

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 2019

Soutenance de juin 2019

LA

CAMÉRA SUJET

Paolo SABOURAUD

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **La Forge du Héron**

Directeur de mémoire : **David FAROULT** (Enseignant chercheur)

Directrice externe de mémoire : **Agnès GODARD** (Directrice de la photographie)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : **Giusy PISANO** (Enseignante chercheuse)

MAI 2019

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 2019

Soutenance de juin 2019

LA

CAMÉRA SUJET

Paolo SABOURAUD

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **La Forge du Héron**

Directeur de mémoire : **David FAROULT** (Enseignant chercheur)

Directrice externe de mémoire : **Agnès GODARD** (Directrice de la photographie)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : **Giusy PISANO** (Enseignante chercheuse)

MAI 2019

REMERCIEMENTS

Agnès Godard, David Faroult, Florent Fajole et Giusy Pisano

Marguerite Caux, Frédéric et Matteo Sabouraud, Claire et Philippe Pascal

Je tiens aussi à remercier pour leur soutien et leur confiance durant l'élaboration de ma PPM :

Juliette Petit, Léo Kellermann, Alain Sarlat, Laurent Stehlin, Jean-Michel Moret, Françoise Baranger, Véronique Lorin, Sylvie Carcedo, Jacques Perconte, Benoît Toulon, Thibaut Ribereau-Gayon, les sociétés ARRI France, Next Shot et Kodak et les membres de la formidable association l'Abominable

Et les élèves de la promotion 2019 !

MOTS CLÉS :

Caméra participante, Ciné-Transe, Improvisation du filmeur, décadrage, corps-caméra.

RÉSUMÉ

Cette étude et cette réflexion sur la position du filmeur dans le cinéma documentaire cherche à caractériser ce personnage qui, hors champs, trouve un moyen de s'immiscer dans le film. Une forme "d'existentialisme" du filmeur qui cherche à prendre place et donc à prendre position dans ses images. Se jouerait à la fois un mouvement vers l'extérieur, un échange, une danse, une réaction avec le monde filmé, mais aussi une expression intérieure, un tremblement transmis à la caméra. Après avoir donné un cadre historique et théorique, ce mémoire vise à caractériser ce double mouvement dans la seconde et la dernière partie.

KEYWORDS :

Participating Camera, Cine-Trance, Improvisation of the cameraman, diframing, body-cam.

ABSTRACT

This study and reflexion on the filmmaker's position in documentary cinema seeks to characterize this character who, out of the field, finds a way to interfere in the film. A form of "existentialism" of the filmer who seeks to take place and therefore to take a stand in his images. It would seem an outward movement, an exchange, a dance, a reaction with the filmed world, but also an inner expression, a tremor are transmitted to the camera all in one go. After giving a historical and theoretical framework, this thesis aims to characterize this double movement in the second and the last part.

LA CAMERA SUJET

INTRODUCTION	5
PRENDRE POSITION AVEC LA CAMERA	12
DEGRÉ D'IMPLICATION DE LA CAMÉRA	15
<i>L'autre</i>	15
<i>Mouvements et gestes</i>	16
<i>Fixité et effacement</i>	17
<i>Caméra de surveillance/Caméra témoin</i>	23
<i>Un homme entre la caméra et le monde</i>	26
<i>Accompagner le corps : la caméra observatrice de Frederick Wiseman</i>	28
<i>Caméra participante</i>	31
LA CAMERA PARTICIPANTE	34
<i>L'image en tant qu'acte dans le geste</i>	36
MOUVEMENT/COUPE	37
<i>Amsterdam Global Village, Johan van der Keuken (1996)</i>	37
<i>Glissements</i>	39
<i>Répétitions</i>	42
<i>Rapport inégal</i>	43
<i>Champ-contrechamps</i>	46
<i>Découpage de l'espace et décadrages</i>	47
LA CAMÉRA CAMÉLÉON DE JEAN ROUCH	53
<i>Les Maîtres Fous, Jean Rouch, 1955</i>	54
<i>Raccord critique</i>	55
<i>Impuissance filmique</i>	57
<i>Tourou et Bitti, Les tambours d'avant, Jean Rouch (1971)</i>	60
<i>Unicité</i>	61
<i>Un film manifeste</i>	62
<i>Transe partagée</i>	63
TREMBLEMENTS ET CINE-TRANSE	70
JONAS MEKAS	73
<i>Trembling with Memory</i>	76
<i>Réminiscence d'un voyage en Lituanie (Reminiscences of a Journey to Lithuania), Jonas Mekas, 1972</i>	76
<i>Exaltation des formes</i>	79
<i>Notes on the Circus, Jonas Mekas, 1966</i>	79
<i>L'enfance de l'œil</i>	80
<i>Exaltation des sens</i>	81
<i>Free Camera</i>	82
"CINE-TRANSE"	85
<i>Caméra Haptique / Ciné-transe</i>	88
<i>Caméra/Transe</i>	97
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	105
FILMOGRAPHIE PRINCIPALE	108
FILMOGRAPHIE GENERALE	109
TABLE DES ILLUSTRATIONS	110
ANNEXES	111

INTRODUCTION

Je n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixée sur la pellicule mais plutôt comme un champ (en termes énergétiques). C'est peut-être vague. Ce que je veux dire c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, résulte plutôt d'une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part à mi-chemin, on trouve un point fort et c'est également l'image filmée.¹

L'image comme résultat d'une tension entre deux points qui se rencontrent, la force du regard et le champ du réel, c'est ainsi que Johan van der Keuken envisage l'établissement d'une image documentaire. Une sorte d'échange assez complexe entre filmeur et filmé, un corps à corps autour de la caméra. L'image n'est pas ici considérée comme le lieu d'une réalité, mais comme la cristallisation d'un rapport, d'une rencontre où se traduit la relation entre deux forces : filmeur et filmé.

Si la caméra a dès ses débuts été saisie comme le moyen d'*enregistrer* les gestes de l'homme et du monde placé dans son champ, la considérer elle-même comme une prothèse qui révèle et *transmet* le mouvement humain n'était pas une évidence. Au contraire cette "énergie", trace de la dépense d'un filmeur qui manipule la caméra reste souvent silencieuse. Les images ne résultent pas toujours de cette collision entre filmeur et filmé, dont parle Johan van der Keuken, car bien souvent cette présence filmante se met en retrait et ne se révèle pas dans les images. Quand le filmeur ne s'investit donc pas au travers de sa gestuelle, à travers la présence de son corps mis dans le champ de la caméra ou oralement dans les images, on peut dire qu'il ne s'établit pas à travers le film une véritable relation entre un filmeur et le monde qu'il place dans l'image. En effet, cette envie de s'effacer semble souvent émaner du désir de filmer une réalité qui s'approcherait au maximum de ce qu'elle serait sans caméra.

À l'opposé, certains cinéastes comme Jean Rouch ou Johan van der Keuken se servent de la caméra comme d'un objet de rencontre, témoin d'un dialogue qui s'opère entre filmeur et filmé. Ils donnent à voir la construction et l'évolution de cette relation en révélant leur présence participante dans le champ du réel, faisant de l'homme derrière la caméra un regard qui s'impose et même parfois un véritable personnage. Cette présence revendiquée de l'humain qui manipule la caméra semble être le moyen de s'investir dans ce rapport.

¹ Johan van der KEUKEN, « *La Violence du regard* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 14

Entre l'effacement ou à l'inverse l'affirmation de cette présence filmante se partage principalement l'idée de considérer le filmage comme un acte révélateur ou non, c'est à dire comme un acte provocateur ou à l'inverse possiblement objectif.

Ciné-Œil, 1923

Quand Dziga Vertov proclame dans les années vingt le *Ciné-Œil*, il se questionne sur l'implication du filmeur. C'est ainsi que se dessine dans ses propos une surprenante contradiction concernant l'autonomie de la caméra. S'il émet à la fois le souhait d'une totale autonomie de la caméra vis-à-vis de l'humain qui la manipule, il espère à l'inverse que celui qu'il nomme le *Kinok*, c'est-à-dire l'opérateur, se saisisse pleinement de la caméra pour permettre enfin l'émergence d'un véritable corps-caméra, fusion entre l'homme et la caméra.

Ainsi, il envisage dans un premier temps une caméra autonome des gestes de l'homme, sorte de machine célibataire qui virevolterait en toute absence de contrainte humaine. Espérant une caméra affranchie de « toutes les faiblesses de l'œil humain »¹, Vertov rêve le « *Kinok-ingénieur qui dirigera [un jour] les appareils de prise de vue à distance* »², et ainsi l'image objective d'un œil qui, mu à distance, serait libéré des limites du corps pour pouvoir plonger dans le chaos du mouvement, qu'organisera ensuite le *Kinok-monteur*. Si Pour Vertov, l'œil nouveau de la caméra peut épouser toutes les formes, se déplacer partout du microscopique à l'infiniment grand, des airs à la terre, il désire surtout recueillir via l'objectif de la caméra l'image objective d'un œil pouvant se défaire du regard de l'homme qui la manipule. Il envisage donc une caméra permettant d'enregistrer le mouvement des hommes, des villes ou du cosmos, mais pas forcément induite par le geste de l'humain.

Mais Vertov affirme aussi dans ses textes qu'il souhaite que le *Kinok* puisse pleinement s'emparer de la caméra après avoir appris à coordonner ses mouvements selon le rythme de la « poésie des machines »³. Selon lui, l'opérateur doit apprendre à perfectionner ses gestes pour les harmoniser au mouvement de la caméra, tout comme le comédien apprend la maîtrise de sa gestuelle. Il envisage donc le *Ciné-Œil* comme un alliage machinique parfait du corps et de la caméra, machine qu'il considère comme une sorte de prothèse prolongeant les organes. La caméra, comme reliée par innervation, recueillerait les gestes de l'homme qui l'anime. C'est en somme exactement ce

¹ Dziga VERTOV, « *Kinoks. Révolution* », dans : *Dziga Vertov, Le Ciné-œil de la révolution, Ecrits sur le cinéma*, Ed. établie par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éditions Les Presses du réel, coll. Médias/Théories, Dijon, 2018 ; p. 128 (en gras dans le texte)

² *Ibid.* ; p. 133

³ Dziga VERTOV, « *Nous. Variante du manifeste* », dans : *Ibid.* ; p. 104

qu'incarne Mikhaïl Kaufman dans *L'homme à la caméra* (1929) dont le corps se lie à l'appareil de prise de vue pour former le personnage central du film, entité hybride qui sillonne la ville. D'autant plus que dans ce film Vertov met en parallèle la formation de cette machine hybride avec la venue simultanée d'une révolution humaine et d'une révolution mécanique.

Ces contradictions que l'on rencontre dans les propos de Vertov trouveront leur écho bien des années plus tard quand s'envisagera la possibilité d'un "cinéma-vérité"¹ posant la question de la nécessité d'une présence affirmée ou non-affirmée du filmeur.

Cinéma direct/ Cinéma vérité, 1960

À la fin des années 50 et au cours des années 60, la maîtrise technique connaît de multiples innovations. L'allègement des caméras, la plus grande autonomie des batteries et l'allongement de la durée des bobines, ainsi que la prise de sons synchrones rendent possible la libération de l'activité motrice du cinéaste et permettent de toucher au fantasme de la "libre itinérance" du *Kinok* que clame Vertov. L'apparition de ces caméras légères et de toutes ces innovations facilite une plus grande appréhension et une plus grande malléabilité de celles-ci par les utilisateurs. Il est désormais envisageable pour les cinéastes d'avoir leur propre caméra, leurs propres outils et de ne pas se trouver dans un rapport contraignant face à un matériel qu'ils ne connaissent pas bien. La place de la caméra se repense au sein des équipes, apparaît la figure de l'interviewer, apparaît aussi la figure de l'homme-orchestre ou "équipe à un", c'est-à-dire que certains cinéastes partent seuls avec micro et caméra.

Dans ce processus la place du filmeur change : il peut faire face à l'imprévisible, cadrer l'impondérable. Le caméraman improvise, la caméra prolonge le corps et cadrer peut s'envisager comme un geste corporel, sensuel. S'envisage donc un tout autre cinéma documentaire. Une forme de réjouissance inouïe se produit dans les films, composés d'images capturées sur le "vif". L'idéal s'envisage devient alors de réaliser un film dans le *direct* de la prise pour approcher une certaine "vérité" cinématographique. Le film est pensé comme une tentative pour expérimenter au son et à l'image la découverte du sens de la situation. Le plan filmé dans le temps réel devient

¹ Jean Rouch et Edgar Morin emprunteront le terme à Dziga Vertov dans un article pour France-Observateur en janvier 1960 intitulé « Pour un nouveau "cinéma-vérité" ». La fameuse expression « Kino-Pravda », traduite par Georges Sadoul par « cinéma-vérité » ou « ciné-vérité », désigne l'aspiration à une plus grande proximité avec le réel filmé permettant d'approcher une certaine "vérité".

un fantasme, fragment virtuose de “réalité pure“. Que ce soit durant le filmage ou lors du montage, on ne souhaite pas intervenir sur le filmé tout comme sur les rushes, l’image authentique est fragment unique, la coupe dans le plan après-coup au montage rime pour certains avec le mensonge. Cette libre itinérance de l’équipe filmante ne s’envisage donc d’abord pas comme le moyen de faire un cinéma plus personnel. Au contraire, on cherche l’effacement et l’objectivité de l’équipe qui essaie de se retirer pour capturer sur le vif une “réalité“.

Dès lors, on se demanda si la caméra n’allait pas enfin devenir l’instrument objectif permettant de saisir sur le vif le comportement humain ? Si dans un premier temps Jean Rouch dans cette veine là et dans la lignée de Dziga Vertov, réclame le « cinéma-vérité », recherche d’une certaine objectivité dans l’acte de filmer, il finit par se confronter au pouvoir “provocateur“ de l’acte filmique et se tourne ainsi vers un cinéma plus personnel clamant cette fois-ci une « caméra-participante » fondée sur l’interaction entre filmeur et filmé, élément actif et mobile dans la scène, mais aussi objet qui prend à partie.

À partir de ce moment, la caméra ne prétend plus enregistrer ce qui serait en son absence, elle est partie intégrante de l’action filmique et même convoque et provoque le monde face à elle. La position du filmeur n’est pas déterminée avant la prise, il se laisse évoluer dans l’espace, la caméra se trouvant positionnée à l’avant de tout, elle se rappelle au sujet filmé et réagit au gré de ses actions.

Approcher l’autre

Il ne s’agit pas de montrer qu’il y a ceci ou cela. Il s’agit de montrer comment c’est d’être dans un espace donné. Les situations dans un film n’expliquent au fond pas grand-chose, mais il est important qu’elles aient été créées par la participation.¹

Ce désir de prendre place dans les images, c’est donc, avant tout, un désir du cinéma en tant qu’expérience partagée, une volonté d’établir une rencontre ou du moins une tension qui mettrait en jeu filmeur et filmé et de la rendre apparente.

De ce fait, la présence filmante, en se situant dans ces images “à découvert“, “à vif“, laisse le spectateur s’impliquer dans cette relation et l’engage à la rencontre du filmé, lui-même assistant à l’établissement d’un rapport documentaire.

¹ Johan van der KEUKEN, « *Ceci, cela et comment* » dans *Aventures d’un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 39

C'est sur ces cinéastes qui ont pris le parti d'affirmer leur présence à travers le filmage que nous nous concentrerons à travers cette étude. Cela afin d'envisager une réflexion sur l'acte de filmer, sur ce "venir voir", acte potentiellement violent : aller à la rencontre de l'autre avec une caméra pour venir filmer la vie, mais qu'il faut envisager ici comme un acte révélateur, d'autant plus dans le cinéma documentaire, car bien souvent la caméra s'y trouve à l'avant de tout.

Dès lors que la caméra n'est pas pensée comme un objet passif, comment l'intégrer dans le monde filmé ? Comment se positionne le filmeur afin de s'approcher de l'autre avec sa caméra et comment nous partage-t-il ce que c'est que « *d'être dans un espace donné* » ?

Il s'agira donc d'étudier la posture du filmeur qui s'affirme comme sujet face à l'objet filmé pour comprendre les modes d'engagement des individus de part et d'autre de la caméra. À travers le prisme des cinématographies documentaires héritières du Cinéma Direct telles que celles de Jean Rouch, Johan van der Keuken ou encore Jonas Mekas, trois cinéastes chez qui le "je" ne prend pas la simple forme d'une présence sonore, mais la réelle présence d'un corps filmant parti seul affronter le monde avec sa caméra, j'aimerais donc essayer de caractériser ce mouvement - celui où le filmeur, souvent réalisateur met son corps en jeu, cela, afin d'aborder une question plus générale : *quel contact peut-on établir en tenant la caméra ?*

Dire Je à travers le geste

Mettre son corps en jeu : le filmeur, en tenant la caméra ne met pas son corps en jeu à la manière du comédien qui s'anime face à la caméra, mais se manifeste sans se montrer à travers ses gestes. La trace de cette présence filmante c'est donc le geste. En s'impliquant par le geste, l'opérateur donne à voir rétrospectivement un mouvement, le devenir ancien de son geste, de sa réaction prise à vif, enregistrée par la caméra. Le "je" ne prend pas la forme d'une présence sonore (in ou off), d'une information langagière, mais l'expression d'un corps filmant, le "geste se faisant" d'un filmeur qui vibre et répond avec sa caméra comme avec un instrument de musique.

C'est donc principalement à travers l'étude des gestes et déplacements physiques des cinéastes que nous approcherons leurs films, cela afin de se questionner sur ce que dit la position du cinéaste dans l'espace concret où il tourne. Cette posture coïncide-t-elle avec sa position idéologique dans le film ?

Cette réflexion sur la position du filmeur dans le cinéma documentaire cherchera à caractériser ce personnage qui, hors-champ, trouve un moyen de s'immiscer dans le film. Dans cette forme "d'existentialisme" du filmeur - qui tend à prendre place et donc à prendre position dans ses images - se joueraient à la fois un mouvement vers l'extérieur, un échange, une danse, une réaction avec le monde filmé, mais aussi une expression intérieure, un tremblement transmis à la caméra. Après avoir donné un cadre historique et théorique au mémoire, nous évoquerons certaines figures antagonistes à l'idée de caméra participante pour ensuite mieux caractériser dans la seconde et la dernière partie ce double mouvement, entre la volonté d'établir un rapport entre filmeur et filmé, mais aussi l'implication de plus en plus grande du filmeur.

PARTIE I

-

PRENDRE POSITION AVEC LA CAMÉRA

QUEL(S) RAPPORT(S) ÉTABLIR AVEC UNE CAMERA ?

S'il semblerait vain de délimiter une approche subjective et une approche objective du cinéma documentaire, on peut tout de même discerner chez certains cinéastes des tendances ou du moins percevoir dans leurs films certaines aspirations. Entre le cinéma de Raymond Depardon et celui d'Alain Cavalier, il existe une multitude de postures, qui varient entre la volonté de disparaître du film ou au contraire d'en être le sujet principal. Tandis que certains aspireraient à capturer les choses comme elles seraient sans la présence filmante, pour d'autres, cette présence filmante deviendrait l'objet-même du film.

Plutôt que de parler d'objectivité ou de subjectivité, il faudrait donc parler d'interaction entre deux présences, l'une filmante, l'autre filmée, entre lesquelles se positionne la caméra. Laissée immobile entre deux personnages (le cinéaste, le personnage) ou prise à parti par celui qui s'en empare – par les mains, par le charme – la caméra enregistre avant tout l'état de ce rapport qui s'instaure autour de l'échange filmant/filmé. Échange que la caméra communique principalement à travers les notions de rapport de distances et de limites. La distance étant l'espace qui sépare la caméra du personnage ou du monde filmé, entre proximité et éloignement, elle en dit beaucoup sur l'interaction qui se joue, tout comme les limites du champ visuel et sonore renseignent sur ce qui est inclus et exclu de l'espace filmé.

L'espace que le cinéaste, filmeur, recompose à la manière d'un arpenteur géomètre se construit donc entre ces notions de distances, de limites, d'angles et marque, ou non, une adhérence à l'objet filmé. Ainsi nous pourrions considérer l'évolution du cinéaste dans le milieu filmé à travers ses déplacements de manière analogue au déroulement d'un raisonnement déployé dans le film. Le mouvement du filmeur en serait la variante, son évolution dans l'espace. La position du cinéaste, qu'elle soit variable ou non, détermine le rapport qui s'exerce avec l'objet. Chercher la bonne distance semble donc une question cruciale, sans doute la plus cruciale dans le dispositif

d'un cinéma où l'on ne sait pas ce qui se déroulera en avance, un cinéma du direct qui fait de la rencontre sa vocation. Comment filmer un lion, le vol d'un oiseau rare ? Faudrait-il considérer la caméra comme un objet provocateur ou la mettre en retrait ? C'est-à-dire penser et inscrire de fait la disposition de la caméra dans le rapport qu'elle instaure entre l'utilisateur et le personnage filmé ou non.

Même si le film documentaire est le fruit d'une préparation (plus ou moins longue), tout ne peut être préétabli, et si une disposition est pensée avant le tournage, ce qui se jouera devant la caméra reste plus ou moins inconnu ou imprévisible. La caméra devient prédatrice, et si dans la fiction, le filmé fait tout pour s'en abstraire, l'oublier, dans le documentaire, elle marque son évidence et c'est par cette évidence que naît la *confrontation* entre un monde et le filmeur. La caméra prend ici le rôle d'un acteur et vient au devant. Il semble alors juste de se demander comment la caméra, dont le filmeur s'est emparée, joue-t-elle avec ceux qu'elle filme ? Cela, afin d'aborder une question plus générale : quel contact peut-on établir en tenant la caméra ?

Au travers de la notion de la confrontation s'envisage une question d'ordre morale, comme le souligne Serge Daney :

Dans la fréquentation du cinéma militant, ce que nous avons appris c'est, justement, la morale. C'est-à-dire la façon dont le pouvoir que représente une caméra (sa capacité d'intervenir, de s'immiscer, d'extorquer, de provoquer - de modifier la situation sur laquelle elle se greffe) est réfléchi ou non par ceux qui font les films.¹

Ce qu'énonce Daney à travers l'idée de morale est la possibilité d'inscrire ou non le pouvoir provocateur de la caméra dans les films. Nous pourrions prolonger sa remarque en considérant que la morale consiste en partie à ce qui est laissé apparent du pouvoir provocateur de la caméra. Qu'est-ce qui est renvoyé comme trace du filmage à travers le monde filmé, à travers les personnages ? Comment est réfléchie la caméra par ceux qu'elle filme, c'est-à-dire comment les amène-t-elle à se *fictionner* ?

La place de la caméra, qui est l'espace entre le cadreur, parfois réalisateur (seul), et le sujet filmé est d'autant plus importante que cette confrontation entre l'opérateur et le monde, le monde et l'opérateur, peut être vécue comme quelque chose de violent. Il y a une brutalité dans le fait même de braquer sa caméra sur un visage, notamment quand la chose n'a pas forcément été préméditée par la personne filmée. Le rapport direct face à la caméra a bien souvent cet aspect violent, intimidant, un outil a remplacé le visage d'un homme et semble guetter pour arracher,

¹ Serge DANÉY dans « *The Thousand eyes n°2* », entretien réalisé par Bill Krohn, New York, 1977, publié dans, *La maison cinéma et le monde, 1. Le temps des cahiers 1962-1981*, éditions P.O.L. Trafic, 2001, p. 24

découper quelque chose au monde. Alors, comment filmer ce qu'il advient sans cette longue préparation dans un rapport qui n'est pas forcément conflictuel ? C'est-à-dire filmer la rencontre et même faire de la caméra l'objet de la rencontre, en faire un objet de vie, du quotidien.

La manière la plus évidente pour que cette rencontre s'établisse de manière douce est d'instaurer une relation, de mettre en place une cohabitation entre le filmé et le filmant. C'est-à-dire une préparation forcée. C'est le cas de nombreux réalisateurs documentaires, tels que Frederick Wiseman (pour certains de ses films) et Raymond Depardon. Leurs films sont souvent le fruit d'une longue préparation ou d'un tournage qui se déroule généralement sur une période de plusieurs mois durant lesquels une relation profonde s'instaure avec les personnages et les lieux. Ainsi, beaucoup de cinéastes ont mis au point diverses stratégies pour éviter ce rapport trop direct et frontal à la caméra.

Le rapport avec l'autre se construit autour de certains systématismes et de diverses postures qu'adopte le cinéaste afin de toucher à ce que l'on pourrait appeler une "vérité documentaire"¹. Même si certains cinéastes tendent à évincer leur présence des images au moment du montage, le film est la trace de ce rapport, et au travers de chaque plan se joue l'état de ce rapport filmateur/filmé, sujet/objet. Car au fond, une présence ne peut totalement s'effacer des images.

Si ces systématismes interviennent au travers de l'échange, quand la parole n'est plus possible, le geste devient le principal objet de langage et la communication se fait geste. La caméra enregistre le geste comme l'écriture d'un mouvement qui se déploie au travers du film, trace transformée du rapport qui préexiste dans la prise.

S'il est évident que la caméra enregistre le geste, le mouvement, la réaction, dans leurs représentations retranscrites et figurées au sein de l'image, elle enregistre aussi les mouvements, les variations de distance, les changements d'axe qu'exerce le filmateur en tenant la caméra, non plus comme mouvement représenté dans l'image, mais comme répercussion et transmission d'un mouvement transformé dont la caméra serait le transducteur. Le mouvement transmis depuis le bras, depuis l'épaule, les jambes, se répercute dans l'image, modifiant les perspectives et les limites du bord du cadre. Transmutation, glissement d'un geste corporel à l'enregistrement d'une mécanique du geste transformée ; la caméra *porte* le corps à l'écran.

¹ Ce que nous entendons par "vérité documentaire" : instant où une représentation se brise, est mise à défaut. Quelque chose qui ne se laissait pas transparaître émerge de l'objet filmé/filmant et s'impose au spectateur. Ross MacElwee l'envisage comme les moments d'heureuses rencontres avec l'impondérable. Une forme de réjouissance inconnue se produit, le cinéaste, quand il se trouve au bon moment, au bon endroit, à l'affût et que l'événement qui coïncide ou bouleverse le film arrive et coïncide. Ce n'est qu'une question de chance, un loto gagnant, le spectateur le sait et partage "l'heureux événement". (cf. Ross MacElwee, « *Trouver sa voix* », Trafic n°15, Été 1995, p. 15)

Nous étudierons donc dans cette première partie quelles peuvent être ces diverses tendances (entre l'apparition et l'effacement du cinéaste) et nous verrons comment elles se manifestent dans les mouvements et gestes des cinéastes.

DEGRÉ D'IMPLICATION DE LA CAMÉRA

L'autre

La présence du réalisateur, filmeur, est toute hors-champ. C'est par les nombreux procédés filmiques qu'il s'immisce dans le film. Nous entendons par là qu'il ne fait pas corps à l'image, mais plutôt corps portant l'image. La présence de ce personnage absent figuralemement du film n'est pas donnée directement : elle se manifeste sans se montrer, par sursaut, quand une voix se fait entendre hors-champ depuis la caméra, quand une main entre dans le cadre, quand un geste, non motivé, attire l'attention sur celui-ci, quand une respiration haletante se fait ressentir sur les bords du cadre. Cette figure qui transparait, n'est ni la représentation, ni la projection de l'auteur, mais sa trace manipulante, trace de sa présence assumée dans le film. Débordante ou retenue, elle peut se figurer oralement (la voix, le souffle, l'échange, le monologue...) ou à travers le corps et le geste (qui fait se mouvoir la caméra, le corps du filmeur qui pénètre l'image). Une confrontation directe entre le monde filmé qui se trouve figuré dans l'image et la présence du filmeur qui n'est pas visible, mais sensible.

Si la présence de l'auteur se retrouve autrement dans le travail du montage visuel et sonore, dans les manipulations réalisées après le tournage sur le matériau-même, ce qui nous intéresse ici est plus ce qui subsiste de l'état d'un rapport, d'une relation avec un autre filmé. Or, au moment du montage, bien souvent la question de l'échange, du corps à corps, ne se joue plus. Le rapport n'est plus physique, un corps à corps entre filmé et filmeur, mais celui entre un corps et un matériau, des images. À cette étape, on parlera plus d'une éthique à avoir en considération des images et des personnages, face à la collure, à la matière conservée, aux images que l'on jette. Puisque nous nous intéresserons au réalisateur dans l'élaboration d'une relation humaine avec la caméra, nous aborderons cette relation filmeur/filmé, dans le cas où le réalisateur est lui-même celui qui se trouve en possession de la caméra (ou parfois exceptionnellement derrière le micro), et préférons donc employer le terme de filmeur à celui de réalisateur/auteur. Terminologie qui semble plus évidente quant à la disposition du réalisateur pendant le filmage, à savoir celle d'un homme portant la caméra.

La restriction du visible liée à la fenêtre du cadre est une ouverture. Un appel à ce qui n'est pas visible, à ce qui est laissé en dehors. Le film dans son déploiement construit ce hors-champ. Dans certains cas, la construction de cette "zone d'ombre" relève de la conception d'un corps, d'un corps qui porte le film, l'autre que nous évoquions précédemment. Ce corps, gesticulant, interpellant, qui se trouve dans la "zone d'ombre", hors-champ périphérique, se fait ressentir. Satisfaction et plaisir de le découvrir, *là où le cadre bâille*, pour reprendre la célèbre expression de Barthes quand il définit l'érotisme, « *la mise en scène d'une apparition-disparition* »¹ : un dévoilement progressif, scintillement intermittent dans lequel on devine le corps de l'autre, ici, à l'origine de l'échange, à l'origine du film. Satisfaction humanisante, d'entrevoir le visage du deuxième corps de l'échange filmeur/filmé. Car quand l'un des personnages engagé dans l'échange se trouve évacué du film, peut-on toujours parler de la construction d'un rapport documentaire ? Il n'y a plus qu'un regard qui prend et une parole, un geste qui se donnent.

Mouvements et gestes

Si le mouvement caractérise le déplacement d'un objet vis-à-vis d'un autre, le geste caractérise la motricité du corps humain, et bien souvent dans une œuvre, par métonymie, on parle du geste comme de la trace visible de sa dépense. On parle justement de geste artistique pour évoquer la trace manifeste de la visée de l'artiste (là où son mouvement le mène). Parce que la voix, parfois trop explicite, en dit trop sur celui qui filme (le timbre de sa voix, ses mots, son intonation). Parce qu'elle confère directement au filmeur le sort d'un personnage important (comme c'est le cas dans les films d'Alain Cavalier où sa voix intervient en deçà des images), d'un personnage surplombant, parce qu'elle interrompt, le geste peut dans certains cas devenir le principal objet de langage pour celui qui filme. Le filmeur s'implique corporellement dans l'espace, dans l'image. Il répond avec son corps.

Entre une caméra qui se voudrait totalement fixe, qui cherche à s'effacer, à se distancier pour au fond essayer d'approcher une certaine objectivité, une caméra qui s'engage silencieusement avec les corps, et une caméra plus libre qui improvise et subjectivise la vision du cadreur pouvant aller jusqu'à une forme d'abstraction de la vision, il existe de multiples formes d'engagements de la caméra et du filmeur. Chaque film déploie son propre système et si l'on peut rencontrer de nombreuses récurrences dans les dispositifs filmiques, il ne faudrait pas en faire des systématismes. Car par exemple la fixité ressentie comme une forme de désinvestissement dans certains films de

¹ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Coll. "Tel Quel", 1973, p. 19

Raymond Depardon n'a rien à voir avec la rigidité du cadre de Pedro Costa (*Dans la chambre de Vanda*, 2000) ou de Wang Bing. Cependant certaines postures semblent antagonistes et pour définir ce que l'on envisage à travers l'idée d'une caméra participante, il faudra dans un premier temps définir ce que l'on ne conçoit pas comme une caméra qui s'engage avec le filmé.

Fixité et effacement

Essayer de s'effacer pour filmer une réalité qui s'approcherait au maximum de ce qu'elle serait sans caméra. Une conception du cinéma qui se tourne plus vers l'observation minutieuse et qui reste d'ailleurs dominante dans une branche du cinéma documentaire. Car rendre visible la présence manipulante a bien souvent rimé avec le fait de rendre visible le leurre cinématographique. Le spectateur préfère ne rien savoir des conditions du filmage. En effet, beaucoup de cinéastes documentaires ont souhaité filmer jusqu'à ce que leur présence se dissipe aux yeux des personnes filmées puis ensuite aux yeux des spectateurs. Et, bien souvent, cette non-présence s'envisage dans l'absence de mouvements. La caméra et le filmeur prennent la place de celui, celle, qui écoute impassiblement, et sans réactions prégnantes face à ce qui se joue. On pourrait dans les cas plus extrêmes associer cette posture à celle de la petite caméra de surveillance vidéo. Planquée en hauteur dans le coin d'une pièce, elle en serait la représentation la plus radicale. La caméra pour sa part, a été gondée au mur, au mur, au sol, les événements défilant, restant là, astreinte à la même place. Le filmeur se positionne dans une certaine « *innocence du geste de filmer. Le spectateur [à son tour] se comporterait comme s'il voyait la scène filmée à travers un miroir sans tain, voyeur lui-même invisible, la machine-cinéma devenant de ce fait en quelque sorte absente* »¹. La caméra, laissée transparente, ne ferait rien d'autre que de capter innocemment le déroulement d'une audience. Néanmoins, quand l'image n'est pas volée, le seul fait de la présence d'une caméra change ces relations, les affecte d'un doute, elles se savent épiées, enregistrées. Dès lors, la caméra intervient toujours sur le personnage filmé, et c'est ce que raconte André Bazin quand il écrit un court commentaire sur le malheureux "homme oiseau" qui tenta de s'envoler depuis la tour Eiffel équipé d'ailes de sa propre fabrication :

Ce "sujet" d'une actualité Pathé ; repris dans son montage Paris 900 par Nicole Vedrès en 1947, si bref fût-il, suscita des propos angoissés de la part du critique : il voit l'homme hésiter, qui aimerait renoncer, mais que la présence de la caméra oblige à assumer son projet fou. Il saute. Et s'écrase à la verticale au pied de la tour. Cette pression exercée par la ca-

¹ Jean-Louis COMOLLI, *Corps à corps dans le bureau du juge* dans *Corps et cadre (Cinéma, éthique, politique)*, Éditions Verdier, 2012, p. 140

méra sur le sujet “observé“, le caractère contraignant, inducteur, de l’opération même du filmage fait partie des contradictions du cinéma documentaire. ¹

À moins de la cacher, la présence d’une caméra change le cours des choses. Qu’est-ce qu’alors que s’effacer derrière la caméra, comment se faire oublier ? Est-il possible de faire oublier la caméra au personnage filmé ? Le cas de Depardon dans *Délits Flagrants* (1994) semble symptomatique de cette démarche. Jean-Louis Comolli, dans son texte *Corps à corps dans le bureau du juge* ², examine et critique la manière dont Raymond Depardon en se restreignant à une place bien précise s’inscrit dans le système qu’il filme, empêchant en cela toute variation de point de vue sur la scène.

La démarche de Depardon semble avant tout émaner d’une double volonté, à la fois celle de ne pas brusquer ceux qu’il filme, mais aussi celle d’accepter le système que lui imposent les institutions très réglementées dans lesquelles il se trouve (hôpitaux, palais de justice, asile, etc). En effet, Depardon vient toujours, à plusieurs reprises, accompagné de sa caméra avant de tourner. Ne réalisant pas d’images, il souhaite qu’on accepte/oublie cet appareil. Lui-même a souvent évoqué son refus de venir à coups de gros sabots, s’imposer avec caméras et micros et gesticuler au milieu d’une pièce. Il raconte préférer filmer graduellement afin d’arriver à faire accepter petit à petit sa présence, mais aussi afin de détourner le regard du lourd appareillage technique qui l’accompagne.

Délits Flagrants (1994) est composé de plusieurs plans-séquences, de durées assez longues, où plusieurs prévenus sont interrogés par trois substituts du procureur. Le film n’est quasiment que composé de ces faces-à-faces, répétition insatiable du même plan-séquence fixe où sont positionnés à distance invariable les interrogés et les représentants de la Cour pénale. Quelques rares séquences se déroulent au dehors de l’interrogatoire, dans lesquelles on entrevoit les couloirs du Palais de Justice, on assiste à la rencontre entre une prévenue et son avocat commis d’office, et fonctionnent souvent comme de moments de respiration entre les séquences d’interrogatoire. Dans un souci de sobriété et de rigueur, le pouvoir du film se trouve dans cette répétition des scènes qui se suivent. Face aux trois substituts du procureur que l’on retrouve à plusieurs reprises dans le film, une foule d’interpellés se succèdent. Grâce à cet effet de répétition, on finit par res-

¹ François ALBERA « Introduction, *La révolution permanente de Dziga Vertov* », dans *Dziga Vertov, Le Ciné-œil de la révolution, Ecrits sur le cinéma*, Ed. établie par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éditions Les Presses du réel, coll. Médias/Théories, Dijon, 2018, p. 9

² *Ibid*, p. 138-157

sentir « *cette jouissance des juges à juger* »¹, qui ne prennent plus le temps d'éplucher la complexité de chaque affaire.

À aucun moment du film Depardon n'intervient. Seul à l'ouverture du film, comme souvent chez lui, un carton donne un cadre au film. Il nous renseigne sur le sort des prévenus, dont les noms et prénoms des personnes ont été changés, mais surtout sur le fait que cette incursion du cinéma dans l'office du jugement des flagrants délits a un caractère « *exceptionnel* ». Le film prend garde à ne dévoiler ni les secrets de l'enquête ni le secret professionnel. Un carton qui nous prévient donc que tout ne sera pas montré, que certaines choses en ont été évincées, ce que Depardon a accepté pour pouvoir saisir tout le reste. On ne saura pas si le contrôle sur ces images est celui du cinéaste, de système judiciaire ou des deux.

Par l'extrême fixité du cadre, la caméra semble ici fonctionner sans ingérence humaine. C'est la rigidité d'une caméra dépourvue d'humanité, indifférente face au filmé, dont le cadre sera déterminé avant même que la confrontation ne se produise. Un cadre scellé, un cadre sans incursion du hors-champ, sans dévoilement du hors-champ, sans contre-champ, à moins que... Longtemps laissée à l'extérieur du cadre, la main d'un gardien, d'un policier qui observe la scène apparaît à un moment en amorce. C'est donc bien qu'il y a une tierce personne dans ce face-à-face. Le voilà apparaître cet hors-champ, ce dispositif carcéral qui surveille, près à menotter les prévenus, se trouvant là, juste derrière la caméra. Le prix, le voici, celui d'accepter les règles du système judiciaire terré hors-champ. D'autant plus que le dispositif cinématographique prend le rôle du dispositif judiciaire à travers toute sa rigidité, dans la rigidité d'un cadre qui met en cage les prévenus défilant un à un face à la justice. D'autant plus que les substituts du procureur, complices du système dans lequel se trouve la caméra, seront les seuls qui auront le droit à leurs portraits. Via un plan rapproché de face, leurs visages nous seront entièrement dévoilés.

À aucun moment la caméra n'interviendra, la voix de Depardon ne retentira, ne questionnera ou ne réagira, lui qui pourrait susciter un sens critique. Comme si dans cette volonté bien peu encombrante, il ne fallait pas prendre le risque de réagir face aux personnes, figures de ce système. Depardon ne prend finalement pas le risque de s'attaquer au système et de le dénoncer.

¹ *Ibid*, p. 152



Amorce policière dans *Délits Flagrants* de Raymond Depardon, 1994

La caméra, laissée au milieu, proie de tous, sans intentionnalités de recadrage, de variations de point de vue, se trouve comme elle l'est dans la situation d'un casting : chacun voudrait l'avoir de son côté. Depardon a choisi ce dispositif pour laisser la situation se dérouler sans y interférer. Mais il ne suffit pas que le cinéaste tente de s'abstraire de la situation. Malgré cette volonté d'effacement, très vite interviennent les gestes désordonnés et maladroits des inculpés pour tenter de s'en sortir, de charmer la « *machine célibataire* »¹, de l'appeler en dernier recours, au secours, désireux d'une relation humaine, d'une « *dignité de cinéma, par le cinéma* »². Les personnages interpellent à plusieurs reprises le filmeur, ainsi une femme se retourne et s'adresse à la caméra, elle se recoiffe et dit vouloir quand même essayer de se faire belle pour le film. Mais pas de réponse de la part du filmeur. Comme si la caméra était capable d'entretenir avec le filmé cette relation privilégiée, non humaine, n'étant pas accablée des défauts et faiblesses de la main de l'homme. Mais la caméra n'est pas neutre, elle ne peut être neutre, elle exprime un regard. Tandis que le filmeur est débarrassé de ses responsabilités d'auteur (qu'il ne retrouvera qu'au montage en agissant sur ce qu'il a filmé), les personnes filmées ne peuvent s'abstraire de cette présence avec laquelle ils doivent forcément jouer. Il s'agit donc de faire quelque chose avec la caméra, puisque l'on ne peut rester impassible devant une caméra à partir du moment où l'on sait sa présence. Et donc, « *chacun s'emploie à en faire quelque chose, une complice ou sa chose. Ce n'est pas le cinéma qui "manipule" le monde, c'est le monde qui "manipule" le cinéma* »³.

¹ Jean-Louis COMOLLI, *Entamer le monde (pour une histoire du cinéma sous influence documentaire)* dans *Corps et cadre (Cinéma, éthique, politique)*, Éditions Verdier, 2012, p. 92

² Jean-Louis COMOLLI, *Corps à corps dans le bureau du juge* dans *Corps et cadre (Cinéma, éthique, politique)*, Éditions Verdier, 2012, p. 150

³ *Ibid*, p. 151

Cette absence d'implication du filmeur se ressent ici comme une manière de se décharger de toute responsabilité. Depardon ne responsabilise pas son dispositif, ne responsabilise pas le cinéma, ni le spectateur, alors que justement le film dans sa posture tâcherait de nous montrer l'inégalité de l'échange qui se joue face à nous. Il finit par reproduire les inégalités de ce système, s'inscrivant dans celui-ci, avec pour seule rhétorique que telle serait la seule manière de filmer le système judiciaire français, de pénétrer avec une caméra les couloirs du Palais de Justice. Acceptant en cela les nombreux compromis qui font que « *pour eux, les trois juges, il ne fait aucun doute que la caméra, que le cinéma sont, si j'ose dire, de leur côté, car il n'y a pas d'autres côtés pour la justice. À eux le beau rôle, à celle ou celui qu'ils jugent le mauvais rôle* »¹, « *les prévenus ne la sauveront pas, leur peau – leur dignité cinématographique. Qu'ils soient condamnés en quelque sorte à vie. Condamnés par la justice de mon pays, c'est une chose. Condamnés par le cinéma [...] c'est autre chose.* »².

Voulant chercher la bonne place, celle où le corps s'oublie, le plan fixe se suffirait à lui-même sans champ-contrechamp, sans un devenir dialectique. L'échange inégal, entre le faible et le fort, entre le filmé et le filmeur, s'il ne peut être aboli, doit au moins être rendu présent, entrer en collision avec les images, le film. Mais malgré quelques interpellations des personnages, qui restent toujours sans suites, le cinéaste, immobile, continue drapé derrière sa caméra qui surveille.

Ces interpellations des personnages sont d'ailleurs chose commune chez Depardon. Elles surviennent dans nombre de ses films (*La Vie moderne*, 2008 ; *Faits Divers*, 1983). Il arrive presque toujours cet instant fatidique, forme de caméo documentaire où le cinéaste est pris à parti, souvent à un moment avancé du film. Alors que pendant le reste du film Depardon avait tenu à rester en retrait de ses images, il finit par céder. On imagine bien que ce genre d'interférences arrivent régulièrement durant le tournage, mais pourquoi les évincer du reste du montage et céder à ce parti-pris qui structurerait jusqu'alors le film ? Complicité soudaine qui parachève le film ou instant de caution morale qui met en branle toute sa systématique ? Dans *12 jours* (2017), le dispositif est sensiblement le même que dans *Délits Flagrants*, excepté qu'il n'y a plus une caméra mais trois, chacune rivée sur pied. De la même manière, le cadre est déterminé avant la prise et quoiqu'il arrive la caméra filmera. Dans ce film, Depardon s'intéresse à des personnes placées en hôpital psychiatrique sans leur consentement et se confrontant à l'institution judiciaire qui décidera de leur incarcération ou de leur remise en liberté. À la fin du film, alors que le cinéaste ne s'était jamais fait remarquer jusqu'alors, une des femmes internées s'avance vers la caméra, café en main, et vient remercier Raymond Depardon pour le café : « *Je voulais vous remercier pour le café, parce que je n'avais pas les moyens de m'acheter un café, donc je vous dis merci beaucoup* ». Difficile de ne pas voir dans ce geste le signe d'une caution morale attendrissante, caution qui viendrait se prendre au jeu de

¹ *Ibid*, p. 154

² *Ibid*, p. 150

ceux qu'il s'était jusqu'alors, en restant si stoïque, abstenu de défendre avec sa caméra pendant les interrogatoires.

À travers le prisme de la recherche d'objectivité, on entrevoit dans la caméra une machine garante d'une vérité, à laquelle l'homme, se méfiant de lui-même, ne pourrait atteindre. L'homme se met au repos pendant le filmage, laissant toute problématisation de son approche sur le fonctionnement du film de côté, et laisse la machine autonome. Il faut cependant peut-être questionner cette manière de positionner la caméra sans mainmise, à la merci de tous, nature d'une entente qui reviendrait à considérer la caméra comme objet de facture neutre : "personne ne touchera à la caméra, elle ne prendra donc le parti de personne". En effet, dans un célèbre texte d'abord publié dans *Les Cahiers du cinéma*¹ entre mai 1971 et octobre 1972 puis édité d'un seul tenant² en 2009, Jean-Louis Comolli fait le constat de l'idée alors majoritairement défendue par la critique à cette époque que tout film est un produit idéologique et diffuse une certaine idéologie, mais que la technique dans le processus cinématographique se trouve toujours présentée comme neutre. Cherchant à identifier et à décrire précisément l'évolution, la transformation, les mises en jeu successives des technologies qui vont, au fond, vers le « perfectionnement » du spectacle, du leurre, de l'illusion, il déconstruit le présupposé qui considère la machine cinéma comme objective et neutre. Comolli défend dans ce livre le fait que toute technique est idéologique en reprenant les préceptes que Louis Althusser avait définis dans *Idéologie et appareils idéologiques d'État* et dans *Lettre sur la connaissance de l'Art*, propositions selon lesquelles « ce que l'art nous donne à voir, [...] c'est l'idéologie dont il naît, dans laquelle il baigne, dont il se détache en tant qu'art, et à laquelle il fait allusion »³, c'est-à-dire que toute formation sociale relève d'un mode de production dominant. Les différents types de productions mettent donc en œuvre des forces productives existantes dans et sous des rapports de production définis, baignant donc dans une certaine idéologie.

Pour mettre en œuvre sa pensée, Comolli tente dans son texte de dégager l'héritage idéologique de la caméra en prenant notamment pour exemple la question de la profondeur de champ, évoquée avant lui par Jean Mitry et André Bazin. Il défend à son tour que la profondeur de champ n'est pas le responsable d'un surcroît de réalisme, on l'utilise parce qu'idéologiquement on est sous l'influence d'un principe de reproduction du réel. Il s'agit donc moins pour lui d'insister sur les effets de la profondeur que sur sa raison d'être et son but. Jean-Louis Comolli dans son texte pointe le fait que tout appareil technique est le fruit d'une idéologie. Celui d'une époque, mais

¹ Jean-Louis COMOLLI, *Technique et idéologie*, Les Cahiers du cinéma n°229-30-31, 233-34-35 et 241, Mai 1971-Octobre 1972

² Jean-Louis COMOLLI, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, « Technique et idéologie » ; p. 124-243

³ Louis ALTHUSSER, « *Lettre sur la connaissance de l'art* », *La Nouvelle Critique*, avril 1966, repris dans *Écrits philosophiques et politiques*, t. II, La Flèche, Stock-IMEC, 1995, p. 561

aussi celui d'ingénieurs. Il est l'un des premiers à assigner à la technique une place importante dans la création cinématographique et à proposer une approche qui étudierait l'appareil cinématographique dans sa conception idéologique.

Caméra de surveillance/Caméra témoin

Si toutes les caméras sont potentiellement des caméras de surveillance, elles sont capables d'enregistrer avec un certain automatisme une scène d'une certaine durée dans un certain espace, sans l'interférence d'un être humain. Mais toutes ne sont pas déshumanisées, impassibles face à la chose filmée, car elles provoquent/extorquent toujours quelque chose de ce qui est filmé. Il existe donc une forme de contradiction entre l'automatisme de la caméra et la notion de surveillance, qui a à avoir avec la question du regard.

Cette disposition d'une caméra qui surveille se retrouve souvent dans les dispositifs d'interview : une caméra fixe, un interviewer silencieux hors-champ, une caméra ne bougeant pas, pour ne pas déconcerter, pour ne pas déconcentrer et laisser la parole advenir. Elle est dans la position de l'écoute. Sans ce mouvement, celui de la caméra, il n'y a pas de rapprochement ou d'éloignement des personnages. Et même si le zoom, qui est souvent un moyen employé dans ces conditions, permet un grossissement de l'image, il n'est qu'un rapprochement optique, donc virtuel, et non un rapprochement physique qui interpelle. Lors d'un mouvement de zoom, la distance est conservée, il ne provoque aucune modification dans l'échange filmeur/filmé. Geste infirme, il n'a pas le caractère perturbateur du travelling qui peut se concevoir comme un dialogue s'affirmant au filmé, tout comme au spectateur. Le zoom s'envisage plus comme un dialogue intérieur qui ne s'affirme qu'à celui/celle qui voit et non pas à l'objet vu, tandis que le travelling est une percée ou une retraite dans l'espace, qui agit comme la traduction d'un désir, désir de la rencontre, désir d'affirmer une réaction face au filmé.

Nous ne défendons pas ici que l'extrême effacement, l'extrême fixité soient choses à bannir, mais que dans ce genre de posture, le cinéaste se décharge en quelque sorte de son outil au moment du filmage. Or, livrer la caméra, non pas en main, mais placer le magot, immobile entre les deux concernés, filmeur et filmé, avec l'assurance que personne n'y touchera est parfois le moyen de l'éclosion d'une parole. Quand Wang Bing réalise *Fengming, Chronique d'une femme chinoise* (2007) il se met dans le même genre de disposition. Tourné en une après-midi, le film repose sur le témoignage d'une femme qui a perdu son mari lors de l'avènement de la République populaire, mort dans un camp en Chine. Mis à part quelques recadrages, à aucun instant des trois heures de plan

fixe le réalisateur n'interférera. Exception de ce seul geste qui intervient au tiers du film, rappel de sa présence hors-champ, alors que la lumière du jour faiblit, le visage de Fengming s'efface dans l'obscurité et Wang Bing demande à Fengming d'allumer la lumière. Alors que la tombée de la lumière nous retranchait de plus en plus dans les mots, Wang Bing intervient, rappelant en cela la présence qui s'était tue depuis le début du film.

Comme dans *L'Homme sans nom* (2010), Wang Bing accompagne obstinément ses personnages, il laisse la parole se débattre sans jamais l'interrompre. Depuis ses premiers films, il n'a cessé de filmer les exclus de la croissance chinoise. Sa démarche, non-interventionniste, l'intégrité de son observation, le respect avec lequel il accompagne les personnes qu'il filme, rend compte de ceux qui ont été mis en marge par la révolution industrielle des années 90. Georges Didi-Huberman à propos de *L'Homme sans nom* parlera d'une caméra qui « délicatement », « obstinément » suit ses personnages :

La caméra suit l'être filmé, quitte à perdre pour longtemps la possibilité de cadrer son visage, son en-face. Elle refuse à anticiper ou à commander quoi que ce soit. Elle ne "prend" ni ne "capte" : simplement elle suit. Ce qui, grâce à la richesse de ce verbe en français, nous indique peut-être qu'on ne comprendra jamais autrui ("je te suis", au sens de : "je comprends la direction de ta pensée") sans accompagner, sans respecter physiquement, fût-ce en restant derrière, en retrait, chaque mouvement et chaque temporalité spécifique de son corps.¹

Dans *Fengming* la caméra est toujours dans cette démarche de *suivre la pensée* de l'autre jusqu'à ce qu'elle devienne muette. La caméra est mise dans la disposition de l'écoute et cela se joue principalement au travers de cette insatiable immobilité. L'extrême rigidité du cadre ne subira que quelques recadrages, au point même que l'on en mémorise son exacte composition : un filet d'oranges posé sur le canapé, un four à micro-ondes sur une étagère, le haut du cadre d'un tableau, une table basse sur laquelle est posée une théière et, en plein centre, Fengming. C'est justement au travers de cette rigidité du cadre, excès d'une image semblable vue et revue, que le spectateur est poussé dans un hors-champ appelé par les mots. Parce que le cadre reste vide, il génère les images suscitées par les paroles de Fengming. Cette situation d'enfermement qui engage les personnages rencontrés chez Depardon se voit ici inversée. La rigidité du cadre nous propulse au contraire dans le hors-champ qu'ouvre la parole.

¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Les Éditions de Minuit, p. 237



Cadre fixe dans *Fengming, Chronique d'une femme chinoise*, Wang BING, 2007

Ce cadre figé, gondé, dans lequel s'inscrit de manière centrale Fengming est justement le mécanisme, qui dans une restriction extrême nous plonge dans l'hypnotisme de l'écoute. Le regard placé dans l'écoute, le cadre n'encadre plus mais au contraire appelle un hors-champ se restreignant à cette place bien précise. Le cadre s'inscrit dans le système qu'il filme, lui laissant toute la place de se raconter et de s'emparer de l'espace filmique (champ et hors-champ), faisant de cette caméra une caméra d'écoute, une caméra-témoin.

L'approche de Jean Eustache quand il réalise *Numéro Zéro* (1971) avec sa grand-mère, Odette Robert, est assez semblable à celle de Wang Bing dans la tenue du dispositif. Le récit de deux heures est filmé de manière immobile, en temps réel, par deux caméras. Alternance des deux points de vue, l'un en plan large qui embrasse la silhouette d'Eustache, discret et respectueux de la parole, l'autre en plan resserré sur le seul visage de sa grand-mère Odette. Les deux caméras filment en continu, afin que le tournage ne soit pas interrompu par des changements de bobines. C'est de cette contrainte, au travers de cette mise en scène très dépouillée, que naît en grande partie la merveilleuse liberté de cette parole qui libère sa mémoire et l'imaginaire qui la couvre. Comme le disait Eustache, « *le temps du film est ainsi celui de la pellicule* »¹ ou, plus exactement, « *c'est ma grand-mère qui fixe la durée du film* »¹. Le geste ne se trouve plus être celui d'un cinéaste qui se saisit d'un instant avec sa caméra, mais d'un cinéaste qui livre sa caméra à l'autre, lui laissant toute la liberté de s'emparer du récit. Seul objet de mise en scène, une petite bouteille de whisky posée sur la table qui sépare Eustache et sa grand-mère, objet de libération d'une parole qui se vide peu à peu.

¹ Jean Eustache, *Image et son* n°250, mai 1971

Jean Eustache, silhouette de dos, figure de l'échange, se fait interroger en retour. À intervalles réguliers, il fait office de clapman et signale les changements de bobines. Seulement ici nous ne sommes plus dans le face-à-face entre un corps filmé et un corps filmant puisqu'entre les deux s'est immiscé le corps du cinéaste. On est donc dans la situation d'un échange entre deux personnes sans l'interférence de la caméra, positionnée ici à l'écart.



Jean Eustache et sa grand-mère Odette Robert dans *Numéro Zéro* (1971)

Eustache ressert un peu de whisky à Odette pour lui délier la langue, libérer sa parole. Le filmeur est passé dans le cadre. La caméra s'oublie et la petite bouteille fait office d'outil provocateur.

Un homme entre la caméra et le monde

Le rapport direct face à la caméra est souvent chose brutale et violente. Face au visage défiguré, masqué par l'outil, quel rapport établir pour filmer la rencontre quand il n'y a pas eu le temps de la longue préparation ? Nous parlions précédemment de cette posture d'effacement, d'un personnage qui se drape derrière le pied d'une caméra immobile, lui permettant ainsi de s'ignorer à l'autre. Mettre un personnage tiers entre la caméra et le monde a aussi bien souvent été le moyen d'obstruer la caméra pour qu'elle se laisse oublier, typiquement, par exemple, lorsque Robert Kramer décide de rentrer aux États-Unis pour réaliser *Route One/USA* (1989), pays qu'il avait quitté dix ans plus tôt. Il revient accompagné de son ami Paul McIsaac, et c'est lui qu'il fera intervenir comme premier organe de la vision du film, positionné tout au-devant de la scène. En effet, Robert Kramer met en avant – encore plus en avant de la caméra – le personnage fictif d'un médecin, nommé Doc et interprété par Paul McIsaac. Il ne met plus la machine à la première place, mais un corps. La position de Doc remplace celle habituelle de la caméra. Qu'est-ce qu'implique



Doc, filmé en amorce, entre la caméra et le monde

de placer un homme à la place d'une machine ? Pourquoi ? Qu'en advient-il de la place de la caméra ?

Dans *Route One/USA* la caméra a changé de place, elle n'est plus dans un rapport brutal au monde, mais dans un rapport de séduction, de contrôle. Mettre le personnage de Doc à cette place, c'est comme une méfiance de l'adresse directe à la caméra, au cinéma documentaire. C'est placer un filtre entre le monde et le cadreur, y incorporer une histoire, y injecter de la fiction, un corps, de l'humain. C'est également un moyen de contrôler, de diriger les événements de l'intérieur du cadre, de diriger le regard des personnes interrogées. Doc prend la place de l'interviewer, celui qui prend la parole. Quand il est là, les adresses et les regards à la caméra se font beaucoup moins présents. Ainsi, Robert Kramer dit de lui qu'il doit "bouffer le film"¹ : ce n'est plus à la caméra de prendre les images et de les avaler, mais à Doc, médecin. Et que fait le médecin ? « *Il utilise ses yeux et sort de sa mallette cet emblème vieillot qu'est le stéthoscope. Il prend la mesure de l'état des populations, il prend leur pouls [...]. Bref, le médecin errant travaille dans l'audiovisuel* »² Daney ajoute que c'est un cin *généraliste*, et qu'il ne peut se permettre de choisir ses clients. Ainsi le film n'a rien d'une enquête journalistique. En effet, quand le journaliste sélectionne, dirige, démontre, Doc, au contraire, semble être devenu lui-même un corps de prise de vue, à la différence qu'il n'enregistre

pas. Cette stratégie permet à Kramer et son équipe d'établir une relation non brutale, de détourner l'attention de l'équipe filmante qui peut désormais être très mobile.

On rencontre ce genre de dispositions dans énormément de documentaires, souvent héritiers du Cinéma Direct, dans lesquels la parole est recueillie par un personnage parfois laissé dans le

¹ Robert KRAMER à partir de propos recueilli lors d'une conférence de presse à Pesaro en Juin 1989, d'un entretien avec Robert Kramer conduit à Paris 9 en novembre 1989 par Frédéric Strauss, cité par Colette MAZABRARD, « *Autoportrait d'un cinéaste en marche* », Les Cahiers du cinéma, n°426, décembre 1989 ; p. 27

² Serge DANÉY, « *La rumeur du monde* », Les Cahiers du cinéma, n°426, décembre 1989 ; p. 25

champ, parfois positionné hors-champ, la caméra se faisant réceptrice de cet échange sans en être véritablement l'objet.

Accompagner le corps : la caméra observatrice de Frederick Wiseman

Dès *Titicut follies* (1967), son premier film, Frederick Wiseman s'est intéressé à quadriller les formes complexes que sont les institutions. À travers ses films, plusieurs segments narratifs s'entrecroisent pour former la maille qui organise le lieu qu'il investit. Bien souvent, ce qui fait lien dans une institution, c'est le langage. Entre tous les étages, cette continuité fragile est le langage qui se répand à travers le fil du téléphone, la porte qui sépare la cellule du gardien de l'interné, ou depuis le perchoir d'un tribunal. Or, les institutions auxquelles s'intéresse Wiseman sont fréquemment des instances publiques ou privées où se jouent des rapports de force très importants. Des lieux dans lesquels, on peut le dire, il existe les dirigeants et les dirigés, ceux qui parlent et ceux qui se taisent.

Tel un expert juridique qui viendrait observer le fonctionnement d'un établissement, il s'attache à décortiquer toutes ces instances : hôpital psychiatrique, commissariat, tribunal pour mineur, centre d'aide sociale... Wiseman quitte d'ailleurs une carrière juridique quand il réalise ce premier film, ce qui n'est aucunement anecdotique, puisque la justice, l'injustice, les inégalités, les liens institutionnels sont au centre de son cinéma.

On ressent chez Wiseman une certaine volonté d'ubiquité, d'être avec le détenu quand nous sommes avec le psychiatre, d'être avec le directeur quand nous sommes avec le gardien, etc. Nous sommes tantôt près de celle ou de celui qui est interné, tantôt plus loin, avec ceux qui le regardent pour le surveiller, l'aider, le punir. Nous sommes successivement du côté de l'inculpé, du procureur, du directeur... Aucun point de vue ne s'impose absolument. Chacun dans la scène est traité en "égalité cinématographique" avec les autres : Wiseman traite ses personnages avec les mêmes types de cadrages, leur consacre chacun à peu près le même temps et l'on peut dire qu'il n'existe pas vraiment de personnage principal, jamais, même au sein d'une séquence, son travail ne se portant pas sur le portrait individuel. Son regard se veut donc égalitaire et se pose sur chaque membre qui forme l'institution de manière paritaire. Un regard qui essaye de ramener à l'échelle du film tous les différents niveaux qui composent un institut sur le même plan, au même étage, dans une sorte de bain collectif.

Titicut follies s'intéresse à un lieu dans lequel existe justement l'échec d'une parole : l'asile psychiatrique. Des deux parties filmées, l'une des deux reste sans réponse. Au discours tout puissant et

moralisateur des psychiatres et gardiens répond la langue en roue libre, mélange d'onomatopées, de discours délirants, brillants et mutiques de certains internés, réduisant à néant toute possibilité communicationnelle. Ce qui est fascinant dans la démarche de Wiseman, c'est que justement l'organe de la vision c'est la parole. Wiseman tient le micro, tandis que son cadreur suit le déplacement de ce micro vers celui ou celle qui parle. Sa perche indique la direction à prendre et le cadre est ici gouverné par la prise de son. Ainsi, les mouvements de caméra circulent à travers cette parole qui résonne dans l'institution.

En équipe très légère, Wiseman part souvent en ayant très peu visité les lieux. Le tournage souvent très long (parfois 3 ou 4 mois) se trouve être le moment du repérage. D'ailleurs le film n'existe pas réellement avant le montage. Son parti pris est de filmer énormément et sur une longue période sans avoir aucune idée de ce à quoi ressemblera le film au moment du tournage. C'est ensuite dans la salle de montage que le film se trouvera. Mêmes si dans *Titicut follies* les mouvements de caméra sont plus libres et plus didactiques, les mouvements de caméra et zoom se font bien plus ressentir que dans ses films suivants, ce qu'il considère aujourd'hui comme ses erreurs de début¹, et l'on perçoit déjà ce désir de donner le moins d'intentions possibles au moment du tournage. Ainsi, il ne précède jamais gardiens et internés, mais suit les personnages de dos, arrive avec eux dans les pièces, évitant d'attirer l'attention sur des procédés filmiques qui pourraient être utilisés au moment du tournage. Il dit en ce sens : « *Je veux que le spectateur soit dans le sujet, sans attirer son attention sur la technique* »². Au tournage, il n'a de cesse de vouloir filmer avec cette démarche d'observateur invisible qui à aucun instant n'interférera avec le filmé. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il se tiendrait à distance des autres. Au contraire, il se trouve bien souvent à quelques mètres des personnes filmées. Et finalement l'arrangement entre l'équipe filmante et les personnages filmés repose sur un non-échange. Ne pas interférer, voilà le maître mot. Les mouvements de caméra sont donc toujours justifiés par les corps qui se déplacent, il n'y a jamais de prise de parole ou de geste qui attireraient l'attention sur celui-ci.

« *Le montage opéré par Wiseman va nous permettre discrètement de suivre le parcours intellectuel du cinéaste, de ressaisir son expérience à travers la forme esthétiquement signifiante qu'il lui donne.* »³ C'est donc dans la salle de montage qu'il modèle un parcours dans l'institution, que surgit le dialogue entre Wiseman et les images. Le calendrier quotidien de l'asile se voit modifié, les détenus sont mis en rapport par le montage alterné, et les jours s'entremêlent. Wiseman ne se prive pas au montage de redécouper ce qui avait été filmé et cadré lors du tournage (environ 2% de ce qui avait été filmé est monté).

¹ Laura FREDDUCCI, Quentin MÉVEL et Séverine ROCABOY, *Frederick Wiseman, À l'écoute*, Playlist Society, 2018, p. 46

² *Ibid*, p. 56

³ *Ibid*, p. 28

La règle qui préside donc au moment du tournage n'existe plus au moment du montage. L'utilisation des procédés de fiction alors refusés tels les champs-contrechamps, le travail sur le montage son, le rapprochement de scènes déliées dans le temps se fait a posteriori, cela tout en sachant que le respect vis-à-vis de la complexité des situations reste le mètre étalon. Wiseman est d'ailleurs loin de nier la scénarisation du réel qu'opère le montage, mais souhaite cependant banir toute interférence entre filmeur et filmé. Tout regard caméra qui trahirait l'objectif est coupé au moment du montage. L'expression de son point de vue se veut donc tout, même indirect, et passe particulièrement par la construction de la structure du film. Wiseman n'a de cesse de dire que lui n'émet aucun jugement, aucun discours, et que c'est au spectateur de construire ce discours à partir du film. Si on peut à plusieurs égards remettre en question cette totale transparence de l'équipe au moment du tournage, Wiseman arrive tout de même avec une certaine virtuosité à se faire oublier.

Parfois cependant, la présence de l'équipe filmante provoque des réactions et si Wiseman ne le dément pas, il tient toujours à retirer ces moments du montage final. On se demande alors pourquoi a été intégrée cette séquence terrible de *Titicut folies* où des gardiens hors-champ soumettent un détenu à un interrogatoire dont ils connaissent déjà les réponses, jouant eux-mêmes le jeu de l'interviewer pour le film, parce que l'équipe filmante est là. Face à l'écrasant jeu du pouvoir, mais aussi face à la caméra le détenu répond : « *Tu joues du Piano, Jim ?* », « *Je jouais du Pianola* », « *Je jouais ça chez moi, 84 rue Arlington* », « *Tu as été instituteur ?* » « *Un court moment, diplômé prof d'arithmétique, de maths.* ». Spectateur de cette scène, on en vient à se demander pourquoi la caméra laisse peser son lourd regard sur le visage et le corps dénudé de cet homme alors qu'elle tient la place du geôlier, cela sans jamais accorder de répit au détenu, une possibilité pour lui de s'échapper et de ne pas répondre à l'absurdité de ces questions. Dans ce cas-là, la certaine indétermination qui planait sur le montage, cette mise en scène qui nous laissait libres de prendre parti ou non, ne donne pas de contrechamp sur les bourreaux.

Si Wiseman opère la dissection de cette machine bien rodée qu'est l'asile psychiatrique, s'il montre l'opacité des internés qui se taisent ou s'expriment par désarroi sous le poids de l'appareil psychiatrique, il dément tout effet qu'aurait pu produire la présence de l'équipe au moment du tournage : « *Mais, à mon avis, notre présence n'a aucun effet sur les gens. C'est très curieux, mais c'est comme ça !* »¹. Il évince toute scène qui rendrait présente l'équipe filmante, toute présence subjectivante, toute adresse à la caméra, aucun doute d'une présence manipulante ne plane sur les images. Pourtant Wiseman présente ses films comme fictionnels dans la forme.

¹ *Ibid*, p. 54-55

Si le cinéma de Wiseman ne se veut pas un cinéma d'interaction et d'échange avec ceux qui sont filmés, il nous place directement dans le regard d'un observateur discret qui se fondrait invisiblement dans la foule des institutions. Nous ne sommes plus dans le regard d'une caméra de « *surveillance* », mais une caméra qui est là, avec ses personnages, *juste là* et qui se laisse peu à peu oublier aux autres.

Caméra participante

Lors d'une conférence¹ donnée dans le cadre des Rencontres de la Fémis en 1987, Frederick Wiseman, Johan van der Keuken et Jean Rouch se sont retrouvés autour d'une table ronde après la projection de *Blind* (1986), tout dernier film de Wiseman à l'époque. Johan van der Keuken a, à ce moment-là, lui aussi réalisé deux films sur des aveugles et Jean Rouch commence tout juste un film sur un enfant atteint de cécité. Or, Rouch se trouve face au fait qu'il aimerait réaliser ce film, mais ne pourra pratiquer ce qu'il appelle le *feedback*, pratique qu'il avait jusqu'alors toujours mise en œuvre et qui consiste à montrer la dernière version du film aux personnages qui y ont participé. Pour lui, seul le recours à la fiction semble envisageable pour la réalisation de ce film.

Se pose alors la question suivante : comment filmer une personne avec laquelle une part de l'échange est impossible ? Comment filmer un rapport de force si important ? Jean Rouch donne alors la réponse que Richard Leacock lui avait faite : « *Il ne faut pas hésiter à montrer l'horreur pour mieux arriver à la surmonter* », ce qu'approuve aussi van der Keuken. Il s'agirait donc de provoquer une non-adhérence aux images. Wiseman répond en toute honnêteté que pour lui, même s'il lui arrive de pratiquer le feedback, ceci lui semble une fausse démocratie participative, car, quand bien même, il reste maître du film et de son montage.

Si, comme nous l'avons vu Wiseman trouve le film en montant, il dit lui-même qu'il n'a aucune idée de ce que sera le film en tournant et qu'il souhaite se limiter à cette place de grand observateur. Jean Rouch ou van der Keuken essaient quant à eux de faire ce travail au moment de la prise de vue et ne conçoivent pas dans leur approche, qui tisse souvent des relations extrêmement serrées et proches, que puisse être éludée la réaction qu'ils ont eue à l'instant où le film naît dans le viseur. Il faut, selon eux, quand cela est possible, essayer de piéger cette réalité qui se réveille d'elle-même dans le temps exact. En somme, une forme de primauté de l'image instantanée face au discours a posteriori.

¹ Conférence de Jean ROUCH, Johan van der KEUKEN et Frederick WISEMAN, France, 1987, 83' : <http://www.femis.fr/conferences?fbclid=IwAR1Jjlv4DcQXfhdyLyM4o0ifnxFU7cQGO2Fhf4MKKOSB9qLOeIcH0kE4iX0>

Ainsi Jean Rouch compte au travers de ses films faire participer les gens qu'il filme. Il leur confie la matière filmique au même titre que lui la détient. La philosophie de van der Keuken est plutôt celle d'établir un dialogue avec la caméra, dialogue parfois quelque peu violent.

C'est en s'engageant eux-mêmes corporellement dans les images et en impliquant les personnages filmés que Rouch et van der Keuken conçoivent leurs pratiques du cinéma documentaire. Quand van der Keuken réalise sa série de deux films sur les aveugles *L'Enfant aveugle I et II*, le premier se consacre à une institution, un groupe d'enfants, questionnant leurs perceptions du monde. Deux ans plus tard, il tourne ce second film sur un des enfants : Herman Slobbe. Il a opéré un rapprochement. Il est parti du général, pour revenir et approcher le particulier dans ce second film, véritable fruit d'une rencontre. De manière concrète, les images traduisent ce rapprochement via le passage de la longue à la plus courte focale, et cette fois-ci, la rencontre se fait à la portée du bras de l'enfant aveugle, le filmeur étant bien plus proche et laissant bien plus de place au garçon qu'il filme. Le changement qui s'opère principalement est celui de la place que tient van der Keuken dans ses images. Le second film se concentre bien plus sur un échange. Johan van der Keuken laisse donc le personnage s'emparer du film au risque d'égratigner ce qu'il avait établi, cela en confiant le micro au petit Herman Slobbe. Dans *L'Enfant aveugle II*, il lui donne les oreilles du film, le laisse s'emparer du micro. Semble alors apparaître l'idée de concevoir l'échange documentaire comme une relation qui se construit et doit marquer le film. Un échange qui laisse au personnage sa dignité cinématographique, sa chance, lui confère un pouvoir sur le film. Et même si « *cet échange inégal, s'il ne peut être aboli (il est incontournable), doit être au moins rendu présent, doit marquer les images et responsabiliser les spectateurs* »¹.

Si la place du spectateur de cinéma est bien celle de la croyance, cette croyance est toujours doublée d'un doute, et plus encore dans le cas du cinéma documentaire : est-ce bien vrai ? n'a-t-on pas exagéré ou falsifié les choses, manipulé les personnes, truqué la scène ? Le spectateur du cinéma documentaire est comme la sublime Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir, toujours à se demander où finit le théâtre, où commence la vie ?²

Nous verrons dans la deuxième partie comment, dans certains cas, le réalisateur n'a plus cette place omnisciente et invisible sur le film, et comment ce doute peut venir s'immiscer directement dans les images et donc venir remettre en question le degré de réalité du film à travers l'affirmation de la subjectivité du filmeur.

¹ Serge DANÉY, « *La Radiation cruelle de ce qui est* », *Les Cahiers du Cinéma*, n°290/291, Juillet/Août 1978 ; p. 70

² Jean-Louis COMOLLI, *Corps à corps dans le bureau du juge* dans *Corps et cadre* (Cinéma, éthique, politique), Éditions Verdier, 2012, p. 145-146

PARTIE II

-

LA CAMÉRA PARTICIPANTE

ÉTUDE DE LA POSTURE DU FILMEUR S’AFFIRMANT COMME SUJET FACE AU FILMÉ : COMMENT LA POSITION DU CINÉASTE, DANS L’ESPACE CONCRET OÙ IL TOURNE COÏNCIDE AVEC SA POSITION IDÉOLOGIQUE DANS LE FILM ?

« On a transformé les caméras pour filmer les gens, le monde. [...] La pensée venait au fur et à mesure que l'on faisait des films, on n'avait pas de plans de tournage. On se laissait guider par les événements... On était à la recherche de l'humain »¹. Grâce à la grande flexibilité que permettent les innovations techniques apparues dans les années 60, un cinéma gouverné par l'état direct de la prise apparaît. Naît alors l'idée qu'il faudrait concevoir le film dans le temps de son tournage, et idéalement dans le temps du filmage pour tendre vers plus d'authenticité. Ne plus décider à l'avance de ce qui va se produire et réagir en direct deviennent alors de nouvelles règles. Des passerelles se forment entre la pratique de la télévision et la pratique du cinéma pour repenser une équipe plus légère. On évolue donc en plus petit groupe ; la caméra, le son toujours reliés par un fil ; le clap disparaît peu à peu et le matériel devient de moins en moins imposant, donc moins contraignant : la possibilité d'un cinéma plus "léger" s'envisage.

Libérer la caméra. Pouvoir la jeter dans l'espace humain, dans la vie. Oublier la caméra. Pour cela, il faut d'abord qu'elle soit muette. Coupons-lui la langue ! Pouvoir filmer comme on regarde, immédiatement. Enregistrer en même temps les sons, la parole humaine, n'importe où, n'importe quand, en même temps que l'image. Tout cela paraissait un rêve il y a à peine trois ans. Aujourd'hui, après le travail des pionniers du cinéma direct, d'hommes comme Leacock, Rouch, Brault, Maysles, Lhomme, Ruspoli, après le tra-

¹ Michel BRAULT dans, *Le direct avant la lettre, documentaire* de Denys Desjardins, dans l'édition DVD des œuvres de Michel Brault (1958-1974), Canada, ONF, 2006, 50 min

vail des équipes canadiennes, une nouvelle dimension s'ouvre pour le cinéma. [...] Le caméraman n'a plus de trépied : il l'a donné au musée archéologique. Il n'a plus que deux pieds, ceux que lui a fournis la nature. Et pourtant, il lui faut une deuxième tête, greffée sur son épaule : la caméra légère.¹

Cette citation ouvre le court-métrage de Mario Ruspoli intitulé *Méthode 1*, film aux allures de manifeste qu'il réalise accompagné de Pierre Lhomme et d'Antoine Bonfanti dans le but d'initier les opérateurs à la technique légère et au son synchrone et dans lequel il explique ce va-et-vient perpétuel entre les possibilités qu'offre le matériel technique et les désirs d'une nouvelle esthétique. Ainsi, nous pourrions définir le Cinéma Direct comme étant à la fois la possibilité d'envisager un cinéma moins imposant techniquement, permettant par là même une évolution plus discrète de l'équipe ainsi que la possibilité d'une synchronie du son et de l'image, mais surtout comme un cinéma gouverné par le direct, dont l'idéal serait de réaliser le film et son montage dans le temps du filmage. Cette dernière hypothèse s'inscrivant dans l'idée de préserver au maximum l'innocence de l'instant, d'y faire éclore une certaine vérité, et de ne pas revenir sur la matière filmée. L'idée du direct passe principalement par le fait que film se déroule dans le temps réel du filmage et donc dans l'utilisation du plan séquence ou du plan long.

Si beaucoup de cinéastes, après les années 60, ont pu être plus ou moins affiliés par certains de leurs films au Cinéma Direct, c'est en raison de leur utilisation d'un matériel léger, du son synchrone et de la pratique de l'improvisation de l'équipe pendant le tournage. Il serait intéressant d'étudier en quoi la pratique singulière d'une caméra, dite participante, qui hérite à la fois de ces nouvelles pratiques, questionne et repense la brèche ouverte par l'idée d'un plus grand "réalisme". Au premier visionnage des films de Jonas Mekas, Jean Rouch ou de Johan van der Keuken, on retient souvent la virtuosité du filmage : les mouvements de caméras à l'épaule, la volonté de trouver la place juste, le regard prêt à se détourner de tous côtés et le récit contenu dans une seule prise. On retient donc cette impression d'une suite de plans-séquences grandioses avec peu d'interventions dans le filmage et le montage. Pourtant, à observer de plus près la constitution de ces films, on perçoit des objets bien plus déconstruits, où le plan, c'est-à-dire les images et les sons qui le composent, a plus une valeur de fragment que de tout. Cette idée de *work in progress* ne se traduit pas simplement par l'improvisation au tournage, mais plutôt par un questionnement, une instabilité de celui qui filme, qui cherche sa place dans ce qu'il filme, un questionnement qui se prolonge au moment même du montage.

¹ Mario RUSPOLI, « *Méthode I* », *Artsept* n°2, juin 1963 ; p. 80

L'image en tant qu'acte dans le geste

Les années 60 ont été propices à l'éclosion d'un cinéma plus léger dont le principe était de se laisser guider par les événements-mêmes. La légèreté du matériel, la volonté de se rapprocher de "l'humain", cette capacité à épouser le temps et le mouvement des événements ont porté à la disparition d'un certain diktat du point de vue imposé dans l'espace, mais cette tendance a parfois poussé à un balayage continu de l'espace par la caméra, ne cherchant pas vraiment sa "juste" place. Ces déplacements continus, cette notion de "corps-caméra" et d'improvisation au cadre n'a pas pour autant rimé avec une plus grande implication du filmeur au sein du film. Par implication, nous n'entendons pas seulement ici une implication physique, mais une implication du *je* qui établirait un dialogue entre filmeur et filmé. En effet l'idée était celle de toucher une certaine "vérité" et d'adhérer à la forme filmée :

Les praticiens du cinéma-vérité étaient liés pieds et poings à la "capacité négative" de Keats (Les poètes ne doivent avoir ni caractère ni personnalité ; ils ne peuvent exister qu'à travers les objets qu'ils observent ou qu'ils imaginent). Cette conception artistique longtemps à l'honneur a connu sans doute son apothéose, sous forme cinématographique, dans le cinéma-vérité. S'il s'agit d'une conviction esthétique, cela n'a rien à voir avec la voix au sens que Hawkes [Romancier et professeur américain qui insistait sur la nécessité de trouver sa voix] donnait à ce terme. Le paradoxe était donc de trouver une voix dans un champ qui semblait, par définition, réclamer le silence au réalisateur.¹

Or, l'idée d'une caméra dite participante, consisterait à établir un dialogue, une gestuelle au travers de la présence de celui qui filme. Ross McElwee parle ici de trouver une forme d'expression langagière personnelle, l'émergence d'une parole qu'il fera d'ailleurs intervenir dans ses films. Tout comme Alain Cavalier travaillera cette voix, sorte de conscience d'un cinéaste qui cogite, de l'ordre d'une confiance intime qui intervient en deçà de l'image. Comme dans tout travail de mémoire s'entrecroisent le temps vécu, la parole qui se confie dans le direct de la prise, mais aussi la parole qui émet une relecture des images quand elle est enregistrée a posteriori. À travers le temps vécu dans le filmage, le temps de la relecture, la temporalité diachronique, ceux-ci pouvant être séparés par de longues périodes, leurs voix interviennent comme première personne d'un "journal filmé", et c'est alors que ces cinéastes romanciers deviennent les formidables narrateurs de leur vie quotidienne.

¹ Ross McELWEE, « *Trouver sa voix* », Trafic n°15, Été 1995, p. 16

D'autres cinéastes ont pris une autre voie toute aussi personnelle. En s'affirmant plus à travers leurs gestes et déplacements que par leur présence sonore ou corporelle (le corps dans le cadre), c'est un dialogue avec l'autre, filmé, qu'ils ont essayé de mettre en place en tenant la caméra. Dans cette partie nous tâcherons d'étudier la posture du filmeur s'affirmant comme sujet face au filmé à travers sa gestuelle : comment la position du cinéaste, dans l'espace concret où il tourne coïncide avec sa position idéologique dans le film ? Quelle serait la bonne distance, la juste place ? Ceci pour essayer de questionner quel dialogue établir entre filmé et filmant en tenant la caméra. Nous ferons donc appel aux notions de distance physique – et de positions idéologique –, sans évincer la position qu'établit a posteriori le réalisateur au moment du montage que nous considérerons au regard du mouvement insufflé dans l'instant du tournage.

MOUVEMENT/COUPE

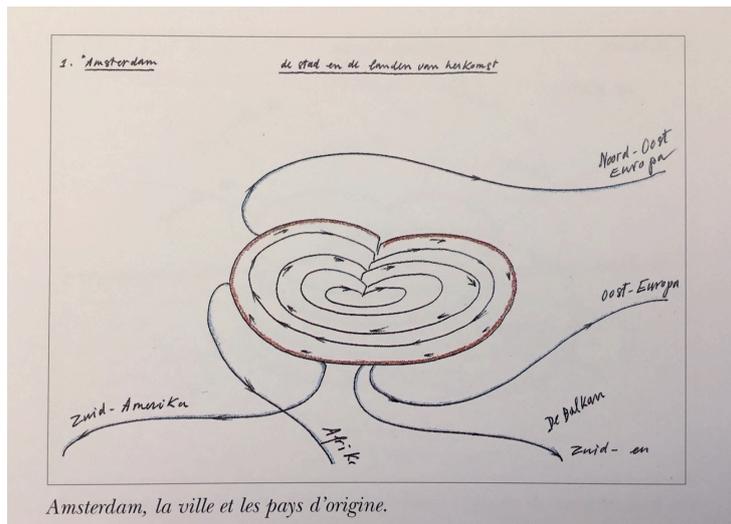
Amsterdam Global Village, **Johan van der Keuken (1996)**

Amsterdam Global Village s'ouvre sur quelques mots empruntés au poète Bert Schierbeek, "J'ai toujours pensé que la vie, c'est 777 histoires à la fois.", que Johan van der Keuken reprend aussi à la première page de son livre *Aventures d'un regard*. Le film, à l'image des mots du poète, produit une représentation kaléidoscopique de la ville d'Amsterdam. Une multitude d'histoires qui s'entrecroisent, de fragments pris dans le quotidien, dans le temps présent qui emporte la ville. Par ce portrait cosmopolite, il donne à voir l'image d'une ville monde et présente l'existence simultanée de différents milieux qui se juxtaposent. Se laissant emporter par la cartographie de la ville, le mouvement du film, à la fois circulaire et latéral, tour à tour fondé sur des travellings, au fil des canaux ou des rues, et sur des cercles de plus en plus larges, finit par donner le sentiment d'un monde. À l'image de cette scène où le cinéaste détourne de manière incongrue son regard vers une fille accoudée à une fenêtre, il passe alors de l'extérieur à l'intérieur du bâtiment où se déroule une scène érotique. C'est ce mouvement perpétuel, de la périphérie vers le centre, un mouvement qui va à la rencontre, bute sur les surfaces et caresse les formes. Chaque rencontre n'est qu'une multitude de façades à travers lesquelles Johan van der Keuken fait résonner ce qui se cache derrière : les origines, les traumatismes, mais aussi l'intimité. Ainsi, à plusieurs reprises il fait un bond d'Amsterdam à un ailleurs qui appartient à des personnages tous plus ou moins exilés (Bolivie, Tchétchénie, ...), mais cet ailleurs semble tout aussi bien façonner cette ville. Par sa durée, par l'unité de sa forme, le film paraît être un aboutissement dans l'œuvre du cinéaste, à la fois le prolongement du reste de son œuvre et un écart. Après avoir voyagé à travers

le monde, pour dresser divers portraits de la mondialisation et du capitalisme (*La Forteresse blanche*, 1973 ; *I Love \$*, 1986 ...) et essayé de faire le portrait de l'Europe après la chute du mur (*Face Value*, 1991), il décide de faire un film sur sa ville natale, Amsterdam. Une ville qu'il présente comme le lieu où beaucoup d'éléments qu'il avait déjà filmés ailleurs coexisteraient. La plupart de ses précédents films rapprochaient différentes figures d'une coupe à l'autre par un montage tranchant. Ainsi il passait du continent américain au continent asiatique, le temps d'une coupe, afin de rapprocher ces peuples, ces territoires, tous travaillés par l'écrasante mondialisation. Cette manière d'arpenter le monde, de vouloir être partout, sans rien laisser de côté, se perpétue tout de même dans l'espace clos de la ville d'Amsterdam. En effet, il ne cesse de déroger à cette contrainte d'unité de lieu annoncée par le titre du film, ne pouvant s'empêcher de s'en évader via divers moyens (écran de télévision, voyage à l'étranger...).

Avant d'entamer le tournage, *Amsterdam Global Village* était basé sur un scénario qui annonçait les personnages et de nombreuses scènes toujours présentes dans le film. Alors intitulé *Amsterdam/Cinéma direct*, la règle du jeu dans le film était celle du "hasard provoqué". C'est-à-dire un canevas duquel devait éclore une certaine forme d'impondérable au moment du tournage puis au moment du montage. C'est dans la figure de la rencontre que se trouvent principalement les enjeux de cette règle : entre son apparition soudaine et, au contraire sa composition anticipée.

Le film construit sa structure au fil des rencontres éparses, avec de petits et de grands personnages, et, bien souvent, l'instant, l'amorce de ces rencontres, sont laissés à vif. Parfois, l'arrivée vers le personnage est savamment construite ; d'autres fois, au contraire, elle paraît prise dans un direct plus maladroit. Et bien souvent, ces rencontres sont l'objet de figures récurrentes que nous allons étudier. Partant de l'hypothèse que si Johan van der Keuken voue un attachement particulier à partager ces moments, allant parfois jusqu'à les remettre en scène, c'est probablement qu'il y construit le personnage, qu'un rapport s'instaure, mais surtout un accord avec et entre eux. Le cinéaste ne se trouve pas directement pris avec les personnages, mais se montre, se met en scène les abordant ou au contraire se faisant alpaguer. Si à certains moments van der Keuken s'arrête, puis s'avance, car quelque chose vaut le détour, à d'autres moments, il continue son chemin. Face à la contingence de ce qui l'entoure, c'est dans ces instants qu'il décide si le personnage meurt, prématurément, ou prend forme. Le personnage pris dans la vie se retrouve pris dans le film, comme un contrat tacite entre l'envie de filmer, de ne pas filmer, l'envie d'être filmé et celle de ne pas être filmé. Gage d'honnêteté ? Ensuite viendra un autre moment au montage qui peut se faire sans l'un des protagonistes : le choix de garder ou de jeter la matière filmée.



Un des schémas préparatoires du film où sont annotés les mouvements et itinéraires que le cinéaste envisage d'emprunter à travers la ville et ses ailleurs.

Glissements

À plusieurs occurrences est employé un même dispositif quand il s'agit d'arriver face à un personnage ou de s'en séparer. Une figure "classique" que l'on retrouve dès ses premiers films (*L'enfant aveugle I et II*). Johan van der Keuken effectue un mouvement d'avancée ou de recul face à celui qu'il vient de rencontrer. À la manière d'une première réaction, la rencontre se trouve souvent représentée par ce mouvement d'attraction/répulsion partant du général pour arriver au gros plan, au particulier, et inversement dans les moments de départ.

Dans *Amsterdam Global Village*, ce mouvement s'établit de deux manières : de façon très découpée, au travers d'une suite de coupes et de raccords dans l'axe ou alors sans coupes, par un mouvement, le corps du filmeur s'approche du corps du personnage, ou se recule. D'un côté l'avancée se trouve dans les coupes, de l'autre elle se trouve dans le plan, et elle est donc physique. De ces deux manières distinctes d'aborder et d'accéder à l'autre, il serait intéressant d'étudier quels enjeux émergent entre le déplacement par la coupe et le déplacement au travers de ce mouvement physique.

Tôt dans le film, alors que nous venions de quitter un jeune couple en pleine séance d'échographie, nous nous retrouvons dans un marché d'Amsterdam. Lieu qui ressemble au coin des dealers et des toxicos. Après avoir filmé la petite étale d'un döner Kebab, van der Keuken cadre un personnage qui fume. On entend hors-champ une voix un peu plus lointaine qui

l'interpelle, lui disant qu'il n'est pas le bienvenu. Le personnage à la cigarette, d'abord plein centre du cadre essaie de s'échapper et part se positionner en périphérie, mais il ne le laisse pas sortir du cadre et élargit. Finalement, quelque chose l'attire à droite. Il glisse, avec précaution, pas à pas sans faire pivoter la caméra laissant entrer le visage d'un autre fumeur qui approche étrangement sa tête de la caméra. Dans cette scène, le cinéaste semble se mettre dans une position de joueur un peu provocateur. D'abord, il empêche cet homme de s'extraire du film, il élargit le cadre pour mieux le tenir dans ses filets ; puis, pour filmer ce milieu qui lui est peu accueillant, il monte un stratagème et donne à voir la tactique qu'il met en œuvre pour filmer un personnage qu'il n'aurait pas pu filmer en braquant sa caméra directement sur lui, c'est-à-dire en visant. Dans un premier temps, on le voit préparer son cadre, puis l'élargir, afin d'y faire entrer le visage du personnage. Et c'est à travers une série de petits pas chassés sur la pointe des pieds - un peu comme s'il se trouvait face à un animal dangereux - qu'il se décale petit à petit vers celui qu'il veut capturer. On est surpris par ce mouvement de caméra qui ne semblait dans un premier temps pas motivé, mais qui finit par inclure le personnage via les bords d'un cadre "flottant", au travers d'un léger glissement transversal.

La caméra n'est pas ici déjà présentée au personnage : on n'a pas franchi cette étape où elle se braque pour la première fois sur un visage. De cette avancée physique, il prend la vie du personnage en cours, le fait passer des bords au centre du cadre, conservant à d'autres moments dans le film les premiers sourires embarrassés, le regard qui se détourne, qui essaie d'échapper ou au contraire le regard qui fixe pour la première fois intensément la caméra. Par ce mouvement, il ne nous trompe pas sur l'artificialité du film : il montre l'authenticité du mouvement, sa réaction prise dans l'instant, la subordination du film au personnage, du personnage au film autant que leur libération au moment de la séparation.

Chris Marker de manière analogue a "fétichisé" une figure qui exprime les mêmes enjeux, qui se joue au travers du premier regard échangé. Quelque chose d'assez photographique, de l'ordre de l'instant, où il capture le : "j'accepte que tu me filmes". À plusieurs reprises Marker collectionne ces scènes de rencontres furtives et ne finira plus que par montrer cette foule d'accords-regards. À la différence qu'après avoir eu ce regard, il s'éclipse, ayant pour seule volonté de capturer le moment où il dompte le personnage. Dans *Chats Perchés* (2004), il trouve le lieu parfait pour figurer, forcer ce regard et qui, en même temps, empêche toute forme de confrontation plus approfondie : l'escalator. Deux corps s'avancent l'un vers l'autre en sens inverse. Travelling contrarié, une glissière les sépare, empêche les corps. Rencontre contrariée, furtive, car le point de rencontre est bref. Or les films de Chris Marker ne sont pas à proprement parler des "films de ren-

contre“ ou d’échange avec les personnages (à quelques rares exceptions près, tels que le *Joli Mai*, 1966) comme peuvent l’être les films de van der Keuken, mais bien souvent des films-monologues, d’un grand voyeur perché comme une chouette qui organise le monde à son image (*La Jetée*, 1962 ; *Sans soleil*, 1984) ou du moins qui le perçoit avec une certaine distance (*Le Fond de l’air est rouge*, 1977). Marker s’en tient donc là : seule la rencontre, rien qu’elle, pas ce qui suit, fuyant le moment où la rencontre pourrait se concrétiser. De même, il réalise multitude de ralentis et arrêts sur image pour fixer, magnifier ces regards qu’il capture dans *Sans soleil* (1984).

Pour en revenir à *Amsterdam Global Village*, dans les moments de séparation avec un personnage, c’est rarement la coupe qui nous extrait d’un moment de vie. Bien souvent, un mouvement de retrait s’effectue comme pour signifier que le personnage vivra au-delà du film. Puis, quand la distance qui sépare filmeur et personnage est raisonnable, la coupe peut venir. D’autant plus après que van der Keuken se soit longuement immiscé, parfois très intimement, dans la vie des gens. Partir lâchement, abandonner un personnage pour aller à l’affront d’une autre rencontre. « *C’est un problème lié à un type de travail cinématographique : le fait de laisser constamment tomber les gens. C’est la grande différence avec le cinéma de fiction, peut-être la seule différence de principe : il n’y a pas l’acteur qui dépose son masque quand il rentre chez lui* »¹. Dans ce mouvement de recul se trouve la réalité de cette séparation d’une rencontre qui s’organisait pour le film. Et parfois, la liberté de s’extraire du récit est laissée au personnage. « *Je commence à en avoir marre de ce film, je rentre chez moi* » dit Khalid, le coursier, figure passerelle du film, à la fin d’*Amsterdam Global Village* avant de partir. C’est donc lui qui décide de nous quitter, et s’éloigne sur sa moto, pour ne devenir qu’une petite tache qui disparaît du film. Tout comme lorsque le personnage d’Herman Slobbe, l’enfant qu’il avait filmé dans deux de ses premiers films, s’écarte de lui, le cinéaste annonce le détachement par quelques mots, « *Dans un film, tout n’est que forme. Herman n’est qu’une forme. Adieu, chouette petite forme* »², puis conclut qu’il part faire un autre film en Espagne ; il n’aura été que de passage. De même dans *Amsterdam Global Village*, les personnages circulent dans un grand défilé organisé et ce mouvement de glissement qu’il emprunte, à plusieurs reprises, avant de se séparer d’eux, remet en cause toute croyance et appropriation de leur histoire qui existe et existera en dehors du film. Tout au plus pourront-ils revenir dans le film et décider ou non de leur présence.

¹ Johan van der KEUKEN, « *Tout est forme* » dans *Aventures d’un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 116

² Johan van der KEUKEN, *Herman Slobbe/Blind Kind 2*, film 16mm, n/b, 1966, 29’

Répétitions

Dans *Vivre avec les yeux*¹, Ramón Gieling filme Johan van der Keuken au travail. On découvre sur le tournage de *To Sang Fotostudio* (1997) la manière dont le “hollandais planant” conçoit ses images. Contrairement à cette impression d’un cinéma pris sur le vif qui traverse son œuvre, on se rend compte que le cinéaste compose et découpe bien plus qu’il n’y paraît. Le cadre est établi assez précisément : on le voit mettre en scène comme il l’entend les scènes qu’il filme avec le souci de reconstituer ce qu’il s’est imaginé pour le film. On le voit donc parler aux personnages, comme s’il avait à faire à des comédiens qu’il dirigerait : leur demander de faire un pas à droite, à gauche, de rentrer dans un magasin l’un après l’autre allant même jusqu’à les faire répéter avant la prise. Et même s’il est difficile de différencier les images prises sur le vif des images reconstituées et des images construites, les scènes où il rejoue la rencontre semblent parfois le fruit d’une mise en scène complice. Par exemple quand le coursier décide de quitter le film, on sent que la scène a été scénarisée afin qu’elle intervienne à un certain moment dans le film, afin qu’elle soit une manière concertée de quitter le personnage. Dans ces instants, cette image d’un film qui se donne pour du direct, assujetti au hasard, se défait :

Le cinéma que je fais n’est pas du cinéma direct, mais presque toujours le fruit d’une collaboration. Même avec le SDF que je filme pendant environ un quart d’heure, il y a une collaboration. Presque rien n’est pris sur le vif. Il y a d’abord une petite entente, et ce vif peut se développer. Cela me sert aussi à dépasser la peur que j’ai souvent dans les situations où je ne me sens pas du tout à la hauteur. ²

Ainsi, ces moments joués permettent d’établir une collaboration, une entente entre filmeur et filmé et donnent à voir l’instant de cette entente, affirmation de cette liberté commune filmeur/filmé, même reconstituée. Si dans le cinéma de fiction l’acteur travaille pour le film, le contrat est tacite et directement établi. Dans le cinéma de van der Keuken, ces brefs détours par le cinéma joué semblent être le moyen de rejeter tout assujettissement du personnage au film et d’éviter tout rapport ambigu avec le filmé. Chacun est libre d’arriver et de partir quand il le souhaite.

¹ Ramón GIELING, *Vivre avec les yeux*, film 16mm, couleur, 1997, 55’

² Johan van der KEUKEN, Serge TOUBIANA, « *Entretien avec Johan van der Keuken* », Cahiers du cinéma, n°517, Octobre 1997, p. 53

Rapport inégal

Johan van der Keuken semble chercher à se montrer dans ces situations que le documentariste rencontre dans son approche. On le voit approcher les choses avec sa caméra, tandis que bien souvent ces scènes sont évincées du film. Habituellement, seul le rapport établi nous est présenté. Pourtant, alors que ces scènes semblent être le moyen pour lui de tendre vers un rapport plus égalitaire entre filmeur et filmé, la position qu'adopte le cinéaste à différents moments contredit cette hypothèse : se plaçant lui-même dans certaines postures inconfortables, maladroitement auxquelles il ne souhaite pas échapper, il les rend au contraire présentes dans le film et semble même les rechercher véritablement dans son travail.

À un moment du film, alors que l'on s'attarde sur une partie d'échecs, dans un bar, on aperçoit un visage dans l'obscurité de la rue qui regarde un match de foot diffusé sur le petit écran depuis l'extérieur. C'est un homme, ivre. Van der Keuken tourne autour de lui, fait des pas de droite à gauche, le cadre est instable, comme s'il ne savait pas où se fixer, où trouver la bonne place, éprouvant un malaise face à l'homme qu'il filme, face à l'incohérence de ses propos. Dans un mouvement de décadrage, il finit par l'évacuer, revient à lui, mais finit encore une fois par s'en écarter. Le lendemain, de jour, on retrouve le même homme alors qu'il dort dans un parc. Allongé, l'homme a les yeux fermés, il ne sait pas qu'il est filmé. Quoi de plus brutal que de voler l'image d'un homme qui dort ? Peut-être la bonne place est-elle celle dans laquelle le cinéaste s'assoit. Une place juste, confortable où il peut se faire oublier de l'autre, oublier du spectateur. Cette place Keuken ne la cherche pas toujours puisqu'au contraire il essaie de s'en défaire pour se positionner autrement. Dans *L'enfant aveugle I* (1964), alors qu'il pourrait se planquer, se faire oublier, libre à lui de capturer ce qu'il veut, il se montre toujours présent, se rappelle aux enfants qu'il filme, gesticulant à gauche à droite, les filmant à proximité. Lui, voyeur tout puissant, capturant l'image de ceux qui ne voient pas et ne pourront se voir. Serge Daney dans *La Radiation Cruelle de ce qui est* décrit ce rapport qu'il établit entre le filmeur et l'aveugle, cette recherche constante de ce qu'il appelle "la mauvaise place" :

C'est ici que Van der Keuken s'engage, risque quelque chose. Il ne se détourne pas de ces situations-limites (que, visiblement, il affectionne), pas plus qu'il ne les enrobe dans l'abjection d'un discours de l'assistance due aux plus "défavorisés". Il pousse au plus loin la recherche de la "mauvaise place". Et si la bonne place, au cinéma, est celle où on oublie son corps, la mauvaise place, celle du moraliste, est celle où le corps se rappelle à nous.¹

¹ Serge DANÉY, « *La Radiation cruelle de ce qui est* », Les Cahiers du Cinéma, n°290/291, Juillet/Août 1978 ; p. 71

Et quand l'homme se réveille dans la rue, van der Keuken est toujours là, la caméra braquée sur lui. L'homme peine à ouvrir les yeux. Ils se saluent et le film continue. Le lien montré/monté, n'est pas ignoré et s'assume dans ce qu'il a de brutal et parce que l'autre peut refuser de s'introduire à nous, il filmerait cette objection ou montrerait l'accord tacite. Il laisse au fond au personnage la possibilité, un peu brutale, de ne pas être une victime du film, mais au contraire de pouvoir réagir ou accepter la condition du regard qui se porte sur lui. Laisser donc la possibilité d'être un personnage, une forme autonome, qui prend corps, dicte et intervient sur la forme même du film. De cette même manière, le film ne se laisse pas être une victime du système qu'il filme tant qu'il montre cette position inconfortable dans laquelle il se trouve. Cette posture limite dans laquelle se trouve parfois le cinéaste n'est bien sûr pas toujours présente face à ceux qu'il filme, bien que van der Keuken semble toujours questionner sa légitimité à filmer les choses, nous le verrons ensuite, quand nous étudierons sa pratique du cadrage. Mais c'est notamment lorsqu'il se trouve face à des personnes par rapport auxquelles sa position est discutable, là où un rapport égalitaire se discute plus fortement qu'il fait ressentir l'inconfortabilité dans laquelle il est assis, en venant parfois à filmer de manière presque violente. Ainsi quand il se retrouve face au sans-domicile enivré, il s'approche au plus près de lui, tourne autour de lui, se détourne, ne lui laissant dans un premier temps pas vraiment la chance de s'exprimer. Ce qu'il pourra cependant faire dans la séquence suivante. De même lorsqu'il filme le personnage sur le marché, il est très proche de lui, aux limites de la mise au point de l'objectif et ne lui adresse pas un mot. C'est-à-dire que dans ce genre de situations, son approche est d'autant plus provocante, scandaleuse, afin de faire surgir ce corps-filmant de le rendre présent au spectateur, une manière de questionner sa place, cette inégalité des moyens dans l'établissement du dialogue.

La juste place comme nous l'avons vu peut-être celle où le cinéaste se rappelle et se rend présent face à ce qu'il filme. Elle pourrait être verbale ou corporelle comme c'est le cas dans le cinéma d'Alain Cavalier, le filmeur se rendant présent au travers de sa voix mais aussi de son corps qui apparaît souvent dans des reflets et miroirs. Chez van der Keuken cette présence existe principalement à travers sa gestuelle. C'est précisément que le cinéaste essaie de prendre position face à ce qu'il filme et chez lui cette juste distance se situe où il se trouve vulnérable, elle se juge à la mesure du bras, là où le cinéaste peut être pris à parti corporellement par l'autre :

... si je suis dans une rue et qu'il y a quelque chose qui se passe de l'autre côté de la rue, je ne peux pas commencer à filmer. Sinon, je suis l'observateur extérieur, et les gens te sentent. Il faut arriver à traverser la rue, se mettre sur le même trottoir et

peu à peu s'insinuer. Si je suis à distance où on peut me frapper, les gens sont en position de pouvoir égal. Si je suis distant, je peux prendre l'image et me sauver.¹

C'est donc toujours par souci de laisser une chance à l'altérité au moment du tournage que Johan van der Keuken prend place dans ses films et s'approche de ses personnages. Sans la présence "imposante" du cinéaste il n'y aurait pas de risque d'être pris à parti, le risque d'être vulnérable et atteignable. Cette collaboration assumée, montrée, entre le filmeur et le filmé semble incontournable dans sa pratique. Elle se développe de film en film et semble une manière de se responsabiliser lorsqu'il filme. À travers ces réflexions sur les moyens d'accéder au personnage, il n'est pas dans la posture de celui qui pense qu'on peut enregistrer ce qui se trouve devant la caméra pour témoigner des choses. Il s'agit de s'approcher avec ses outils au corps-à-corps, de les utiliser pour aller au contact des autres. Une caméra qui comme la canne d'un aveugle tâtonne et bute sur les choses, allant parfois jusqu'à toucher pour voir et sentir les personnes qu'il filme (*Lucebert*, 1962 ; *Vers le Sud*, 1981) : à divers moments la main du filmeur entre dans le cadre pour toucher ce qui se trouve face à lui, passant de l'optique à l'haptique, comme pour s'assurer de la matérialité des choses. Cette main rend compte de la supercherie du trompe-l'œil, objet de mesure qui se rappelle à nous comme pour nous signifier l'homme qui est à la mesure de toute chose (dans cet espace filmique). La main devient elle-même outil de mesure qui permet de s'assurer de la distance à laquelle on se trouve des choses (ici, la longueur du bras). Mais venant dans cet extrait butter contre une surface plane, la surface du visible contre laquelle se heurte la caméra paraît tout aussi plane que l'est celle d'un écran de cinéma. La caméra a tout autant à faire à un monde trompe-l'œil que van der Keuken signifie à travers ce motif, ne pouvant atteindre l'intériorité de ce monde opaque qui lui résiste, mais seulement la matérialité des choses. Ainsi, « *il reste un cinéaste matérialiste : le monde existe en dehors de nous, et notre rêve se heurte à lui. Le travail du cinéma, c'est cette relation entre les deux : work in progress, toujours.* »².

¹ Johan van der KEUKEN, « *La distance à laquelle filmer* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 172

² Johan van der KEUKEN, « *Méandres* », *Trafic* n°13, hiver 1995, p. 23



Vers le Sud, JVDK, 1981

Champ-contrechamps

De la même manière, on retrouve la dichotomie coupe/mouvement quand van der Keuken met en place un dialogue entre deux personnages. Dans *Amsterdam Global Village*, à plusieurs reprises lors d'une conversation entre une mère juive, qui raconte à son fils comment elle a échappé à la déportation, on observe une série de champs/contres-champs. Dans ce genre de séquence, le classique champ-contrechamp est présent, mais on remarque qu'à plusieurs reprises au lieu d'employer la coupe, le rapide mouvement de panoramique qui alterne d'un visage à un autre est conservé. En dialogue constant avec son œuvre, Johan van der Keuken analyse et décrit la manière dont il a construit ses films. Dans un court texte, *Champ-contrechamp*¹, il explique la manière dont il a établi cet entretien et pourquoi dans certains cas l'idée de conserver le panoramique s'est imposée à lui :

Je les montre séparément, en coupant les panoramiques rapides par lesquels je passe de la mère au fils, et vice-versa. Seulement quand cela devient plus intime sur la question de la culpabilité, je les relie dans l'espace et dans la durée en gardant ces

¹ Johan van der KEUKEN, « *Champ-contrechamp* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 120

panos. Ce moment de transition correspond aussi à un changement de position de la caméra, qui traverse l'axe entre les deux personnages.¹

Le champ-contrechamp est par habitude le motif du cinéma de fiction. Quand le documentariste se trouve dans cette situation, il doit interrompre, prendre le temps de déplacer sa caméra, recadrer, bref, intervenir fortement sur le moment, excepté dans le cas d'une prise de vue à plusieurs caméras, ce qui n'est pas le cas ici. Se trouve alors, dans le fait de produire un contrechamp, toute l'artificialité du documentaire. Un autre instant, capturé à un autre moment est juxtaposé à l'instant de cette parole. On nous a bernés. Et l'on pourrait revenir à cette idée que dans l'opposition coupe/mouvement se trouve la dialectique entre l'intervention au montage ou l'importance de conserver l'authenticité du tournage. Ainsi, quand au travers de ces paroles se dit quelque chose d'important, il décide de conserver le mouvement qui relie les deux personnages, le temps qui relie la parole. C'est donc l'impossibilité de couper à travers cet instant ou dans cet espace qui s'impose à lui, évoquant de ce fait la célèbre formule d'André Bazin : « *Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit* »².



Amsterdam Global Village, 1996

Découpage de l'espace et décadrages

Les scènes qui relient les personnages entre eux font souvent l'objet de moments d'errance au sein d'Amsterdam. Ce sont de longs travellings latéraux sur les vitrines de la ville, des déplacements au travers des canaux. Mais au-delà de ces mouvements de circulation au travers de la géographie de la ville, Johan van der Keuken ne cesse de se déplacer face aux personnages qu'il filme. Ainsi il ne se trouve jamais figé, dans l'attente que quelque chose se produise, mais dans

¹ *Ibid*

² Andrée BAZIN, « Montage interdit », dans : Qu'est-ce que le cinéma, Cerf - Corlet, coll. 7ART, 2007 ; p. 59

une gestuelle permanente cherchant à construire/déconstruire l'objet qui se trouve face à lui pris dans le décor qui l'environne.

Autres que les déplacements de circulation dans la ville, on peut dénombrer deux figures de déplacements dans le film. La première figure est le glissement : le « *il y a ça mais il y a aussi ça* »¹, ce léger déplacement qui nous entraîne vers un ailleurs, une nouvelle histoire, un détournement du regard. La deuxième, que nous n'avons pour le moment pas encore abordée, est le « *cela pourrait aussi être comme ça* »², c'est-à-dire un changement de cadre qui n'apporte pas de nouvelle information, mais seulement un très léger changement du point de vue. Dans ces deux formes de mouvements du filmeur on pourrait voir la pratique de ce que Pascal Bonitzer appelle le *décadrage* :

Une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme formes d'exercice d'un droit de regard. Il faudrait dire en termes deleuziens que l'art du décadrage, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique.³

Ce qui est habituellement centré, du moins composé dans le cadre est mis en marge, jusqu'à parfois en être évacué. Car si pour la peinture ou pour la photographie le décadrage se restreint à ce point vue fixe qui "mutile les corps", au cinéma c'est aussi l'action, celle de "vomir" au travers d'un mouvement les personnages hors du cadre et de pointer un vide. Violence du regard, refus d'adhérer à ce qui est montré, le décadrage traduit une réaction physique avec la caméra. Droit de regard qui s'impose, contrepoint à ce qui est montré, l'intérêt principal de l'image ne devient plus centre de l'image, mais en est évacué, le regard se détourne ailleurs, sur les zones mortes ou bien sur quelque chose d'autre qui a attrapé l'œil. On peut donc à la fois considérer ce geste comme un détournement du regard, qui s'empêche de voir une action trop violente, qui s'enfuit quand il n'adhère pas à quelque chose, mais aussi comme un contrepoint au regard : il existe, cet ailleurs, ce hors-champ, celui dans lequel il est aussi possible d'inscrire le personnage. Furtif coup d'œil mécanique. Tout comme il nous est difficile de fixer l'œil sur quelque chose trop longtemps, l'œil vibre, la caméra vibre, se balade de manière arbitraire pour découvrir un visage, un paysage et scrute les alentours.

Encore une fois cette manière de filmer les "à-côtés" s'envisage de deux manières dans le film. Il y a d'un côté le décadrage à travers la coupe, un décadrage que nous appellerons décadrage mental, qui nous laisse entrevoir un présent ailleurs faisant écho au présent de la scène, mais qui est

¹ Aurélien PY, *Amsterdam Global Village de Johan van der Keuken*, Yellow Now, Côté films n°4, 2006, p. 75

² *Ibid*

³ Pascal BONITZER, « *Décadrages* », Cahiers du cinéma, n°284, Janvier 1978, p. 12

réalisé de manière virtuelle grâce au montage. Il peut être sonore ou visuel. Ce sont les sons des travaux qui viennent couvrir les images montrant le sans-abri dans son sommeil et qui s'éteignent ensuite peu à peu quand il se réveille. Mais ce sont aussi ces images qui dans certains moments de discussion, alors que la parole continue sa récitation, nous montrent un ailleurs proche ou lointain qu'on associe à l'action. Les divers moments où le film, au détour d'un personnage, s'évade loin sur le globe, en Bolivie ou en Tchétchénie par exemple, sont des moments où l'on décadre la ville d'Amsterdam. C'est qu'il existe à la fois toutes ces actions possibles qui ont lieu aux alentours, mais aussi qu'Amsterdam se compose de ces histoires-là : la ville, c'est aussi ces communautés qui se dispersent, ces guerres qui provoquent le départ de nombreuses personnes. Les modalités de ces déplacements s'effectuent donc parce qu'il y a à certains moments ces différentes percées dans l'image, qui laissent la possibilité d'une évasion. Des trouées qu'il emprunte et dans lesquelles il se plonge le temps d'un détour, une manière de ne pas se contenter de la parole et d'accompagner les personnages là où l'histoire se joue. Roberto joue un air de flûte dans son petit appartement hollandais et nous sommes emportés dans les imposantes montagnes boliviennes. Le petit écran de télévision que l'on voit à plusieurs reprises dans l'appartement de Borz-Ali est comme une amorce au départ en Tchétchénie.

Cette pratique de détournement du regard assez brutale au travers du montage, le cinéaste la pratique dès ses premiers films. Dans *Herman Slobbe, l'Enfant aveugle II* (1966), alors que le film se concentrait sur le portrait du jeune Herman au gré d'un des mouvements de caméra, une fausse note se laisse entendre, la caméra bourre, un bourrage ici métaphorique. Il filme réellement le bourrage de la pellicule, mais ici l'impossibilité de filmer ne résulte pas d'un blocage mécanique, mais d'un blocage éthique, pause dans le film, l'actualité doit faire face : un homme noir a été tué. On aperçoit la dépêche dans un quotidien. Ces décadres virtuels, ou mentaux, qui s'effectuent au travers du montage font état de l'impossibilité du cinéaste à se borner à filmer ce qui est seulement délimité par le cadre et par l'espace dans lequel il se trouve. Ils sont comme une manière d'exprimer ce "oui, mais il se passe aussi ça, là-bas", alors "qu'est-ce qui m'autorise à filmer ce ici en évinçant ce là-bas". Ainsi, ces sauts ailleurs sont comme un rappel de l'existence des multiples actions en cours au même instant et un moyen de remettre en question les limites de ce cadrage : où commence l'espace dans lequel le personnage est pris, où s'arrête-t-il ?

On définit le cadre comme un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image : décors, personnages, accessoires, etc. À s'en tenir à cette définition, Johan van der Keuken, serait donc un cinéaste non pas du cadrage, mais du décadre. Le regard ne se porte pas tant sur ce qui est dans le cadre, mais sur ses limites qui, en se déplaçant légèrement, insinuent ce qui pourrait être contenu dans le cadre. Le cadre le contraint à cette clôture sur le

monde qu'il essaie de perpétuellement contrarier. Une image pour lui, un fragment qui cherche ses limites, dont l'intérêt ne serait pas l'image comme tout, mais les contours de l'image, ce qu'elle cache. Tout cadrage détermine un hors-champ, tout système clos est aussi communicant avec ce dans quoi il est pris. Le plan délimité en durée par le montage, en espace par le cadrage est forcément injuste par ce qu'il exclut. Inclure de manière éparse des éléments lointains dans l'espace et le temps serait pour van der Keuken le moyen d'affirmer son image comme brisure, fragment pris dans un hasard plus ou moins provoqué par sa présence. Il dit à ce propos : « *Le tout est comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini.* »¹. Le fragment est le résultat d'une brisure, d'une opération de cassure, qui échappe à l'organisation, à la structure.

De manière analogue dès qu'il s'agit de filmer un lieu, un objet, un corps, un visage, Johan van der Keuken a la bougeotte. Incapable de se poser, de figer son regard dans une contemplation plus passive, son cinéma mutile les objets, surmultiplie les points de vue allant du plan séquence au plan le plus fragmentaire au travers d'une suite de cadres fixes. Martelant l'objet au travers d'un montage haché et de mouvements de caméra incessants, les variations de points de vue se font permanentes, ceci allant du micromouvement de cadre au changement plus radical de point de vue. Le fragment est à la fois éclat, mais aussi germe. Il possède une force épiphanique et féconde capable de constituer une étrange forme organique. Un espace se construit à travers la multiplicité de ces plans. Cette fragmentation de l'espace au travers du montage, faite d'une telle manière qu'elle contredit toute croyance en sa saisie continue sur le vif, proposerait plus une reconstruction de l'espace proche de la problématique des peintres cubistes : comment sur une toile à deux dimensions faire apparaître toute la complexité des volumes sachant qu'une perspective impose toujours une multitude de points aveugles. On pourrait presque détourner la citation qui ouvre le film : la vie c'est 777 possibilités à la fois en 777 positions dans l'espace. Les déplacements qu'il entame face aux corps qu'il filme sont le moyen de parer cette impossible d'ubiquité. Le décadrage relativise le point de vue, le remet en cause et cette danse du filmeur serait comme un "existentialisme" du cadre qui se pense, se cherche, cogite et se montre se faisant.

Au-delà de ces multiplications de points de vue, c'est aussi au travers de micros décadrages qu'il remet en cause le cadre. C'est en effet parfois par de très très légers élargissements du cadre, à d'autres moments par de micro-déplacements, qu'un hors champ très mince nous est dévoilé. Ici on ne parle pas d'un balayage de tout l'espace par la caméra, mais de simples mouvements centrés sur le même objet. Les cadres fixes se font donc rares, voire inexistantes. Cette recherche d'une

¹ *Ibid*, p. 25

instabilité est permanente, presque chaque cadre faisant l'objet d'une légère "remise en cause" du point de vue érigé, ce qu'il explique ici :

Souvent chez moi le cadrage est suivi d'un déplacement qui ne va pas vraiment vers un cadrage nouveau, mais qui justement déplace quelque peu les choses, et qui indique que chaque point de vue est ambigu, arbitraire, et qu'il est aussi suivi d'un nombre infini de points de vue. Il y a donc grossièrement deux sortes de dépassements du cadre : il y en a qui cherche à l'intérieur du même plan à ajouter une nouvelle information - c'est donc plusieurs cadres dans le même plan - et un autre qui pour moi est assez personnel et qui consiste à conserver presque le même point de vue, mais en déplaçant légèrement les relations spatiales à l'intérieur du cadre, pour précisément accentuer ce "presque".¹

C'est en quelque sorte une manière de donner du volume aux choses que d'effectuer ces micros mouvements. Voiler certaines parties d'un corps, d'un objet, pour en dévoiler d'autres ; une manière de marquer l'arbitraire du cadre érigé, la complexité et les multiples facettes de ce qui est filmé, comme hanté par ce qui ne se trouve pas ou plus dans l'image. Au travers de sa démarche, il nous rend visible le processus, montre le caractère concret des données visuelles et sonores qu'il modifie en les enregistrant, ne pouvant révéler une totalité sans mouvement, sans coupe.

Montage/Pensée

Contrairement à de nombreux cinéastes du Cinéma Direct, Johan van der Keuken a une approche du montage qui ne se veut pas une avancée linéaire à travers un espace, mais plus une composition de sauts en avant et en arrière, riche de contrastes. Cet assemblage de moments hétérogènes dans le temps et de points de vue changeants dans l'espace, d'élan et d'éloignements, produit un montage extrêmement découpé et des séquences bien souvent très fragmentées. Ce qui semble propre à son cinéma, c'est qu'il arrive à produire ce travail du montage dans le temps même du filmage. Si le mouvement dans le plan est celui de l'esprit, pris sur le vif pendant le tournage, le mouvement du montage est le mouvement de l'esprit même qui structure le film. Le mouvement de caméra serait donc plus de l'ordre de la réaction et de l'échange avec le personnage tandis que le mouvement créé par le montage semble être une pensée qui structure et organise cette foule de mouvements épars.

¹ Johan van der KEUKEN, « *Instabilité/Colère* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 23

Cette danse de l'esprit, le filmeur l'effectue à travers ses déplacements lorsqu'il filme, comme pour perpétuellement modifier le cadre établi, perverti par l'immobilité. Les déplacements seraient comme le raisonnement mis en mouvement de celui qui cadre, l'immobilité traduirait peut-être l'état d'un esprit endormi. Recherchant une perpétuelle instabilité dans l'image, ne pouvant pas se contenter qu'une chose soit comme elle est, les instants de fugaces équilibres sont tout de suite rattrapés par un labile déséquilibre. Tout comme le danseur, qui sonde le sol dans un perpétuel mouvement, y prend pied pour s'y appuyer et y trouver un équilibre, une "vérité", le filmeur détruit ces moments de stabilité cherchant des points d'appui dans ce mouvement constant. Être perpétuellement mobile face aux choses afin de les confronter à d'autres, pour tout re-mélanger et en faire ressortir autre chose. Il n'y a pas de cadrage absolu, comme il n'y a pas de principe absolu. La danse constante de Johan van der Keuken ressemble en tout point à celle effectuée par le danseur nietzschéen, une danse qui se développe, s'affirme puis se contredit. Une danse capable d'éparpiller et de fragmenter la pensée par une ironie qui détruit les certitudes stables, les belles significations harmonieuses, c'est-à-dire les identités fondées elles-mêmes sur un absolu.

C'est donc entre un cinéma du montage, de l'association des plans, comme pouvait l'être celui des documentaires d'avant-garde russe (par exemple *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, 1929) et la volonté de réaliser le montage dans le temps du direct de la prise que se situe le cinéma de Johan van der Keuken. Entre l'idée de concevoir la prise comme une totalité, un objet unique, mais aussi comme un éclat, un morceau de ce qui a été brisé, sans ordre logique, lieu du hasard. On retrouve cette dialectique dans l'acte même du cadrage qui semble marquer son arbitraire, mais aussi dans le choix du montage qui se partage entre l'envie de conserver le mouvement qui sépare deux plans ou le choix d'effectuer une coupe. Au fond, au travers du cadrage et du montage Johan van der Keuken semble questionner sa place, la place de la coupe, de la limite et semble rendre relatives la coupe du cadre et la coupe du montage.

Comment effectuer un cadrage qui laisse percevoir ce qui est en dehors du cadre ? Comment essayer de garder ce qu'il faut pour conserver l'authenticité d'un rapport et en même temps lier les choses entre elles quand elles ne se trouvent pas dans le même espace, dans le même temps, et donc créer de l'artificialité ? De l'emploi d'une caméra légère nous sommes passés à l'emploi d'une caméra qui questionne, une caméra qui va au contact et fragmente comme un marteau, tel un objet qui fragmente l'espace, permettant de faire résonner, tel un instrument critique, qui permet aussi de briser en multiples fragments. Filmant à hauteur d'homme, s'inscrivant lui-même dans l'espace, tandis que sa femme Noshka van der Lely capte, en retrait, le son, lui-même le dit : « *Je travaille contre l'ethnographie. C'est toujours au moment où le modèle se brise, où la représentativité ne fonc-*

tionne plus, que cela devient intéressant. »¹. Toutes ces intrusions plus ou moins ressenties du cinéaste, sa présence affirmée au travers de ses gestes et mouvements, toutes ces multiples effractions afin de casser la représentativité sont des moyens de questionner et d’immiscer le doute qui plane sur ce qui est filmé. C’est justement face à ce monde trompe-l’œil qui s’organise pour la caméra que parfois la représentation se brise, et que par exemple la main du filmeur s’introduit permettant de rendre compte d’une forme de “supercherie“. Ne cherchant pas à établir des principes figés, c’est plus une mise en crise du film et des instants de basculement qui problématissent le regard qui est porté que guette Johan van der Keuken.

Utilisant sa caméra pour s’approcher de l’humain, ce n’est pas tant les instants de vérité que cherche le cinéaste, mais les instants de faiblesse qui remettent en question la place de ce personnage filmeur et son intervention dans le monde filmé.

Si Johan van der Keuken relativise continuellement le rapport qu’il construit avec ses personnages, Jean Rouch, cinéaste anthropologue, a plus la place d’un cinéaste établi parmi ceux qu’il filme. Ayant petit à petit formé à travers ses nombreux films la grande “famille rouchienne“ composée notamment d’Oumarou Ganda, de Damouré Zika, de Lam Ibrahim Dia ou encore de Safi Faye, Rouch apparaîtrait comme la figure d’un observateur qui aurait vaincu les problèmes d’une ethnographie occidentale sur l’Afrique, affirmant ainsi la subjectivité d’une approche qui voudrait se frayer un chemin parmi ceux qu’elle filme. Nous verrons que chez Jean Rouch cette prise de position du filmeur s’apparenterait plus à la recherche d’un état particulier du filmeur qui permettrait d’adhérer à l’état particulier dans lequel sont plongées les personnes filmées.

LA CAMÉRA CAMÉLÉON DE JEAN ROUCH

Les Maîtres fous (1955) et *Tourou et Bitti, Les tambours d’avant* (1971)

Johan van der Keuken se plaît à ramener cette ambivalence du montage au simple choix de sa caméra :

J’avais donc deux Bolex, la petite, à ressort, et cette Bolex synchrone bricolée. L’alternance de ces deux caméras résume assez ma position dans le courant des années soixante : entre le langage du montage, qui avait dominé le documentaire d’avant-garde (et qui avait débouché sur une sorte de pictorialisme commenté), et le cinéma-vérité qui me fascinait par sa capacité d’épouser la durée des événements,

¹ Johan van der KEUKEN, Serge TOUBIANA, « *Entretien avec Johan van der Keuken* », Cahiers du cinéma, n°517, Octobre 1997, p. 49

mais qui manquait de moyens formels pour décrire le “monde des choses“. J’ai composé en faisant des incursions dans différents domaines narratifs ou expérimentaux.¹

Au travers de ce déterminisme technique quelque peu exagéré, mais qui ne semble pas non plus dénué de sens, se dégage l’idée selon laquelle à chaque outil correspondrait une utilisation bien précise, à chaque outil correspondrait sa propre tendance cinématographique. De ce qui relèverait de l’aspect technique et de l’aspect expressif, difficile de démêler ce qui serait un geste commandité de l’auteur ou une contrainte imposée par le matériel, comme semble ici l’affirmer van der Keuken. Là n’est pas vraiment la question car bien que la machine soit elle-même traversée par une intention, elle est aussi empreinte d’une certaine idéologie² et impose ses contraintes. Ce qui semble pertinent ici est justement l’articulation qui se fait entre la machine et l’Homme. Il n’est donc pas tant question de limite – ce qui reviendrait à se demander « qu’est-ce que produit la machine sur l’œuvre ? Qu’est-ce que produit la main du créateur ? » - mais plutôt d’articulation : la machine en tant qu’elle est mue par une intention.

Les Maîtres Fous, Jean Rouch, 1955

Cette ambivalence cinéma du direct/cinéma du montage se retrouve différemment dans le cinéma de Jean Rouch, qui oscille entre plan long, image de l’écoulement d’un “temps réel“ et plan court, restructuration d’un temps martelé. Si Rouch a toujours rêvé le film réalisé en un seul plan, ce n’est que relativement tard qu’il n’a pu réellement mettre en pratique cet exercice d’un seul tenant. Dans un premier temps, sa manière d’approcher le film en temps réel fut de tourner en bout à bout, c’est à dire en concevant durée et ordre des plans tournés sur le terrain.

Au début des années 50, dès ses premiers films, il revendique cette envie de capturer, d’embrasser l’événement du rituel dans l’entièreté de sa durée. Si chez beaucoup de cinéastes documentaires le rapport du nombre d’heures tournées sur le nombre d’heures montées est supérieur à cinq heures pour une heure, Jean Rouch affirme que pour lui le meilleur rapport est de un sur un³, c’est-à-dire que toute la matière filmée est montée dans le temps du filmage. Le matériel technique qu’il détient alors ne le lui permet pas. C’est que tout d’abord, en 1955, les premières caméras légères permettant le son synchrone sont bien loin d’être mises au point. Au mieux existe le tout récent

¹ Johan van der KEUKEN, « *Mes Caméras* » dans *Aventures d’un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 107

² Cf. Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, Technique et Idéologie*, Verdier, 2009

³ Conférence de Jean ROUCH, Johan van der KEUKEN et Frederick WISEMAN, France, 1987, 83’ : <http://www.femis.fr/conferences?fbclid=IwAR1Jjlv4DcQXfhdyLyM4o0ifnxFU7cQGO2Fhf4MKKOSB9qLOeIcH0kE4iX0>

mais bruyant et lourd Caméflex. Mais c'est par la voie de l'anthropologie que Jean Rouch approche le cinéma, c'est donc avec de petites caméras faciles d'accès qu'il réalise ses premiers films, notamment *Les Maîtres fous*. Une petite Paillard Bolex 16mm en main, entièrement mécanique qui entraîne la pellicule à l'aide d'un ressort qu'il fallait tâcher de remonter toutes les trois minutes, opération qu'il réalise « *très doucement parce que [sa] théorie, c'est quand on remonte qu'on réfléchit* ».¹ Chaque bobine de sa caméra dure tout au plus trois minutes et le ressort de la petite Bell Howell doit être retendu toutes les vingt secondes, ce qui ne lui permettait donc de réaliser des plans que d'une vingtaine de secondes seulement. Cette caméra était très bruyante et la mécanique du ressort l'empêchait d'enregistrer du son de manière synchrone. Rouch devra s'exprimer avec cette caméra qui ne lâche que quelques bribes de pellicule, un son désynchronisé, et trouver le moyen de capturer le rituel des Haukas et d'en reconstruire une apparente continuité. Toujours arrêté, ne pouvant restituer le "temps réel" du rituel, nous verrons justement quels furent ses moyens pour reconstruire cet événement et ce que cela dit du rapport établi avec le filmé. Puis, dans un second temps, nous verrons que même lorsque plus tard lui sera offerte la possibilité d'enregistrer un rituel en plan séquence, avec son synchrone, on se retrouvera tout de même face à un objet sur lequel s'exerce une forme de montage, au sens de collage, et donc qui est empreint d'une intervention assumée sur la matière filmée.

Raccord critique

Dans ses tout premiers films Rouch se soucie peu de montage. Ils sont souvent de simples bout à bout des plans qui se suivent dans le temps du filmage, le tout s'entrecroisant avec sa voix post-synchronisée qui précise le rituel. La place des raccords n'est pas vraiment maîtrisée, d'autant plus qu'elle se limite souvent à placer la coupe quelques photogrammes avant l'instant du décrochage de la pellicule dans la caméra, « *sa désinvolture en la matière met son cinéma en contact immédiat et intempêtif avec le faux-raccord, susceptible de rompre l'impression d'homogénéité du récit, d'en fracturer la continuité. Ce phénomène est d'autant plus déroutant que tous les films suivent le fil unifiant d'une narration chronologique.* »² Par cela nous ne disons pas que son cinéma se détournerait de tout enjeu de mise en scène : c'est justement en se souciant des enjeux de restitution des rituels filmés que Rouch va faire de l'ethnographie un problème de cinéma et du cinéma un enjeu de l'ethnographie. En se détournant d'une certaine grammaire narrative du montage, chaque plan se trouve fragmenté et non lié par quelconque autre figure à un autre plan. Ces libertés prises seront plus ou moins la source

¹ Marc-Arnaud BOUSSAT, *Jean Rouch : paroles données*, 1997, 15'

² Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008, p. 135

d'inspiration des démarches de bon nombre de cinéastes, notamment Jean-Luc Godard qui en tirera son fameux jump cut (*À bout de souffle*, 1960) ou encore François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959).

Ce désintérêt pour une certaine grammaire cinématographique n'en fait pas moins que c'est bel et bien à travers le montage que se trouve toute l'audace des *Maîtres Fous* (1955). En effet, le film prend un chemin plus critique et plus radical que ses toutes premières œuvres (*Au Pays des mages noirs*, 1947 ; *La Circoncision*, 1949 ; *Initiation à la danse des possédés*, 1949...). C'est à travers la figure de l'analogie qu'il oppose un rituel Haukas avec une cérémonie de l'empire colonial britannique au Niger. Au milieu du film, alors que nous avons assisté jusqu'alors au déroulement de la cérémonie des Haukas, apparaissent des images de cette cérémonie britannique. Raccord critique nous permettant enfin de nous figurer ces fameux *Maîtres fous*, titre ambigu du court-métrage qui n'annonce bien sûr pas une réponse univoque. On comprend alors que c'est dans ces représentations de l'empire colonial que les Haukas puisent l'imaginaire de leur rituel. La cérémonie qui pouvait alors être perçue comme un rituel ancestral bascule et se transforme en formidable "rituel dégénéré", la vénération ne se portant pas sur des génies mais sur les mythes de la puissance colonisatrice. Nous sommes alors témoins de la naissance d'un culte émancipateur qui aurait intégré dans sa transe les figures de la colonisation (le gouverneur, la femme du capitaine, le conducteur de locomotive, etc.), dans un jeu violent présenté comme l'ingénieux « *reflet de notre civilisation* »¹. Le lendemain du rituel, Jean Rouch retrouvera ses "possédés" détendus, intégrés dans la vie de tous les jours, dans leur travail quotidien.

Il est important de remarquer que si Rouch « *connaît en théorie le culte voué aux divinités nouvelles que sont "les maîtres fous", il ne saisit pas tout ce qu'il voit, il ne comprend aucune des paroles prononcées, si bien qu'il ne sait rien ou pas grand-chose du scénario en train de se jouer devant lui. Il tourne alors sans idée préconçue de la suite, à laquelle il doit pourtant rester attentif, afin d'en accompagner au plus près les péripéties probables, mais quelque peu imprévisibles.* »² Il est donc en incapacité de déchiffrer le mouvement du rituel qui se joue devant ses yeux. Jouant d'une relative méconnaissance des pratiques Haukas, Rouch s'expose donc aux risques de l'imprévisibilité du rituel et devra reconstruire au montage cette suite de plans qu'il a tourné sans structure établie en amont. C'est seulement après coup que seront traduits et interprétés les données du rituel. Le film, une commande de la part des Haukas, ne prend donc par la valeur de ses précédents films qui tâchaient plus d'étudier le déploiement de certains rituels qu'il avait déjà étudiés et dont il connaissait le déroulement. Le fait de n'avoir pas connu les données du rituel pendant le filmage aurait donc pu être l'un des moteurs d'une plus grande liberté sur la reconstruction du rituel au montage. La traduction établie après coup semble

¹ Jean ROUCH, *Les Maîtres fous*, France, 1955, 36', couleur

² Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008, p. 137

le moyen de s'être émancipé d'une certaine pratique de l'anthropologie filmée dont les « *aspects exceptionnels [...] donnaient tout à coup à ce phénomène étrange mais classique un sens brutalement nouveau et qui fait passer l'intérêt du simple plan de l'ethnographie à celui de l'histoire et de la sociologie politique* »¹. De telles interprétations scandaliseront d'ailleurs de nombreux ethnologues. Pourtant, à partir de cette œuvre Rouch ne cessera d'affirmer au travers de ses films et de ses écrits que le cinéma, tout comme l'anthropologie, est avant toute chose affaire de regard et de subjectivité partagée (les acteurs et personnages de ses films endosseront par la suite à leur tour le poste d'anthropologue ou de cinéaste). Rouch s'avance déjà dans un territoire de l'expression de soi qu'il va de plus en plus investir, en partie pour satisfaire son besoin d'identification à l'autre, le possédé. Le cinéma sera donc pour lui un moyen d'affirmer au travers de ses yeux et sa voix une image fantasmatique de l'Afrique. Pour ces raisons, il sera à plusieurs reprises, en tant qu'ethnologue, considéré comme le souligne Michel Marie avec « *une condescendance ironique* »².

Impuissance filmique

Dans la plupart de ses films, Rouch tient à ce que ces situations vécues pendant le tournage restent inchangées au travers du montage. Il y a l'instant de l'improvisation dans lequel le cinéaste pris dans le rituel doit prendre part à ce qu'il filme, puis le temps de l'observation, le montage, moment où le film prend une tournure plus didactique et plus informative sur le rituel. Le film est presque réalisé comme un tourné/monté. Rouch dit lui-même qu'il « *monte [son] film dans le viseur et fait la mise en scène de [son] film dans le viseur* », se servant des instants de pause imposés par son matériel comme de moments de réflexion :

Impliqué dans cette aventure, tu es forcé de t'arrêter, de te dire où est-ce que je vais, quel va être le chapitre suivant, comment ça marche?... Donc les moments pour moi essentiels c'est quand j'ai les mains dans le "charching bag" et que je change mon film. C'est moi qui le fait, je n'ai pas d'assistant – c'est vraiment la bêtise d'avoir un assistant – c'est à ce moment-là que tout se passe.³

Ainsi c'est quand la bobine s'arrête, le ressort détendu, quand le matériel révèle ses limites et qu'il est condamné à arrêter la prise que Rouch prend le temps d'envisager le découpage du film.

¹ André BAZIN, « *Les Maîtres fous* », France Observateur n°389, 24 octobre 1957, dans Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *André Bazin Écrits complets*, Editions Macula, 2019, p. 2291

² Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008, p. VIII

³ Marc-Arnaud BOUSSAT, *Jean Rouch : paroles données*, 1997, 15', couleur

Quatre temps sont mis en concurrence dans le film : celui du rituel qui tend vers son épiphanie, celui du métrage de la bobine auxquels s'ajoute la durée permise par la tension du ressort et le temps perçu par le filmeur, ici extérieur au rituel – il faudrait aussi ajouter le temps de la prise sonore qui s'effectue entre chaque prise quand la caméra n'émet pas un bruit. Entre la vie qui continue de prendre court et le cameraman qui recharge et qui pense au plan suivant, le montage s'effectue et le raccord émerge dans ces moments où, le réalisateur se trouve dans l'incapacité face à ce qu'il filme. Au départ, dans cette volonté d'établir une méthode aussi proche que possible de la réalité, aussi scientifique que possible, Rouch doit bricoler avec les bribes de plan qu'il obtient avec sa petite caméra pour que ces trois temps se rencontrent. « *L'Art peut-il se satisfaire du hasard* »¹ questionnait Godard en parlant de *Moi, un noir* (1959) ; la coupe peut-elle être aussi hasardeuse que celle que le matériel impose ? Ce désarroi face au temps qui continue de s'écouler et la caméra arrêtée confère une forme "d'humanité" à l'image, elle, qui a failli à sa tâche et le place pour un temps dans l'incapacité. Le filmeur ne peut pas tout emmagasiner et quelque chose lui échappe. Humanité, car l'arrêt rappelle le matériau filmant qui se trouve ramené à un état "d'impuissance filmique". Ainsi la brièveté des plans empêche Rouch de saisir pleinement le rituel, et le fixe dans une position relativement extérieure à ce qu'il filme, à ce qu'il fantasmait d'atteindre par le filmage, c'est-à-dire la transe partagée :

Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est la plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme (...). Alors, au lieu d'utiliser le zoom, le cameraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre, l'artisan, il n'est plus lui-même mais un "œil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique". C'est cet état bizarre de transformation de la personne que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe".²

En effet, à y regarder de plus près, Rouch, dans sa posture, semble extrêmement extérieur au rituel qu'il filme. Éloignement provoqué non pas par les protagonistes du rituel, mais en partie par son matériel à cause duquel il se trouve perpétuellement arrêté. Bien souvent immobile, il n'effectue que quelques panoramiques et se tient souvent éloigné, utilisant une longue focale pour capturer la scène. Si au fur et à mesure que se déroule le rituel on sent Rouch s'approcher des possédés, à aucun moment il ne semble vraiment s'immiscer dans le rituel comme il le fera dans ses futurs films. De même, le son du rituel est extérieur à l'image : complètement enterré, en re-

¹ Jean-Luc GODARD, « *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens* », Cahiers du cinéma, n°94, Avril 1959, p. 21

² Jean ROUCH, *La caméra et les hommes*, texte extrait de *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles sous la direction de Claudine de France, Cahiers de l'homme, 1979 ; p. 63

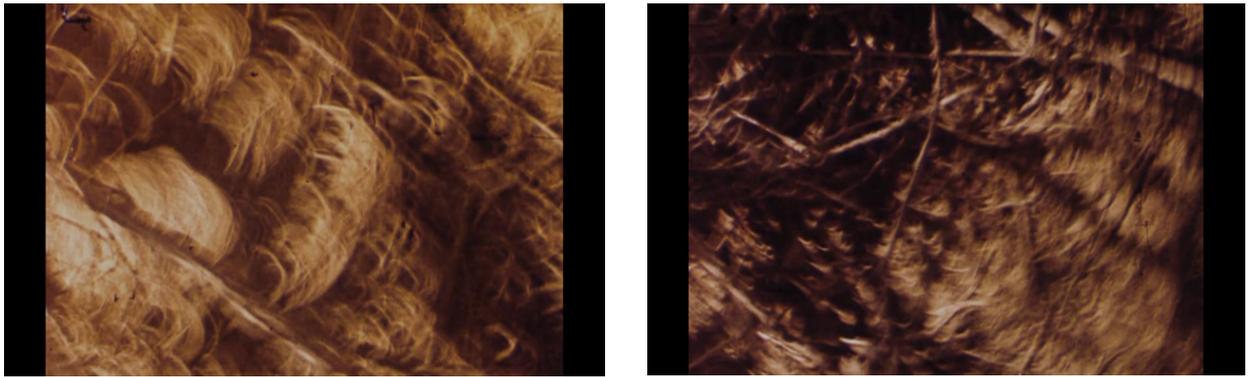
trait et désynchronisé, semblant être émis dans un autre temps, dans un autre endroit du même espace.

La tentative de prendre part au rituel, la caméra en main, comme l'a toujours rêvé Rouch, est ici toujours avortée. Si la voix off, flux continu, établit la continuité sonore, c'est au travers du montage, si saccadé, extrêmement découpé, qu'il arrive à produire dans l'étouffement de chaque plan, produit de la désynchronie du son et de l'image, l'effet d'une syncope qui nous porte à une autre forme de transe "stroboscopique". Ce n'est donc pas au travers d'un écoulement graduel, celui de la cérémonie, que la transe est perçue.

Au-delà de ce "bombardement sensoriel", de cet excès de plans, le film, dans son ensemble, prend lui aussi la forme du rituel. Il part du flux quotidien de la ville, pour ensuite s'échapper dans le rituel et finit par en ressortir en retournant à la ville. Comme le possédé est induit dans la transe, état de véritable coupure du flux quotidien, la sortie de celle-ci s'effectue graduellement par un rappel de l'extérieur. La sortie de la transe vécue via le montage s'effectue aussi graduellement. En effet, s'entremêlent les images des hommes dans leurs occupations quotidiennes et les images de la cérémonie Haukas. Ces quelques images prises la veille, réminiscence du rituel, réapparaissent à la manière de flashes comme une manière de sortir de cet état progressivement.

C'est donc au travers d'un montage complètement libéré que Rouch reconstitue le rituel en palliant à ce que ne lui permettait alors pas son matériel, sachant jouer de cette "impuissance filmique", de ces situations qui l'arrêtent dans sa tentative de capturer l'effervescence graduelle de la transe. Une scène de *La Chasse au lion à l'arc*¹ semble emblématique de ces moments de "frustration filmique" auxquels il se voit parfois ramené. Alors qu'un lion surgit soudainement de la brousse et attaque une équipe de chasseurs, Rouch d'un mouvement accidentel arrête la pellicule. Plusieurs images abstraites aux allures de pelage sur lesquelles l'appareil s'est bloqué restent apparentes, alors que s'entremêlent cris et mugissement. L'image du terrible lion est préservée, le roi de la brousse ne peut qu'en être mystifié. Les chasseurs, la caméra n'auront réussi à le capturer dans son surgissement. Ils rentreront bredouilles.

¹ Jean ROUCH, *La Chasse au lion à l'arc*, France, 1965, 88', couleur



Images sur lesquelles s'est figée la caméra dans une scène de *La Chasse au lion à l'arc* (1965)

Tourou et Bitti, Les tambours d'avant, Jean Rouch (1971)

En 1971, une quinzaine d'années après *Les Maîtres fous*, Jean Rouch réalise *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*. Les caméras et enregistreurs multipistes ont évolué et permettent alors de filmer de manière légère, silencieusement et en son synchrone. Rouch s'essaie donc au filmage en "temps réel", en prenant pour unique règle du jeu de s'interdire tout "montage" puisqu'il s'obligerait à n'utiliser qu'une seule bobine de 122m en 16mm, soit le métrage maximum à l'époque, qui permettait de tourner une dizaine de minutes. Le film se constitue donc autour de cet unique plan séquence de 9 minutes. Malgré cette considérable augmentation du métrage Rouch décide encore une fois de restreindre la durée du film au temps de la bobine. S'il reste décisionnaire de l'instant où la caméra se déclenchera, ce n'est encore une fois pas lui qui décidera de l'instant où le film décrochera.

Bien qu'il puisse désormais réaliser un objet d'une seule pièce, entière et unique, la coupe doit conserver ce quelque chose d'aléatoire, de non maîtrisé. Laisser la bobine tourner, quoiqu'il arrive, motif d'une certaine voracité, seules les limites imposées par le matériel semblent donc pouvoir l'arrêter dans sa marche insatiable. Cela, d'autant plus que ce qui limitait autrefois la durée des plans limite désormais le film tout entier, le temps filmé devenant temps monté, le contraignant à tout organiser et monter dans l'instantanéité du filmage et non plus entre les plans, les mains dans le "charging bag".

Le film se compose comme une brisure, un fragment prit dans un hasard plus ou moins provoqué, unique fragment n'excluant pas le recours à une certaine structuration interne. Le mode opératoire de Jean Rouch, s'il semble similaire aux autres cérémonies qu'il a filmées, diffère ici donc

par ce recours au plan unique. Il faut tout de même relativiser cette caractérisation “d’unique plan“. Si le film bénéficie des dernières avancées en matière de son direct, le commentaire post synchronisé demeure. De même le film n’est en réalité pas composé d’un seul et unique plan, mais de quatre plans chacun séparé par des coupes. Il n’est donc pas le fruit d’un direct “pur“.

Le premier plan, d’environ une minute, s’ouvre sur quelques maisons au milieu de la brousse. Un travelling en caméra portée est entamé, la caméra s’avance vers le village, et alors que l’on entend au loin la musique des tambours et violons, la voix en off de Rouch nous donne quelques informations sur le rituel. Le deuxième plan ne dure que quelques secondes, c’est un carton noir qui mentionne le nom de Jean Rouch. Il est suivi du fameux plan séquence d’environ 8 minutes durant lequel nous parcourons le village et la place sur laquelle a lieu le rituel. Le déplacement continue jusqu’au moment où son matériel se rappelle à lui et lui impose de conclure le film alors que l’évènement attendu vient tout juste de se déclarer. S’étant fixé au métrage de la bobine, il s’éloigne, quitte la cérémonie, l’iris se ferme, la boucle est bouclée, laissant place au générique final, qui compose le dernier plan du film.

Si l’on peut exclure titre et générique du décompte des plans, le film est en réalité composé de deux plans filmés, dont un plan unique de 8 minutes. Jean Rouch s’était d’ailleurs déjà essayé au jeu du plan faisant film. La tentative *Gare du Nord*, court métrage tiré du film collectif *Paris vu Par* (1965) est aussi à relativiser, quatre coupes se trouvant dissimulées dans le film. Cette fiction écrite et jouée, bien éloignée de *Tourou et Bitti*, entretient pourtant une saisissante ressemblance avec celui-ci¹. On y retrouve la même volonté d’y faire s’entrecroiser de multiples temps, comme un carrefour du hasard, synchronie parfaite dans le temps d’un récit clôt sur lui-même. En une dizaine de minutes, à l’issue d’une dispute conjugale éclot une rencontre, promesse de possibles nouvelles aventures, permettant d’échapper ou non à un suicide. Le plan unique est ici utilisé comme objet de cristallisation de ces rencontres, temporalités hétérogènes qui s’entrecroisent dans la prouesse d’un plan unique.

Unicité

Rouch caractérise *Tourou et Bitti*, comme « *Un document filmé dans le temps réel sur ses tambours qui se tairaient à jamais* »². En désignant ces images comme trace unique de cette cérémonie, il confère à cet enregistrement le rôle et le pouvoir d’un document, d’une dernière trace, d’un premier et dernier plan sur ce rituel qui disparaîtrait “à jamais“. Le poids qui incombe à ces images d’être

¹ Cf. Voir l’analyse comparée des deux films dans Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008, chapitre « *Le vertige du temps réel* » ; p. 169-186

² Commentaire du film : Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d’avant*, France, 1971, 9’, couleur

l'unique trace est d'autant plus fort qu'elles en sont aussi l'unique plan. Unique plan dans lequel trois temporalités bien distinctes sont encore mises en lutte : le temps filmique (dix minutes de bobine 16mm), le temps mental (un danseur est sur le point d'entrer dans une transe de possession) et le sien, lui-même aux aguets, l'œil rivé au viseur de la caméra près à capturer l'instant décisif où la transe se déclarera. Il attend donc que ces temporalités parfaitement différentes fusionnent en un instant qui verrait coïncider la fin de la pellicule et l'éclatement de la transe au carrefour de son regard. Filmer ainsi ce fugace dernier souffle, faire tout coïncider en une unique prise, relèverait d'une très grande maîtrise, d'une maîtrise démiurgique qui voudrait organiser le rituel, le film, à l'échelle d'un plan. D'autant que plus tard, dans un entretien avec Pierre-André Boutang¹, Rouch expliquera que c'est la seule fois où il réussira à filmer une véritable transe de possession. En effet, rares sont les cérémonies où les participants entrent en véritable transe. Fruit du hasard, cela fait maintenant trois jours que l'on attend la transe, malheureusement aucun génie n'est venu prendre possession des danseurs de ce peuple du Niger. Ce n'est qu'au travers de ces 10 minutes, juste après avoir lancé le moteur de la caméra, que la transe se déclenche. On se doute que de cette recherche virtuose, qui voulait que tout coïncide au même instant, devait sûrement émaner une profonde tension à l'instant du filmage. Cette vive tension n'aurait-elle pas été propice à la transe des danseurs ? Un état de transe que le filmeur, lui-même, convoitait à partir du moment où il déclencherait sa caméra.

Un film manifeste

« Entrer dans un film, c'est se plonger dans la réalité, y être à la fois présent et invisible, comme ce soir à 4h de l'après-midi quand je suivais le *zima* " Daouda Soroko " qui nous attendait à l'entrée de sa concession »². Le commentaire du film aborde à plusieurs reprises la posture de l'ethnocinéaste. Rouch, premier spectateur du film tourné et monté dans l'œil de sa caméra nous fait part de l'ambivalence entre sa présence, sa non-présence. C'est une manière de questionner son influence sur le rituel. Si Rouch, dans sa posture, semble bien éloigné d'une certaine discrétion, il aspire plus à se faire caméléon, s'oublier en devenant corps participant au rituel. Comme il le revendiquait dans son texte, manifeste de l'anthropologie visuelle, la seule manière de filmer est de se trouver, en tant que filmeur, dans « cet état bizarre de transformation de la personne [qu'il a] appelée, par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe" », cet état où le caméraman « pénètre réellement dans son sujet [...]

¹ Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur

² Commentaire du film : Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*, France, 1971, 9', couleur

il n'est plus lui-même »¹. Si Rouch se plaît à faire une conception quasi universelle de la “ciné-transe”, sans être dupe de ses propos qui sont les mélanges de collages, de contradictions, de considérations mystérieuses et de lectures rétrospectives, *Tourou et Bitti*, plus qu'un essai, semble en être le film manifeste, en témoignent les nombreux commentaires qui abordent aussi bien sa situation en tant que filmeur que les explications du rituel qui prend place.

Filmer dans le temps réel, non pas pour décrocher le rituel dans toute sa “vérité”, mais comme le moyen de se mettre dans ce certain état de tension à travers lequel pourra éclore ce phénomène qu'il a appelé “ciné-transe”. Dans *Tourou et Bitti*, Rouch se place bien plus au cœur de l'action que dans ses autres films. Au-delà de sa voix, conteuse, qui hante et couvre presque tous ses films, c'est que Rouch lui-même emprunte le chemin du possédé, ici mené et précédé par le prêtre zima ”Daouda Sorko“ jusqu'au centre de la place où va naître la transe. L'observateur, l'observé, asservis l'un à l'autre, « *les pas dans les pas* »² comme il le dit. Rouch filme tour à tour les musiciens et les danseurs, tandis qu'il se trouve lui-même au centre de la place du village, observé par de multiples spectateurs de la scène. La situation est bien différente de celle dans laquelle il se trouvait quand il filmait les rituels Haukas, nous avons alors évoqué une distance qui l'assignait plus à la place de l'observateur, ici c'est dans la position d'un acteur du rituel qui investit pleinement les lieux qu'il se trouve. Au-delà de se placer physiquement au centre du rituel, sa démarche paraît presque autobiographique, du moins avec une subjectivité déclarée trouvant une tonalité juste à travers le *je* pour approcher le monde : « *Retomber sur le début de [son] histoire* » pour faire cet « *essai de cinéma ethnographique à la première personne* »³.

Transe partagée

Si l'impression d'un temps qui semble envers et contre tout suivre son cours découle principalement de l'usage du plan long, le cinéma indéniablement intervient, débarque sur le rituel finissant par en être l'ordonnateur, soumettant le rituel à sa mise en scène. Si dans un premier temps la caméra paraît asservie au rythme de la cérémonie, c'est pourtant la cérémonie qui finit par se déclarer grâce à la caméra. L'observateur a par définition un rôle perturbateur et Rouch le relatera d'ailleurs plus tard : il expliquera que l'orchestre s'arrêta de jouer parce que la transe ne venait toujours pas, et c'est parce qu'il continua à filmer qu'ils crurent que celui-ci apercevait au travers de l'objectif de sa caméra les Génies venus chevaucher et s'emparer des possédés que les tam-

¹ Jean ROUCH, *La caméra et les hommes*, texte extrait de *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles sous la direction de Claudine de France, Cahiers de l'homme, 1979 ; p. 63

² Commentaire du film : Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*, France, 1971, 9', couleur

³ Commentaire du film : Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*, France, 1971, 9', couleur

bours reprirent et la transe débuta. C'est donc au travers de cette présence, celle d'une caméra sur laquelle on projette des vertus magiciennes, que semble s'être subitement déclarée la transe des deux danseurs. Asservissement mutuel de deux parties aspirants chacune à atteindre cette forme particulière d'état de conscience modifiée, sphère des représentations qui éclot grâce à cet échange provoqué par la caméra, les représentations imaginaires de ceux qui sont filmés pèsent ici autant que celles du filmeur.

Si Rouch laisse la possibilité à l'autre de fabuler, c'est que lui aussi construit une dramaturgie avec sa caméra afin de créer des situations qui échappent aux prévisions. Le film enregistre l'état de ce rapport partagé, tous finissant par être engagés dans ce projet ethnographique et cinématographique. Rouch compte sur cette tension qui naît du filmage en "temps réel" pour affleurer cet état qu'il appelle "ciné-transe". Les danseurs finissent par compter sur la caméra pour apercevoir les Génies. Transe partagée, manière d'initier un ethno-cinéma collectif instaurant dialogue et visions partagées.

Son cinéma est autant celui d'Oumarou Ganda, de Damouré Zika, de Lam Ibrahim Dia ou encore de Safi Faye qui ont activement participé à l'élaboration des films aussi bien à l'écriture qu'à des postes techniques. Rouch mettra d'ailleurs toujours en pratique ce qu'il appela le *feedback*, dont le but était de montrer aux personnes filmées les images et connaître, ainsi, leurs réactions (réaction qu'il filmera avec Edgar Morin dans *Chronique d'un Été*, 1961). L'une de ses règles d'or est « *qu'un film enregistré sur une population doit être d'abord projeté à la population qui a été enregistrée. C'est le regard sur soi qui est essentiel.* »¹. Ethnologie partagée, qu'a toujours revendiqué Rouch, qu'il mettra aussi pratique dans la réalisation de ses travaux écrits.

Dire qu'il n'y a pas montage au-delà des quelques coupes que nous avons dénombrées et de la présente voix off serait évacuer toute la part dramaturgique du film. Jamais Jean Rouch n'a autant « *monté son film* » et « *fait la mise en scène dans le viseur* »². D'ailleurs faudrait-il ici remarquer qu'il n'existe plus de réelle différence entre pratique du *découpage* et pratique du *montage*, l'un devenant le temps de l'autre. Deux pratiques, deux termes, dont l'exercice réflexif relève de la même idée, seul l'ouvrage semble différent. L'un relève d'un déplacement, changement de point de vue (sonore et visuel) et l'autre du trituration d'une matière enregistrée. Dans les deux cas, il y a montage.

¹ Jean ROUCH, *Jean Rouch ou les aventures d'un nègre blanc*, entretien réalisé par Philippe ESNAULT Image et Son, n° 249, Avril 1971, p. 59

² Jean ROUCH dans : Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur



Début, milieu et fin de *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*

Le film s'élabore comme une narration : l'arrivée au village, la participation au rituel puis le départ du village, forme de boucle, qui prend aussi bien forme narrativement que dans les déplacements de Rouch qui finit par revenir sur ses pas.

C'est au travers de ses déplacements, actes équilibrés, que Jean Rouch découpe le film. À plusieurs reprises il s'accroupit, se positionnant près des musiciens comme pour leur emprunter quelques instants leur point de vue, puis il retourne rejoindre les danseurs. Après avoir fait défiler les divers éléments qui composent le rituel, des chèvres sacrifiées aux tambours, des danseurs aux observateurs, lorsque le film en est à son achèvement, Rouch récite ces derniers mots « ... et moi, j'aurais dû continuer à filmer, mais j'ai voulu faire un film, retomber sur le début de mon histoire et je me suis éloigné lentement pour voir ce que voyaient les enfants des écoles, cette petite place du village aux derniers rayons de soleil où, au cours d'une cérémonie furtive, les hommes et les dieux parlaient des récoltes à venir »¹. Venant s'extraire du rituel, il transpose alors la cérémonie à laquelle nous venions d'assister au regard naïf et crédule de l'enfant, observateur extérieur à la scène qu'il place sous l'œil de l'ethnographie contée. D'autant plus que le plan séquence s'ouvre et se clôt sur une ouverture et une fermeture de l'iris. Cette figure narrative, réalisée durant le

filmage, encadre le plan, marquant à la fois le début et la fin de la bobine de pellicule. Béla Balazs apparentait cet « *assombrissement progressif de l'image [...] à la voix du conteur dont le ton s'abaisse et que suit une pause lourde de sens* »². Cette association à la fable semble parfaitement pouvoir se transcrire dans cinéma de Rouch dans la mesure où ce motif, au-delà de marquer le début et l'aboutissement du rituel, est aussi le moyen sans coupe de ramener le rituel à la temporalité d'une journée, du lever du soleil à son extinction.

¹ Commentaire du film : Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*, France, 1971, 9', couleur

² Béla BALAZS, *Le Cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. de Jacques Chavy, Payot, 1979, p. 134

Si la prédilection pour les rituels et phénomènes de possession semble venir d'une curiosité anthropologique, c'est aussi l'endroit favorable à des représentations mythologiques et fabulatrices. Rouch à propos de *Jaguar* avait dit avoir voulu « *Faire un film de fiction en improvisant avec la caméra comme si c'était la réalité.* »¹. Ici il se trouve dans une logique similaire. Nombres de ses films sont construits autour de personnages qu'il amène à affabuler (*Moi un noir*, 1958; *Babatou les trois conseils*, 1976) et si l'on peut essayer de dégager une branche documentaire dans son œuvre et une autre tournée vers la fiction, on se rend compte très rapidement que la fiction est inhérente à sa production. Dans le cas de *Tourou et Bitti*, les personnages n'incarnent plus les figures d'un empire colonial (*Les Maîtres fous*), ni des stars du cinéma des années 50 (*Moi un noir*), mais des personnages magiques, des Génies venus prendre possession de leurs êtres. La possession est la racine rouchienne de la fabulation inhérente à tous ses films. Ainsi les figures fictionnées qu'endossent les personnages de ses films les plus fictifs (*Moi un noir*; *Babatou, les trois conseils*) existent ici au travers du rituel. La démarche des personnages de *Moi un noir* n'est en cela pas si éloignée de celle des *Maîtres fous* dans lequel des personnages incarnent des figures du monde occidental. Dans l'un, ce sont les personnages mêmes qui introduisent la fiction au sein du rituel, dans l'autre c'est Rouch qui introduit la fiction en demandant à ses personnages de prendre pour nom celui d'Edward G. Robinson, de Tarzan ou encore d'Eddie Constantine.

Tourou et Bitti, Les tambours d'avant est un film qui problématise donc certains enjeux de l'observation ethnographique. L'observation étant un leurre, c'est ici l'observateur qui déclenche l'évènement quasiment au même instant où il déclenche sa caméra. Alors qu'on nous présente une réalité qui semble suivre son cours (le temps réel du plan séquence), c'est le cinéma qui en est l'ordonnateur, l'élément perturbateur qui déclenche l'évènement, qui déclenche la fiction. Ici le film semble contredire ce présumé selon lequel l'ethnologue, et dans ce cas-là documentariste, doit s'effacer pour approcher une certaine "vérité documentaire". Rouch ne s'efface pas. Il se montre comme à l'avant de tout, et dans une certaine maîtrise de ce qui se joue sachant qu'il serait vain de se cacher avec sa caméra et d'attendre le rituel arriver.

Dans sa démarche ethno-cinématographique, la position juste n'est pas celle de l'anthropologue qui étudie son objet d'un point de vue distant et extérieur. Lorsque Rouch se métamorphose en ciné-Rouch, en Rouch-la-caméra, il est autre, et cet autre est intégré au rituel ; il peut se mouvoir au cœur d'une situation dont il fait partie intégrante, le cinéaste peut se déplacer d'une façon qui ne se fait pas socialement, même dans le rituel. Étant le "cinéaste-scaphandrier" qui pénètre dans un monde dont il ne partage pas la culture, son approche fut celle du chercheur qui se glisse et

¹ Jean ROUCH dans : Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur

s'immisce dans la peau de l'objet étudié, imitant l'autre pour lui-même approcher un état de transe et de possession qu'il n'avait pu rencontrer ailleurs. "*Ciné-transe*" comme moyen de devenir l'autre avec la caméra, de se faire caméléon, mais tout en affirmant que cela signifiait une présence participante. Depuis son arrivée en Afrique à la fin des années 40, tous ses films sont le produit d'une vision fantasmée d'une Afrique que Rouch rêve, convoite, à laquelle il a pu avoir l'impression d'appartenir seulement en filmant. Et quand il filme, sa conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire, se plonge dans cet état différent des profondeurs de l'être, qui sera soudainement libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie pour reprendre contact avec l'existence. : la pellicule décroche.

PARTIE III

-

Tremblements et Ciné-Transe

The Prelude, William Wordsworth, 1850

*« I remember well
That in life's everyday appearances
I seemed about this time to gain clear sight
Of a new world - a world, too, that was fit
To be transmitted, and to other eyes
Made visible as ruled by those fixed laws
When spiritual dignity originates,
Which do both give it being, and
Maintain balance, an ennobling interchange
Of action from without and from within,
The excellence, pure function, and best power
Both of the object seen and the eye that sees ».*¹

Dans son poème William Wordsworth décrit l'équilibre, le lieu où le poète trouve sa voix. Noble échange entre l'action extérieure et intérieure, confrontation d'un objet "pur" avec l'œil qui le voit. De cette confrontation le poète réalisera ensuite la retranscription poétique.

Faire du cinéma un tressaillement intérieur : approcher l'équilibre au travers de sa reproduction mécanique, carrefour de l'œil et d'un monde au prisme d'un outil. Mais quand parfois, aux images s'ajoute un léger déséquilibre faisant de l'image non plus objet de figuration, mais d'expression pure, l'image devient « *poème symphonique où, comme en musique, le sentiment éclate, non en faits et en actes,*

¹ Poème cité dans : « *Trouver sa voix* », Ross Mc Elwee, Trafic n°15, Été 1995, p. 27, traduction :

« Je me souviens bien
Que dans les apparences de la vie de tous les jours
A cette époque j'eus peu à peu une vision claire
D'un nouveau monde - un monde que l'on pouvait
Transmettre, à d'autres yeux
Rendre visible, un monde gouverné par des lois déterminées
D'où est issue la dignité spirituelle
Qui lui donne son être et
Maintenant l'équilibre, le noble échange
Entre l'action de l'extérieur et celle de l'intérieur,
L'excellence, la fonction pure et le pouvoir de l'objet vu et de l'œil qui le voit »

mais en sensations, l'image ayant la valeur d'un son. *Symphonie visuelle, rythme de mouvements combinés exempt de personnages où le déplacement d'une ligne, d'un volume dans une cadence changeante crée l'émotion avec ou sans cristallisation d'idées.* »¹. Germaine Dulac donne ici mot à toute une part d'un pan du cinéma expérimental (puisqu'il existe aussi un cinéma expérimental narratif et figuratif). C'est un cinéma impressionniste qui se porte essentiellement sur la transmission de sensations induites par une expression plastique (matières formes et couleurs), sur une rythmique et à travers le mouvement des images.

Émanation de l'œil qui voit, transgression d'une sensation, le mouvement est celui de l'intérieur vers l'extérieur, et peut manifester à certains égards ce caractère égoïste comme le signale à nouveau Germaine Dulac :

On peut qualifier d'expérimental tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits. Le film expérimental ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule. Il est à la fois plus égoïste et plus altruiste. Égoïste, puisque manifestation personnelle d'une pensée pure ; altruiste, puisque dégagé de tout souci autre que le progrès. Le film expérimental d'inspiration sincère à cette qualité primordiale de contenir en germe, sous une apparence parfois inaccessible, les découvertes susceptibles d'acheminer les films vers la forme cinématographique des temps futurs. L'expérimentation naît à la fois de la critique du présent et de la prescience de l'avenir.²

La difficulté à rassembler sous un qualificatif commun et à employer le terme d'*Expérimental* dans notre cas quand il s'agit de caractériser le phénomène que nous voudrions ici nommer tient au fait que ce terme renvoie à de trop nombreuses formes disparates entre elles. Nous nous intéresserons donc ici à caractériser ce type de regard bien particulier qui, parfois dans tout un film, parfois au sein d'une séquence nous *saute aux yeux*, devient l'objet même du figuré, comme par excès et non plus le système de représentation d'un monde figuré (qui serait à l'image du monde filmé comme c'était le cas chez Rouch). Et nous nous demanderons ici s'il est possible d'opérer un décalage en reprenant à Jean Rouch ce qu'il appela *ciné-transe*, phénomène qu'il nomme ainsi dans le contexte d'un cinéma anthropologique, et si ce terme pourrait convenir lorsqu'il s'agit de particulariser ce type de regard qui n'a pas d'autre objet que lui-même.

¹ Germaine DULAC, *Les esthétiques. Les entraves. Les cinégraphie intégrale*, dans *L'art cinématographique t.2*, Paris, éditions Felix Alcan, 1927, p. 164-165

² Germaine DULAC dans Dominique PAÏNI, *Le temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma-essais, 2002, p. 56

La rencontre entre un monde et un filmeur était jusqu'ici notre premier souci et il l'est toujours à cet endroit. Nous avons jusqu'alors abordé l'idée d'établir un échange égalitaire se formant autour de la caméra. Faire de la prise de vue un objet de partage où la gestuelle du filmeur l'amenait à entrer en dialogue avec le personnage filmé. Désormais, le filmeur prend son autonomie, ses mouvements ne sont plus seulement motivés par le "réel", mais principalement par l'extériorisation très forte de ses sensations intérieures, de ce qu'il ressent au moment de la prise. Cependant, l'image que l'on voit traduit la réaction physique aux circonstances : « *ainsi dans le froid, on a une façon d'être tout à fait différente que dans la chaleur ; quand ça bouge autour de soi, on est pris dans le mouvement ; et quand il y a silence, on doit être réflexif. Ces différentes manières d'être se traduisent immédiatement dans la réaction physique avec la caméra* »¹. Subissant les tumultes du monde qui l'entoure, les deux pieds reposants toujours sur la terre ferme, l'objet du mouvement est toujours l'expression d'un ressenti vécu pendant la prise face à un autre filmé, mais l'art se déplace ; son foyer n'est plus l'objet du désir, le corps représenté, mais le sujet exubérant d'un corps filmant qui désire, d'un corps qui voit. Être avec l'autre, donc, mais ne se porter principalement que sur les sensations que le filmeur vit dans le présent du filmage. Un cinéma *impressionniste* qui serait plus affaire d'improvisation, de musique et de danse, que de Cinéma Vérité.

La forme du ciné-journal s'est pleinement développée au cours des années 60 et 70 au travers du nouveau cinéma américain documentaire. Des réalisateurs tels que Ross McElwee, Robert Kramer ou encore Jonas Mekas ont travaillé la pratique du récit autobiographique par le biais du cinéma documentaire, questionnant de ce fait comment rendre visible et insinuer le réalisateur quand il n'est pas visible à l'image ? Leur cinéma procède de la prise du geste de l'amateur, du journal filmé, du film de famille. Si l'emploi du mot, du texte lu sur les images les rassemble tous trois, Mekas est celui d'entre eux qui a le plus travaillé visuellement cette question du regard autobiographique. Plus que de constituer un journal de sa vie quotidienne, il a essayé de produire la reproduction imagée de son regard vécu dans le présent du filmage et revu dans le présent du montage.

¹ Johan van der KEUKEN, « *La Violence du regard* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 13

Jonas Mekas

Jonas Mekas, dans un cinéma qu'il préfère appeler "expérientiel" plutôt qu'expérimental, brave comme la peur d'une profonde amnésie. Il cherche à retrouver, à reproduire, non pas à représenter des choses vues, mais à tout porter au poids d'un ressenti, l'éphémère des sensations vécues, la caméra en main.

D'ailleurs, lui-même ne se considère pas comme un cinéaste, mais comme un filmeur : « *En réalité, tout mon travail filmique constitue un seul film qui se poursuit. Je ne fais pas vraiment des films : je filme simplement. Je suis un filmeur, pas un cinéaste. Et je ne suis pas un "metteur en scène", parce que je ne mets rien en scène. Je continue simplement à filmer* »¹. Même s'il affirme ici le contraire, il est évident que mise en scène il y a dans ses films. S'il n'interfère pas directement sur ce qu'il filme, s'il ne reconstitue pas les événements, c'est que l'interférence se trouve principalement dans la lisibilité de l'image à laquelle il tient durant le filmage. L'image n'est visible qu'à travers le prisme déformant de cette vibration qui brouille la lisibilité, un *chevrottement pictural*, qui fait de son cinéma un art de surface. L'induction de ses mouvements transmis sur l'image, du tremblement au flou de bougé, chamboule l'enregistrement : longues focales qui aplatissent et réduisent la profondeur de champ, pellicule granuleuse, flous de filés qui impactent la surface de l'image. L'empreinte, image en tant que représentation, ne semble plus le problème du film. La problématique se concentre sur autre chose : comment dire *Je* au cinéma ? Comment s'inscrire dans les images que l'on tourne ? Comment faire un cinéma subjectif quand on ne peut filmer l'intériorité ?

Le cinéma de Mekas est un cinéma de rencontres, de moments partagés entre plusieurs corps qui s'approchent, s'éloignent et se retrouvent. Beaucoup des événements qu'il filme sont des moments passés avec ses proches : des fêtes, des repas, des mariages... Mais cette surface qui couvre le film impose une forme de coupure avec le visible, un exil dans et par l'image produisant de ce fait une manière très intériorisée de vivre la rencontre et d'échanger avec l'autre.

Il existe pour Jonas Mekas un rapport très important entre sa pratique du cinéma et l'exil qu'il a vécu dans sa jeunesse. Mekas connaît l'exil physique, puisqu'il a dû fuir son pays natal, la Lituanie, pour échapper au régime nazi. Déraciné, déporté et soumis au travail obligatoire en Allemagne Nazi, il arrivera à fuir le camp situé près de la frontière danoise. Il finira par définitivement s'exiler à New York en 1949 avec son frère, Adolfas, qui l'épaulera dans la réalisation de ses films. C'est aussi l'exil linguistique qu'il vit et que l'on rencontre dans ses films, notamment en entendant sa voix qui oscille du lithuanien à l'anglais chevrotant. Mais c'est principalement par l'exil

¹ Patrices ROLLET, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Yellow Now, Coll. Côté films n°24, 2013, p. 10

dans le cinéma et notamment dans le cinéma du milieu *underground*, qu'il découvre à son arrivée à New York, que Mekas se coupe d'un monde.

C'est avant tout parce que l'exil, le dépaysement ont valeur d'expériences artistiques véritables qui ne peuvent se produire que là où les imposantes habitudes culturelles se rompent, que l'exilé entre dans une certaine transe pour un moment et regarde le monde avec d'autres yeux. C'est ce qu'entend Patrice Rollet lorsqu'il écrit : « *L'exilé voit mieux car il en sait moins. C'est là sa chance : "Nous avons goûté le luxe d'être des personnes déplacées. Le luxe de goûter à New York de l'intérieur, en tant qu'immigrants". L'exilé hypertrophie sa perception, avec parfois cet effet de grossissement, de "piqué", de décomposition du mouvement quasi cinématographique* »¹. Enregistrement à travers un ciné-œil d'étranger, dont le regard extérieur sur les choses caresse le monde, condamné à n'appréhender que la surface des choses. Accompagné de sa petite caméra, objet qui ne capturerait que la surface de la "réalité", Mekas surinvestit cette surface, travaille l'épaisseur sensible de cette surface que les images frictionnent, et la scrute dans ses moindres détails afin de l'animer.

Cette place de filmeur exilé imprègne donc ses films d'un regard qui semble tout de même le positionner dans un rapport distant. Car si tenir la caméra est parfois le moyen pour le filmeur d'être avec les autres, de prétexter la rencontre qui n'aurait pas eu lieu sans cette motivation filmique, tenir la caméra c'est aussi ne pas se rendre totalement présent aux autres : l'œil se trouve accaparé par l'embryon d'image qui se forme. Et même quand la caméra se trouve en exil de l'œil, à bout de bras, dans les poings qui jaillissent, l'œil et l'esprit se projettent dans les mains. Car c'est en effet bien souvent à bout de bras que Mekas cadre ses films. Oscillant entre le maintien de sa caméra à portée de l'œil et son éloignement, le regard n'est plus toujours totalement barré par l'outil. Le visage reste dégagé, cela entraînant nécessairement une complicité différente entre filmeur et filmé, à la fois une présence physique plus importante, mais aussi une attention à l'image très différente. Le prémisses d'image que laisse entrevoir le dépoli est déporté de l'œil, l'impression d'image ne se projette plus sur un dépoli, mais ne peut que s'imaginer dans l'esprit de celui qui filme, la conscience des limites du cadre se fait donc beaucoup plus hasardeuse et floue, le geste beaucoup moins précis, l'image devient bien plus aléatoire. Ce recul pris par rapport à l'image porte l'attention sur le geste transmis à la caméra, les limites du cadre n'étant plus perceptibles, il n'y a plus le même rapport à l'image, seul l'élan transmis à la caméra reste visible dans le champ de vision du filmeur. Éloigner la caméra de l'œil c'est donc porter plus d'attention à la chorégraphie du geste, se concentrer sur le parcours de la main vis-à-vis de la gestuelle du corps, la gestuelle du corps vis-à-vis de la gestuelle du monde qui l'entoure.

¹ *Ibid*, p. 24

La petite Bolex 16mm que Mekas affectionne et connaît parfaitement, tenue en main, qu'il approche ou éloigne de son œil. S'il est bien évident que l'instant où Mekas produit, construit et donne au film sa vivacité c'est principalement durant le filmage, le plus gros de la structure et du rythme du film appartenant à l'instant du tournage. Cette pratique relève d'un entraînement de tous les jours, d'une pratique quotidienne accompagnée d'un outil avec lequel il peut faire corps. Comme la pratique du jazzman qui durant plusieurs années pratique sans cesse avant d'improviser : « *Pour saisir tout de suite, il faut une maîtrise totale de son outil (dans ce cas précis, une Bolex) : elle doit enregistrer la réalité à laquelle je réagis et elle doit également enregistrer mon état d'esprit (et tous les souvenirs) à mesure que je réagis. Ce qui suppose également que j'ai dû établir la structure (le montage) sur place, pendant le tournage, à la caméra [...] il n'y a aucun moyen de l'obtenir sur la table de montage sans en détruire la forme et le contenu* »¹. Comme Mekas l'indique ici, si la caméra doit enregistrer ce qui se trouve face à son objectif elle doit aussi enregistrer différemment ce qui se trouve derrière elle : « *l'état d'esprit* » de celui qui se trouve derrière la caméra. C'est d'une caméra qui tâte et prend le pouls du filmeur que Mekas veut jouer. Une caméra qui à la manière d'un sismographe enregistre les sensations vécues dans le présent du filmage. Une caméra qui teinterait de tristesse, d'exultation, de peur, les objets filmés et dont le tremblé serait le principal objet de communication.



Jonas Mekas avec sa petite Bolex H16

¹ David E. JAMES, *To Free the Cinema*, Princeton University Press, 1992 p. 49-50

Trembling with Memory

Réminiscence d'un voyage en Lituanie (Reminiscences of a Journey to Lithuania), Jonas Mekas, 1972

Si la figure du tremblement est présente dans la plupart des films de Mekas, *Réminiscence d'un voyage en Lituanie* traite différemment ce tremblé du geste. Habituellement s'il s'agit d'une excitation joyeuse, d'une effervescence, exaltation de l'image, dans *Réminiscence d'un voyage en Lituanie* ce tremblement a quelque chose de plus affectif dans la mesure où Mekas vit un événement plus profond qu'il avait sûrement appréhendé depuis les premières années de son exil : les retrouvailles avec sa terre, avec sa famille.

Le film traite sous la forme d'un journal filmé à la première personne de ce déracinement vécu pendant près de 25 ans occasionné par l'éloignement de la Lituanie. Il se compose d'une brève première partie tournée au début des années 50 en noir et blanc où est filmée l'arrivée des deux frères à New York. On y voit les rues de la ville peuplées par de nombreux déracinés, vagabonds, exilés d'après-guerre, les façades des buildings aux pieds desquels la population s'agite, mais aussi l'étendue des grands parcs new-yorkais dans lesquels Mekas nous raconte être à la quête de cette odeur d'écorce de bouleau fraîche, odeur de son enfance. La deuxième partie, bien plus longue et tournée en couleur, est en quelque sorte le contre-champ et la suite donnée à cet exil : le retour de Mekas en Lituanie, les retrouvailles avec son pays, sa ferme et surtout sa famille restée sur place pendant toutes ces années. C'est donc un pays transformé et ravagé par le nazisme et le stalinisme, ombre historique que Mekas n'a pas vécue sur place et dont il découvre les dégâts à son retour. Confrontation de deux strates temporelles qu'il met en écho dans le prisme de l'image, entre le souvenir qu'il a de la Lituanie, celle de son enfance, et ce qu'il en retrouve au présent. Un passé enfoui qui vient réinvestir le présent visible et qui se manifeste principalement au travers du tremblement de l'image



Réminiscence d'un voyage en Lituanie,
Jonas Mekas, 1972

qu'occasionnent les retrouvailles avec son pays. C'est avant tout son émotion qu'il souhaite cristalliser, enregistrer "intacte", émotion avalée à la première personne du singulier de celui qui la vit par le prisme d'une petite caméra qu'il manipule.

Le choix seul du sujet ne semble plus suffire à Mekas. Aux images documentaires manque la restitution de l'empreinte de son attitude, de ses pensées et impressions au moment du filmage. Tandis que les images se déroulent, les mouvements de caméra se font de plus en plus impulsifs, les cadres de plus en plus approximatifs et les mouvements de zoom se montrent imprévisibles, tout cela provoquant un effet de vacillement qui imprègne l'image. L'effet de tremblement ne se ressent donc plus seulement sur les bords de l'image mais dans tous les mouvements qui deviennent approximatifs, mal réglés : l'image toute entière vacille. Alors que la première partie du film à New York était filmée de manière plus conventionnelle, les cadrages étant plus stables et le montage moins abrupt, à son arrivée en Lituanie, la caméra se met tout à coup à vibrer tout comme un corps vibre d'émotions. Et si l'on sait bien que la mécanique des premières petites caméras 16mm de poing tremblait assez fortement en main, ici le tremblement varie, se rendant plus ou moins intense selon les situations rencontrées. On passe ainsi parfois d'une image très "stable" à image dont le tremblé affecte l'image d'un flou de bougé la rendant presque illisible. C'est donc certainement le tremblé du corps et de la main qui vient amplifier celui produit par la caméra. Ces mouvements atteignent leur épiphanie lorsque Mekas se retrouve face à sa famille, et que son émotion atteint son point culminant. Cette instabilité à travers le tremblé du cadrage surgit certes de ce parti pris de filmage, mais ne semble pas préméditée pour autant : elle est le résultat de l'émotion qu'il ressent à chaud, qui traverse son corps de façon immédiate, sans calculs. La caméra devient médiation de l'émotion transmise par flous et filés de ses réactions prises à vif. L'expression n'est plus seulement perceptible à l'intérieur du cadre ni dans les coupes qui séparent les plans, mais se trouve propulsée sur les bords de l'image au travers de ces tremblements et mouvements bruts. Les mouvements les plus minimes (respiration, soubresauts du corps) se confondent avec les bords flottants de l'image, brouillent ainsi cette fine frontière, d'un hors champ minime qui s'inclut et s'exclut en permanence traitant ainsi les limites de l'image de manière plus floue. Par cette façon qu'a Mekas de cadrer au poing, avec le corps, sans viseur, il ne semble pas guetter de point d'appui pour stabiliser son bras ou son corps. Au contraire, l'attention se braque sur l'instabilité et le tremblé de son geste qui imprègne les images.

Le travail du film donne donc à voir la trace de sa dépense. À la manière de certains textes manuscrits où le geste calligraphié prend son importance et teinte le sens du mot d'une émotion supplémentaire, le geste de Mekas s'apparente à celui d'une calligraphie chevrotante qui brouille les images. Roland Barthes parlant des tableaux de Cy Twombly, affirmait que « *TW dit à sa ma-*

nière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner : un brouillis, presque une salissure, une négligence. »¹ Mekas inscrit aussi son geste comme ce qui prévaut, comme essence de l'image. C'est le geste d'une calligraphie déchaînée, triturée. Trajectoire enregistrée de la main qui donne à cette caméra les airs d'une caméra haptique², qui viendrait s'opposer et caresser la végétation, les constructions, les corps et visages, les affectant d'un grain et d'un flou très forts, les recouvrant de toute la couche émotive que vit le filmeur.

Fabrice Revault-d'Allones explique que « la force du geste de Mekas réside d'abord et enfin là, dans cette « faiblesse » assumée. Non seulement au niveau du contenu, avec un être qui s'avoue fragilement tremblant ; mais encore au niveau de la forme avec un geste qui s'affiche fragilement en tremblant »³. Ce tremblement produit et vécu au moment du filmage investit le montage même. Mekas bricole, fractionne ses images. Les plans s'enchaînent avec rapidité, les prises sont accélérées et sont affectées de nombreuses sautes, de coupes internes. Le montage se fait nerveux, cursif, chaque image n'est que fugace. Sa voix qui commente les images devient elle-même chevrotante, grésillante, comme si elle se trouvait à nouveau affectée d'un vécu réminiscent invoqué par les images. Mekas amène le tremblé jusqu'à sa propre fragilité, dans le cadrage, dans le montage, dans la prise de son, ne cachant plus ici le fait que le film puisse être lui-même objet bricolé, peu assuré. Nous remettant sans cesse dans une certaine philosophie du temps, « La rencontre est ici celle d'une tectonique de plaques temporelles, comme si la plaque du passé, enfouie, invisible, venait perturber, secouer la plaque du présent, émergée, visible. Et j'espère qu'à ces mots vous entendez du tremblement de terre natale, dont Jonas Mekas est l'épicentre et dont son film est le sismographe. »⁴. Le devenir ancien confronté au devenir présent de ce geste qui tremble, tremblement qui à chaque à-coup nous rappelle la présence hors-champ d'un filmeur.

Du « trait tremblé », tremblement dans l'exécution, à la structure s'en trouvant affectée, « chambardement dans l'exécution »⁵, nous abordions plus tôt cette recherche d'un échange égalitaire filmeur/filmé. Ici, le geste filmant prend le pas et devient l'objet même du film. Il ne reste plus qu'un regard tremblé et la visibilité de l'objet filmé se trouve complètement affectée et imprégnée de manière outrancière.

¹ Roland Barthes, *Cy Twombly ou « Non multa sed multum »*, Dans *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Edition du seuil, 1995; nouvelle édition, 2002, p. 54

² Haptique : terme philosophique désignant le pouvoir tactile du regard : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Mille Plateaux, Edition de Minuit, 1980

³ Fabrice REVAULT-D'ALLONNES, « En tremblant » dans *La Rencontre – au cinéma toujours l'inattendu arrive*, sous la direction de Jacques Aumont, Presse universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2007, p. 191

⁴ *Ibid*, p. 175

⁵ *Ibid.*, p. 189

La recherche d'une sensation perdue qu'essaie de revivre imaginativement Mekas, c'est avant tout l'enfance, une enfance en Lituanie interrompue par la guerre qu'il reproduit au travers de ses images, comme le siège de ses émotions. L'enfance, lointain écho de paquets d'images qui interviennent comme des bribes de souvenirs, fragments d'un paradis brisé que Mekas cherche à tout prix à réinvestir au travers de ce collage hétéroclite d'instantanés dont *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* est une autre œuvre maîtresse.

Exaltation des formes

Notes on the Circus, Jonas Mekas, 1966

Walden (Diaries, Notes and Sketches), œuvre unique qu'il achèvera en 1969, est un film tourné au jour le jour, filmé dans l'instant, puis monté comme un flot d'images réminiscentes, souvenirs d'émotions cristallisées. Prenant l'allure d'un essai composite, le film se forme autour d'une suite de six bobines, chacune tournée sur de nombreuses années au travers de sa vie quotidienne. Mekas n'a jamais cessé de filmer sa vie et *Walden* est la reconstitution de multiples fragments formés à partir de plus d'une quarantaine d'heures de rushes. Il semblerait donc naturel d'étudier un microcosme, un fragment même de *Walden* qui concentrerait la plupart des effets de l'ensemble du film, d'autant plus que *Notes on the Circus*, séquence qui apparaît dans la première bobine du film, est avant tout un court-métrage d'abord réalisé en 1966 dont le montage sera quelques années plus tard intégré à *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, en 1969.

Notes on the Circus est composé d'images filmées dans l'arène d'un cirque plusieurs soirs d'affilée. Le tout forme une suite de divers instants qui, à force d'être ressassés, deviennent comme la mécanique d'une mémoire kaléidoscopique qui se cristallise et se métamorphose. Le degré de réalisme des images se voit affecté comme si elles étaient vues par le prisme d'un œil jubilant, trop impatient pour percevoir avec netteté l'arène du cirque. Une mémoire qui superpose les instants, qui en abrège d'autres, qui modifie rythme et la perception de l'événement pour dans ce cas-là transformer la représentation heureuse d'un cirque en l'exaltation folle d'un enfant qui se rend pour la première fois au cirque. Ce qu'il y a de particulier à cet extrait, c'est que les images ont fait l'épreuve d'une structuration instantanée. En effet, le film se trouve avoir été monté dans la caméra, dans l'instant du filmage sans aucun effet de montage. Les cinq bobines filmées successivement ont ensuite été collées ensemble entre elles pour ne former qu'un seul film. Le montage interne au filmage devient ici un processus intuitif et toute l'intensité du film se trouve dans ces réactions qui surgissent face aux événements. Dans cette séquence Mekas s'interdit tout remontage et pourtant le film conserve plus que jamais ce travail en surface des images. Comme nous le

disions précédemment, chez Mekas la magie du geste se superpose au charme du représenté, l'image trouve sa force non plus dans ce qui est figuré, mais dans le brouillage que produit le geste du filmeur.

L'enfance de l'œil

Tout comme le cinéma de son ami Stan Brakhage poursuit la recomposition d'un regard virginal, le film de Mekas, images de jongleurs, de dompteurs, de trapézistes, témoigne de l'envie se transposer dans le souvenir ébloui, féérique, où tout se télescope, le regard d'un enfant qui est allé pour la première fois de sa vie au cirque. Brakhage, lui aussi virtuose du tourné-monté, témoigne dans son livre *Métaphores et vision* de cette recherche d'une innocence de l'œil :

Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un œil qui ignore la recomposition logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive. Combien existe-t-il de couleurs pour l'œil d'un bébé à quatre pattes sur la pelouse et qui ne connaît rien du concept de "Vert" ? Combien d'arcs-en-ciel la lumière peut-elle créer pour un œil non "éduqué" ? Quelle perception des ondes thermiques cet œil peut-il avoir ? Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'inexplicables et interminables variations de mouvements et de couleurs. Imaginons le monde d'avant "au commencement était le verbe".¹

Mekas souhaite perpétuellement s'approcher de cette sorte de vision enfantine qui perçoit non plus des formes significatives, mais des taches de couleurs qui se dispersent dans l'espace. Un œil qui ne perçoit pas les contours nets et précis des choses, un œil qui ne perçoit que la vitesse du mouvement des choses selon la temporalité qui le traverse dans l'instant, un œil qui observe un bouquet d'impressions colorées, nettes et floues, noires ou de couleurs vives. Cette image kaléidoscope d'acrobates et de jongleurs forme la transposition d'un souvenir ébloui, patchwork fragmenté d'un souvenir qui aurait volé en éclats. Même si on se doute bien que Mekas est bien conscient qu'il n'existe pas d'œil innocent, que ce n'est pas en apposant son œil à la caméra qu'il fera table rase de ses connaissances et de son expérience pour retrouver une vision non-polluée, intacte - l'œil innocent et sauvage - mais c'est tout de même un horizon qu'il souhaite approcher en se positionnant lui-même dans une certaine forme de *transe enivrante et d'extase visuelle*.

¹ Stan BRAKHAGE, *Métaphores et vision*, trad. de l'américain par Pierre Camus, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1998, p. 19



Notes on the Circus, Jonas Mekas, 1966

La caméra de *Notes on the Circus* prend l'allure des foules de micros mouvements que vit l'œil dans l'espace d'un instant. Les coupes sont brutales, les mouvements saccadés, tout comme peuvent être les mouvements d'un œil qui se promènent sur un paysage. À certains moments, plusieurs coupes d'une durée de quelques images s'opèrent dans le plan, comme le temps du battement amnésique de la paupière qui produit une coupe sur le regard. Et quand la caméra est en mouvement interviennent toujours ces mêmes "micro-coupes", similaires à l'instant du battement de paupière durant lequel l'œil s'est très légèrement déplacé. Toutes les échelles sont requises dans la durée de la séquence. L'œil se téléporte d'une échelle maximale à une échelle minimale. Les plans s'étendent, s'abrègent dans le temps. N'excédant rarement plus de quelques secondes, les quelques rares plans qui durent plus longtemps s'abrègent toujours rapidement. Au-delà de ces folles vitesses, les surimpressions très nombreuses s'ajoutent au rythme intense des images et produisent d'autant plus cet effet d'un trop d'images. L'utilisation de la bande sonore désynchronisée est dans cette séquence éloignée de la musicalité de l'objet filmé, et semble plus émaner d'une boîte à musique cajun que de la scène même d'un cirque. Cette désynchronisation complexifie et structure davantage la séquence lui donnant l'allure d'une machine folle.

Conflagration entre un cinéma fluent, aux sillages chatoyants, qui repose sur le mouvement, et un cinéma qui travaille la fragmentation des images, les plans produisent l'effet d'une "danse froissée". Le filmage détient ici ce caractère direct mais n'est déjà dès lors que fragment. Cette caméra martelante dont nous parlions à propos de van der Keuken se retrouve différemment chez Mekas. Le plan prend la valeur d'un fragment, d'un souvenir qui jaillit et l'image mémorielle ne peut être que fulgurante. Elle n'a jamais les bords nets, et les éléments qui la compose ont ce quelque chose d'imprécis. Il faut la revoir plusieurs fois, mais à chaque relecture elle se trouve modifiée.

Dans l'extrait, rares sont les pauses, et quand certains plans durent, ils donnent une l'impression d'un espace-temps dilaté, une sensation de distance et de méditation, mais qui in extremis se voit rattrapée par la vive allure des images, le rythme pulsé des plans qui revient au grand galop. Cette bouffée d'images ne peut que laisser la sensation d'une impression fugace, d'une image en surface dont l'accumulation produit l'effet d'un regard enivrant. Chaque objet devient la synecdoque de ce qu'il représente, l'enfant devient l'enfance, un homme dans le public devient tout le public qui exalte, le lion devient la nature dominée par le dresseur et le cirque n'est pas un cirque en particulier, mais tous les cirques. *Walden* ne se confronte pas vraiment à l'image du particulier, mais à l'image du général, vu dans l'œil d'un sujet avec sa Bolex. Il n'existe pas à proprement parler de personnages dans *Walden*, seulement des figures qui se meuvent, mais avec lesquelles n'aboutissent pas de véritables rencontres. Et même dans *Réminiscence d'un voyage en Lituanie*, les membres de sa famille que retrouve Mekas restent très distant du film, ils n'acquièrent pas de véritable consistance : la mère peut représenter toutes les mères, la ferme toutes les fermes et la Lituanie toutes les patries. C'est que la véritable rencontre s'effectue au travers du seul personnage qui se construit, celui qui tient la caméra et qui récite ses mots par-dessus les images.

Le regard de Mekas est un regard de surface qui caresse l'écorce des choses. Il n'a rien d'un regard critique, d'un regard qui entrerait dans des considérations politiques puisqu'il ne frise qu'avec l'épiderme des choses. Quand il va chercher des images dans les repas et festolement de la grande bourgeoisie, son regard ne prend pas de teinte politique. De même en Lituanie à aucun instant son regard n'engendre la moindre réflexion critique, si ce n'est qu'il laisse poindre une certaine nostalgie. Ses films s'expriment la plupart du temps dans cette forme d'exil vers une spiritualité poétique, dans l'excès d'une présence sensible mise à la surface de l'image, une surface vivante. C'est ici que Mekas semble avoir trouvé le moyen de dire *Je*, de s'inscrire dans ses images et d'amener le subjectif sur la surface vivante de ses images.

Free Camera

Tâchant de reproduire cette transe visuelle dans laquelle il se plonge, les images prennent le caractère nerveux, cursif et spontané de l'improvisation à laquelle Mekas se soumet. Tel un rythme musical enflammé, comme le tempo d'un trombone débridé, ou les formes syncopées du jazz bebop et du free-jazz, son écriture suit un mouvement organique. Avec sa Bolex, Mekas peut produire de l'accélééré, du ralenti, revenir en arrière sur un photogramme précis, surimpressionner la pellicule, et donc réaliser une forme de montage durant la prise, au moment où il vit l'émotion avec intensité. À la différence de Jean Rouch qui se servait au travers du plan séquence de mul-

tiplés variations de points de vue comme éléments de montage, Jonas Mekas utilise sa Bolex comme d'une Steenbeck (table de montage). Il fait varier la vitesse de défilement du film entre et pendant les prises, procède de l'arrêt comme moyen d'effectuer une coupe entre deux plans, rembobine pour effectuer un second passage de la pellicule et réaliser une surimpression. Mais à la différence d'une véritable table de montage, il ne peut visionner directement les images, elles ne peuvent se projeter qu'intérieurement et imaginativement. Il est évident que cette restriction engendre un rapport plus spontané aux images, où le geste prend toute son importance et doit être déterminé puisqu'il sera le geste définitif. Par moments, ce geste se fait alors hésitant : après quelques soubresauts, il faut revenir à tâtons. Les surimpressions sont parfois maladroitement, le regard se perd dans l'enceinte du cirque. Et parfois le geste prend l'assurance, il se déballe, prend un élan qui se rapproche d'une forme de *transe improvisée*, celle que Mekas suscite, appelée par la recherche d'un regard vierge. Tout comme certains jazzmen vivent une forme de transe dans leurs improvisations, instants dans lesquels le geste dépasse sa technicité, pour approcher une plus grande spontanéité, un rapport corporel émane de la musique jouée, de l'image jouée. Plus l'interprète a ce que les musiciens appellent *the chops*, le talent, plus l'improvisation devient possible. Et Mekas sait jouer parfaitement de sa Bolex qu'il a très longtemps utilisée :

Parfois quand je filme, je ne regarde pas. Je sais ce que l'objectif de ma Bolex attrape et quand j'enregistre en vidéo je ne regarde pas non plus. Parfois je regarde. C'est une combinaison entre regarder et ne pas regarder. Quand vous jouez, les doigts savent ... Les saxophonistes ne regardent pas, un bon pianiste ne regarde pas. Vous savez. Je sais ce que ma Bolex filme. 18 secondes de pellicule, un plan. Surexposer ou sous-exposer, diviser le cadre, ralentir...¹

Pouvoir libérer la caméra du regard, c'est pouvoir dans un instant oublier son instrument et entrer dans un rapport qui ne soit plus que corporel avec l'outil. Et puis parfois le doigt dérape, le mouvement ne se fait pas dans le bon rythme, une fausse note se fait ressentir. Les accidents font partie intégrante du filmage chez Mekas. Pendant le tournage de *Réminiscence d'un voyage en Lituanie*, il raconte² que le bouton permettant le choix de la cadence des images de sa caméra ne marchait pas bien et se déréglaient souvent en cours de prise, ce qui provoquait des accidents dans la vitesse de défilement des images produisant de ce fait des accidents d'exposition et de cadence. On voit bien que Mekas essaie de jouer et de construire sur ces fausses notes que l'on pourrait plutôt ap-

¹ Jonas MEKAS, *Tout ce qui existe sous le soleil*, chap. "Instrument II", sur : <http://debordements.fr/Jonas-Mekas>

² Entretien avec Jonas Mekas à la Cinémathèque française du 27 Janvier 2018 : <http://www.cinematheque.fr/video/1321.html>

peler notes inattendues qui interviennent au cours du filmage pour faire germer de nouvelles images.

Comme nous l'avons vu, Mekas opère le déplacement du foyer de l'image, l'objet filmé n'est plus l'objet de la représentation, mais c'est le sujet exubérant d'un corps filmant qui désire, d'un corps qui voit et qui déborde sa personne intérieure sur l'image.

Nous avons mis en évidence à travers l'étude de ces trois approches, le fait que l'étude du positionnement physique de ces trois cinéastes permet d'évoquer leur positionnement idéologique au travers de leurs images. Où situer la première personne du film ? Dans un corps qui justement cherche sa place parmi le filmé. Entre la caméra participante de Johan van der Keuken qui remet constamment en crise ce qui est établi, la caméra caméléon de Rouch qui cherche à vivre autrement les états de possession que vivent ses personnages et la caméra tremblante de Mekas, extériorisation filmique qui couvre le film de son ressenti, il y a la recherche constante de se situer individuellement dans une expérience collective. Et parfois ce mouvement d'extériorisation prend une autre ampleur que l'on pourrait qualifier d'état de transe.

On a souvent parlé d'état de transe pour caractériser le jeu d'un comédien, d'une comédienne, pour qualifier le corps qui exulte d'une danseuse ou d'un danseur et plus encore à propos du jazzman qui improvise avec son instrument. Dans cette gestuelle improvisée du filmeur qui dans l'élan réagit à l'appel du monde filmé, il y a le mouvement de la *transe*. La transe c'est ce passage d'état d'une conscience ordinaire, quotidienne, à cet autre état particulier, où le corps exulte. Nous pourrions dire que c'est la rencontre avec d'autres zones de soi, qui font haleter, tressauter, trembler dans une gesticulation folle.



John Coltrane jouant *My Favorite Things* à Comblain-la-Tour en 1965

“Ciné-transe”

Quand John Coltrane répète insatiablement le thème de *My Favorite Things* à Comblain-la-Tour¹ en 1965, si la caméra reste fixe, on perçoit son corps qui petit à petit implose. Ses doigts induisent le geste dans le mouvement d’une musique qui, au départ bien réglée, tressaute peu à peu. La musique n’évolue qu’à travers les soubresauts qui émanent de cette répétition, les phrases s’animent crescendo sous le jeu d’un lancinement immobile, un mouvement qui bouge mais qui en même temps n’avance pas. Mouvement de surface tout comme Coltrane, un corps qui plane, les deux pieds bien ancrés sur le sol, laisse venir la musique à lui.

Transe propulsée par la concentration extrême dans laquelle Coltrane est plongé, mais surtout par la nécessité de pratiquer une forme d’atrophie respiratoire. L’objet *inducteur* est ici le saxophone, instrument envoûtant dont le mécanisme articule l’action de la main et qui implique que le contrôle du souffle pousse le joueur hors de lui. Dans le free jazz, la pratique de la respiration circulaire et du souffle continu supposent la volonté d’aller au-delà des contraintes corporelles. L’idéal, d’avoir un souffle quasiment continu renvoie à une liberté totale, poussant le saxophoniste dans

¹ Captation de John Coltrane (Saxophone soprano) accompagné de McCoy Tyner (Piano), Jimmy Garrison (Basse) et Elvin Jones (batterie) : <https://www.youtube.com/watch?v=NWYWgda5f0I>

un état dionysiaque¹, le prédisposant à une certaine transe. Dans le free jazz, contrairement à l'idée que le joueur de musique doit dominer son instrument, il y a l'idée que c'est la musique qui doit guider l'instrumentiste. Sans répétition préalable, on perçoit que sur la scène les musiciens se trouvent dans une complicité particulière vivant une complicité émotionnelle qui les prend un à un. Étant devenus les spectateurs des actions qu'ils exercent eux-mêmes, ils se trouvent tous dans un état ambivalent qui les pousse dans les polarités extrêmes de l'intériorisation et les extrêmes de l'expérience collective, une transe partagée.

Si dans son concert à Comblain, le cadre reste presque fixe, stoïque, pendant que le saxophoniste jubile avec son instrument, imaginons maintenant le corps du filmeur exulter à son tour, la caméra devenant le principal inducteur de la transe : « *Les expériences d'improvisation en cinéma ont au moins un point commun avec les pratiques du jazz : les cinéastes ont conscience que l'improvisation peut faire naître des émotions, des gestes, des échanges impossibles à prévoir ou à écrire. Ils n'auront lieu qu'une fois, et le seul moyen d'en garder une trace est de les enregistrer avec une caméra.* »².

La transe est un état qui demande une surstimulation, un bombardement sensoriel. Répétitions, concentration, techniques posturales et respiratoires, spontanéité, drogues ou danses extatiques peuvent en être les inducteurs. C'est que la transe appelle une certaine technique qui opère tout d'un coup cette mystérieuse transformation, que nous appellerons *induction*. Rupture avec le quotidien superficiel, passage intime du lieu habituel où se trouvent les connaissances langagières, les images, vers un dedans où le langage a beaucoup moins de prise. Les inductions de la transe sont nombreuses et il existe diverses techniques que certains cinéastes ont employées dans leurs créations filmiques afin de rencontrer cet état particulier. Jonas Mekas, Johan van der Keuken et Jean Rouch, dont les démarches sont toutes trois bien différentes les unes des autres, ont en commun qu'ils ont sans cesse recherché à se plonger dans ce genre d'états particuliers. La cérémonie, la fête, le rituel sont des scènes qui sont extrêmement présentes dans leurs films. Mouvements de caméra brusques et libérés, gestes répétés à excès, ils ont joués avec les limites de leur corps, des techniques de la caméra pour atteindre cette mystérieuse transformation dont parle Rouch quand il évoque pour la première fois la *ciné-transe*.

¹ Le Dionysiaque désigne selon Nietzsche la cohésion de l'individuel dans le tout de la nature ou le "Un originel" qui comporte tout ce qui est vaste, erratique, insaisissable, sensitif, inspiré, fougueux, immuable

² Gilles MOUËLLIC, *Improviser le cinéma*, Yellow Now – Côté cinéma, 2011, p. 17

Rouch émet d'ailleurs le regret que la société dans laquelle il vit soit rétive à cet état de libération corporelle :

La possession est quelque chose de normal dont nous avons tous perdu la technique; des gens éminents vous parleront de “ pathologie, thérapie, etc. “, moi je n’y crois pas du tout. Je crois simplement que j’appartiens à une culture dans laquelle les “ techniques de mon corps “ comme disait Marcel Mauss sont rebelles à cette transformation mystérieuse qui fait que quelqu’un écoutant une musique en dansant se métamorphose publiquement.¹

Nous disions précédemment cet attachement qu’il entretient avec le continent africain, l’idée de faire corps avec la caméra lui permettant de faire corps avec les peuples filmés, cette sorte d’état caméléon, le moyen d’embrasser les choses, de les avaler, d’en être partie intégrante, il n’est donc pas étonnant que sa pratique du cinéma soit une forme d’exutoire lui permettant de rencontrer un état de transe. Johan van der Keuken, comme nous l’avons vu, lui aussi quand il filme cherche à être dans un rapport particulier avec les choses, les gens, quitte à se placer dans ces *situations-limites* afin de questionner son approche. Dans plusieurs scènes de rituels (enterrement, fêtes, boîte de nuit, etc.), nous le voyons prendre part aux événements et, accumulant les mouvements, il se laisse lui-même submerger par les gestes des autres pour s’exposer à une gestuelle moins contrôlée, plus sauvage. Pour Jonas Mekas, le principe de cet engagement corporel relève moins d’un échange avec le filmé qu’un investissement dans l’image, forme d’exil dans une spiritualité poétique, qui se matérialise principalement par l’excès d’une présence sensible mise à la surface de l’image.

La « *Ciné-transe* » est une étonnante caractérisation que Rouch n’évoque finalement qu’assez rarement et dont les définitions diffèrent à chaque fois. Le terme *Ciné-transe* évoque au fond de nombreuses situations qui peuvent aussi bien caractériser la participation du cinéaste aux situations qu’il filme que l’état de transe/possession du cinéaste filmant, l’intimité de la relation qui s’établit lors d’un tournage dans la fusion du cinéaste et de sa caméra, l’état singulier d’une certaine pratique de création filmique qu’une rupture radicale avec les modes habituels d’engagement dans le quotidien, un exercice d’anthropologie partagée que l’état singulier par lequel la personne filmée est sollicitée. Si aucune définition de la *Ciné-transe* ne la rendra totalement intelligible, il semble vain d’essayer de définir ce que serait exactement la *Ciné-transe*, l’enjeu serait plus d’amorcer une réflexion autour de ce terme pour évoquer la singularité des gestes filmiques du corpus que nous

¹ Jean ROUCH, « *La Transe Créatrice* », dans *Transe, Chamanisme et Possession, Acte des 11^e Rencontres Internationales de Nice 24-28 Avril 1985*, Editions SERRE, Coll Vida, 1986, p. 4

avons étudiés jusqu'alors. Trois cinéastes chez qui la transe intervient dans chacun de leur récit comme ultime mouvement du film, instant d'extase, point de non-retour où le regard du filmeur submerge et investit l'image et son objet.

Caméra Haptique / *Ciné-transe*

Si l'analogie avec la transe, émise par Rouch quand il parle de « *ciné-transe* », paraît plus évidente quand elle sert à caractériser l'approche d'un cinéaste anthropologue comme lui, on peut pourtant questionner ce qui amène un cinéaste, dont les films avaient au premier abord des ambitions ethnographiques, à prendre le parti pris d'entrer dans une si grande interaction avec ce qu'il filme, cela dans le but d'enregistrer l'authenticité d'un rituel, d'un geste, d'une cérémonie ou d'un état particulier. Par ses choix – plan séquence à l'épaule, ou au contraire caméra de poing à la main, mouvements très saccadés, plans très brefs – on perçoit cette recherche constante d'un état particulier du filmeur qu'il associe à la transe.

La posture de Jean Rouch est assez ambivalente quand il aborde la notion d'*observation participante*. On le sent d'un côté docile au partage total de l'objet filmique qu'il conçoit avec les autres, c'est le fameux *feedback*, ou encore l'idée du corps collectif « *Dalarouta* » (mélange des noms de Damouré, Lam, Rouch et Tallou) qu'on retrouve au générique de plusieurs de ses films, notamment *Madame d'Eau* (1992), et d'un autre côté Rouch a aussi tendance à s'affirmer comme unique filmeur, première personne du film. Partagé entre l'idée d'un corps commun et celle d'un corps unique, quand Jean Rouch déclare dans *Tourou et Bitti* réaliser cet « *essai de cinéma ethnographique à la première personne* », il énonce ouvertement la subjectivité de son approche. Un *je* avec les autres, une subjectivité partagée que peut-être l'emploi que cet étrange néologisme laisse miroiter, entre l'intériorisation très forte du filmage par celui qui vit la transe, mais qui lui-même se voit propulsé par toute une foule de phénomènes extérieurs.

En réalisant cette analogie avec les phénomènes de possession, Jean Rouch fait le lien avec l'un de ses objets d'étude que l'on retrouve dans nombre de ses films et reconduit donc le rapport qui se joue devant sa caméra au rapport qui se joue entre lui, sa caméra et le monde filmé. Ceux qu'on appelle les « possédés » dans les régions où filme Rouch (Niger, Mali, ...) ce sont les cavaliers des Génies, les hommes chevauchés par des divinités dont le corps tout entier s'oublie pour se livrer à une autre présence. Dans un contexte ritualisé, la conduite du possédé, pure manifestation corporelle et de l'esprit peut constituer un message destiné à être lu. Tandis que la transe désigne la conduite d'un corps, un état de sensibilité et représente un phénomène individuel, la possession désigne une codification, une reprise de la transe à travers les représentations collec-

tives d'un groupe. La possession, c'est la reconnaissance de la transe en tant que phénomène de communication : l'homme en transe crie et le possédé parle.

Mais la *ciné-transe* est aussi le terme pratique que Rouch emploie pour réunir ses préoccupations et aspirations qui se partagent entre la fascination pour les phénomènes de possession, la poésie des surréalistes, en particulier la fameuse revue *Minotaure*, et la pratique cinématographique.

Nous avons étudié dans la seconde partie en quoi la pratique d'une caméra participante incitait à considérer les modifications que la présence du filmeur occasionne chez les personnes filmées et la manière dont pourrait s'envisager un dialogue avec la caméra. Au-delà de la notion de *caméra participante* que nous avons jusque là évoquée, nous aimerions à présent considérer en quoi l'idée de *ciné-transe* permet d'introduire l'analyse de la spécificité de l'état physique et mental du cinéaste lorsqu'il filme.

Jean Rouch est principalement intéressé par la caméra en tant que moyen de découverte et de provocation, ce que provoque la caméra chez les autres, mais aussi la métamorphose qu'elle opère aussi en lui : « *C'est la ciné-transe, [quand je filme], je ne suis plus Jean Rouch, je suis ciné-Rouch* »¹. Quand Rouch définit cet état qui permet de s'adapter et « *de pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur* »², il parle d'un opérateur qui « *n'est plus lui-même mais un "œil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique"* », un filmeur qui serait tout entier devenu corps filmant, qui se serait lui-même oublié pour se retrouver possédé par sa caméra ou son micro. Nous avons à plusieurs reprises évoqué le caractère *haptique* d'une caméra qui viendrait à la rencontre des choses, d'une *caméra martelante* qui irait au contact avec les personnages. Ce que Jean Rouch appelle *ciné-transe*, semble relever d'un phénomène différent, d'une « *maîtrise du corps* » qui propulse « *le caméraman réalisateur [à pénétrer] réellement dans son sujet* »³.

Dès les premiers temps du cinéma, la caméra a été décrite selon certaines conceptions comme une machine pourvue d'une efficacité et d'une puissance propre lui permettant de se plonger dans les choses. Certaines de ces suggestions se contentaient, plus ou moins explicitement, d'emprunter les conceptions de la puissance des images dans les cultures animistes que l'ethnologie avait étudiée. Ces conceptions, en invoquant l'identification aux images, ont essayé de formuler l'idée d'une puissance de l'image en dotant la caméra d'un pouvoir animiste. Jean

¹ Jean ROUCH dans : Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur

² Jean ROUCH, *La caméra et les hommes*, texte extrait de *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles sous la direction de Claudine de France, Cahiers de l'homme, 1979 ; p. 63

³ *Ibid* ; p. 63

Epstein évoquait par exemple dans ses écrits ce sentiment qu'il ressentait face un plan qui embrasse dans sa totalité la mer, une montagne, la forêt, quand parfois l'image « *procure une perception de l'être-montagne ou de l'être-mer.* »¹. Quand Dziga Vertov proclame le *Kinok*, « *ciné-œil* », il évoque à son tour le pouvoir et surtout le devoir d'une caméra qui doit « *vivre* » qui doit s'immiscer partout pour *être l'autre* :

... Je suis le Ciné-Œil. Je suis œil mécanique.

Moi, machine, je vous montre le monde comme seul je peux le voir.

Je me libère, désormais et pour toujours, de l'immobilité humaine. **Je demeure dans un mouvement ininterrompu.** Je m'approche et je m'éloigne des objets. Je me glisse dessous. Je grimpe dessus. J'avance à côté du museau d'un cheval au galop. Je fonce à toute allure dans la foule. Je cours devant les soldats qui courent. Je me renverse sur le dos et je m'élève en même temps qu'un aéroplane. Je tombe et je m'envole avec des corps qui tombent et s'envolent. ²

Plus qu'un contact avec la superficie des choses, Dziga Vertov parle ici d'une caméra qui peut tout, d'une caméra qui est capable de s'immiscer plus profondément dans le mouvement des choses, dont bien des aspects s'approchent de la « caméra possédée » prônée par Rouch dans son texte *La caméra et les hommes* (1979). Rouch dans ses propos adapte en quelque sorte le vocabulaire de Vertov qui l'a beaucoup inspiré dans ses réflexions sur la pratique documentaire, notamment pour qualifier la capacité du filmeur à révéler la profondeur du filmé. Se *plonger* dans la réalité, y être à la fois présent et invisible, se *glisser* dans la peau de l'objet étudié : à travers les mots de Vertov, on perçoit déjà ce à quoi aspirera Rouch plus tard quand il essayera lui-même de penser la pratique d'une caméra participante. Rouch l'affirme d'ailleurs lui-même : on trouve dans les déclarations de Vertov « *tout le cinéma d'aujourd'hui, tous les problèmes du film ethnographique, du film d'enquête de la télévision et de la création, bien des années plus tard, des "caméras vivantes" dont nous nous servons maintenant.* »³.

¹ Jean EPSTEIN, « *L'intelligence d'une machine* », 1935, repris dans *Ecrits*, tome 1, p. 244, cité par Philippe DUBOIS, « *La tempête et la matière-temps* », dans Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe, sous la direction de Jacques AUMONT, Paris, La Cinémathèque française, 1998, p. 287

² Dziga VERTOV, *Dziga Vertov, Le Ciné-œil de la révolution, Ecrits sur le cinéma*, Ed. établie par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éditions Les Presses du réel, coll. Médias/Théories, Dijon, 2018, p. 131

³ Jean ROUCH *La caméra et les hommes*, texte extrait de *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles sous la direction de Claudine de France, Cahiers de l'homme, 1979 ; p. 57



Dziga Vertov, *Enthousiasme, la symphonie de Donbass* (1931)

On retrouve dans *Enthousiasme, la symphonie de Donbass* (1931), premier film sonore de Vertov qu'il réalise 8 ans après le manifeste des kinoki, cette pratique d'une caméra qui peut s'emparer de tout et qui doit s'immiscer dans les mouvements du monde. Quelques minutes après le début du film, après avoir entrevu la mécanique bien réglée de la fin d'une messe, retentit le son d'une cloche qui sonne de moins en moins juste. Commence alors à s'alterner au travers d'un redoutable montage les gestes rituels des fidèles qui sortent de l'église et les gestes plus titubants d'hommes miséreux qui divaguent dans la rue. Entre les images de ceux qui s'enivrent à l'église et ceux qui s'abreuvent à la vodka, la caméra emprunte tour à tour les gestes mécaniques du rituel et les gestes titubants des enivrés. Dans les gestes parfaitement maîtrisés et répétés sont mis en miroir des gestes plus hasardeux : alors que l'alternance s'accélère, le rythme se complexifie, les cadres bancals prennent des angles de plus en plus aigus, les mouvements de caméra embarquée face aux personnages enivrés se font davantage flous et saccadés. Submergé par la dynamique folle de ces gestes dont le rythme intense ne décroît pas, le montage alterné est à nouveau interrompu par le fracas de la cloche, ou devrait-on dire le fracas de la caméra qui cette fois-ci épouse le balancement du battant de la cloche. Dans cette séquence le seul point de vue qui est véritablement adopté par la caméra, c'est celui du mouvement du battant de cette cloche qui dans un mouvement lancinant vient sonner avec fracas le glas de la fin. La caméra devient alors la cloche, celle qui sonne la fin de l'église, la fin des inégalités, la fin d'une époque, puisque la résultante de la dynamique de ce montage alterné arrivera quelques minutes plus tard, quand l'église sera sacrée non plus d'une croix orthodoxe, mais par l'étoile rouge qui jaillit dans l'épiphanie de la révolution socialiste qu'annonce cette fois-ci le sifflet d'une usine. Il est d'ailleurs remarquable de voir à quel point Vertov avance tel un grand provocateur avec sa caméra. Si Vertov privilégiait une caméra qui filmait la ville à son insu dans *L'homme à la caméra* (1929), dans *Enthousiasme* il intervient en

filmant, allant même jusqu'au point de mettre en rage un homme éméché qui s'avance vers lui pour en découdre, tandis que Vertov recule telle « *l'improvisation du torero devant le taureau* »¹, près à esquiver les coups.



Caméra participante chez Dziga Vertov dans *Enthousiasme, la symphonie de Donbass* (1931)

Ciné-transe comme moyen d'accompagner le mouvement de l'autre, jusqu'à en être submergé, jusqu'au dépassement, pour tomber dans un mouvement plus autonome, plus chaotique où « *la personne du cinéaste se métamorphose sous [les] yeux [des gens filmés] au cours de la prise de vue* »². Un je avec les autres qui finit par devenir lui-même être pris dans une effusion de mouvement.

L'acte filmique a pour spécificité de mêler dépossession de soi-même et incorporation de l'autre : « *Regarder l'autre, c'est désirer l'inaccessible* » dit van der Keuken dans *Face Value*. Il est assez flagrant de voir combien la caméra de van der Keuken entretient de nombreuses familiarités avec celle de Vertov. De manière très semblable aux mouvements de caméra dans *Enthousiasme, la symphonie de Donbass*, on rencontre à de nombreuses reprises dans ses films des mouvements qui répètent à outrance la mécanique du geste filmé. *Caméra mimétique* qui épouse le geste, elle ne le précède pas, elle ne suit pas, telle une belle mécanique qui se mettrait en marche par jeu de dédoublement mais elle prend le même mouvement. Ce mouvement mimétique trouve son plus bel exemple dans la scène d'arts martiaux de *L'œil au-dessus du puits* (1988), où, par la répétition efforcée des mouvements de caméra, intervient une forme de grâce des mouvements qui nous pousse subitement dans un état particulier. Cette grâce, état rare, moment privilégié, « qui fait que ça marche », force qui s'empare de la prise de vues, se retrouve à plusieurs reprises dans *Amsterdam Global Village*. En effet, à certains moments le film évolue vers un engagement corporel de plus en plus intense qui pointe vers une certaine forme de *transe*. À plusieurs occurrences le rythme d'enchaînement des plans se complexifie, le récit est petit à petit submergé par l'accumulation de signes et la multipli-

¹ Jean Rouch, *Ibid.* ; p. 63

² Jean ROUCH, « *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe* », dans Roger Bastide et Germaine Dieterlen, Paris, Éd. du Cnrs (« *Cahiers de L'Homme* » n.s. 19) : 529-544, p. 542

citée des gestes répétés. Alors que le film évolue dans les méandres d'Amsterdam, le récit s'emballe, la caméra entame petit à petit une danse extatique s'émancipant graduellement de ce qui se joue devant elle. C'est par exemple le cas, quand, ayant tout juste débarqué au cours d'une cérémonie où l'on rend hommage à un défunt Ghanéen, une femme, invisible à l'image, explique tour à tour le déroulement et toutes les significations des gestes rituels. Pendant ce temps-là, la caméra emprunte avec audace le chemin d'une procession dont elle ne connaît pas le rituel. Jusqu'alors les mouvements de caméra étaient plus réservés et quand après la cérémonie les danses s'entament, la caméra timidement se met elle aussi à danser : « *les contours de l'image se mettent à danser avec les contours de l'être humain* »¹. Le rythme des danses se complexifie, les corps timides se libèrent et les visages attristés s'approchent les uns des autres : les danses se partagent et le corps, les pieds, les mains de celui qui tient la caméra se libèrent. S'en suit une foule de mouvements : sortie de la cérémonie par une multitude de travellings latéraux de droite à gauche, en hélicoptère, en bateau sur les canaux et en voiture sur les routes. Emportés par le courant, le filmeur et son équipe partent à la dérive depuis les bassins qui jonchent la périphérie de la ville jusqu'à son centre névralgique.

Partant d'une maîtrise parfaite de sa pratique Johan van der Keuken semble s'exposer à une forme de plus en plus libre et incontrôlée le conduisant à cet état de dédoublement qui le projette dans les mouvements environnants. Mise hors de soi qui atteint son paroxysme quand le cadre, finissant par être vide de mouvements, s'emballe dans une transe abstraite ; ultime mouvement du récit filmique face à un décor si banal qu'il en paraît abstrait. Après une brève escale dans une poissonnerie, la caméra finit par se retrouver dans le local de Khalid, le coursier, figure centrale du film. Sous le rythme d'une musique techno à plein régime, la caméra entame une suite de mouvements secs sur le mobilier du local. Panoramiques répétés d'une cafetière à un pilier de bois, puis passant d'une enceinte à une prise électrique ; jeu à travers l'entrebâillement d'une cloison qui par une multitude de travellings voile et dévoile une rangée de bouteilles de gaz. Comme s'il traduisait la musique, van der Keuken joue la partition à la caméra. Cette accumulation, jeu d'oppositions sur des figures muettes qui restent stoïques face à la danse du filmeur, nous plonge dans une forme de matérialisme abstrait. Seul dans la pièce, il manifeste sa présence à travers sa danse, et de la béance des images ne reste plus que la mécanique du geste, l'expression du geste du cinéaste plongé dans une transe folle qui n'a d'autre motif que l'abstraction des formes qui l'entourent.

Cette forme de saturation de mouvement jusqu'à excès se retrouve tout particulièrement dans le cinéma de Mekas. Au début de la sixième bobine de *Walden*, après le mariage de Wendy, dans le

¹ Johan van der KEUKEN, « *La mystique de la caméra* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 168

brouhaha d'un rock'n'roll complètement saturé, Mekas filme la jeune mariée qui danse. Il n'y a pas à proprement parler de rupture avec le reste du film, qui comme nous l'avons évoqué nous place continuellement dans un rapport effervescent au monde (cf. analyse *Notes on the Circus*). On en arrive dans cette séquence assez incroyable à saturation extrême : saturation du son qui en devient presque inaudible, accélération de l'image qui ne défile jamais à vitesse normale, alternance de sous-expositions et de surexpositions, etc. Mais c'est principalement le rythme saccadé provoqué par le jeu des lumières stroboscopiques qui produit cet excès. L'effet stroboscopique, produit l'impression d'une suite folle de micro-plans qui par leurs rythmes cadencés et frénétiques finit par nous envoûter tout comme le filmeur devait lui-même l'être en filmant.



Scène de “Techno transe” dans *Amsterdam Global Village* de Johan van der Keuken (1996)



“Transe stroboscopique“ dans *Walden, (Diaries, Notes and Sketches)* de Jonas Mekas (1969)

Cet état de grâce qu'a essayé de définir Rouch est la résultante de ces instants où filmeur et filmé sont en synchronie, lorsque le cinéaste vit une forme d'état d'osmose et se sent physiquement en accord avec l'événement ou le lieu filmé. Il s'agit d'une forme de jouissance esthétique qui demande non seulement une maîtrise technique, un état particulier avec le filmé, mais aussi avec la caméra et qui demande une forme de partage avec la situation filmée : « *des deux côtés de la caméra, l'individu se trouve comme dissocié et doté de la capacité de se regarder en train d'effectuer son activité. La ciné-transe invite à considérer cet étrange dédoublement, cet état d'entre-deux au cours duquel les individus se trouvent «divisés», étant devenus les spectateurs d'actions qu'ils exercent eux-mêmes "par corps"* »¹.

Caméra/Transe

L'appareil filmique, inducteur de transe

Quand Jean Rouch part filmer en Afrique il raconte qu'avec le temps, les Songhay (le peuple filmé dans *Tourou et Bitti*) ont fini par attribuer une puissance particulière à sa caméra qui fut considérée comme un objet rituel dont l'effet, comparable à celui des tambours, peut déclencher ou accélérer les phénomènes de possession. Nous évoquions tout à l'heure à quel point la maîtrise du souffle, mais aussi la relation à l'instrument sont des éléments importants de l'improvisation dans le free jazz : on peut en dire autant du rapport avec la caméra qui dans certains cas permet d'induire la transe.

Quand le moteur se lance, tout s'emballa, la démarche du filmeur se métamorphose et le souffle se ralentit. La tension qui émane du filmage peut être parfois très forte, partant de la maîtrise et du contrôle du filmage, mais la prise peut aussi parfois aboutir à une forme plus libérée, plus sauvage. Cela notamment à travers l'effet d'unité auquel se rattache la prise de vue, ce que nous abordions à propos du plan séquence de *Tourou et Bitti* : quelque chose ne se jouera qu'une seule fois devant micro et caméra. Il faudra que tout coïncide avec le métrage de la pellicule pour que la prise soit bonne : paroles, gestes et mouvements du monde ; paroles, gestes et mouvements de l'équipe filmante. Unité de la prise, unité de l'action qui ne se déroulera qu'une seule fois devant la caméra, courte durée de l'enregistrement ; dès lors l'enregistrement ne peut que se réaliser dans un état de profonde tension.

Mais c'est aussi l'objet même de la caméra qui induit sur le filmeur : les tremblements échangés entre la caméra et le corps plongent le filmeur dans un état particulier (Mekas). À partir du mo-

¹ Baptiste BUOB, « *Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"* », *L'Homme*, 2017/3 (n° 223-224), p. 185-220. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2017-3-page-185.htm>, p. 209

ment où la caméra se met en marche, l'objet s'anime dans les mains, produit un tremblement qui peut être perçu comme mouvement inducteur de la transe. Tout comme le poids de l'outil, peut procurer ce sentiment de fatigue et d'ivresse qu'évoquent chacun à leurs tours les cinéastes, que ce soit Mekas, « *j'étais comme un funambule sur une corde tendue dans le vise. Tous mes sens étaient soumis à leurs limites (je portais la caméra, le micro, les batteries : bien 40 kilos de matériel)* »¹ ou encore Johan van der Keuken « *Dans mon cas personnel - et je suis peut être maintenant un peu hors sujet ! - la caméra avec laquelle je travaille est vraiment trop lourde pour moi ! C'est une Arriflex BL, insonorisée, fabriquée sur le modèle de la vieille Arriflex qu'on utilisait déjà au temps de Hitler ; ce n'est pas comme l'Eclair, une caméra vraiment conçue pour le travail à la main. Or je l'utilise la plupart du temps à la main et cela me demande un effort réel. Le temps maximum pendant lequel je peux tenir la caméra et les limites dans les mouvements qu'elle m'impose, donnent un caractère de nécessité à ce qu'on fait : l'image qui passe est plus ou moins conquise sur les circonstances, tant extérieures que physiques* »².

Le simple fait de manipuler une caméra, de regarder par l'intermédiaire d'un viseur, transforme le filmeur, lequel devient automatiquement quelqu'un d'autre et entre dans un véritable conditionnement, une sorte de rituel de celui qui filme face au rituel de la chose observée, ce dont témoigne Rouch : « *Ainsi, pour les Songhay-Zarma, très habitués au cinéma, ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession, jusqu'à la "ciné-transe" de l'un filmant la transe réelle de l'autre* »³, « *Je ne suis plus Jean Rouch, je suis ciné-Rouch. Un personnage qui est un autre personnage, qui est Rouch en train de filmer* »⁴.

La transe suppose cet état de sur-stimulation, une accumulation de bruits répétés, de mouvements, un état de bombardement sensoriel qui induit le corps et l'esprit dans l'organe de la vision. « *Tout se projette dans la scopie, dans l'organe de l'œil, les mains deviennent scopique, les pieds deviennent œil, le corps prolonge l'œil dans lequel il se projette. Qu'est-ce qui diffère de l'état normal, tout est concentré dans l'œil, un seul œil. C'est d'ailleurs une vision monoculaire. Les yeux percent l'infini. Tout est œil.* »⁵. Or, l'œil, objet "scopique", propulse l'œil du filmeur dans les prémisses d'une image. En apposant l'œil à l'œil, nous limitons le champ visuel d'un seul œil au cadre de la caméra, un changement radical d'attitude s'opère. La visée optique dans laquelle le cadreur plonge son œil lui procure l'effet d'un dédoublement de la vision.

¹ Jonas MEKAS, *Le Tournage de The Brig*, sur : <http://derives.tv/le-tournage-de-the-brig/>

² Johan van der KEUKEN, « *La Violence du regard* » dans *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 13

³ Jean ROUCH, « *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue* », dans Roger Bastide & Germaine Dieterlen, eds, *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris, Éd. du Cnrs (« *Cahiers de L'Homme* » n.s. 19) : 529-544, p. 542

⁴ Jean ROUCH dans : Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur

⁵ George LAPASSADE, *Les Etats modifiés de conscience*, Presses Universitaires de France, 1987, p. 50

L'œil droit dans la visée, l'œil gauche libre :

L'œil gauche fermé

Stan Brakhage (*The act of seeing with only one*, 1971¹), chez le thanatopracteur, tremblant, filmant ce qu'il ne pouvait voir les deux yeux ouverts. L'œil droit qui pulse au travers de la visée. L'œil gauche contracté, fermé. Sa caméra qui est déjà excluante, le cadre étriqué pour ne laisser qu'entrevoir ses peaux et tissus rigidifiés par la mort, grossis tels qu'ils deviennent abstraits. Puis quand l'œil droit s'ouvre il voit la *vie*, alors que l'œil gauche ne voyait que l'embryon d'une image. Le hors-champ de l'œil gauche comporte toute l'horreur de la scène.

Le cadre devient une centrifugeuse folle qui permet d'oublier tout le reste, d'évacuer le reste qu'on ne saurait voir. Un non-affront de ce qui entoure.

Dans un tout autre contexte, Samuel Fuller raconte avoir pu affronter les camps, voir ce qu'il n'aurait pu voir sans sa caméra (*Falkenau vision de l'impossible*, 1988²), « avec une caméra on peut tout faire » affirme-t-il.

L'œilleton, objet qui déréalise, impose une certaine distance vis-à-vis de ce qui est filmé.

L'œil gauche ouvert

À la fois cet avorton d'image qui se forme qui dénaturalise et la scène vue en vraie. Et l'autre œil qui n'est pas en distanciation. La dyslexie dont parle Jean Rouch. « *Si tu vois un film de l'œil droit, et si ton œil gauche, comme un caméléon va chercher si que va rentrer dans le champ et ce qui se passe hors écran, tu as une extraordinaire dyslexie. C'est merveilleux, c'est un phénomène qui introduit certainement des troubles mentaux provisoires et se rapprochant de la transe. [...] j'emprunte les termes de Vertov, ciné œil, c'est là ciné-transe, je ne suis plus Jean Rouch, je suis ciné Rouch. Un personnage qui est un autre personnage, qui est Rouch en train de filmer.* »³

Dialectique du vrai et du faux, de l'œil gauche et de l'œil droit. Le filmeur serait de son œil droit le témoin d'un geste cinématographique qu'il improvise à partir de ce qu'il observe de son œil gauche.

Comme le principe de dédoublement que vit un musicien devenant spectateur de sa propre musique est essentiel au free jazz, l'expérience singulière de dissociation du regard qui s'opère à travers l'œilleton de la caméra est un aspect crucial de la *ciné-transe*. Rouch considère que cette dislocation visuelle propre à l'acte filmique est une voie d'accès à la fabulation, passage du monde "réel" au monde imaginaire. Ce dédoublement, « *cette mise à distance lors du tournage rend possible une*

¹ Stan BRAKHAGE, *The act of seeing with only one eyes*, 16mm, Couleur, USA, 1971, 32'

² Emil WEISS, *Falkenau vision de l'impossible*, -, couleur, France, 1988, 52'

³ Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, 1992, 104', couleur

forme de réflexivité par laquelle le chercheur se trouve confronté à un regard qui, bien que procédant de son corps, lui apparaît pourtant comme extérieur. On retrouve ici une caractéristique de l'état de "création artistique dionysiaque", tel que l'a justement défini Friedrich Nietzsche : "Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsque l'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque" (Nietzsche¹). »²

Cet état dont parle Rouch met finalement en jeu la triangulation filmeur/caméra/filmé et permet d'appréhender le geste du filmeur à travers ce processus ambivalent qui pousse à la fois dans les extrêmes de l'intériorisation et les extrêmes de l'expérience collective, une transe qui en définitive se voit partagée. Cet état de rupture qui nous pousse vers un dedans où la réflexion et l'anticipation ont beaucoup moins de prise ne survient finalement qu'assez rarement. Mais ce phénomène existe peut-être à moindre mesure dans n'importe quel processus de filmage quand le filmeur pose son œil à la caméra et qu'il entre dans une certaine forme de choralité avec le filmé, aussi bien dans le cinéma de fiction que dans un cinéma plus documentaire.

La caméra est un objet qui induit donc un rapport particulier, aussi bien du point de vue du filmeur que du filmé. Il est d'ailleurs important d'ajouter que de manière analogue à un musicien se liant à son instrument, ces trois documentaristes se sont particulièrement attachés à leurs caméras. Impossible d'envisager *Les Maîtres fous* sans la Bell Howell 16mm à ressort ; et que serait *Réminiscences d'un voyage en Lituanie* sans le tremblé de sa Bolex ? Ce sont des cinéastes qui comme nous l'avons vu se sont particulièrement intéressés au fonctionnement et aux limites de leur matériel pour pouvoir en jouer.

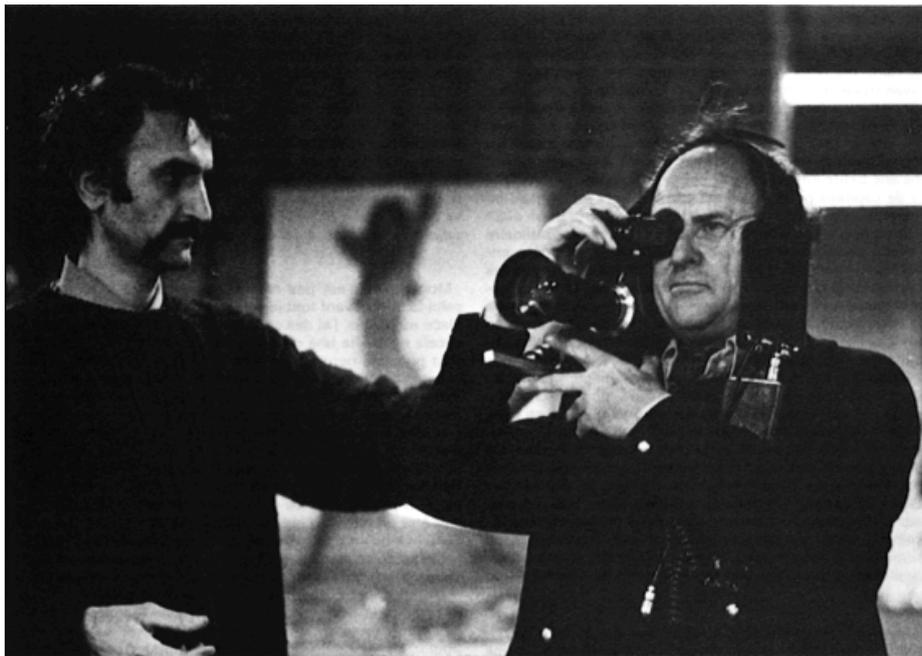
Si les expériences de réalisateurs ayant pu se faire construire une caméra ont été bien rares et ont souvent été avortées (la caméra de Rossellini ou la 8-35 de Godard), Jean Rouch a notamment participé à l'élaboration de nouvelles techniques. Il a en effet travaillé à plusieurs reprises avec des ingénieurs à l'élaboration d'une caméra légère qui lui permettrait de faire du son synchrone, notamment avec Kudelski, formidable inventeur du Nagra, mais aussi avec les ingénieurs de chez Eclair qui partirent avec Jean-Pierre Beauviala quand celui-ci fonda Aaton en 1971.

¹ Friedrich NIETZSCHE, « *La vision dionysiaque du monde* ». Trad. par Jean-Louis Backès, dans *La Naissance de la tragédie ; Fragments posthumes : automne 1869-printemps 1872*. Éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris, Gallimard (« Folio. Essais ») : 289-310. p. 291

² Baptiste BUOB, « *Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"* », *L'Homme*, 2017/3 (n° 223-224), p. 185-220. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2017-3-page-185.htm>

Pour *Chronique d'un Été* (1961) Rouch, Morin et Brault furent les premiers à tourner avec le prototype de l'éclair 16, la KMT de chez Eclair qui fut la première caméra légère permettant de filmer silencieusement en synchrone. Elle sera ensuite utilisée pour le tournage du *Joli Mai* (1963) de Chris Marker et Pierre Lhomme.

Aujourd'hui, avec les nouvelles spécificités du numérique, ce lien entre réalisateur et caméra est changé. On peut finalement se demander à juste titre si, avec le silence des caméras dénuées de vibrations, appareil dont l'image peut être directement visible dans la visée du petit écran LCD, sans la visée directe, sans l'image latente qui se forme sur le dépoli, sans les vibrations de la caméra, sans l'écoulement de la précieuse pellicule - si aujourd'hui l'état de ciné-transe est-il encore pertinent et envisageable avec les caméras numériques.



Jean-Pierre Beauviala et Jean Rouch Aaton sur l'épaule et batterie sur la tête

CONCLUSION

Comment essayer de garder ce qu'il faut du filmage pour conserver l'authenticité d'un rapport et en même temps lier les choses entre elles quand elles ne se trouvent pas dans le même espace, dans le même temps, et donc créer de l'artificialité ? Cette dialectique qui oppose coupe et mouvement, libre cours au monde filmé et intervention, est assez commune à la question qui a traversé cette étude, à savoir : Où situer la première personne du film dans un dialogue filmeur/filmé ? C'est justement que ces trois cinéastes ont en partie ramené l'étape du montage à l'instant du filmage, en ne faisant pas forcément de la continuité leur quête principale, comme cela avait pu être le cas pour les nombreux contemporains du Cinéma Direct, mais en plaçant l'authenticité à travers leur investissement personnel dans les images, à travers ce corps qui justement cherche sa place parmi le filmé et qui réagit et provoque dans le temps direct du filmage. Authenticité d'un geste, d'une réaction prise sur le vif, trace d'une tension filmeur/filmé ayant existé au moment du tournage et dont ils ont su faire persister le mouvement au montage.

S'affirmant plus au travers de leurs gestes et déplacements que par leur présence sonore ou corporelle (le corps dans le cadre), ils se sont impliqués physiquement en filmant pour établir un dialogue avec l'autre, filmé, tout en portant la caméra. C'est justement que la gestuelle du filmeur en dit beaucoup sur la relation qu'il entretient avec le filmé, mais aussi sur ce qu'il ressent pendant la prise. L'étude du positionnement physique de ces trois cinéastes nous a donc permis de mettre en évidence les rapports qu'ils établissent avec les personnes filmées et ce qui est perpétué de ce rapport au montage.

Approchant chacun le cinéma sous des angles très différents, tout en s'inscrivant dans une démarche qui avoisine à certains égards celle du Cinéma Direct, ces trois cinéastes ont aussi pris une voie qui s'en différencie. Si Jean Rouch inscrit son approche dans un raisonnement anthropologique, Johan van der Keuken emprunte une voie plus politique. Comme nous l'avons vu, la caméra *possédée* de Jean Rouch semble pour lui un moyen de découverte et de provocation qui propulse le filmeur dans un état lui permettant d'appréhender différemment les états de possession qu'il filme. La caméra *participante* de Johan van der Keuken remet constamment en crise ce qui est établi : perpétuellement mobile face aux choses, elle cherche dans un mouvement constant de nouveaux points d'appui détruisant tout moment de stabilité. Tandis que, dans une démarche

plus personnelle, la caméra *tremblante* de Jonas Mekas recouvre les images de toute la couche émotive que vit le filmeur.

De manière commune la caméra est positionnée dans leurs films comme un instrument provocateur, objet de rencontre, outil critique, qui permet de faire résonner, de questionner la place d'un filmeur qui sans cesse tente de se situer individuellement dans une expérience collective.

Sachant que tout geste est définitif dans la prise, filmer implique un investissement physique très fort, d'autant plus quand il s'agit d'inscrire ce geste dans le mouvement plus global du film. Se préparer au décadrage, réagir à un mouvement brusque au cours de la prise, observer le hors-cadre de son œil gauche, etc. Ce travail implique une gymnastique complexe qui demande une concentration évidente et plonge le filmeur dans une certaine tension.

À travers la maîtrise de la gestuelle mais aussi par la connaissance de ses outils, le geste de celui qui filme dépasse parfois sa technicité pour approcher une plus grande spontanéité. Émerge de cette tension un état particulier, la gestuelle devient plus instinctive, le corps se libère et le mouvement atteint une certaine grâce. Dans ce mouvement improvisé du filmeur il y a parfois le mouvement de la *transe*, passage d'un état de conscience ordinaire à un cet état spécifique où se manifestent les mouvements plus instinctifs du corps. Le corps exulte, la caméra se libère ; lieu de défoulement, où se jouent des détente et tensions physiques extrêmes. Le filmeur se trouve comme dissocié, à la fois complètement plongé dans l'objet filmé, mais aussi le regard tourné dans son mouvement intérieur, la réponse plus instinctive de son corps. Cette dislocation visuelle qui est propre à l'acte filmique produit une forme de tremblement fascinant entre filmeur et filmé.

Il conviendrait cependant de creuser cette question et d'aller encore plus loin en considérant que le fait de filmer a pour spécificité de mêler une forme de dépossession de soi-même et d'incorporation de l'autre, mais aussi d'inverser le regard et de porter l'approche sur le personnage filmé. Il serait en effet intéressant d'articuler ces phénomènes qui gagnent le filmeur durant la prise avec les processus de transformation qui peuvent gagner à leurs tours les personnes filmées quand la caméra se braque sur elles, dans le contexte du cinéma documentaire ou de fiction. Il faudrait pour cela étudier les approches de cinéastes qui ont tout comme Jean Rouch essayé de provoquer et d'amplifier ce genre d'état bien particulier, transe partagée, forme de choralité qui contaminerait toute l'équipe filmée et filmante durant la prise.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

- Belà BALÀZS, « *Conscience filmante* », dans *Der Tag*, 22 mars 1925, repris dans *Le Génie documentaire, Admiranda* n° 10, Mireille Carlier, trad., Aix-en-Provence, 1995.
- Roland BARTHES, *Cy Twombly ou « Non multa sed multum »*, dans *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Edition du seuil, 1995; nouvelle édition, 2002
- Andrée BAZIN, « *Montage interdit* », dans : *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf-Colet, coll. 7ART, 2007
- Raymond BELLOUR, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris POL / Trafic, 2009
- Pascal BONITZER, *Décadrages*, Cahiers du cinéma, n°284, janvier 1978
- Stan BRAKHAGE, *Métaphores et vision*, trad. de l'américain par Pierre Camus, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1998
- Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre (Cinéma, éthique, politique)*, Éditions Verdier, 2012
- Jean-Louis COMOLLI, « Technique et Idéologie » dans *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009
- Jean-Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, 2004
- Serge DANNEY, *La maison cinéma et le monde, 1. Le temps des cahiers 1962-1981*, éditions P.O.L. Trafic, 2001
- Serge DANNEY, « *La rumeur du monde* », Les Cahiers du cinéma, n°426, décembre 1989
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2004
- Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, Cinémaclub, 1974 (réed.)
- Jean EPSTEIN, « *L'intelligence d'une machine* », 1935, repris dans *Ecrits*, tome 1, p. 244, cité par Philippe DUBOIS, « *La tempête et la matière-temps* », dans Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe, sous la direction de Jacques AUMONT, Paris, La Cinémathèque française, 1998, p. 287
- Séverine GRAFF, *Le Cinéma-Vérité, Films et controverses*, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- André BAZIN, *André Bazin Écrits complets*, textes rassemblés par Hervé JOUBERT-LAURENCIN, Editions Macula, 2019
- Marcel MAUSS, *Les Techniques du corps*, Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars – 15 avril 1936
- Ross McELWEE, « *Trouver sa voix* », Trafic n°15, Été 1995
- Gilles MOUËLLIC, *Improviser le cinéma*, Yellow Now – Côté cinéma, 2011
- Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier Philosophie, 2012
- Benoît TURQUETY, *Inventer le cinéma, Épistémologie : problèmes, machines*, L'Âge d'Homme, 2014

À PROPOS LES CINÉASTES ÉTUDIÉS

Johan van der Keuken

Serge DANÉY, « *La Radiation cruelle de ce qui est* », Les Cahiers du Cinéma, n°290/291, juillet/août 1978

Johan van der KEUKEN, *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998

Johan van der KEUKEN, *Méandres*, Trafic n°13, hiver 1995

Aurélien PY, Amsterdam Global Village de Johan van der Keuken, Yellow Now, Côté films n°4, 2006

Serge TOUBIANA, Johan van der KEUKEN, *Entretien avec Johan van der Keuken*, Cahiers du cinéma, n°517, octobre 1997

Jean Rouch

Baptiste BUOB, « *Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"* », *L'Homme*, 2017/3 (n° 223-224), p. 185-220.

Jean-Luc GODARD, « *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens* », Cahiers du cinéma, n°94, avril 1959

Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008

Jean ROUCH, *La caméra et les hommes*, texte extrait de *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles sous la direction de Claudine de France, Cahiers de l'homme, 1979

Jean ROUCH, « *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe* », dans Roger Bastide et Germaine Dieterlen, Paris, Éd. du CNRS (« *Cahiers de L'Homme* » n.s. 19) : 529-544

Jean ROUCH, « *Je suis mon premier spectateur* », *Le Monde*, 16 septembre 1971 (repris dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 123).

Jean ROUCH, « *Cinq regards sur Dziga Vertov* », préface à Georges Sadoul dans *Dziga Vertov*, Paris, Champ Libre, 1972.

Jean ROUCH, *Jean Rouch ou les aventures d'un nègre blanc*, entretien réalisé par Philippe ESNAULT Image et Son, n° 249, avril 1971.

Jonas Mekas

Romain DUVAL, *Walden, Un film expérientiel de Jonas Mekas*, Lettre Volée, 2014

David E. JAMES, *To Free the Cinema*, Princeton University Press, 1992

Jonas MEKAS, *Tout ce qui existe sous le soleil*, sur : <http://debordements.fr/Jonas-Mekas>

Fabrice REVAULT-D'ALLONNES, « *En tremblant* » dans *La Rencontre – au cinéma toujours l'inattendu arrive*, sous la direction de Jacques Aumont, Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2007

Patrices ROLLET, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Yellow Now, Coll. Côté films n°24, 2013

Autres

Serge DANÉY, « *La rumeur du monde* », Les Cahiers du cinéma, n°426, décembre 1989 (sur *Route One/USA* de R. Kramer)

Laura FREDDUCCI, Quentin MÉVEL et Séverine ROCABOY, *Frederick Wiseman, À l'écoute*, Playlist Society, 2018

Dziga VERTOV, *Dziga Vertov, Le Ciné-œil de la révolution, Ecrits sur le cinéma*, Ed. établie par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva, éditions Les Presses du réel, coll. Médias/Théories, Dijon, 2018

SUR LA TRANSE

Georges LAPASSADE, *La Transe*, Que sais-je, Presses universitaires de France, 1990

Georges LAPASSADE, *Essai sur la Transe*, Éditions universitaires, 1976

Georges LAPASSADE, *Les États modifiés de conscience*, Presses universitaires de France, 1987

Gilbert ROUGET, *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1990

COLLECTIF, *Transe, Chamanisme et Possession*, Acte des II^e Rencontres Internationales de Nice 24-28 avril 1985, Editions SERRE, Coll Vida, 1986

FILMOGRAPHIE PRINCIPALE

Les Maîtres Fous

1955 – France/Niger – 36'

16mm – Couleur

DVD - 1.37 – Montparnasse

Réalisation / Image: Jean ROUCH

Son: Damouré Zika

Montage: Suzanne Baron

Production: Pierre Braunberger

Avec: Lam Ibrahima Dia (Lam), Illo Gaouadel

Touré (Illo), Douma Besso, Adamou Koffo,

...

Les Tambours d'avant / Tourou et Bitti

1972 – France/Niger – 09'

16mm – Couleur

DVD - 1.37 – Montparnasse

Réalisation / Image: Jean ROUCH

Son: Moussa' Hamidou

Production: CNRS audiovisuelle, Comité
du film ethnographique - CFE

Amsterdam Global Village

1996 – Pays Bas – 245'

16mm et 35mm – Couleur

DVD - 1.37 – Arte Video / Audience /

PVH film

Réalisation/Image: Johan van der KEUKEN

Montage: Johan van der KEUKEN et Bar-
bara HIN

Son: Noshka van der LELY

Production: Pieter van Huystee Film

Walden, Diaries, Notes and Sketches

1969 – États-Unis – 180'

16mm – Couleur

DVD - 1.37 – Agnès B DVD / RE:VOIR

/ Potemkine

Réalisation / Image / Montage / Son:

Jonas MEKAS

Notes on the Circus

1969 – États-Unis – 12'

16mm – Couleur

DVD - 1.37 – Agnès B DVD / RE:VOIR

/ Potemkine

Réalisation / Image / Montage / Son:

Jonas MEKAS

Réminiscence of a journey to Lithuania

1972 – États-Unis/Lithuanie – 82'

16mm et 35mm – Couleur

DVD - 1.33 – Agnès B DVD / RE:VOIR

/ Potemkine

Réalisation / Image: Jonas MEKAS

Montage: Jonas et Adolfas MEKAS

Avec: Jonas Mekas, Adolfas Mekas, Peter
Kubelka, Hermann Nitsch, Annette Mi-
chelson, Ken Jacob

FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE

Films

Michel BRAULT dans, *Le direct avant la lettre*, documentaire de Denys Desjardins, dans l'édition DVD des œuvres de Michel Brault (1958-1974), Canada, ONF, 2006, 50'

Wang BING, *Fengming, Chronique d'une femme chinoise*, numérique, Couleur, Chine, 2007, 186'

Stan BRAKHAGE, *The act of seeing with only one eyes*, 16mm, Couleur, USA, 1971, 32'

Raymond DEPARDON, *Délits-Flagrants*, 16mm, couleur, 19, France, 109'

Raymond DEPARDON, *12 Jours*, numérique, couleur, 2017, France, 90'

Jean EUSTACHE, *Numéro Zéro*, 16mm, n/b, 19, France, 1971, 120'

Ramón GIELING, *Vivre avec les yeux*, 16mm, couleur, 1997, 55' / (sur Johan van der Keuken)

Johan van der KEUKEN, *Blind Kind*, 16mm, n/b, Pays-Bas, 1964, 22'

Johan van der KEUKEN, *Herman Slobbe/Blind Kind 2*, 16mm, n/b, Pays-Bas, 1966, 29'

Robert KRAMER, *Route One/USA*, 16mm, couleur, USA, 1989, 360'

Jean ROUCH, *Les Maîtres fous*, 16mm, couleur, France, 1955, 36'

Jean ROUCH, *La Chasse au lion à l'arc*, 16mm, couleur, France, 1965, 88'

Mario RUSPOLI, « *Méthode I* », 16mm, n/b, France, 1962, 28'

Dziga VERTOV, *Enthousiasme, La Symphonie de Donbass*, 35mm, n/b, Ukraine/URSS, 1930, 65'

Dziga VERTOV, *L'Homme à la caméra*, 35mm, n/b, Muet, URSS, 1929, 80'

Emil WEISS, *Falkenau vision de l'impossible*, -, couleur, France, 1988, 52'

Vidéos, conférences et entretiens filmés

- Marc-Arnaud BOUSSAT, *Jean Rouch : paroles données*, France, couleur, 1997, 26'
- Pierre-André BOUTANG, *Jean Rouch raconte*, France, couleur, 1992, 104'
- Conférence de Jean ROUCH, Johan van der KEUKEN et Frederick WISEMAN, France, couleur, 1987, 83' :
<http://www.femis.fr/conferences?fbclid=IwAR1jlv4DcQXfhdyLyM4o0ifnxFU7cQGO2Fhf4MKKOSB9qL.OelcH0kE4iX0>
- Jonas MEKAS, Entretien avec Jonas Mekas à la Cinémathèque française du 27 janvier 2018, France, couleur, 2018, 120' :
<http://www.cinematheque.fr/video/1321.html>
- John COLTRANE, Captation de John Coltrane (Saxophone soprano) au festival de Jazz de Comblain-la-Tour, accompagné de McCoy Tyner (Piano), Jimmy Garrison (Basse) et Elvin Jones (batterie), Belgique, noir et blanc, 1965, 20' :
<https://www.youtube.com/watch?v=NWYWgda5f0I>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- P. 19 Raymond DEPARDON, *Délits Flagrants*, 1994
- P. 24 Wang BING, *Fengming, Chronique d'une femme chinoise*, 2007
- P. 25 Jean EUSTACHE, *Numéro Zéro*, 1971
- P. 26 Robert KRAMER, *Route One/USA*, 1989
- P. 38 Johan van der KEUKEN, Schéma préparatoire d'*Amsterdam Global Village* dans :
Johan van der KEUKEN, *Aventures d'un regard*, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p.183
- P. 45 Johan van der KEUKEN, *Vers le Sud*, 1981
- P. 46 Johan van der KEUKEN, *Amsterdam Global Village*, 1996
- P. 59 Jean ROUCH, *La Chasse au lion à l'arc*, 1965
- P. 64 Jean ROUCH, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant*, 1971
- P. 74 Jonas MEKAS avec sa Bolex H16 :
<http://berlinfilmjournal.com/2019/02/remembering-jonas-mekas/>
- P. 75 Jonas MEKAS, *Réminiscence d'un voyage en Lituanie*, 1972
- P. 80 Jonas MEKAS, *Notes on the circus*, 1966
- P. 84 John COLTRANE dans : Captation du concert de Comblain-la-Tour en 1965 avec John Coltrane (Saxophone soprano) accompagné de McCoy Tyner (Piano), Jimmy Garison (Basse) et Elvin Jones (batterie) : <https://www.youtube.com/watch?v=NWYWgda5f0I> , 1965
- P. 90 Dziga VERTOV, *Entbousiasme, la symphonie de Donbass*, 1931
- P. 91 Dziga VERTOV, *Entbousiasme, la symphonie de Donbass*, 1931
- P. 94 Johan van der KEUKEN, *Amsterdam Global Village*, 1996
- P. 95 Jonas MEKAS, *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, 1969
- P. 100 Jean-Pierre BEAUVIALA et Jean ROUCH dans Cahiers du Cinéma n°285, février 1978, p.13

ANNEXES

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

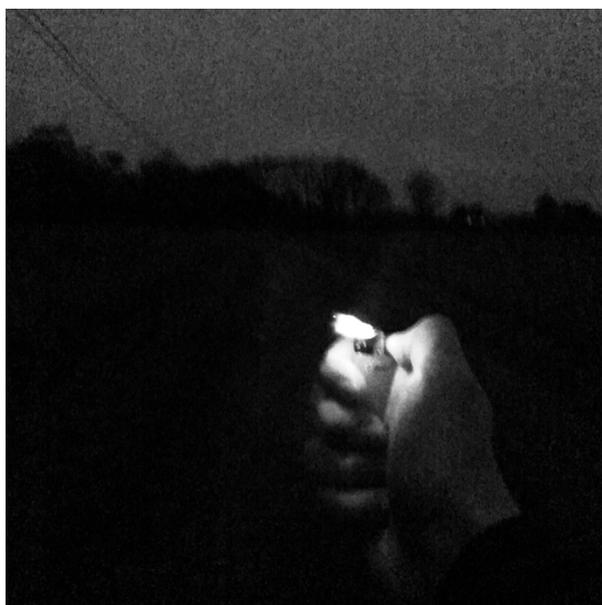
Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2019

Soutenance de juin 2019

DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE DU MEMOIRE

LA FORGE DU HERON



Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : **LA CAMÉRA SUJET**

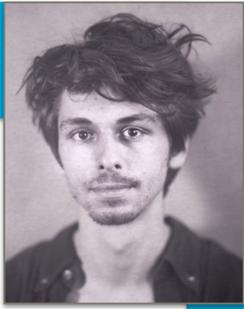
Directeur de mémoire : **David FAROULT** (Enseignant chercheur)

Directeur de mémoire externe : **Agnès GODARD** (Directrice de la photographie)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : **Giusy PISANO** (Enseignante chercheuse)

INDEX

CV	p. 113
NOTE D'INTENTION	p. 114
LISTE MATERIEL	p. 116
CAMÉRA.....	117
LUMIERE.....	118
MACHINERIE.....	118
SON.....	118
AUTRES	118
PRODUCTION	p. 119
EQUIPE	119
CALENDRIER.....	119
BUDGET.....	120
WORFLOW.....	121
BILAN DE LA PARTIE PRATIQUE	p. 122



Paolo Sabouraud

28 rue du Docteur Heulin,
75017, Paris



06 17 81 37 21
paosab1993@gmail.com

25 ans (21/08/1993)
Permis B

Formation

- 2016-2019** **Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, PARIS**
Master en section cinéma, formation d'ingénieurs à l'image
- 2015-2016** **Institut des Arts de Diffusion (IAD) BRUXELLES**
Première année d'un baccalauréat en section image
- 2014-2015** **Université de Rennes 2, filière cinéma, RENNES**
Première année d'un master 1 (sujet du mémoire : *Du Choix d'une Caméra Aaton dans Route One/USA de Robert Kramer*), étude de la caméra portée et de l'improvisation du cadreur
- 2011-2014** **Université de Rennes 2, filière cinéma, RENNES**
Etudes approfondies de l'histoire, de la théorie et de l'esthétique du cinéma et des arts.
- 2011** **Bac Littéraire au lycée Emile Zola, RENNES**

Expériences

- 2014-2015** **Théâtre national de Bretagne, RENNES**
Poste d'ouvreur/contrôleur au Théâtre National de Bretagne (CDI)
- Juin 2015** **Fred Hilgemman Films (société de production), NANTES/PARIS**
Assistant opérateur sur *L'énigme du Grand Menhir* de Marie-Anne Sorba
- 2014-2015** **Elections française, RENNES**
Assesseur dans un bureau de vote de Rennes pour les élections départementales (et mise sous plis de la propagande électorale), pour les élections municipales et européennes
- 2014-2015** **Observatoire de Rennes (lieu d'information sur les métiers)**
Tournage de films institutionnels pour l'Observatoire de Rennes et de vidéos destinées à accompagner des textes numérisés de Schwob pour Hanami Expériences productions
- Septembre 2014** **Festival américain de Deauville**
Contrôleur au Festival américain et hôte d'accueil au Centre International de Deauville
- Été 2013** **Transat en ville, RENNES**
Agent d'accueil pour l'évènement Transat en ville. Point d'information sur la ville de Rennes, les événements culturels et le tourisme

Expériences du cinéma

- 2018** Co-directeur du Ciné-Club Louis Lumière
- 2016-2018** Chef Opérateur du court métrage *En Panne* / Réalisation du documentaire *Par Détours* / Equipe électro et équipe caméra sur plusieurs courts
- 2015-2016** Réalisation de plusieurs reportages (*La Criée d'Erquy*, *L'école d'Alyocha*) et participation à plusieurs courts métrages étudiants (dont *La Noirceur de l'ombre* et *Le Trajet* de Nicolas Robini, *Remake Elephant* et *Lettre à Onéguine*, projets collectifs), à l'image et en post production
- 2013** Figuration dans un film du réalisateur Alain Cavalier
- 2013** Rédacteur au Macguffin, journal étudiant et animateur au cinéclub de Rennes 2

Compétences et centres d'intérêts

- Formations diverses**
- **Habilitation électrique B2V** (chargé de travaux)
 - **Formé à la projection numérique et argentique**
 - Connaissance de multiples caméras professionnelles, numériques et argentiques (Canon 6D, ARRI ALEXA, Sony FS7, Aaton XTR, Red Hélium ...) sait manier Final cut Studio 7 et pro X (Final cut pro, Compressor, Color), Adobe After Effects (Photoshop, Lightroom, After Effects), Da Vinci Resolve, pratique du tirage argentique en labo photo. Maîtrise bien Open Office, Microsoft Office et Pages
- Langues**
- Anglais (C1), Espagnol (B2)

NOTE D'INTENTION

L'occasion de cette partie pratique de mémoire sera pour moi l'occasion d'élaborer une réflexion personnelle et filmique sur la place que peut prendre le filmeur au sein d'un film. Être l'un des sujets du film, sans pour autant se rendre présent corporellement dans les images, les sons, mais au travers de la gestuelle. Établir un dialogue avec la caméra, afin de questionner le rapport à l'altérité filmée, échanger et participer avec l'autre pendant le filmage, si différent soit-il.

Pour cela, j'ai dans un premier temps envisagé de réaliser un film sur l'homme de la ville et le sauvage, étymologiquement, celui qui vient de la forêt. Au fond essayer de questionner ce rapport à la primitivité auquel est affilié le sauvage pour plus fondamentalement le raccrocher à un rapport différent à l'espace et aux matériaux : un sauvage qui pense et qui se pense. Tout ça paraît bien vague, et je comptais chercher un lieu, un personnage ou un groupe de personnes avec qui questionner : ce que serait un sauvage ? (Aujourd'hui ? Pour eux ? Pour moi ?). Tout comme le mot *barbare*, le terme de sauvage est considéré comme un antonyme du terme *civilisé*. Cependant il n'a pas une dimension aussi évidemment langagière : si un barbare est quelqu'un qui fait du bruit avec la bouche, qui ne parle pas la langue commune, le sauvage lui est étymologiquement celui qui habite la forêt, *silva* en latin. Il y aurait donc séparation franche cartographiquement et politiquement entre le territoire forestier et la cité organisée. Peut-être le sauvage est-il simplement celui qui vit autrement ?

J'aimerais me confronter avec la caméra à la nature, à un paysage. Partir du lieu pour rencontrer l'animal, le personnage, le sauvage, sans forcément chercher une posture trop radicale, mais quelqu'un qui vivrait entre la ville et la campagne, à la lisière, qui transiterait du monde urbain à un territoire moins organisé.

J'ai dernièrement fait la découverte d'un lieu, mais aussi la rencontre d'un personnage qui est forgeron à quelques kilomètres de Rouen (La forge du Héron). J'aimerais réaliser le portrait de cet homme, le filmer à la fois dans l'activité de son travail, mais aussi dans sa vie de tous les jours puisqu'il vit sur le domaine de sa forge. Cet espace sur lequel il a débordé, il l'a bricolé à sa façon, avec tout ce qu'il a pu récupérer de la ville, des portes d'appartements haussmanniens qu'il a rénovés, un morceau de la tour Eiffel, un lampadaire, tout ça dans ce chantier monstre, une ferme qu'il rénove peu à peu. D'une autre manière, dans son travail, il conçoit aussi des ouvrages qui occupent ensuite l'espace de la ville.

Je compte donc mettre en œuvre à travers ce portrait divers procédés qui permettraient d'essayer de réfléchir l'intégration de la caméra et du son dans l'action filmée. Le film sera composé de deux régimes d'images. Une partie sera tournée en numérique. J'y filmerai le personnage pris dans sa vie de tous les jours. Ces scènes, plus chronophages, plus difficiles à anticiper seront le lieu d'entretenir un dialogue avec lui, se tenir assez proche de lui. D'autres images seront tournées en argentique. Cela, dans le but de capturer avec une certaine intensité le personnage pris dans son environnement. Dans ces scènes le regard opérera un certain décentrement par rapport au forgeron pour entrer dans un regard plus instable et poétique

dans les lieux qu'il habite : le cœur de la forge et la forêt environnante. Les mouvements de caméra seront donc bien plus mobiles et se libéreront des mouvements du personnage afin de divaguer. J'aimerais concevoir cette caméra comme un regard qui se promène sur ce paysage, sur ce corps. Un regard qui a ses instants d'attention, qui se plonge dans les choses, mais aussi divague et se laisse facilement distraire.

J'aimerais essayer de pratiquer le cadre l'œil gauche grand ouvert, l'œil droit plongé dans l'image, oser le décadrage, mais surtout regarder de manière mobile les choses pour que la position du filmeur, dans l'espace concret où il tourne, coïncide avec sa position métaphorique dans le film.

Puis à un moment, j'aimerais qu'il n'y ait plus de personnages face à la caméra. Il serait intéressant que le personnage, celui qui porte le film, qui l'emplit et qui déborde sur lui décide de partir à un moment. Se retrouver seul, et avoir à filmer, encore. Se retrouver seul, avec ce trop-plein qui était là avant, avec cette présence qui hante toujours le film pour se confronter de manière différente aux choses.

LISTE MATÉRIEL

Au départ je souhaitais tourner entièrement cette PPM en argentique avec deux caméras super 16. Une caméra Aaton Xtr, pour l'épaule et une Bolex Paillard 16 afin de faire de la caméra de poing. Cependant les coûts de développement et d'achat de la pellicule semblent trop élevés par rapport au budget alloué si je veux avoir plus de 720m de pellicule, c'est-à-dire 60 minutes de rushes. Je me suis renseigné auprès de Kodak et des laboratoires (Hiventy, Silverway et Kafard Films) et je pourrais avoir, de quoi tourner entre 20 et 30 minutes de rushes en 16mm. J'utiliserai donc une caméra Aaton A-Minima pour certaines scènes du film et une caméra numérique pour d'autres. Cette caméra de poing sera aussi le moyen de tourner dans d'autres conditions, afin de produire des mouvements différents, un tremblé et donc un rapport différent que la caméra mise à l'épaule.

Pour ce projet je ne souhaite pas tourner avec une des caméras numériques de l'école. En effet, j'aimerais essayer de pouvoir utiliser des caméras plus malléables, plus utilisées dans le cinéma documentaire, mais surtout avec lesquelles il serait envisageable de faire de l'épaule, ce qui n'est pas le cas des petites caméras documentaires de l'école. C'est pour cela que j'aimerais louer une caméra de type Sony FS7 ou Arri AMIRA accompagnée d'un zoom.

J'aimerais aussi avoir la possibilité d'utiliser une petite caméra de poing de type Blackmagic Pocket durant la préparation du film.

Je ne compte pas utiliser de matériel spécifique pour la machinerie, seulement un pied léger et pour la lumière un poly et une valise de projecteurs LED pour renforcer la lumière naturelle de jour et ré-éclairer au cas où nous tournions dans des lieux sombres ou de nuit. Tout comme pour le son, il sera important de travailler dans des conditions légères.

LISTE MATERIEL PPM

Du vendredi 22 mars au lundi 01^{er} avril et du 04 au 06 avril

CAMÉRA

Nombre	Matériel	Détail
1	ARRI AMIRA	- PL Mount
LOCATION	(22 mars au 01 avril)	- Master grip support
ARRI		- 2x moteurs optique
3	CFast 2.0 Cards 256 Go	
LOCATION		
Arri		
2	Optiques PL	Série ZEISS Kodak
ECOLE		40 mm et un 85mm (PL - f/2.1 - ø 80mm)
1	Aaton A-Minima	- 8x Flasques de 60m
ECOLE	(04 au 06 avril)	- 2x batteries Aaton et chargeur
		- Piles (À acheter)
		- 2x magasins
1	Mattebox Clip-On (4x4)	Mattebox, French Flags, Latéraux, Donuts
ECOLE		
1	Housse de pluie	
LOCATION		
ARRI		
2	Filtres 4x4	- 2 filtres Clear
ECOLE		- Série Soft Fx (Location) Next Shot
		- Série N85 (selon pellicule)
		- Série Neutres
2	Valise Batterie Bebob	- 6 Bebob (V-Lock)
ECOLE		- Support de charge et alimentation
1	Ordinateur backup	- Chargeur
ECOLE		- DD Navette
		- DD Raid
		- Lecteurs cartes CFast (Location) Next Shot
2	Pellicules Kodak 7219 (500T)	- 3 x 122m = 366 = 33 min 20 secondes
(ACHAT)		
1	Changing Bag	-
ECOLE		
3	Divers Argentique	6x Boite métallique pellicule 120m, 6x sacs noirs et 3x noyaux
ECOLE		
Perso	Valise assistant	(Cellule, dust off, lens cleaning, mode d'emploi ...)

LUMIÈRE

Nombre	Matériel	Détail
2 ÉCOLE	Pinces bols	
2 ÉCOLE	Ampoule sur ligne	Prévoir jeu d'ampoule Th et mini d'ampoule
2 ÉCOLE - ÉCOLE	Poly moyen, drap blanc, drap noir et dépron Gelatinés et diff (et pincés à linge), Couverture de survie (achat)	
3 ÉCOLE	Grands Cyclonnes et rotule	
3 ÉCOLE	Prolongs 6m	
2 ÉCOLE	Triplettes	
2 ÉCOLE	Pieds de 1000	
2 ÉCOLE	Grands Déports	
6 ÉCOLE	Pincés stanley	
2 ÉCOLE	Gueuses	

MACHINERIE

Nombre	Matériel	Détail
1 ÉCOLE	Pied Vidéo Léger	

SON

Nombre	Matériel	Détail
1 ÉCOLE	Enregistreur, mixette, perche et micros.	

AUTRES

Nombre	Matériel	Détail
1x LOCATION (NEXT AND GO)	Camionnette 3m ³	Du 22 au 29 mars Du 4 au 6 avril
2x ÉCOLE	Bâches	
1x ÉCOLE	Grand parapluie	

PRODUCTION

ÉQUIPE

J'occuperai sur ce film les postes de réalisateur et cadreur. J'aimerais effectuer le tournage en équipe relativement légère, c'est à dire accompagné seulement d'une personne afin de prendre le son. Pour ce qui est de la post-production et notamment du montage je souhaiterais travailler avec un monteur.

CONTACTS

REALISATION PAOLO SABOURAUD	paosab1993@gmail.com	06 17 81 37 21
INGE SON / MONTEUSE SON JULIETTE PETIT	petitjuliette@laposte.net	06 74 62 26 55
MONTEUR LEO KELLERMANN	Leo-kellermann@hotmail.fr	06 73 60 11 06
MIXEUR	-	-
ENSL FRANÇOISE BARANGER	f.baranger@ens-louis-lumiere.fr	01 84 67 00 21
ARRI THIBAUT RIBEREAU-GAYON	TRibereau-Gayon@arrifrance.com	06 16 76 34 71
NEXT SHOT	planning@nextshot.com	01 48 91 09 65
NEXT AND GO	planning@nextandgo.com	01 49 51 15 09
KODAK ILEANA LEYVA	ileana.leyva@kodak.com	06 48 79 13 90
SILVERWAY (LABO) JEROME GIRAUD	jerome@silverway.paris	06 31 40 52 81
L'ABOMINABLE TOMAZ BURLIN	labo@l-abominable.org	01 82 02 62 72
KInographik ARNAUD GALLINIERE	arnaud.galliniere@kinografik.com	06 62 49 14 17

CALENDRIER

Le film se tournera du 22 Mars au 29 Mars 2019 et du 04 au 06 avril à la Forge du Héron.

Adresse : Sous-les-Craque-Vaux - 55 Route de Morville, 76780 Le Héron.

BUDGET

La majeure partie des dépenses se fera sur l'achat et le scan de la pellicule mais aussi de la régie (location du véhicule, frais d'essence et nourriture). Nous logerons sur place.

QUANTITE	PRESTATION/REF	PRIX UNITAIRE	TOTAL (TTC)
3	Kodak 7219	95,81 €	345,42€
-	Développement (366m)	5€ + 0,25ct/mètre (366m)	150 €
-	Scan (366m)	30€ + 6€/minute (34min)	204 €
1	Location voiture	238,32 € + 92,84€	331,16 €
-	Essence et péages autoroutiers	29,46 + 3 + 2,40 + 8,70 + 2,70 + 21,28 + 67,06	134,60€
TOTAL	-	-	1165,18 €

WORKFLOW

ARRI AMIRA

CADENCE	25 i/s
RATIO D'IMAGE	1.66 :1
DEFINITION	HD (1920x1080)
CODEC D'ENREGISTREMENT	ProRes 4.4.4.
DEBIT	275 Mb/s et 124 Gb/h
ESPACE COLORIMETRIQUE	Log
LOOK	Rec 709
TIME CODE	Free Run avec filaire

Aaton A-Minima

CADENCE	24 i/s
RATIO D'IMAGE	1.66 :1
DEFINITION	Super 16mm
SUPPORT	Kodak 7219 (Super 16 500T)
TIME CODE	X
RETOUR LABO SCAN HD	DPX 12bit Log (25i/s)

Montage

PROXY	DNx 36
CADENCE	25 i/s
RATIO D'IMAGE	1.66 :1
CONFORMATION	Format natif
EXPORT	AAF et EDL
SORTIE	- DVD (SD) - DNx185 et H264 - DCP

BILAN DE LA PARTIE PRATIQUE

Pendant le tournage

D'évidence, ce qui m'intéressa dans le fait de réaliser le portrait de JF, c'était avant tout de venir filmer ce qu'il incarnait à mes yeux, c'est-à-dire la figure d'un poète forgeron. C'était le grand-oncle que je venais tout juste de rencontrer. Personnage atypique, qui avait migré de Paris à la campagne, il avait quitté le milieu de l'édition littéraire pour partir fonder sa propre forge. J'y entrevoyais donc le lieu où filmer les gestes et les paroles de celui qui quitta la légèreté du papier pour l'infroissable métal. Mais quand peu à peu le forgeron se montra ne pas être réellement homme de métal, mais plutôt le lointain gérant d'une forge dont il ne s'occupait plus vraiment, j'ai tout de même souhaité continuer le portrait de ce personnage complexe, étonnant fanfaron et beau parleur.

Souhaitant toujours faire le parallèle entre les mots de JF et l'univers de la ferronnerie, j'étais d'autant plus poussé par l'envie de filmer ses gestes alors que le marteau et l'enclume semblaient des objets de plus en plus lointains. Une reconstitution jouée semblait donc inévitable. C'est pourquoi nous avons décidé avec JF de reconstituer filmiquement un tableau de Velázquez représentant une forge. Lui-même devait incarner Vulcain accompagné de ses complices. C'était donc le prétexte du film : remettre la forge en marche le temps d'une soirée. Mais finalement cet événement ne pris pas l'ampleur que j'imaginai : il n'y eut pas vraiment de rencontre entre JF et moi, encore moins avec Vulcain. Le tournage fut assez difficile humainement, d'autant plus que nous logions là-bas.

Au fur et à mesure du tournage, je me suis rendu compte à quel point il est très difficile d'allier gestes, paroles et cadrages durant la prise, d'autant plus quand celle-ci détient ce caractère unique (sans répétitions ou possibilités de tourner une autre prise). En effet, il est compliqué d'avoir du répondant en cadrant, pour réagir de manière juste par les gestes et les mots à un moment clé il faut une grande concentration et une très bonne maîtrise de ses outils. Alors que le but était de participer en filmant, de provoquer caméra en main et de prendre parole durant les prises, il était tout simplement difficile de s'affirmer en filmant. Mon manque d'expérience a rendu compliqué le fait de réagir dans le direct de la prise, d'autant plus face à un personnage qui lui-même se trouvait dans la provocation et cherchait constamment à diriger les choses.

Dans cette situation nous nous sommes posé beaucoup de questions avec Juliette, qui prenait le son : Comment rendre compte de ce qu'était la forge, des conditions difficiles dans lesquelles travaillent les employés ? Comment filmer un personnage qui professe des propos auquel on

n'adhère pas ? Comment utiliser la caméra et le geste du filmeur comme le moyen de se libérer ? Comment filmer les à-côtés, décadrer le personnage, sans pour autant faire la chose dans son dos ? Et c'est peut-être là que la caméra a trouvé son regard.

Au fond, malgré ces difficultés, c'était donc épanouissant de se poser toutes ces questions sur le rapport qu'il s'agissait de construire avec le personnage. Il faut dire qu'être à deux pendant le tournage était vraiment idéal. Cela me permettait de prendre un certain recul en discutant avec quelqu'un qui n'avait pas constamment l'œil dans les images. Je me suis rendu compte que mon œil gauche, l'œil ouvert qui me permet de voir ce qui est laissé hors-champ, c'est aussi l'ingénieur du son qui à certains moments me tape sur l'épaule pour me montrer cet "à-côté".

J'ai longuement hésité à venir accompagné d'un assistant caméra, mais cela aurait rendu le dispositif trop imposant.

Argentique/numérique

Utiliser deux matériaux différents sur un même projet a été très enrichissant. En effet, si je pouvais accompagner pendant plusieurs heures les personnages dans leurs déplacements sans enlever l'Amira de l'épaule (caméra numérique), avec l'A-Minima c'était une autre histoire. La petite caméra argentique demandait tout un cérémonial avant de pouvoir s'enclencher quelques minutes. Il fallait pour cela prendre le temps de mettre les bobines en magasin à l'aide d'un charging bag, passer les boucles dans le chemin de la caméra, réaliser des mesures de lumière avant de pouvoir enfin se mettre à répéter quelques mouvements. En numérique, le filmage s'insérait plus dans le cours des choses, tandis qu'en argentique le temps des prises marquait souvent une coupure avec le temps présent. Du fait de tous ces préparatifs mais aussi en raison du peu de pellicule que j'avais (33 minutes), bien que le temps des prises soit souvent trop bref (un magasin permettait de filmer environ 5 minutes), on peut dire qu'une certaine tension émanait du filmage. La petite A-minima a en fait l'allure d'un stylo qui peut enregistrer les moindres vibrations de la main. Contrairement au cadre à l'épaule, cadrer au poing permet de sortir du regard à hauteur d'homme afin de s'immiscer plus librement dans les gestes et mouvements des sujets filmés. Une petite "caméra introspective" en somme, qui s'empare des gestes filmés, peut venir se glisser presque partout tout en étant maintenue à bout de bras.

J'ai développé la partie argentique du film à l'Abominable. Je n'avais ici plus affaire à une caméra participante mais un labo participatif. Dans le prolongement de la caméra brousse imaginée par Beauviala, c'est le labo de la brousse, un lieu de "résistance" amateur (dans le bon sens du terme). J'y ai appris d'autres gestes : comment raccorder deux plans à la colleuse, faire une jointure, pré-

parer les bains, bobiner, mais aussi l'impatience avant de voir sortir les quelques premières images de la développeuse. C'est un lieu épanouissant, un lieu engagé où la question de la transmission des gestes et techniques se fait cruciale, un lieu qui permet de continuer à produire sur le support argentique un cinéma libéré de la gangue de l'industrie.

Le montage.

Je travaille actuellement sur le montage du film accompagné d'un monteur, Léo Kellermann. Avec lui nous avons regardé de nombreux films, ce qui nous a notamment beaucoup aidé afin de trouver le ton et la place qui nous semblait juste pour la voix-off. Nous avons donc travaillé à rendre cette implication du filmeur plus visible à travers le montage, mais aussi à travers l'écriture de la voix-off qui nous apparaissait comme devant être une forme de contrepoint aux images après le tournage.