univers, que tu n'es plus dans le monde réel, la question se pose différemment. Quand tu passes au cadre avec un écran, tout cela est profondément modifié. Du coup ton œil ne voit plus seulement le cadre mais tout ce qu'il y a autour aussi. Cela joue sans aucun doute sur la concentration du cadreur. Mais après, est-ce que cette concentration est quelque chose que l'on doit voir comme essentiellement positive ? Le fait de voir ton environnement te permet aussi d'aller chercher quelque chose, de faire rentrer quelque chose dans le cadre d'une autre façon que tu ne l'aurais fait en ne regardant que dans l'œillet.

Filmez-vous beaucoup de scènes où l'improvisation a une large part ? Comment vous y préparez-vous au cadre ?

Il y a de grandes différences entre les découpages qui sont presque complètement pensés avant et les cadres qui suivront des comédiens, des gestes, une inspiration, une improvisation. Cette improvisation au cadre a à voir avec l'improvisation dans le jazz, c'est quelque chose qui est assez codifié. Il y a tout un certain type de canons du cadrage ou bien ceux que tu auras déterminé pour l'univers du film que tu suivras. Si tu pars dans l'idée qu'il y a des choses décadrées, tu vas continuer ce décadage dans la suite des mouvements qui n'auront pas nécessairement été chorégraphiés auparavant. Dans ma pratique, le fait que j'ai fait plus de films publicitaires que de la fiction change les choses. Le dispositif narratif n'est pas du tout le même et ne s'inscrit pas dans une même histoire de la fabrication des images. Le fait que dans la pub quand il y a une narration, même s'il n'y a pas d'histoire, c'est quelque chose qui est d'une très faible durée. Un plan long sera de 3 à 4 secondes, s'il dure. Comme tout ce qui est dans le cadre fait sens, tout parcourt aux significations explicites et implicites du message qui est véhiculé. La capacité à maîtriser le contenu de l'image est beaucoup plus forte dans la pub que dans la fiction.

En tant que cadreur, comment qualifieriez-vous votre rapport à la caméra ?

Il y a une grande différence quand tu cadres avec un dispositif de caméra sur une Dolly, avec éventuellement une tête manivelle au lieu d'une tête fluide, et quand tu es avec la caméra à la main – plutôt qu'à l'épaule, qui caractérise tout de suite la hauteur de la caméra, qui sera celle du cadreur. Ce qui va avec ce sont les différences de focales. A moins de vouloir expressément contrarier des penchants habituels qui tiennent du développement de l'histoire du cinéma. Parfois le plan séquence met beaucoup plus en avant la présence de

la caméra que ne le fait le type de découpage classique sans que ce soit un long plan séquence.

Manipulez-vous vous-même parfois le diaphragme, le zoom ou le point de l'objectif pendant une prise ? Pourquoi ? Avez-vous alors l'impression de davantage fabriquer l'image, en termes matériels et concrets ?

Cela m'arrive au même titre que je modifie l'image en m'avancant ou en me reculant. Ou bien je parle à mes assistants et je donne l'instruction pour.

Cadrer demande souvent des ressources physiques importantes. Comment considérez-vous votre corps dans ces moments-là ? Quand vous cadrez à l'épaule par exemple, est-ce que vous avez pleinement conscience de votre corps, de vos mouvements et de votre respiration ?

Si la part d'improvisation n'est pas explicite dans la publicité, il faut que mon corps soit entièrement disponible. Si tu fais un gros plan d'un mannequin dans la publicité, et si ça ne doit pas être un plan fixe pour une raison ou une autre, et que la personne est censée être captée dans un mouvement, il y aura la partie utile du plan à capter – être au bon moment au bon endroit tout en donnant l'impression que tout cela est spontané. La spontanéité se trouve souvent dans la répétition des prises. Le faire croire que cela serait capté par un œil invisible alors que c'est tout le contraire. C'est aussi parce que techniquement, physiquement, si l'on doit suivre en gros plan, ta concentration doit être au plus fort.

Quelles sont les relations que vous établissez avec les acteurs et actrices que vous filmez ?

Dans le dispositif d'un gros plan, le dispositif technique pour la personne qui est filmée est omniprésent, il y a un cadreur et sa machine qui sont au plus près de toi. Ce n'est pas de l'ordre de la vie de tous les jours ! Il faut être en synchronisation avec le mouvement du protagoniste, qui peut aussi adapter dans certains cas sa vitesse au dispositif en face. Il y a cette interaction. On peut aussi donner l'illusion de se laisser surprendre, un heurt visuel qui montre que cela n'était pas goupillé à l'avance. Il y a aussi des micro-signes physiques qui montrent quand on doit suivre quelqu'un qui se lève. Il y a des signes qui te permettent d'anticiper ces moments-là. Il m'est arrivé de travailler avec des gens qui n'ont jamais été devant la caméra. Il est tellement difficile d'être devant la caméra. Tout cadreur devrait expérimenter le fait d'être cadré, pour se rendre compte de ce que c'est que d'être cadré. C'est une expérience qui sort de la vie ordinaire. Peut-être que la multiplication de la prise de vue intime et personnelle grâce aux smartphones a induit un autre

type de comportements chez la nouvelle génération. Ce serait une piste à explorer.

Trouvez-vous une différence lorsque vous filmez des acteurs ou des actrices ?

Je ne sais pas exactement comment répondre à cette question. Soit on parle juste du résultat du processus formel qui consiste à isoler l'image bidimensionnelle d'un corps ou d'une partie de corps dans un espace rectangulaire, et dans ce cas il n'y a pas de différence. Après, l'acte d'être présent physiquement en même temps, ça doit certainement changer les choses. Mais de la même manière peut-être que comme on caractérise les distances entre distance personnelle et distance intime. Le fait que l'on accepte dans le métro d'être tassés les uns sur les autres sans qu'il y ait cette dimension de proximité intime et qu'évidemment si la pièce était vide, que ce soit un homme ou une femme qui serait collé à quelques centimètres de toi ou voire physiquement au contact, ce ne serait ni acceptable ni accepté. Après je ne sais pas s'il y a une différence liée au genre ou au sexe de la personne. Il y a évidemment la question du regard : qui regarde qui et où ? C'est lié au type d'affects qui doivent être passés au moment du jeu en question.

Le cadreur est-il un spectateur comme les autres ?

De la même manière qu'un spectateur reçoit certaines scènes en pleine face et le vit d'une manière extrêmement forte, le cadreur le vit aussi. Il faut réussir à ne pas le vivre de façon aussi forte. Il y a tout de même un contexte de travail qui influe sur ta capacité à exécuter le cadre. Il y a des plans qui peuvent être difficiles à exécuter et qui peuvent l'être d'autant plus que tu peux être sous la pression d'une certaine productivité et d'un certain regard sur tes capacités à cadrer. Ce n'est pas quelque chose de donné, c'est quelque chose qui s'apprend dans la pratique.

Pratiquez-vous une activité physique ou artistique (en dehors des tournages) dont vous diriez qu'elle vous aide dans votre pratique du cadre ?

Ce n'est pas un sport, mais la vision d'autres œuvres est essentielle. Je déteste le sport mais j'aime bien l'activité physique. J'aime bien la randonnée par exemple. J'ai au contraire l'impression que c'est mon activité de cadreur qui a une influence sur mes autres activités plus que l'inverse. A force de cadrer depuis de nombreuses années il y a dans mon esprit l'existence d'un cône de focales variables qui font que je peux me représenter et appréhender l'espace d'une autre façon que les personnes qui n'ont pas cette activité-là. J'aurais des facilités à me représenter quelle pourrait être la vision d'une

personne à une certaine distance, si elle regarde quelque chose. Il m'arrive relativement régulièrement de faire du dessin ou de l'aquarelle, ce n'est pas sans rapport. La pratique du dessin en perspective me paraît être une base pour la pratique du cadre. Il ne s'agit pas d'être un bon dessinateur en perspective mais d'avoir compris un certain nombre de choses. Après il faut avoir la frite, c'est vrai que ça fatigue. Il y a des postures où il faut faire attention. Le fait que la caméra soit toujours sur la même épaule, peut mettre en place des déséquilibres corporels. J'imagine que la pratique du karaté, pendant 6 ans, a eu une influence sur ma manière de cadrer. Il y est fortement question de la conscience de la position du corps. De la même manière que lorsque l'on joue d'un instrument. J'ai fait un peu de batterie et il y a une implication physique globale qui n'est pas la même que lorsque l'on joue de la guitare, où il est demandé au contraire une plus grande dextérité de la main.

Vous disiez que votre pratique du cadre influençait votre manière d'appréhender les choses. Est-ce que cela vous permet d'être plus attentif au langage corporel d'autrui par exemple ?

Indubitablement, surtout si je me mets dans une posture de disponibilité ou d'attention. C'est à la fois marcher dans la rue au milieu d'une foule, se rendre compte par un certain nombre de signes si cette personne va t'éviter ou non. Il y a une acuité qui se développe pour ces choses-là. J'avais eu la chance de discuter de ce genre de choses avec un grand pilote que j'avais rencontré lors d'une publicité pour une marque qui se lançait dans la compétition automobile. Je me souviens bien de ce pilote m'expliquant comment dans son activité de pilote, il fallait réussir à voir à la vitesse où il conduit. Il va y avoir un niveau d'attention extrêmement important. La mise en œuvre physique est intense à cette vitesse, même si l'on est assis. Et cela je l'ai expérimenté pendant le tournage, où j'étais dans le véhicule.

Etant directeur de la photographie, est-il systématique que vous fassiez le cadre? Vous êtes-vous retrouvé sur des productions où le cadre était effectué par un autre cadreur?

Je n'ai pas systématiquement fait le cadre. Les cas où je n'ai pas cadré sont principalement des cas où le réalisateur cadrerait. Si les réalisateurs n'avaient pas autant d'autres choses à faire et si l'on pouvait réellement être multitâche, ça me paraîtrait normal que le réalisateur soit le cadreur.

Annexe 3 : Entretien Pascale Marin, directrice de la photographie et cadreuse (réalisé le 10/08/20)

On assimile souvent la caméra à un corps humain, en faisant notamment référence à son œil-objectif. Vous arrive-t-il de penser la caméra ainsi, ayant sa propre autonomie ?

J'ai davantage tendance à incorporer la caméra à mon corps plutôt que la considérer comme autonome. La création du plan est mentale d'abord, bien sûr, mais je fais partie de ces personnes pour qui le plan commence à exister quand la caméra est là. J'ai une blague avec mes assistants, je leur dis « Ce n'est pas de l'impatience, c'est de l'enthousiasme ! », ils savent qu'il faut qu'ils me filent la caméra vite. Parce qu'il y a beau y avoir des chercheurs de champ, Artemis, etc., le côté physique, la présence de la caméra et la perspective que je vais voir à travers la focale sont la première pierre à l'édifice. La caméra n'est pas autonome, c'est un outil, une extension de moi dont j'ai besoin pour faire le plan. Malgré les applications de chercheur de champ un portable reste tout petit. Il ne va pas y avoir le côté concret permettant de savoir si l'on va déporter la batterie ou l'espace que la caméra va prendre sur le plateau. J'ai vraiment l'impression qu'il me manque un bout de moi-même tant que la caméra n'est pas là. Commencer à ébaucher une répétition permet de placer les gens autour de la caméra, dire à mon pointeur « Tu vas te mettre-là plutôt que là » par exemple. Il y a la caméra et tout ce qui va autour. Si c'est un plan à l'épaule je vais mettre en place les gestes, savoir où est-ce que je vais me poser, est-ce que je suis trop petite, trop grande, comment est-ce que je vais tenir la caméra. Ce côté très chorégraphique rentre en ligne de compte.

Cadrer demande souvent des ressources physiques importantes. Comment considérez-vous votre corps dans ces moments-là ? Quand vous cadrez à l'épaule par exemple, est-ce que vous avez pleinement conscience de votre corps, de vos mouvements et de votre respiration ou est-ce que tout cela est intégré et que vous ne vous en rendez plus compte au moment de la prise ?

Ça dépend du plan. J'y prête moins attention quand le plan coule de source – parce qu'il est plus facile, mais pas forcément, ça peut être parce qu'il coule de source narrativement, que quelque chose t'emporte. Il y a quelques années, j'ai fait un long-métrage à 80% à l'épaule, avec caméra Alexa Classic et Easyrig. Je n'avais jamais travaillé avec le réalisateur et c'est la première question qu'il m'a posée quand on s'est rencontrés. Il m'a dit qu'il avait envie que le film soit à l'épaule et voulait savoir si je le sentais. J'avais envie de faire ce film,

donc j'ai répondu « Oui oui bien sûr ! » avec quand même je pense intérieurement le « Oh purée, j'espère que je vais pouvoir assurer ». En vérité je ne savais pas si six semaines à l'épaule avec une Alexa ça allait se passer si bien que ça. Quelque part je faisais le truc à l'américaine, « You fake it until you make it ». Et finalement cela ne m'a posé aucun problème. Je n'ai jamais ressenti que ma fatigue physique pouvait poser problème pour le film. Dans certains plans tu te sens captée par ce qu'il se passe. Je ne vais pas dire « par l'histoire » parce que quand on cadre on n'est pas capté par l'histoire mais par la fabrication du plan. Et parfois à la fin du plan, mon machiniste me demande s'il reprend la caméra et je lui réponds – si la prise n'était pas tout à fait bonne mais presque – que c'est bon et que je la garde pour enchaîner. Ce n'est pas une charge ni un poids, ça reste cet outil indispensable, une extension de moi. Par contre si le plan ne se passe pas bien, là, oui, je sens le poids au cadre. Je pense que si je pratiquais un sport comme le tennis par exemple, je sentirais de la même façon la différence entre les moments où la raquette est une extension de mon bras et les moments où c'est un poids mort parce que ça ne se passe pas comme tu veux, que les balles ne partent pas bien. Et dans ces moments-là on commence à sentir que la caméra appuie à tel endroit, que ça fait mal à tel autre. Les aspects désagréables ressortent. Et une fois qu'on a trouvé le plan, ils s'effacent de nouveau.

Comment gérez-vous l'effort sur un plan long ?

Sur pied, c'est quelque chose d'assez sportif quand on y pense. Quand on doit faire un très long panoramique et qu'on part dans une position très déséquilibrée. C'est le conseil de base qu'on donne à l'école : ne pas commencer dans une position d'équilibre car on risque de terminer le plan dans une mauvaise position, ce qui risque des complications. Mieux vaut commencer en déséquilibre et terminer en position d'équilibre. Dans ce cas, on serre les dents ! A l'épaule, il y a aussi des choses de cet ordre-là, de tenir malgré la difficulté du plan. Parce qu'on n'est pas seul à faire l'effort, parce qu'il y a d'autres personnes impliquées, parce qu'il y a un comédien en face qui donne quelque chose. Parfois j'ai l'impression avec les plans très longs, quand on te reprend la caméra à la fin, que je n'aurais pas pu tenir la caméra plus longtemps. Mais en fait bien sûr que oui, j'aurais pu, c'est comme une énergie décuplée.

Est-ce que vous avez recours à des structures comme l'Easyrig par exemple ?

Oui, l'Easyrig très souvent. J'aime un peu moins la bouée. J'aime beaucoup la possibilité de l'Easyrig à mettre la caméra dans des positions où je ne pourrais pas tenir la caméra sur la longueur, comme une position basse ou à

hauteur de hanche. Avec la bouée je me sens plus contrainte. J'improvise souvent une bouée avec un sac à dos rempli de vêtements pour avoir un appui, cela compense le manque de force que je peux avoir dans les bras. L'Easyrig a toutefois le défaut d'accentuer un peu les oscillations horizontales. Quelque part, sans l'Easyrig, je ressens cet aspect finalement très peu ergonomique d'une caméra à l'épaule. La caméra peut être très bien équilibrée, mais porter quelque chose sur une seule épaule, c'est mauvais pour le corps, que l'on soit fort ou pas. Le faire sans faire attention en se disant « J'ai 25 ans, je suis costaud, pas de soucis », c'est ne pas penser qu'une carrière de cadreur ou de chef-op c'est bien plus long que ça. Se priver d'outils qui permettent de porter la caméra plus intelligemment, c'est de la bêtise pure. Et après, il faut arriver à se dire que ça reste un outil et réussir à le lâcher sur des plans où on est mieux sans l'Easyrig qu'avec. Il faut faire la part des choses et choisir les bons outils pour le bon moment.

Cadrez-vous différemment entre une caméra argentique et une caméra numérique ? Si c'est le cas, quels seraient selon vous les facteurs qui influencent ces différentes pratiques ?

Je ne crois pas. Je suis de la génération qui a appris en argentique et qui est sortie de l'école au moment de l'arrivée des premières caméras numériques. Première caméra numérique en long-métrage deux ans après ma sortie d'école. Sur les films étudiants, les mini DV. Et les films avec davantage de financement en super 16, voire 35mm, pour les courts-métrages. Entre la mini DV sur laquelle j'ai appris et le 35mm, autant dire que la gestion de la lumière et de la dynamique était un poil différente ! « La surex ? Quelle surex ? » Et de l'autre côté « oulala on est surex d'un diaph, c'est la catastrophe ! ».

Donc cadrer différemment non, pas vraiment...mais en fait si parce que tu vas te prémunir absolument du soleil car ta caméra ne l'encaisse pas du tout. Quand le 5D a débarqué par exemple, on était facilement sous- et surexposé. Cette façon de gérer à la fois le cadre et la lumière constitue une différence. La façade au soleil, au contraire, ça devenait LA chose à proscrire avec le numérique ! Forcément, on prenait d'autres réflexes avec la dynamique de l'image. Récemment je me suis retrouvée à faire un court en 35 avec une Arricam LT, ça faisait très longtemps que je n'avais pas tourné en 35, je l'ai prise à l'épaule et je me suis dit « wow » dans le sens « bon sang ce qu'elle est lourde mais bon sang ce qu'elle est bien équilibrée ! ». Je n'avais pas d'Easyrig et tout allait bien. Parfois avec des caméras numériques plus légères tu te retrouves à équilibrer à l'arrière parce que l'optique est plus lourde. Il y a des contraintes physiques, comme un magasin protubérant à l'arrière, qui sont à prendre en compte. Certains plans ne peuvent pas être

faits de la même façon, mais cela ne change pas foncièrement ma manière de cadrer.

Est-ce que vous diriez qu'il y a une notion de performance dans la capacité à cadrer un plan ?

Il m'est déjà arrivé quand j'étais assistante, de voir que le chef-op avec qui je travaillais arrivait à prendre une caméra 35mm sur son avant-bras, à la tenir en position basse pendant une durée où je n'aurais pas pu tenir d'un point de vue physique. Et à la fin du plan il avait un côté « I did it ! », hyper fier, c'était un accomplissement. Je sais que si je devais faire ce plan, j'aurais pris un Easyrig, et je tiendrais la même position caméra avec beaucoup moins d'efforts physiques. J'ai vu aussi des choses où je n'ai pas de réponse technique. Par exemple commencer à monter une pente enneigée en courant caméra à l'épaule. Là je me dis qu'il y a besoin d'un cadreur pour ce film, qui est en mesure de savoir faire ça, avec la nécessité d'être *athlétique* au cadre.

Je me rappelle d'un article dans *American Cinematographer* sur *Black Swan*. Ils avaient fait pour le film un casting de petits cadreurs parce que Nathalie Portman doit faire 1m60, que ça allait être elle dans le cadre tout le temps et qu'il n'était pas question de la filmer en plongée continuellement. Du coup ils ont casté des cadreurs de petite taille pour être dans son regard. Et là encore ce n'est pas une question de bon ou mauvais cadreur. Comme le corps devient un outil, il s'agit de savoir si tu es l'outil adéquat pour le film. Ça m'est arrivé, quand il fallait faire un plan un peu grand en caméra épaule et qu'il n'était pas possible de faire un chemin de cubes par exemple, de demander, soit au chef machiniste, soit au second assistant-caméra plus grands que moi de 25cm, s'ils se sentaient de faire le plan. Pour moi il n'y a pas d'ego, c'est le film avant tout.

S'il est arrivé à un cadreur d'intervenir sur un film pour lequel vous travaillez, cela n'a donc jamais été du recours de la production ?

Jamais une production n'a demandé de payer un salaire en plus ! Cela dit, ça m'est arrivé quand j'étais assistante que la production impose un cadreur. Le chef-op était cadreur mais ça prenait trop de temps qu'il fasse les deux et la production a donc imposé le cadreur. Sinon, cela ne m'est jamais arrivé. J'essaie de prévoir quand il faudra des plans Steadicam par exemple.

*Comment travaillez-vous avec un opérateur ou une opératrice Steadicam ?
Assiste-t-il ou elle au découpage technique ?*

Généralement non parce que le découpage technique a souvent lieu en amont, avant que la personne soit décidée. C'est vrai que les disponibilités d'un opérateur Steadicam peuvent se gérer un peu au dernier moment. Et le directeur de production va toujours essayer de demander jusqu'au dernier moment s'il y a besoin du Steadicam. Il y a d'abord toutes ces discussions budgétaires pour décider s'il faut bien un opérateur Steadicam. A ce moment-là, le découpage est déjà fait puisque tu imposes qu'il faudra bien du Steadicam. Le plan est déjà conçu. En revanche je parle toujours à l'opérateur Steadicam en amont, je lui envoie des photos de repérages, voir si jamais il est disponible, je lui demande de venir en avance pour que l'on puisse faire un repérage tous les deux, lui parler du plan que l'on imaginait avec le réalisateur et aussi lui demander son avis sur la réalisation du plan. Et les opérateurs Steadicam avec qui j'ai envie de retravailler après sont toujours cadres avant d'être spécialisés dans le Steadicam. Il y a des opérateurs Steadicam qui sont dans l'exploit avec leur outil. Ils font des plans virtuoses mais pas forcément en lien avec l'histoire. Il y a des réalisateurs qui peuvent très vite se laisser embarquer dans ce côté épate. Et parfois il faut des plans épate et c'est super mais d'autres fois, on a fait un film très narratif, très épuré et tu vas avoir un plan au Steadicam au milieu de ça qui va totalement tomber à côté.

J'aime bien des interlocuteurs qui vont me demander par exemple quelles étaient nos focales de prédilection sur le film, pour être dans une continuité, pour être dans quelque chose qui va couler de source avec le reste de l'histoire et quelque part, j'ai toujours voulu faire du cinéma pour raconter des histoires plutôt que pour faire des images dans l'absolu. Je m'aperçois que ça m'intéresse assez vite peu de faire des belles images pour les belles images. Je veux faire de l'image qui fasse pleurer, qui fasse rire. J'aime travailler avec des cadres, maîtrisant l'outil Steadicam, et qui vont me demander ce que raconte l'histoire. J'essaie autant que possible de travailler avec des cadres spécialisés dans le Steadicam pour nouer une relation avec eux, comme celle que l'on noue avec le chef-machiniste et le chef-électro.

*Pratiquez-vous une activité physique ou artistique (en dehors des tournages)
dont vous diriez qu'elle vous aide dans votre pratique du cadre ?*

Je pratique les arts martiaux. J'ai fait du kung fu pendant 5 ans, du ninjustu pendant 2 ans et du katori pendant 4 ans. Ce que je dis en plaisantant c'est que si l'on doit me plier en quatre dans une voiture pour un plan, ce n'est pas

problématique car j'ai la souplesse nécessaire. Certaines positions de pieds que je fais dans ma pratique du sport, je peux les reproduire en tournage. Mais je n'ai pas pratiqué les arts martiaux pour ça, je constate juste que je m'en sers. Au niveau du souffle aussi. Oui, je dirais que je suis assez sportive. J'avais entendu Oliver Stapleton, l'un des anciens chefs-op de Stephen Frears, qui disait pendant une conférence de presse à Camerimage qu'il faisait la lumière et le cadre parce que le cadre c'était physique et que la lumière c'était mental et qu'il avait besoin des deux. C'est un très bon équilibre. Ça avait tout d'un coup raisonné en moi. J'ai dû faire un tournage où il y avait une cadreuse et où pour le coup, j'étais uniquement directrice photo et qu'est-ce que c'était frustrant !

Philippe Rousselot dit dans son livre *La Sagesse du chef-opérateur* que l'espace de liberté, c'est la lumière. Car très très rares sont les réalisateurs qui savent formuler ce qu'ils veulent comme lumière. C'est quelque chose qui leur est inconnu et donc indicible. Et c'est là que toi tu trouves ton espace de liberté par rapport à un réalisateur très dirigiste. Au cadre, les réalisateurs peuvent donner des indications plus précises. Ils ne cadrent pas eux-mêmes, mais tu es leur outil de cadre. C'est vrai que la lumière, ça reste quelque chose d'extrêmement mental, où il est dur de trouver les mots. Ça va être imprécis, des ressentis, des sensations, là où le cadre a ce côté plus concret. Même si quand le cadre est en mouvement - le moment où tu pars, le moment où tu arrives, et puis encore plus quand c'est à l'épaule - il y a parfois une démission de certains réalisateurs, qui disent « Tiens on va faire cette séquence caméra à l'épaule », avec pour sous-texte : « Je n'ai pas la moindre idée de comment la découper, tu vas t'en charger pour moi ». Encore une fois, tous les réalisateurs ne sont pas comme ça, mais tu sens parfois cette démission de la mise en scène sur le cadre.

L'autre chose qui fait partie de ma pratique, c'est que je fais les lumières pour un cadre et je cadre en fonction de la lumière. C'est-à-dire que là, par exemple, si je devais te cadrer, il y a un magasin sombre en fond dont la couleur se confond avec tes cheveux qui ne me plaît pas parce que ça crée deux masses qui se détachent mal l'une de l'autre et du coup je changerais le cadre – et encore une fois on est en pure lumière naturelle – pour que ton visage se détache sur une surface plus éclairée, qui créerait un contraste et qui du coup créerait une composition qui me satisferait mieux. Je fais un peu de photo, mais pas du tout de façon pro. Dans ma pratique de la photo à l'extérieur, j'applique ce que je pratique au cinéma. Je réfléchis beaucoup par blocs, par compositions géométriques. Le cadre c'est à la fois les personnages et la façon dont ils sont éclairés.

J'ai fait de la musique aussi, jusqu'en classe de terminale. Puis j'ai arrêté naturellement quand je me suis concentrée sur le cinéma, car ce n'était

indispensable pour moi. Mais je perçois le côté musical des plans. Eric Gautier disait à ce propos que le cadre et la photographie de cinéma était souvent rapprochée de la peinture voire de la photographie et c'est trompeur parce que le cadre c'est de la durée et la durée est un aspect que l'on retrouve en musique. Ça part d'un point pour arriver à un autre alors que la peinture et la photo c'est juste un instant et ça n'évolue pas. Il y a une temporalité cruciale dans le plan et la musique me sert pour cela à trouver la temporalité juste. Je le sens quand je cadre en mouvement, c'est un peu comme quand on joue en groupe et que tout tombe au bon moment. Le rythme juste. Il ne suffit pas de suivre le comédien, il faut être « avec avant », comme « arriver pile au bon moment » et être synchrone. Alors que quand tu es spectateur tu n'es pas synchrone, tu es a posteriori, tu reçois.

Quand vous faites un découpage êtes-vous toujours en train de penser à la fois au cadre et à la lumière ?

Non, pas au stade du découpage. A ce stade, c'est vraiment juste le squelette, c'est-à-dire des largeurs de cadre approximatives. Après ça dépend des réalisateurs ; certains arrivent avec des découpages très précis, qui connaissent leurs lieux et qui t'apportent un document avec pré-découpage. Ce n'est pas un storyboard non plus mais ils ont quelques éléments au préalable. Il y a des réalisateurs qui ne voient rien tant que la caméra n'est pas en place. Tu auras eu beau discuter de découpage au préalable, tant qu'ils n'ont pas leur personnage dans leur décor, avec la caméra à la bonne distance, ils ne voient pas le plan. Cela donne généralement des films un peu plus basiques, quand on en est à ce stade de méconnaissance de ce qu'est la mise en scène. Mais cela arrive relativement souvent, parce qu'on demande tellement aux réalisateurs d'écrire des scénarios et tellement peu de s'interroger sur la mise en image de ces scénarios que parfois, tu as l'impression que c'est de la radio...

Pour moi les questions de lumière commencent à se poser quand il y a des repérages techniques sur des lieux. Et donc souvent cadre et lumière se construisent un peu ensemble mais ce ne sont pas des choses que je formule forcément avec le réalisateur. On en revient à la lumière comme espace de liberté. Comme je travaille souvent sur des films ayant peu de budget, je sais que mes extérieurs seront intégralement conçus à partir de la lumière naturelle. C'est la divine météo qui décidera pour une bonne part de la lumière du plan, même si je pourrais y apporter une touche de contraste, etc. Mais s'il fait gris, ce ne sera pas possible d'avoir tout d'un coup du soleil. Je ne suis pas dans ces possibilités budgétaires d'influer sur le réel. Après, c'est quelque chose qui se construit en fonction des lieux, des heures et en fonction de l'énergie de la scène aussi, de ce qui doit transparaître. Il y a plein

de fois où l'on arrive sur le décor le matin même. J'ai déjà réfléchi aux sources et aux directions de lumière, mais je n'ai jamais de pré-light. Ça m'arrive souvent de voir comment évoluent les comédiens dans le décor. Comme ce sont des films où je dois beaucoup travailler avec l'existant, et qu'on est en décors naturels, je sculpte la lumière et j'affine au moment des répétitions.

Filmez-vous beaucoup de scènes où l'improvisation a une large part ? Comment vous y préparez-vous au cadre ?

En improvisation, il est difficile de gérer le détail du petit rayon de lumière qui va éclairer l'œil du comédien au bon moment de sa réplique. Ou alors il faut des comédiens qui soient eux-mêmes extrêmement techniques et qui dans un flux d'improvisation vont pouvoir à tel moment toucher leur marque lumière. Je me suis rarement retrouvée dans des situations comme ça. Les moments où l'on me demandait au cadre et à la lumière d'être ouverte à l'improvisation, c'était des plans avec des enfants, pour leur laisser un espace de liberté, ou alors des moments émotionnellement très intenses avec des comédiens adultes – des scènes de bagarres ou des scènes conjugales où ça en vient aux mains. Il faut déterminer le terrain de jeu : quel est l'espace maximal où l'acteur va se déplacer ? Et moi à ce moment-là, je vais éclairer cette zone en admettant qu'il y a des moments où cela va être plus élégant et d'autres moins. C'est comme une improvisation musicale, tu sais qu'il y a des moments du solo qui sont plus élégants que d'autres mais tu es dans la bonne tonalité d'un bout à l'autre et l'ensemble est cohérent. J'aime éclairer avec des praticables par exemple, c'est un truc pratique en improvisation, si le comédien s'éloigne de la lampe il va être moins éclairé, mais ça reste logique. Les improvisations à 360° sont rares car il y a plein d'autres problèmes que l'éclairage à ce moment-là : où est-ce qu'on met le réalisateur ? Le perchman ? Même les impros les plus folles, soit ça devient tellement précis que ce n'est plus une impro, soit c'est tellement imprécis qu'on est obligés d'accepter le hors terrain.

Quelles sont les relations que vous établissez avec les acteurs et actrices que vous filmez ?

Ça dépend beaucoup du lien que crée le réalisateur. Il y a des réalisateurs qui sont très présents auprès des acteurs et actrices et quelque part, quand ils annoncent le « coupez », la première personne qu'ils viennent voir c'est leur comédien et à ce moment-là, tu attends que le réalisateur te demande ton avis sur le cadre et éventuellement sur le jeu, mais tu sais que tu viens en second. Il y a d'autres fois où cet espace de travail entre comédien et

réalisateur est un peu plus abandonné car le réalisateur va être concentré sur des choses techniques comme le point, le mouvement caméra. Bien sûr tu vas essayer de résoudre ces soucis techniques mais tu vas aussi avoir un rôle de premier spectateur pour le comédien.

Il m'est arrivé de relever la tête de la caméra et le regard que tu croises à ce moment-là, c'est le regard du comédien interrogateur « Alors, elle était bonne? ». Comme le réalisateur est plus loin à cause de certaines configurations de combo etc., c'est toi le premier à donner un retour. J'essaie vraiment de répondre à cette interrogation. J'adore me faire embarquer par le jeu, ce sont des moments magiques. Tu es cadreur, tu sais que tu participes au plan mais il y a un moment d'émotion qui arrive à te séduire dans le travail. Elle est vraie et fausse cette histoire de premier spectateur parce que tu es toujours un spectateur actif. Mais parfois tu sens la boule dans la gorge parce que la prestation en face de toi est géniale. Il y a cette complicité qui se crée parce que tu es le premier regard.

Par rapport à la photogénie, la mise en beauté, il y a un grand rapport de confiance à établir. Que ce soit pour aller vers du « beau » tel qu'il est admis ou pour que ce soit pour aller vers du « laid ». Si j'ai choisi d'être derrière la caméra, c'est parce que je sais la mise à nu que c'est – même en étant totalement habillé par ailleurs! – que d'être devant la caméra. Les choses que la caméra vole quelque part. Et du coup je trouve qu'il faut être énormément redevable à quelqu'un qui prend ce risque. Cela encore plus quand interviennent des histoires de nudité. Si l'on sent qu'un réalisateur a envie de plus que ce qu'un comédien est prêt à donner, il faut mettre les gens autour d'une table et en parler, plutôt que de l'arracher. Je trouve que c'est une grande responsabilité, que chacun sache ce qu'il veut donner, offrir.

C'est toujours un plaisir incroyable de travailler avec un comédien qui voit la relation à la caméra comme un échange. Je pense qu'il y a des comédiens qui sont « techniques » au sens d'intégrer la technique (le cadre, le son, la lumière) comme des éléments participant à la mise en valeur de leur jeu. Il y a des comédiens qui le savent parfaitement et qui en jouent, et c'est un plaisir car il se crée une vraie relation globale. Et il y a des comédiens qui sont beaucoup plus étanches à ça et quelque part c'est un peu dommage car on se coupe tous d'une part d'excellence. Quand je donnais l'exemple du rayon de lumière pile au bon endroit au moment de LA réplique, tout d'un coup il y a cette étincelle qui fait que la réplique a plus d'impact. Il y a des comédiens qui l'ont intégré et qui sont exactement au bon endroit parce qu'ils sentent cette lumière et ils sentent qu'il ne faut pas dire la réplique trois secondes avant ou deux secondes après. C'est mieux pour tout le monde et c'est mieux pour le film. Mais c'est aussi une contrainte. Il y a des comédiens qui n'aiment

pas cette contrainte, qui trouvent que ça les bride et il y a ceux qui jouent de cette contrainte.

Il m'arrive parfois de me retrouver face à ces comédiens « techniques », qui ont également une pratique théâtrale parce qu'il y a beaucoup de contraintes de placement au théâtre et aussi les comédiens qui ont une pratique de la danse. En tout cas cela aide en termes de cadre. On peut avoir rencontré les comédiens avant le tournage mais ce n'est pas toujours le cas. On apprend surtout à se connaître sur le plateau et on voit cette précision ou au contraire cette crainte. Parce que parfois il a une réelle crainte vis-à-vis de la technique : il y a beaucoup de monde, c'est lourd. Il faut peut-être parfois se mettre à la place du comédien et regarder ce que lui voit. La page Facebook « Behind the Clapperboard » montre le point de vue du comédien, où tu as 25 personnes les yeux rivés sur toi, c'est particulier, ce n'est pas comme jouer devant un public. Et pourtant il faut réussir à sortir ses tripes, c'est très exigeant. C'est plus agréable pour les comédiens qui voient les techniciens comme une assemblée d'alliés plutôt que comme des gens qu'on attend longtemps sans qu'on sache pourquoi.

Etant à la caméra, pensez-vous que vous avez parfois un rôle d'intermédiaire entre les acteurs/actrices et le réalisateur/la réalisatrice ?

Je n'estime pas que ce soit mon rôle en tant que chef-op d'être intermédiaire entre le réalisateur et les comédiens. Si je me retrouve dans cette position c'est qu'il y a quelque chose de dysfonctionnel. Mais collaboratrice, oui. Etre tellement poreux à ce qui se passe à la face pour sentir les onces de malentendus. Parfois, parce que le réalisateur est un peu plus loin de la face, il n'a pas vu au moment de la prise qu'il s'était passé ça qui avait pu gêner le comédien ou autre. Dans les mots qu'il va employer pour lui donner des indications il peut se tromper de piste car il n'était pas là à l'instant T. Et à ce moment-là, en tant que collaboratrice, j'interviens pour clarifier la situation. Je considère que je suis toujours là pour fluidifier les choses, que tout le monde parle de la même chose et donc ne pas laisser s'installer de malentendu. Parfois aussi, parce que l'on est au plus proche du comédien pendant la prise, on sent comme une espèce de proximité avec le jeu. Normalement, la vidéo voyage vite et le réalisateur l'a *quasiment* au même moment. Avec cette proximité immédiate, on trouve parfois plus vite le bon terme qui débloque la compréhension. Tu vois le réalisateur qui va commencer à employer des termes qui sont un peu à côté et là, de derrière, dire le mot qui débloque les choses. Avoir participé au même plan physiquement, car le jeu c'est quelque chose de très physique, ça crée cette communication un peu parallèle.

Est-ce que vous filmez de la même façon les hommes et les femmes ?

Je pense que foncièrement, moi, Pascale Marin directrice de la photo, j'ai mon style qui change d'un réalisateur à l'autre mais qui reste quand même moi. Oui, je filme de la même façon les hommes et les femmes. Mais les exigences que l'on attend de moi quand je filme un homme ou une femme ne sont pas du tout les mêmes. Et donc non, ce que je mets en œuvre pour filmer une femme et ce que je mets en œuvre pour filmer un homme ne sont pas du même ordre. Parce que, et c'est quelque chose qui est socialement, cinématographiquement, installé depuis plus d'un siècle maintenant, on tend à 95% du temps à ce qu'une femme ne fasse pas son âge, que la lumière masque les défauts, qu'elle soit plus douce, qu'il y ait plus de filtration, là où l'on va beaucoup plus accepter des lumières contrastées et marquantes sur un homme pour donner du caractère, accentuer la virilité, choses qui ne sont pas acceptées de la même façon sur un visage féminin. C'est profondément injuste, c'est néanmoins tellement intégré par tous, comédiens, techniciens, producteurs, vendeurs, que ça fait partie en quelque sorte du terrain de jeu. Sauf à vouloir de façon affirmée enfreindre cette loi non dite, ou dite d'ailleurs parce qu'en pub c'est très clairement affirmé. On peut lutter contre, il y a des films qui servent à lutter contre et il y a des films où à partir du moment où tu sais que tu es dessus, tu as accepté le jeu quelque part.

Est-ce que vous sentez une responsabilité dans les projets que vous choisissez de faire ?

Je pense que je suis moi aussi modelée par tous les films que j'ai vu mais j'y réfléchis aussi. Je sens un naturel de l'idée qu'« on filme une femme en plongée par ce que ça va affiner le bas du visage », mais la filmer en plongée ça veut aussi dire qu'on la regarde du dessus et du coup qu'on amoindrit ce personnage. Mais « on peut filmer un homme en contre-plongée ». Je sais de ces choses-là qu'elles sont politiques au final, que ce n'est jamais anodin. Quelque part je suis une sorte de complice éclairée. Et parfois d'un coup je vais pouvoir remettre cela en cause quand je sens que les étoiles sont alignées. Sans oublier naturellement qu'un film est tourné collectivement. Par exemple pour un personnage féminin qui est à l'hôpital depuis trois jours parce que son enfant a été heurté par une voiture et est dans le coma, peut-être que l'on n'est pas obligé de rajouter de l'anticerne à ce personnage féminin, peut-être qu'elle n'est pas obligée d'être « jolie » à ce moment-là. Parce que « jolie » n'est pas l'important dans cette scène. Et là ça dépend du répondant que tu as autour. Parfois c'est évident, ce qui doit ressortir de la scène a été intégré par tous de la même façon. Mais je me rends compte que

les projets les plus beaux sont ceux où ces questions coulent de source et évidemment on n'aura pas rajouté d'anticerne sur cette scène là et on n'aura même pas besoin de le dire. Mais quand il y a besoin de le dire, je le dis. Il y a un moment où la coiffure parfaite en pleine forêt amazonienne devient ridicule.

Comment pensez-vous que s'articule le rôle de cadreur-spectateur actif ?

C'est vraiment une notion de spectateur actif car quand je suis assise dans une salle de cinéma, je n'ai pas d'influence sur les choses. Alors que quand je suis au cadre, même si la caméra est sur pied, lockée etc., il y a quand même quelque chose de l'ordre de la surveillance constante: où se trouve le perchman, est-ce que c'est une fausse teinte qui s'approche, etc. Il y a une vigilance constante. Quand le cadre est en mouvement et que tu y participes physiquement, il arrive d'être tellement totalement capté par ce que tu es en train de faire et par ce qui se passe dans le cadre que tu ne te prends pas du tout pour un spectateur. On a un regard qui voyage dans l'image. Ce serait intéressant d'analyser, à image identique, le déplacement du regard d'un cadreur en train de cadrer et le déplacement du regard d'un spectateur en train de regarder le film. Je regarde les masses lumineuses pour la composition du cadre, je regarde ce qu'il se passe, je ressens ce qui se dit, mais néanmoins, je le fabrique en même temps. Et ce n'est pas pareil que d'être assis, à profiter de ce que quelqu'un d'autre a fait. D'ailleurs même quand je regarde ce que j'ai fait, ce n'est pas un regard de spectatrice. C'est un regard qui évalue ce qu'il y a à faire en plus, à modifier et à améliorer, du work in progress.

Vous disiez que votre pratique du cadre influençait votre manière d'appréhender les choses. Est-ce que cela vous permet d'être plus attentif à ce qui vous entoure ?

Oui, je pense qu'il y a un « regard du chef op qui prend le train » ! De façon générale, je pense que notre pratique de l'image influe sur notre manière de regarder le monde. C'est-à-dire que je vois des choses dans la rue qui deviennent des micro-scènes de film ou tout d'un coup, des moments de lumière, d'une émotion qui vient de quelque chose de purement visuel – lumineux ou des contrastes de couleurs. Il y a une émotion d'image qui vient tout d'un coup dans la vraie vie.

Je pense aussi que je suis plus attentive à la photogénie des hommes. Ça vient un peu en compensation du nombre de fois où je me dis que l'on fait trop attention à la photogénie des femmes et à rebours pas assez attention à

celle des hommes. Il y a des comédiens ayant un charme incroyable qui à mon sens n'est pas assez mis en valeur parce qu'on n'y prend pas garde. C'est dommage. Pour les spectatrices ou les spectateurs c'est injuste de ne pas donner autant de belles choses à voir sous prétexte que ce serait un comédien et pas une comédienne. Je pense que c'est important d'exercer son regard à la photogénie des visages quel que soit le genre.

Manipulez-vous vous-même parfois le diaphragme, le zoom ou le point de l'objectif pendant une prise ? Pourquoi ? Avez-vous alors l'impression de davantage fabriquer l'image, en termes matériels et concrets ?

A part en documentaire, je n'aime pas pointer en cadrant, c'est quelque chose qui me sort du plan. Je préfère donc ne pas avoir à m'en occuper. Le diaphragme oui, parfois j'aimerais avoir une commande de diaphragme automatique reliée à mon cerveau pour que cela évolue pendant le plan. Il m'arrive de le faire donc en extérieur, pour corriger les fausses teintes ou parce que je sais que dans tel axe c'est tel diaphragme et dans tel autre axe c'est tel autre diaphragme. Mais si je peux déléguer ça, je délègue aussi.

En revanche je me rappelle que quand j'étais seconde assistante caméra, j'adorais me voir confier le zoom en raison de sa fonction narrative. Quand je cadre, le zoom est tellement lié à ce que je fais que quand je peux, je préfère le faire moi-même. Ça m'est arrivé d'avoir laissé le zoom branché alors qu'il ne devait pas y avoir de zoom sur un plan et là, parce que tu le sens et si le réalisateur est ouvert à la possibilité bien sûr, tu zoomes et il y a quelque chose qui se passe. Il y a quelque chose de l'ordre de l'émotionnel, de l'attention que tu portes à un détail. J'ai l'exemple d'un plan où une cigogne s'approche d'un enfant. La cigogne n'était pas en bon état, elle avait voyagé et était un peu patraque. Elle faisait ce qu'elle voulait, mais bon, il fallait qu'on ait la cigogne et l'enfant dans le même cadre. La cigogne était posée là et on ne savait pas dans quelle direction elle allait marcher. Un moment la cigogne a fait quelques pas vers l'enfant, j'ai fait un zoom avant qui a donné l'impression qu'elle s'était approchée beaucoup plus de l'enfant qu'elle ne l'avait fait en réalité. Ça a donné l'effet que l'on attendait de façon assez magique !

Annexe 4 : Entretien Patrick de Ranter, cadreur et opérateur Steadicam (réalisé le 10/08/20)

Est-ce que vous avez toujours été attiré par le cadre ?

J'ai suivi les cours de l'IAD, Institut des Arts de Diffusion, en Belgique. J'en ai été diplômé en 1980. C'est vrai que pendant ces années-là, c'est surtout le cadre qui m'intéressait. Je n'étais pas très bon en technique et la lumière n'était pas trop mon truc. Mes professeurs me disaient d'ailleurs que j'étais plutôt bon pour le cadre ! Ça s'est confirmé par la suite. J'ai ensuite travaillé à la télévision belge pendant cinq ans en tant que cadreur, plutôt en studio. C'est là que la Belgique a gagné l'Eurovision. L'année suivante la Belgique organisait l'événement à la télévision et un gros budget a été alloué à l'émission. A l'époque en France on commençait à faire du Steadicam sur les émissions, à utiliser des Louma sur les plateaux de télévision. En Belgique, on n'avait pas encore de Steadicam ni de grues. Comme je sortais d'une école, les gens responsables des techniques caméra à la télévision belge ont supposé que je savais manier le Steadicam. J'avais bien entendu vu ce que permettait le Steadicam sur *Shining* par exemple. J'étais très intéressé mais c'était pour moi quelque chose de complètement abstrait sachant le peu de développement que cette pratique avait en Belgique. J'ai finalement cadré la Louma car il n'y avait à l'époque que la tête manivelle dessus et que j'en avais manipulé à l'école. Un cadreur extérieur a été trouvé pour le Steadicam. J'ai pris contact avec lui et c'est comme ça que ça a commencé pour moi. Cette personne m'a donné un stage d'une semaine chez lui avec pour accord que si l'on faisait du Steadicam à la télévision belge, je devais louer chez lui. De fil en aiguille, j'ai fait un stage professionnel intensif de Steadicam avec Garrett Brown en Italie, pendant une semaine. En revenant de ce stage, ça s'était vu que j'avais eu la formation car il y avait peu d'opérateur Steadicam en France et en Belgique. Le marché était très ouvert pour les nouveaux opérateurs.

Puis j'ai commencé par chance avec de gros films, des films de Bertrand Blier, de Jean-Paul Rappeneau avec *Le Hussard sur le toit*, c'était plutôt un bon lancement ! J'ai aussi fait *Vatel* de Roland Joffé puis *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jeunet. On a eu ensuite une évolution du Steadicam semblable à celle des pays anglo-saxons. Aux Etats-Unis et en Angleterre, on faisait de plus en plus de plans au Steadicam ou alors on travaillait à deux caméras et le cadreur de la caméra B était aussi un opérateur Steadicam ce qui permettait d'avoir un Steadicam sur le plateau en permanence et de pouvoir choisir le bon outil sans avoir à le prévoir en avance sur le plan de travail. J'ai commencé à faire du long-métrage sur la longueur, des séries télé aussi.

Vous vous êtes donc rapidement orienté vers le Steadicam et êtes revenu sur des moyens de cadrer plus « classiques » quand vous êtes arrivé sur des longs-métrages ?

C'est ça, le Steadicam, c'est un outil comme un autre, comme si l'on cadrerait avec une Dolly, une grue, ou à l'épaule et la finalité c'est le cadre. Je me suis toujours senti cadreur, même dans les moments où je ne faisais « que » du Steadicam. Quand on fait du Steadicam, on vient parfois pour une journée afin de tourner un plan ou une séquence et il faut s'adapter au style du film, à sa photographie, aux comédiens que l'on n'a pas vus depuis longtemps... Ce qui peut présenter plus de difficultés que lorsqu'on est cadreur sur toute la durée d'un long-métrage. Et puis aux débuts du Steadicam, il y avait une certaine méfiance du chef-opérateur, même des cadreur, par rapport à notre travail. On m'a appris dès le début à avoir une grande rigueur de cadre. Après j'étais content de repasser sur Dolly, j'ai même dû réapprendre un peu à travailler sans que ce soit moi qui « fasse toute l'image » dans le sens où le Dolly grip ou le chef-machiniste fait une grosse partie du cadre en manipulant la Dolly. Au Steadicam on est tout seul et on fait tout : le déplacement, le rythme, la hauteur de caméra, etc. ; et là, il faut apprendre à travailler en équipe. Même si c'est toujours un travail d'équipe de toute façon !

Comment réussissez-vous à vous adapter au type de film ? Est-ce que vous demandez au chef-opérateur des références ou est-ce que vous regardez des rushes par exemple ?

Effectivement il y avait des projections de rushes. Donc si on arrivait la veille sur le tournage on avait éventuellement la possibilité de voir les rushes à ce moment-là. Et sinon il fallait surtout être en contact avec le cadreur, qui ne se gênait pas pour se mettre derrière vous pour vous diriger et vous conseiller. Evidemment le chef-op, en collaboration avec le cadreur, car il y avait toujours un cadreur sur les films. Ou même le metteur en scène, qui imposait des façons de cadrer. Il fallait aussi parfois poser la question à la scripte au sujet du montage : quels étaient les plans avant et après ? Comment avaient-ils été tournés ? Et aussi pour des questions de raccord pour qu'il n'y ait pas de saute au montage. C'était une collaboration avec les gens de l'image, la réalisation et la scripte.

Est-ce que vous participez au découpage technique ?

Ça dépend des films et des réalisateurs/chef-opérateurs. Certains laissent un peu la main, à l'époque les cadreur étaient presque plus collaborateurs du réalisateur que ceux du chef-opérateur en termes de découpage et de mise en place. Il y avait aussi surtout beaucoup moins de contrôle de l'image. Les retours vidéo étaient exécrables, c'était en noir et blanc et on n'y voyait rien. Il fallait faire une totale confiance au cadreur pour savoir si la prise était bonne ou pas, s'il y avait une perche, une ombre, si le rythme n'était pas bon, etc. Il y avait une plus grande connivence entre la mise en scène et le cadreur.

Après, comme c'était le tout début du Steadicam, peu de réalisateurs et même parfois de chefs-opérateurs, savait ce que l'on pouvait faire ou pas avec cet outil. La question qui revenait souvent c'était la hauteur de caméra, pourquoi on ne pouvait pas partir du bas pour aller en haut comme sur une Dolly, pourquoi on ne peut pas travailler avec des longues focales, pourquoi c'est difficile en marche arrière, quand il y a du vent... C'était à nous d'expliquer, d'aider à la mise en place, aux déplacements des comédiens, de faire travailler les acteurs avec la caméra, car ils n'avaient plus de repère visuel comme un rail de travelling par exemple. Et c'était très perturbant pour eux au début d'avoir une caméra qui les suit ou les précède sans avoir ce repère visuel. Maintenant c'est rentré dans les mœurs. Il fallait aider le plus possible à la mise en place et à établir le plan, mais tout en restant diplomate, sans écraser les plates-bandes du cadreur ou du chef opérateur qui était sur le film et de pas frustrer les gens par des réponses négatives si on nous demandait de faire des choses impossibles au Steadicam.

Quelles sont les relations que vous établissez avec les acteurs et actrices que vous filmez ? Trouvez-vous une différence lorsque vous filmez des acteurs ou des actrices ?

Il faut établir une relation de confiance. Il faut qu'on travaille ensemble. Bien sûr il y a la lumière, c'est très important évidemment. En tant que cadreur uniquement - je ne suis pas chef-op -, je dois bien sûr tenir compte de ce paramètre. Mais la composition du cadre se fait aussi avec l'acteur ou l'actrice, il faut qu'il le comprenne et accepte de jouer le jeu. Ce n'est hélas pas toujours le cas et il faut essayer de les amener alors à ça. Nous sommes, encore plus depuis l'avènement du numérique, le premier regard sur eux. En fin de prise, nos regards se croisent presque toujours. Il faut lire ce regard. Ne pas interférer avec la mise en scène mais il faut parfois rassurer, ou corriger. Encore une fois le dialogue est important. Si la connivence passe, c'est un bonheur. Quelques actrices (mais parfois acteurs aussi), ont du mal avec leur image et exigent des hauteurs caméra au-dessus du regard, certaines ont un profil préféré... Il faut rassurer. En tant qu'homme, j'entre parfois dans l'intimité d'une actrice pour certaines scènes. Il faut un climat de confiance. S'il y a défiance, on perdra en simplicité et spontanéité et tout le monde sera perdant.

Vous mentionnez le jeu du cadre, amener les acteurs et actrices à jouer le jeu d'être filmé et de jouer avec la caméra et d'avoir conscience de la caméra. Comment amenez-vous les acteurs à avoir conscience de la technique ?

Ce qui m'interpelle beaucoup c'est la différence de travail ou de formation des acteurs en France par rapport aux acteurs anglo-saxons ou étrangers. J'ai fait des films en Allemagne, aux Pays-Bas, où l'acteur de cinéma ou de téléfilm travaille beaucoup avec la caméra. Il sait comment il est filmé, il comprend les rythmes, il sait les difficultés d'un cadreur, il sait jouer avec et

j'ai l'impression – qui n'est peut-être qu'une impression – qu'en France on a encore, et je le dis durement, quelques « relents » de la Nouvelle Vague où on laisse l'acteur très libre et où c'est à la caméra de le suivre. Où ce n'est pas un travail à faire à deux, ou à trois puisque c'est important aussi pour la lumière, pour le point... Il y a une rigueur des comédiens américains ou anglais car ils savent qu'ils sont à l'image. On travaille pour quelque chose qui soit esthétique, il faut donc qu'ils soient bien cadrés, nets, bien éclairés et que c'est donc un travail qui se fait ensemble. Je n'ai pas toujours trouvé ça en France.

Pour les faire venir vers moi, c'est à moi d'essayer de leur expliquer pour quelle raison je leur demande de ralentir un peu, de s'écarter de la caméra etc. Ils le font toujours de bonne grâce si je leur explique pourquoi mais ce n'est pas aussi naturel que ça pourrait l'être avec d'autres comédiens et je pense que c'est vraiment un manque dans la formation des comédiens. On leur apprend à jouer, mais pas à jouer avec une caméra.

Est-ce que vous remarquez une différence entre les comédiens qui ont un parcours leur ayant fait passer par le théâtre et les comédiens qui n'ont travaillé que pour le cinéma ?

Pas vraiment, peut-être est-ce plus rigoureux au théâtre parce que les placements au théâtre sont importants. Ils savent que s'ils ne sont pas à la bonne place au bon moment cela risque de perturber leur partenaire, qu'ils ne seront pas bien par rapport au public et qu'ils ne seront pas bien éclairés. J'ai l'impression qu'ils sont plus attentifs à cela mais je n'ai pas remarqué de grosse différence autrement. Maintenant ils font beaucoup les deux, il y a peu de comédiens que l'on rencontre au cinéma et pas au théâtre.

Etant à la caméra, pensez-vous que vous avez parfois un rôle d'intermédiaire entre les acteurs/actrices et le réalisateur/la réalisatrice ?

Je n'aime pas le mot « intermédiaire ». Je me sens plus « collaborateur » du réalisateur. Avec certains réalisateurs je peux me permettre de faire des suggestions ou de donner un avis sur un cadre, un mouvement de caméra, une place d'acteur par rapport au décor (composition) ou à la possibilité ou non de placer la caméra idéalement. Il faut savoir rester à sa place. Il y a au-dessus de nous le chef-op. En France, historiquement, le cadreur était le collaborateur du réalisateur. Aujourd'hui beaucoup de chef-op cadrent eux-mêmes et donc cette notion a disparu. Chez les anglo-saxons, le cadreur est un exécutant la plupart du temps. Tout est décidé par la réalisation et le chef-opérateur. Au cadreur d'habiller et de composer le cadre demandé. On peut essayer de faire passer des messages si besoin, mais la relation réalisateur/réalisatrice et acteur/actrice est tellement particulière qu'il faut essayer de ne pas trop s'immiscer.

Filmez-vous beaucoup de scènes où l'improvisation a une large part ? Comment vous y préparez-vous au cadre ?

Personnellement, je n'aime pas trop l'improvisation au cinéma. Une séquence, un plan se prépare et se travaille. Il faut un point de vue. En répétition on peut improviser, pour chercher le ton, le rythme, le mot... Mais pour moi il faut ensuite caler la scène et voir comment on la filme.

Est-ce que vous vous sentez spectateur quand vous cadrez ?

C'est assez rare, c'est plutôt dans les scènes d'émotion que cela peut arriver, et il faut se reconcentrer assez vite d'ailleurs ! Si un comédien ou une comédienne donne énormément de choses en émotion, un moment on rentre dedans parce que c'est très fort, on est les premiers spectateurs, on est vraiment dans l'œil. Ça arrive donc !

Le fait d'être en tournage fait que l'on est au contact des comédiens, le contact se fait immédiatement. C'est rare que le comédien ne regarde pas le cadreur à la fin de la prise. Peut-être moins maintenant avec les moniteurs et le grand nombre de personnes qui les regarde. C'est clair que la liaison avec le comédien est immédiate. Je regardais une conférence de cadres anglais qui parlaient de la différence entre la pellicule et le numérique et ils mentionnent en effet qu'en pellicule, on avait le visionnage des rushes tous ensemble des prises cerclées et on pouvait se corriger, se critiquer, essayer de s'améliorer pour après. On n'a plus ça du tout. C'est une grosse perte dans l'élaboration d'un tournage. Maintenant quand on voit le film, il est déjà monté et étalonné, on le voit en projection équipe. On est spectateur à ce moment-là mais ce n'est pas la même chose qu'au moment de tourner.

Cadrez-vous différemment entre une caméra argentique et une caméra numérique ? Si c'est le cas, quels seraient selon vous les facteurs qui influencent ces différentes pratiques ?

Oui, il y a certaines pratiques qui changent. En pellicule, le cadreur devait toujours garder l'œil à l'œil sous peine de voiler la pellicule. En numérique, si le plan est compliqué ou inconfortable à l'œil, on peut cadrer sur un moniteur, cela aide parfois. Sur la fin, les caméras argentiques dites « légères » étaient très bien équilibrées à l'épaule et pour le Steadicam avec des magasins de 120m. Au passage au numérique, nous sommes passés par quelques mastodontes pas du tout ergonomiques et mal équilibrés. Les visées étaient franchement mauvaises et nous avons vraiment perdu en feeling. Les nouvelles générations sont bien meilleures sur ces points de vue-là et pas mal d'accessoires pour l'épaule sont intéressants, chacun y trouve ce qui lui plaît le mieux. Par contre on rajoute beaucoup d'autres choses : des batteries, des boîtiers son, sans parler des cinéscopes et des moteurs de point, diaph et parfois zoom....

L'autre problème pour nous, à mes yeux, c'est que la pellicule avait un coût et que le numérique n'en a pas. Donc on diminue les répétitions et on tourne

beaucoup plus de prises. Si une prise est interrompue, pour une raison ou une autre, il n'est pas rare que la mise en scène demande de ne pas couper et de repartir au départ pour une autre prise immédiate. Ce qui fait que le cadreur (ou l'opérateur Steadicam) porte beaucoup plus la caméra et qu'on ne se reconcentre pas bien sur le plan. De plus en argentique à l'épaule ou au Steadicam on travaillait avec des magasins de 120m. Donc on rechargeait au pire après 4 minutes, ce petit laps de temps qui permettait de se reposer ou de se reconcentrer...

Manipulez-vous vous-même parfois le diaphragme, le zoom ou le point de l'objectif ? Pourquoi ? Avez-vous alors l'impression de davantage fabriquer l'image, en termes matériels et concrets ?

Parfois le zoom mais c'est rare. Pour le reste, il y a des gens dont c'est le métier sur un plateau de faire le point et/ou de changer le diaphragme pendant les prises. Je parle bien sûr pour la fiction.

Quelle est votre manière de travailler avec le chef-opérateur ? Cela change-t-il d'une collaboration à l'autre ou y a-t-il des éléments reproductibles ?

Maintenant que je fais le cadre en général et qu'il est rare qu'on m'appelle juste pour une journée de tournage au Steadicam, la relation change complètement car on fait la totalité du film ensemble. Parfois on est en caméra A ou en caméra B. Souvent maintenant en France, les chefs-op cadrent donc c'est eux qui déterminent s'ils font la caméra A ou la caméra B. Sachant qu'il peut y avoir des plans où il n'y a qu'une seule caméra, on se retrouve parfois à la table régie et c'est eux qui travaillent. La relation est différente d'un chef op à l'autre. Certains sont contents d'avoir un cadreur et du coup ils lui font confiance, eux s'occupent plus de leur lumière. Comme on a de moins en moins de temps de tournage, eux peuvent peaufiner la lumière et regarder des prises à l'écran. D'autres tiennent absolument à avoir la caméra et dans ces cas-là il faut s'effacer et les laisser faire. Ou encore il y a une troisième façon : j'ai tourné une série américaine où le chef-op ne cadre pas du tout, il y a deux cadreurs. C'est encore différent. C'est le chef-op qui est en dialogue avec le réalisateur pour déterminer le cadre, la focale, etc. et ensuite c'est à nous de faire ce qu'ils indiquent. Il y a très peu de possibilités d'intervenir ; on peut intervenir sur des détails mais c'est tout. C'est une toute autre façon de travailler. Il faut s'adapter aux uns et aux autres. Au fil des années on a aussi des collaborateurs qui reviennent plus souvent que d'autres.

On assimile souvent la caméra à un corps humain, en faisant notamment référence à son œil-objectif. Vous arrive-t-il de penser la caméra ainsi, ayant sa propre autonomie ?

Non jamais. A la limite pour un plan subjectif, évidemment. Sinon jamais. La caméra est un point de vue narratif. C'est en principe le point de vue que le réalisateur veut donner à la scène qu'il filme. La place de la caméra, l'optique choisie, sa hauteur, la profondeur de champ donnée etc. ne doit pas être le fruit du hasard mais d'une volonté, d'une réflexion. Un «camera/homme» voudrait dire qu'on ne filme qu'à hauteur d'œil et au 35mm... Quelques-uns le font avec un certain talent (Polanski filme presque tout à hauteur de son œil par exemple) mais souvent on s'ennuie vite.

En tant que cadreur, comment qualifieriez-vous votre rapport à la caméra ? Ce rapport change-t-il lorsque vous passez d'un support fixe ou épaule au Steadicam ?

Pour moi la caméra, tout comme toute la machinerie, n'est qu'un outil qui sert la narration voulue par le réalisateur. Il faut utiliser le bon outil pour le bon plan ou le plan demandé ou imaginé par la mise en scène. Parfois (souvent...) on est limité par le budget et/ou par les limites techniques. Aujourd'hui les limites techniques existent de moins en moins grâce au numérique. Le manque d'argent par contre, surtout en France, interdit pas mal de folie...

Le seul rapport qui change éventuellement à la caméra, c'est quand on n'est plus seul à cadrer, c'est à dire quand on est sur Dolly et rails ou sur grue. Le machiniste ou Dolly grip est très important. Sur tête, à l'épaule ou au Steadicam, le cadreur fait tout. Sur machinerie, on bosse en équipe, c'est une autre façon de travailler.

Cadrer demande souvent des ressources physiques importantes. Comment considérez-vous votre corps dans ces moments-là ? Quand vous cadrez à l'épaule ou au Steadicam par exemple, est-ce que vous avez pleinement conscience de votre corps, de vos mouvements et de votre respiration ?

Tout dépend des films. Il y a des films plus physiques que d'autres, plus musclés. Mais oui, parfois sur pied et en très longue focale, il faut se concentrer sur le corps également. Sur un long panoramique, on surveille sa respiration, sa position de pied, parfois le balancement d'une jambe à l'autre...

À l'épaule si le plan est fixe, on essaie de réguler la respiration, le tremblement des mains. On essaie de faire corps avec l'acteur, d'être dans son rythme. Au Steadicam pareil pour le rythme avec beaucoup d'autres paramètres : la bulle, le cadre, le déplacement, les arrêts/départs, en plus du poids de la machine à gérer parfois sur la journée ou sur un long plan-séquence.

Pratiquez-vous une activité physique ou artistique (en dehors des tournages) dont vous diriez qu'elle vous aide dans votre pratique du cadre ?

L'idéal c'est d'avoir une bonne hygiène de vie, surtout pour le Steadicam. C'est tout de même très physique et contrairement à ce qu'on pense parfois, le passage au numérique ne nous a pas spécialement aidé.

Pour l'artistique, je regarde beaucoup ce que font les autres, les idées de cadre. Je regarde beaucoup d'albums de photographes pour la composition. J'emmagasine des images, des tableaux. Une fois en tournage, je ne suis pas très « cérébral » sur le cadre (on me le reproche parfois) mais souvent instinctif. Tout ce que j'ai ingurgité ressort, j'imagine...

Est-ce que vous avez l'impression que votre pratique du cadre et du Steadicam a influencé la manière dont vous percevez votre environnement ?

Pas vraiment, je n'ai pas l'impression. Je pense que comme chez tous les gens de l'image, quand on se retrouve dans un bel endroit, un truc particulier, on le cadre quelque part, on en fait une photo ou on photographie dans sa tête et peut-être qu'on le reproduira plus tard ou pas sur un tournage. Mais c'est plus dans ce sens-là.

Vous avez cadré aussi bien des films d'action comme "L'Intervention" ou "Mission Impossible" que des films sans cascades comme "Rosalie Blum" ou "A Dangerous Method". Abordez-vous différemment le cadre en fonction du genre du film sur lequel vous travaillez ?

Oui bien sûr. Sur *L'Intervention* je n'ai tourné que des séquences dialogues au Steadicam et à Paris. Pour « Mission impossible » j'ai tourné des séquences de cascade à 4 ou 5 caméras à Paris. Tout est parfaitement préparé et maîtrisé. Mais il ne faut pas rater la prise, il y donc un peu d'adrénaline en plus. Sur *JCVD* avec Vandamme, c'était plus physique et proche de l'acteur. Donc là il faut travailler avec lui et les cascadeurs. Absolument pas d'improvisation ! Et là où il y a un risque, il faut qu'il soit identifié et que l'acteur ou le cascadeur autant que le cadreur et ceux qui sont autour de lui sachent exactement ce qu'il faut faire. C'est primordial.

Pour les films plus dialogués, le travail est plus classique. Disons qu'on peut avoir plus d'adrénaline en fonction de qui est dans le cadre et de l'intensité de jeu de l'acteur/actrice.

Cela fait plusieurs années (juin 2002) que vous avez écrit une lettre ouverte sur les dangers qui peuvent exister sur les tournages pour les techniciens, avez-vous constaté des changements ?

[Lien vers la lettre ouverte : <https://www.afar-fiction.com/index.php/ekologija/spip.php?article24>]

Oui, la lettre a eu un écho plus fort que ce que je ne pensais. L'AFAR (Association Française des Assistants Réalisateurs) s'était un peu emparé du sujet puisqu'en principe ce sont eux qui sont responsables – non pas juridiquement en France – de l'organisation du plateau. Ils se sont intéressés à ça notamment pour les cascades, l'utilisation d'armes à feu factices, les effets spéciaux sur les tournages. Ils avaient fait une sorte de charte. Cela existe aux Etats-Unis sur tous les tournages, où les productions sont obligées de faire signer des documents aux techniciens en lien avec la décharge de la production par rapport aux risques et aussi pour des histoires d'assurances. En France on est loin de ça mais il y a une vraie prise de conscience des cascadeurs et des armuriers. Maintenant les armuriers apportent systématiquement sur le plateau des protections pour les techniciens, des casques anti-bruit, des visières etc. Tout cela a bien évolué. Je ne pense pas que ce soit ma lettre qui ait changé fondamentalement les choses, mais il y a eu une prise de conscience depuis. Maintenant fort heureusement les techniques caméra ont un peu évolué, donc on peut aussi avoir des caméras télécommandées, c'est plus facile et moins risqué. Le risque zéro n'existe pas pour autant : être caméra à l'épaule à côté d'un comédien qui conduit c'est toujours un risque. Il faut juste en être conscient et établir s'il faut le prendre ou pas. En tout cas le diminuer le plus possible ça c'est certain. De plus en plus, les gens font attention à cela.

Aux Etats-Unis, les premiers assistants mise en scène sont responsables juridiquement de l'équipe et de l'accident s'il y en a. Il y en a eu un il y a quelques années, d'une jeune stagiaire vidéo qui a été renversée et tuée par un train parce que l'équipe tournait sur une voie ferrée sur un pont. Ils ont vu arriver le train à la dernière minute et sont partis en courant. La pauvre était la dernière et a été chopée par le train. D'après les dernières nouvelles que j'ai vues sur internet, le directeur de production et la première assistante mise en scène ont été tous les deux mis en examen parce qu'ils ont une responsabilité juridique par rapport à ça.

En France, je ne pense pas qu'il y ait eu beaucoup de choses qui se soient passées d'un point de vue légal après l'accident sur le film Taxi. Personne n'a finalement été désigné comme responsable.

Il en va de la responsabilité de chacun. Cela m'est arrivé rarement, mais il m'est arrivé de refuser de faire un plan car je le trouvais trop risqué. D'autres l'ont fait à ma place, c'est eux qui prennent le risque. Il faut préparer les cascades et les effets spéciaux. Il faut aussi utiliser les outils qui nous permettent de ne pas prendre de risques.

Annexe 5 : Entretien Éponine Momencau, directrice de la photographie et cadreuse (réalisé le 19/08/20)

On assimile souvent la caméra à un corps humain, en faisant notamment référence à son œil-objectif. Vous arrive-t-il de penser la caméra ainsi, ayant sa propre autonomie ?

Je ne pense pas que la caméra ait sa propre autonomie, je pense vraiment que c'est le prolongement du corps de celui qui filme, de sa façon de regarder et que le regard transcende l'objet. C'est un objet qui fait partie de mon corps quand j'ai l'œil dans la caméra et que je suis prise par ce que je filme. Ça devient comme un troisième œil. C'est une façon de regarder différente puisqu'elle est ciblée et focalisée sur quelque chose qu'on regarde à travers un objet qui est la caméra. J'ai donc l'impression que c'est un objet qui fait partie de moi et que j'arrive presque à oublier.

En tant que cadreuse, comment qualifieriez-vous votre rapport à la caméra ?

C'est une sorte d'extension que je « chausse » pour faire émerger visuellement quelque chose qu'on ne peut pas retranscrire juste avec ses deux yeux. On ressent des choses avec ses yeux et avec la caméra on essaie de retranscrire ça comme on écrirait un poème avec des mots, comme on essaierait de mettre des mots sur une sensation. Là on essaie de retranscrire quelque chose sur un ressenti visuel, sur ce qu'on a envie de montrer d'une certaine manière.

Cadrer demande souvent des ressources physiques importantes. Comment considérez-vous votre corps dans ces moments-là ? Quand vous cadrez à l'épaule par exemple, est-ce que vous avez pleinement conscience de votre corps, de vos mouvements et de votre respiration ?

Oui effectivement, mais je dirais que c'est un peu comme entrer en transe en fait. Je crois que quand on est pris dans quelque chose qu'on aime faire, qu'on est vraiment en phase, on rentre dans une sorte d'hypnose. J'ai l'impression que quand je filme et que j'aime ce que je filme - la plupart du temps j'essaie d'aimer ce que je filme ! - en effet, j'oublie la charge physique, je peux prendre des positions bizarres et ressentir la douleur. Sur le moment on oublie tout, on est presque anesthésié je dirais. De plus en plus, j'essaie de faire attention à bien respirer, comme dans la vie de tous les jours. Bien respirer c'est important pour avoir l'esprit calme et clair. Une chose à laquelle je suis aussi de plus en plus attentive quand je filme, c'est de prolonger cette attitude de bonne posture et de bonne respiration pour que le plan respire aussi. Si soi-même on asphyxie, l'image perd en fluidité. Ça rejoint l'idée que

la caméra est un prolongement du corps. Un moment donné, si tout est en harmonie, on peut oublier son corps, mais il faut le garder dans une bonne posture.

Vous m'aviez dit que vous faisiez de la danse des cinq rythmes. Considérez-vous que cela vous aide dans votre pratique du cadre ? Est-ce la seule activité physique que vous pratiquez et qui pourrait influencer votre manière de cadrer ?

Effectivement, je compare souvent filmer à une danse et je relie beaucoup le fait de filmer à la musique et à la danse, parce que c'est une forme de chorégraphie avec les comédiens, les choses que l'on filme, les mouvements, les flux. C'est un rythme qu'il faut sentir avec son corps et se mettre en rythme avec ce que l'on filme c'est important. C'est une manière d'être présent à ce que l'on filme. La danse des cinq rythmes c'est une danse-thérapie qui fait lâcher prise, qui nous pousse à laisser notre corps s'exprimer sans volonté de bien danser ou de faire des mouvements coordonnés. C'est laisser son corps nous surprendre par les mouvements qu'il a envie de donner sur une musique et l'on peut comparer cela au fait de filmer un comédien. C'est se mettre en phase avec un comédien ou avec ce qu'on filme pour épouser l'énergie dans laquelle il est et créer une danse avec ce que l'on filme, créer une chorégraphie. En tout cas, la musique guide beaucoup ma façon de filmer. Souvent le matin j'écoute de la musique ou il y a souvent de la musique qui accompagne les moments entre les prises où je ne filme pas, où j'attends. Ça me met dans un rythme, dans un mood qui m'aide beaucoup après à être bien dans les plans que je filme, dans les images que j'imagine, que je prépare et que je pense. Ces musiques ne se retrouvent pas forcément dans le film au final mais elles font écho à ce qu'il se passe dans la scène. Ce sont des choix souvent assez personnels. Je nage aussi, ça me fait beaucoup de bien. Je pense que c'est important de faire une activité qui masse tout le corps.

Cadrez-vous différemment entre une caméra argentique et une caméra numérique ? Si c'est le cas, quels seraient selon vous les facteurs qui influencent ces différentes pratiques ?

Non, je ne crois pas. J'ai beaucoup pratiqué l'argentique à la Fémis parce que j'ai eu la chance, quand j'étais à l'école, de travailler avec des réalisateurs qui avaient encore envie de travailler avec l'argentique alors que les caméras numériques étaient en train d'arriver. C'est le moment où l'école commençait à s'équiper en numérique et où il y avait de plus en plus de films tournés en numérique. Mais je ne me souviens pas avoir appréhendé différemment la façon de filmer et de cadrer. J'étais assez heureuse d'avoir appris en argentique parce que j'ai l'impression que j'ai pu appliquer après la même rigueur en numérique. Au début j'avais presque même un peu peur des caméras numériques parce qu'il y avait trop de paramètres à gérer.

L'argentique me paraissait beaucoup plus simple parce que c'est une machine mécanique où il faut régler le diaphragme, on choisit sa sensibilité, on travaille avec une cellule, il y a une routine qui me paraissait plus claire qu'avec le numérique où il y a un tas de paramètres un peu plus techniques à régler. Mais dans ma façon de cadrer, non, je ne crois pas que ça change. J'ai fait mon film de fin d'études avec une petite caméra qui s'appelle l'A-Minima et je me rappelle que je la sortais un peu comme une caméra DV. Dès que j'avais envie de filmer je la sortais, j'appuyais sur le bouton REC. Et j'aime bien aussi les erreurs que produit le fait de se saisir d'une caméra argentique en désacralisant l'objet, d'en faire un objet d'expérimentation.

Manipulez-vous vous-même parfois le diaphragme, le zoom ou le point de l'objectif ? Pourquoi ? Avez-vous alors l'impression de davantage fabriquer l'image, en termes matériels et concrets ?

Oui bien sûr, tout le temps ! C'est un peu compliqué pour les assistants avec qui je travaille parce que j'adore faire le flou. J'ai un rapport au point assez particulier, je fais beaucoup de flous, et parfois j'ai l'impression que j'ai besoin de faire du flou pour mieux voir ce qui se passe, pour mieux sentir l'énergie de ce que je filme. Le diaphragme je le bouge pas mal aussi, dans les mouvements. Après ça dépend pas mal du type de film et du type de plan. Quand c'est des plans où on bouge beaucoup, où il y a pas mal d'improvisation etc., je pense que c'est bien d'avoir la main sur le diaphragme. Et oui, j'aime bien avoir l'impression de fabriquer l'image effectivement, de faire un maximum au moment où je tourne, d'avoir déjà une image qui a beaucoup de caractère et de partis pris au moment du tournage. J'aime cette sensation de fabriquer quelque chose sur le moment, de penser à la couleur, à la texture, de penser au *flare*, au point, de penser à la densité, je pense que c'est intéressant d'avoir cette réflexion au moment de faire le plan et de filmer. J'adore passer la main devant l'objectif par exemple, de faire des sortes de vignettages, parfois de faire des fermetures au diaphragme manuelles, de choisir des longues focales. Ça ramène toujours beaucoup de vie à l'image ; ça n'a rien à voir de le faire à la main et de le faire après en post production. C'est aussi une prise de risques que l'on prend au moment du tournage mais qui est belle je trouve, qui génèrera toujours quelque chose de poétique et que l'on ne pourra pas forcément reproduire en post-production, au montage ou à l'étalonnage.

Quelles sont les relations que vous établissez avec les acteurs et actrices que vous filmez ? Trouvez-vous une différence lorsque vous filmez des acteurs et lorsque vous filmez des actrices ?

Je pense qu'il est important d'établir une relation de confiance et pour moi, être derrière la caméra, c'est avoir un rôle et être un acteur aussi. J'ai pris très

fortement conscience de cela sur le film *Drita* que j'ai tourné au Kosovo, avec l'actrice Arta Dobroschi. J'avais vraiment l'impression de jouer tout le temps. Quand je m'approchais d'elle, je sentais qu'elle aimait jouer avec la caméra et donc avec moi, qui ne fais qu'un avec la caméra à ce moment-là. J'ai senti beaucoup de complicité et c'était assez magique d'avoir ce rapport là avec les comédiens, de sentir qu'on fait complètement partie de la scène qui est en train de se jouer. La scène se joue aussi à la caméra, elle se joue dans la proximité, les écarts qu'on laisse entre le comédien et soi, la façon dont on l'enrobe, dont on le regarde, que l'on pose un regard bienveillant, joueur, et j'aime sentir cette complicité avec les acteurs. Ça peut être dans un rapport beaucoup plus pudique aussi. Et puis il faut aimer les acteurs, il faut les désirer, comme le réalisateur désire ses acteurs. Je pense que c'est le même rapport. Il doit y avoir du désir, l'envie de révéler quelque chose de particulier.

Je ne crois pas qu'il y ait une différence entre acteur et actrice. Il y a une différence en fonction des acteurs, de par leur personnalité, de par ce qu'ils dégagent, leur caractère, le mien, mais pas entre homme et femme.

Etant à la caméra, pensez-vous que vous avez parfois un rôle d'intermédiaire entre les acteurs/actrices et le réalisateur/la réalisatrice ?

Oui, bien sûr, on a un rôle intermédiaire, mais on devient une sorte de prolongement du regard du réalisateur. C'est quelque chose qu'on construit tous ensemble. Je ne me sens pas entre un tel et un tel, je me sens avec. Avec les acteurs et avec le réalisateur ou bien le réalisateur doit se sentir avec moi quand je filme, quand il regarde ce que je filme. On est tous les prolongements des uns et des autres, chacun dans ce qu'on sait faire et par la fonction qu'on occupe. Je suis une sorte de prolongement du regard du réalisateur et la personne au son sera une sorte de prolongement de ce que le réalisateur a envie de capter d'un point de vue sonore.

Filmez-vous beaucoup de scènes où l'improvisation a une large part ? Comment vous y préparez-vous au cadre ?

Ça arrive, oui. Je ne crois pas que je m'y prépare. Comme j'ai l'impression d'être quelqu'un d'assez instinctif, finalement. peut être la meilleure façon de s'y préparer c'est d'être très présent à ce qu'on filme, d'être là et de jouer avec les comédiens et de se laisser porter par un mouvement. On ne peut pas tomber à côté si on est avec eux. Même s'il y a des maladresses, ce sera beau parce qu'au fond rien n'est prévisible dans les rapports humains. Même si on est préparé, même si on connaît quelqu'un, on est toujours dans une forme de découverte et c'est ça qui est beau. Ça génère des surprises, des belles choses, et même les maladresses sont belles dans ce cas-là.

Etant directrice de la photographie, est-il systématique que vous fassiez le cadre? Vous êtes-vous retrouvée sur des productions où le cadre était effectué par un autre cadreur/cadreuse ?

Je crois que la seule fois où je me suis retrouvée dans un cas de figure où je ne faisais pas le cadre étant directrice de la photographie c'était à l'école pour un film qui imposait qu'il y ait un directeur photo et un cadreur mais sinon je ne me suis jamais retrouvée dans ce cas de figure. Et je pense que je serais plus à l'aise à être cadreur qu'à être seulement directeur de la photo parce que j'ai vraiment l'impression de me placer au cadre par rapport à la lumière. Quand je travaille en lumière naturelle, je me place par rapport à ce qui existe dans une pièce, les entrées de lumière etc. Je conçois le cadre plutôt en fonction de la lumière et je me place aussi par rapport aux comédiens. Je pense que l'inverse serait pour moi un peu difficile.

Partie Pratique de Mémoire - *Retour*