

# **DISTANCES FILMIQUES**

# propositions de mise en scène par le cadre

Mémoire de fin d'études

Pauline Penichout

Département image - Promotion Delphine Seyrig

Tutrice : Claire Mathon

Sous la direction de Pierre-William Glenn et Sabine Lancelin
juin 2019

# Remerciements

Claire Mathon, Agnès Godard,

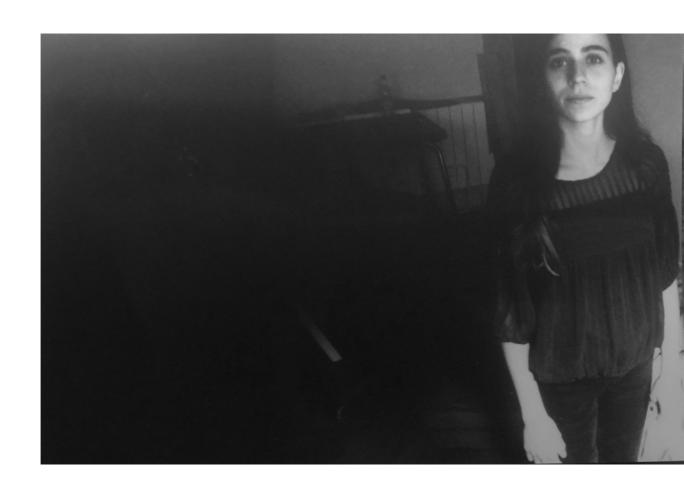
Camille Cottagnoud, Eleonor Gilbert, Jean-Bernard Marlin, Sabine Lancelin, Pierre-William Glenn, Jean-Jacques Bouhon, Pascal Martin, Tania Press, Mathilde Tua, Stephanie Perreira, Donatienne Berthereau, Emma Bernard, Emma Penichout, Marion Durin, Olivier Calautti, Julien Saez, Chloé Terren, Téo Sizun, Pierre Nativel, ainsi que toute la promotion Delphine Seyrig

# **SOMMAIRE**

Introduction p.6			
I.	Perception de la distance. Les outils du / de la chef opérateur.ice	p.10	
	1. Optique	p.10	
	a. L'oeil et la focale	p.10	
	b. Profondeur de champ	p.12	
	c. Distance focale équivalente	p.12	
	2. Fonctionnement du zoom	p.14	
	4. Focale normale	p.15	
	5. Essais caméra sur Mat et les gravitantes	p.17	
	A. Le corps filmé	p.20	
	1. Préambule à la question du corps filmé	p.20	
	a. La proxémie, une science de la distance entre les corps	p.20	
	b. Sur l'idée de ressemblance	p.20	
	2. Filmer le proche	p.24	
	a. Se filmer soi	p.24	
	b. Filmer son entourage	p.26	
	c. Filmer une communauté	p.31	
	3. Filmer le lointain	p.34	
	a. Filmer l'étranger	p.35	
	b. Repérages et rencontres	p.37	
	c. Filmer l'ennemi	p.38	

# **SOMMAIRE**

II. Parti pris du cadreur-chef opérateur.ice. Quand le corps filme, quels geste			
peut faire le filmeur ?	p.41		
1. Réduire la distance	p.41		
a. Participer	p.41		
b. Aller vers	p.45		
c. Jusqu'aux images « trop proches »	p.51		
2. Prendre du recul	p.53		
a. Garder ses distances	p.53		
b. Cacher, dissimuler : sur l'idée de distance pudique	p.55		
c. Contempler	p.56		
Conclusion	p.59		
Bibliographie - Sites internet - Filmographie	p.61		
ANNEXE: Entretien avec Agnès Godard	p.63		



mars 2018 juillet 2018



#### Introduction

À l'origine, il y a ces deux photographies, prises au cours de l'année dernière. Sur la première, on voit Stéphanie. Elle me regarde, juste un peu au dessus de l'objectif, probablement car je la regardais elle, et pas dans le viseur. Elle était gênée que je veuille la prendre en photo, je suis assez loin d'elle, ce qui donne une sorte de plan américain. Je retrouve quelque chose de cette amie, que je connais depuis longtemps, dans cette photo : dans sa posture, dans son visage qui s'impose, et son corps surexposé qui s'efface. Dans le fait qu'elle soit au bord du cadre, coupée, et que la majeure partie de la photo soit cette zone floue et sombre, indiscernable. Dans la douceur inquiète de son regard.

La deuxième photographie, c'est Mat. Je l'avais rencontrée la veille, je ne la connais presque pas. Je prends cette photo, proche d'elle, en contre plongée. Distance minimale, et à l'inverse de Stéphanie, son corps existe, d'ailleurs elle est nue. Corporéité maximale, elle occupe, embrasse complètement l'espace du cadre. On peut noter que son visage est tourné vers ailleurs, elle ne regarde ni moi, ni l'objectif. On pourrait presque croire qu'elle ne prête pas attention à l'image en train de se faire.

Il y a un paradoxe intéressant dans ces photographies. Pourquoi la distance à laquelle je me place de ces deux amies ne reflète-t'elle pas du tout notre niveau de proximité? Les deux sont prises avec mon appareil argentique, dont la focale est un 35mm. L'échelle du plan est induite par la distance entre le sujet et moi. Avec Stéphanie, je n'aurais pas pu être plus proche pour la prendre en photo, cela l'aurait mise mal à l'aise. Cette distance était la distance minimale entre nous. Avec Mat, j'ai eu la sensation qu'il suffisait que la rencontre se fasse pour qu'elle partage avec moi une grande intimité. Je suis proche de Mat, que je ne connais pas, et je suis loin de Stéphanie, que je connais. Et quelque chose, d'un peu mystérieux, se dégage de ces distances. Du plan américain au plan poitrine, de la pudeur à la nudité, à mon sens ces deux images sont à mettre en regard car elles sont des représentations *justes* de ces deux femmes, de mes deux amies, en tous cas depuis mon point de vue. C'est comme

ça que je les vois, mais ce n'est pas un jugement que je porte sur elles, c'est une sensation que j'ai à leur contact, et qui se traduit bien mieux en image, selon moi, qu'en mots.

Dans ce mémoire, je souhaite étudier la notion de distance dans le cinéma. Ce mot, distance, a plusieurs sens<sup>1</sup> :

- 1. Longueur qui sépare une chose d'une autre.
- 2. Écart entre deux moments.
- 3. Fig. Différence notable qui sépare des personnes ou des choses.

Si on regarde son étymologie, on voit qu'il vient du verbe latin *distare*, composé du préfixe *dis*- et du verbe *stare* : « être debout ». Le préfixe dis- marque la division. Ainsi, *distare* signifie exactement « être debout loin de », et donc « être éloigné ».

La distance serait donc de l'espace, du temps, et des intentions. Une mesure potentielle de l'éloignement d'une chose à une autre. Une séparation aussi, et même, une différence. Et au cinéma ? Qu'il s'agisse de documentaire, de fiction ou autre, il peut s'agir d'abord, concrètement, de la distance physique, mesurable, entre la caméra et le sujet filmé. C'est cette question basique et inévitable que l'on se pose à chaque fois que l'on filme, « où est-ce que je mets la caméra ? ». Tout en gardant à l'esprit que cette mesure est dynamique, qu'elle peut varier au fur et à mesure du plan. Et puis il y a la distance ressentie, que désire la mise en scène. On pourrait également dire, la mise à distance. C'est alors plutôt cette question : « d'où est-ce que je regarde ce que je filme ? ». Cette distance aussi varie au cours du temps : c'est un processus qui s'élabore à toutes les étapes de fabrication d'un film, notamment en documentaire. Quel est le lien entre la sensation de distance au sujet dans un film, et les choix techniques, esthétiques, qui sont pris en amont ? Comment choisir une certaine distance pour raconter une histoire, est ce qu'on la choisit vraiment ? Et sachant qu'en documentaire, on agit souvent par intuition, qu'arrive t'il lorsque l'on filme

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Définition du dictionnaire le Petit Robert

« comme on peut », en immersion, pour capter quelque chose ? Pourquoi parle-t'on souvent du fait qu'un film aurait trouvé la bonne distance pour filmer les choses, alors qu'une mise en scène est toujours, de fait, subjective ? Et comment les films répondent-ils à la question de trouver cette « bonne distance », est-elle vraiment unique ? Existerait-il alors une sorte d'éthique lorsque l'on cadre quelque chose ?

C'est avec toutes ces questions que j'aborde ce travail de recherche. J'ai souhaité partir à la rencontre de films et de personnes qui ont participé à la fabrication de fictions et de documentaires, des chefs opérateur.ices, des réalisateur.ices. Il y également, en annexe, la retranscription d'un entretien que j'ai réalisé avec Agnès Godard et que j'ai trouvé intéressant de laisser tel quel, puisque son travail a, pour moi, souvent conscience de ces questions de distances, de rapport intime entre corps et caméra.

Pour mon travail de fin d'études, j'ai réalisé et cadré un film, *Mat et les gravitantes*. Pendant un mois, j'ai filmé Mat et ses amies à Nantes, des jeunes femmes engagées politiquement sur des questions féministes, notamment celle de la réappropriation de leur corps par des ateliers d'autogynécologie. L'expérience vécue de la fabrication du film infusera le long de ce mémoire, sachant que la question de la distance était omniprésente. Au développement, au tournage, puis au montage, j'ai passé mon temps à chercher cette « bonne distance » pour montrer Mat. Car au delà de l'idée de raconter un moment de sa vie, je voulais aussi documenter, en même temps que le film se faisait, une histoire de notre rencontre.

« Un roman, c'est un récit qui se fait monde. Un film, c'est un monde qui se fait récit »². Deux méthodes qu'on inventé les humains pour parler de leur rapport au réel... Mais plus spécifiquement, le cinéma a ce pouvoir de créer des oeuvres qui documentent ce réel en même temps qu'elles font oeuvre, même dans les travaux de fiction. À l'inverse, les documentaires ne sont pas toujours, souvent injustement, reconnus comme des oeuvres « mises en scènes ». Dans tous les cas, cette frontière établie entre documentaire et fiction est bien entendue très poreuse, et beaucoup de

8

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Jean Mitry cité dans Le subjectif de l'objectif, François NINEY, 2014

films ne se retrouvent pas dans cette distinction, et travaillent plutôt sur le fil, à la frontière de ces définitions. Je me suis permise de construire mon corpus en tant que spectatrice de cinéma d'abord, puis de l'analyser en tant que filmeuse. J'ai choisi d'étudier certains films dans lesquels j'ai trouvé que la question de la distance était posée de manière un peu plus prégnante que d'habitude. Ce corpus reflète donc certains goûts, certaines rencontres, et n'est bien sûr pas exhaustif, puisque les rapports de distance se questionnent dès qu'il y a film.

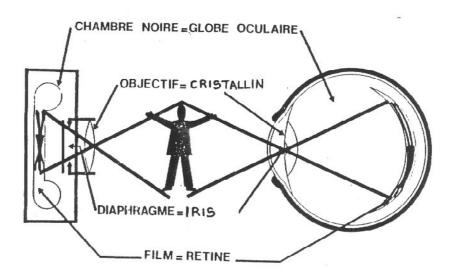
J'étudie des cas dans lesquels la distance est plus spécifiquement la distance d'un corps à un autre, celui devant, et celui derrière la caméra. J'ai choisi d'organiser cette recherche en trois parties : d'abord un point sur les outils à notre disposition, avec entre autre des rappels d'optique, puis une partie sur ce que l'on filme, c'est-à-dire la question du corps filmé, et enfin, nous terminerons avec les gestes et les partipris de cadre qui peuvent influer sur la distance lorsque l'on filme.

# I. Perception de la distance : Les outils du/de la chef opérateur.ice

# 1. Optique

#### a. L'oeil et la focale

La distance d'un point à un autre est une entité mesurable dans le monde réel. Entre un point A et un point B, on a pour usage de la nommer simplement d=AB. Comment, pour faire du cinéma, passer du monde objet au monde image ? Notre point de départ, c'est la projection conique : le monde objet, en 3D, que nous voyons, est projeté en un aplat 2D. « On ne fait pas rentrer des sculptures dans le fond de l'oeil »<sup>3</sup>. L'oeil est un organe très complexe, mais on peut l'assimiler à une caméra, et penser que pour fabriquer une image, on a besoin de deux choses : un système optique, qui nous permet de focaliser l'image, et une surface sensible, qui permet d'imprimer/de recueillir cette image.

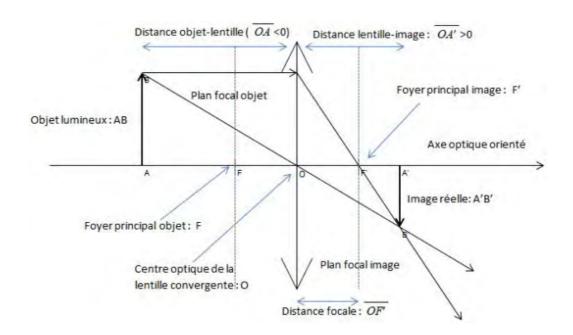


Pour l'oeil, on assimile le système optique au cristallin et à la cornée, et pour la caméra, il s'agit bien entendu de l'objectif. De même, la surface sensible, c'est la rétine pour l'oeil, et le capteur ou la pellicule pour la caméra. Petite différence entre les deux : le capteur, comme la rétine de l'oeil, peut être exposé à la lumière à l'infi-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Claude BAILBLÉ, citation notée pendant le cours « Regard et perception » de 2ème année

ni, alors que les cristaux d'argent du film se figent et impriment l'image de manière définitive...

Plusieurs mesures interviennent au moment où une image se forme. La première et l'une des plus importantes est la **distance focale**. Les objectifs des caméras, bien que composées de plusieurs lentilles, s'assimilent à des systèmes convergents. Cette distance donne son nom aux objectifs : lorsqu'on parle d'un 25mm, cela veut dire qu'il y a 25mm entre le centre optique du système et le foyer image. Il faut noter que le foyer image n'est pas le plan du capteur.



Ce schéma nous aide à comprendre que plus la distance focale est grande (imaginons, pour un objectif 150mm), plus le foyer image est repoussé vers la droite, donc l'image de l'objet AB sera grande. À l'inverse, plus la distance focale est courte plus l'image A'B' sera petite. La mesure A'B'/AB s'appelle le **grandissement**, pour une prise de vue faite par une caméra ce grandissement sera toujours inférieur à 1, à moins que l'on soit en mode macro.

La distance focale joue également sur l'**angle de champ** : plus la focale est courte, plus l'angle de champ est grand, d'où le fait de parler de grands angles pour les objectifs à courte focale.

#### b. Profondeur de champ

Dans une image, la profondeur de champ est conditionnée par la distance focale, la distance de mise au point et le nombre d'ouverture. Cette profondeur de
champ n'influe pas sur la distance entre le proche et le lointain, les gens, les objets
ou les fonds, mais elle les met plus ou moins en relation, et donne un effet d'aplat ou
bien de perspective que l'on peut contrôler. Généralement, une longue focale est associée à l'idée de faible profondeur de champ, alors qu'une courte focale est associée
à l'idée de grande profondeur de champ. La pratique vérifie souvent ces cas de figure, mais il faut savoir que ce n'est pas forcément vrai. Par exemple, nous savons
qu'à ouverture égale et cadre égal, la profondeur de champ sera la même, quelle que
soit la focale. Il est possible de calculer la profondeur de champ que l'on obtiendrait
avec une focale, une taille de capteur, une ouverture et une distance de mise au point
donnée. Pour éviter de s'embêter à poser des opérations en plein tournage, il existe
des calculateurs automatiques comme DOFMaster<sup>4</sup> ou bien Cinema Tools.

Bien entendu, la profondeur de champ est aussi liée à la sensation du spectateur. Il y a des expériences visuelles qui révèlent qu'étant plongés dans un même flou, un objet contrasté serait perçu plus net qu'un objet sombre ou uniforme. De même un objet d'intérêt serait perçu comme plus net qu'un objet quelconque. Par exemple, sur une image, un fleuriste verrait des fleurs plongées dans le flou bien plus nettes que nous<sup>5</sup>.

# c. Distance focale équivalente

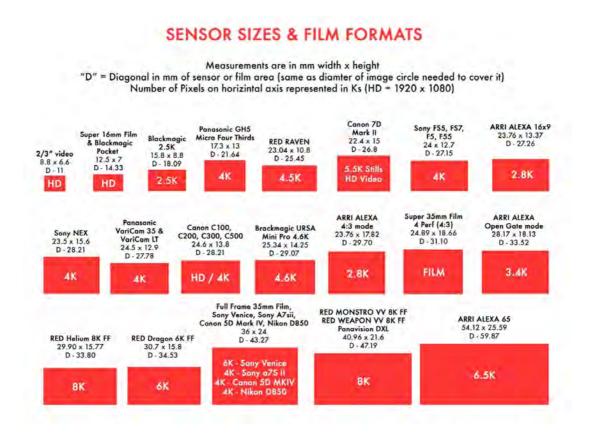
La focale influe sur l'échelle du plan pour une certaine taille de capteur, mais aujourd'hui il existe de nombreuses caméras, et de nombreuses tailles de capteur différentes. Il faut donc prendre cela en compte dans notre choix du couple optique/caméra. Usuellement, nous parlons des valeurs de focales pour des tailles de capteur

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> http://www.dofmaster.com

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Claude BAILBLÉ, exemple du cours « Regard et perception » de 2ème année

super 35. On peut calculer le crop factor d'une caméra, et donc la focale équivalente en super 35, pour obtenir une échelle de plan donnée : si le capteur est deux fois plus petit alors le crop factor est de 2, et il faut un 25mm pour obtenir l'équivalent d'un 50mm.

Il faut noter que les perspectives d'un objectif, un 35mm par exemple, seront toujours les mêmes, quelle que soit la caméra : c'est seulement la valeur de plan qui changera, ou bien nous qui devrons reculer ou nous rapprocher pour conserver notre cadre. Revenons alors sur la notion de distance : plus la taille du capteur est petite, plus il faut de très courtes focales, ou bien beaucoup de recul, pour obtenir un plan large. À l'inverse, plus la surface du capteur est grande, plus il est facile d'avoir des plans large, et c'est alors les gros plans qui demandent à être très proche, ou bien à utiliser de très longues focales (ou encore, à zoomer en post-production, puisque la définition le permet désormais...).



Ce point était d'ailleurs l'objet de la Masterclass ARRI à Camérimage 2018, où James Laxton expliquait comment l'Alexa LF, caméra à grand capteur, permettait

finalement d'obtenir des plans agréables des acteurs dans une voiture, puisque même dans un endroit confiné, il était alors possible d'allonger un peu la focale et de s'éviter les déformations des très courtes focales, tout en gardant un peu de distance dans l'échelle du plan. À noter quand même, la très faible profondeur de champ des caméras grand capteur, qui nécessitent une grande habilité du pointeur et un goût pour le flou.

### 2. Fonctionnement du zoom

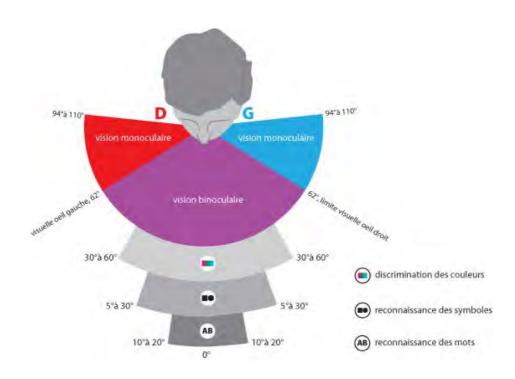
Un zoom est un objectif qui comporte plusieurs groupes de lentilles, dont certains mobiles, ce qui permet d'en faire varier la distance focale entre deux valeurs extrêmes. Le premier objectif à focale variable est le Pan Cinor, inventé par Roger Cullivier en 1948. « Il fonctionne sur le principe de la compensation optique, où deux groupes de lentilles sur le même chariot se déplacent simultanément et dans le même sens à l'intérieur d'un tube pour assurer la variation de focale tout en maintenant la mise au point dans une tolérance acceptable » . Puis, en 1956, Pierre Angénieux améliore cette technique en inventant le premier zoom à compensation mécanique plutôt qu'optique, ce qui permet de régler ce problème de mise au point.

Le zoom est un procédé inventé, mais existe-t'il un équivalent dans la théorie de la vision ? On sait qu'il existe différentes zones de précision du regard, c'est à dire que sur tout le champ de vision, l'oeil et le cerveau ne distinguent pas les choses avec la même acuité. Nos yeux distinguent une zone très nette au centre, notamment dans la zone qui nous permet la lecture, et plus on s'écarte, moins nous voyons les choses précisément, jusqu'à la zone périphérique du regard, qui est intéressante en tant que zone de « repérage ». En périphérie de la rétine, l'oeil distingue peu de choses et cette zone est directement liée à la réadaptation corporelle, c'est à dire qu'elle a une simple fonction d'alerte en cas de danger. Le zoom mental existe, c'est

14

<sup>6</sup> Pascal MARTIN, lettre de l'AFC n°295

l'effet de scrutation : on multiplie jusqu'à 500 fois l'attention sur la zone centrale de la rétine. Il s'agit d'un grossissement de l'attention et non de la perception.



#### 3. Focale normale

« Changer à tout instant d'objectif photographique, c'est comme changer à tout instant de lunettes. »<sup>7</sup>

Au cinéma, on parle souvent de focale « normale », mais il faut faire attention à cette appellation. Si par focale normale, on entend « focale physiologique », on considère que la focale de l'oeil est un 24mm, soit une focale plus courte que ce que le classique 40mm auquel on pense généralement. Mais nous l'avons vu, on parle ici du rendu des perspectives, et non des échelles de plan, qui dépendent aussi de la taille du capteur. Au delà de ces perspectives, le rapport de chacun.e aux focales et aux échelles de plan est subjectif, et c'est ce qui nécessite d'ailleurs d'avoir un dialogue image/mise en scène. Claire Mathon, dans *Atlantique* de Mati Diop, n'est ja-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, 1975

mais descendue en dessous du 75mm pour filmer les visages, ce qui l'a parfois poussée à faire des plans au 200mm, à travers des miroirs. « Les longues focales ne donnaient pourtant pas l'impression d'être à distance, c'était simplement la manière de
regarder de Mati, et aussi pour filmer les choses comme à travers une atmosphère »
m'explique-t'elle. Le téléobjectif est-il impudique, intrusif, ou bien, met-il a distance
? Une technique est toujours corrélée avec un sens qu'elle a eu dans l'histoire de
l'art, mais elle n'a jamais un sens en soi... Pour Pierre-William Glenn, les longues
focales sont plutôt une bonne solution pour permettre aux acteurs de jouer sans être
oppressés par un cadreur trop près d'eux, et en même temps obtenir de beaux plans
rapprochés<sup>8</sup>. Il y a des films aux parti pris radicaux (je pense aux films de Bresson,
ou bien dernièrement *Call me by your name*, tourné uniquement avec un objectif
35mm), et des films où c'est au fur et à mesure du tournage que l'on se rend compte
qu'une focale s'impose d'elle-même.

Agnès Godard me parle de son travail avec Claire (Denis), notamment sur *S'en fou la mort* :

« Le 40mm et le 50mm sont devenues les focales de base du film. Mais on avait toute une série bien sûr! Du reste, Claire n'utilise pas beaucoup de focales différentes. D'où la concision dans la cinématographie en plus du fait de choisir ce qu'on montre ou pas de manière radicale. Claire n'est pas du tout quelqu'un qui se couvre d'ailleurs, comme on dit. Tout ça explique cette approche de la distance : c'est définir l'approche qu'on va avoir avec les personnages du film. Cette approche là n'est pas aussi « puriste » avec d'autres metteurs en scène, qui ne travaillent pas forcément dans la même compagnie avec la cinématographie. Mais c'est quand même quelque chose que j'essaie de tra vailler, d'amener et de développer. J'essaie d'intégrer ça dans les discussions de repérage, de découpage, pendant les lectures, si on tente par exemple de faire une sorte de découpage idéal qui serait une base... Tout ce temps de préparation me sert à amener ça, une sorte de dessin. Évidemment, je crois à ça, sinon je ne serait pas directrice photo. C'est justement parce que je pense que ce n'est pas la même chose de prendre un 25mm pour filmer une scène, ou bien de filmer cette même scène au 50mm. Donc c'est quelque chose que je vais essayer de travailler, avec un metteur en scène. J'ai besoin de ça... »9

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Pierre-William GLENN dans l'émission À voix nue du 14/05/2019 sur France Culture

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> entretien réalisé à Paris le 03/05/2019

### 4. Essais caméra sur Mat et les gravitantes

Avant le tournage de mon TFE, j'avais fait des essais caméra à Paris. J'avais testé trois caméras : une Sony F5, une Canon XF200, et une Blackmagic Cinéma Pocket, dans l'idée de déterminer laquelle aurait le meilleur compromis entre une image qui me plaît, une bonne ergonomie, et le fait d'être transportable seule. Cette recherche du meilleur outil était motivée par le fait que, partant un mois sur les lieux, j'allais d'abord y passer deux semaines seule, en immersion complète. Par la suite, une ingénieure du son puis une assistante caméra me rejoindraient sur place afin de m'aider avec les plans en 35mm. Après ces essais, j'ai fini par choisir la Blackmagic. Le film aurait forcément été très différent, même en terme du contenu des rushes, si j'avais choisi une autre caméra.

Essais de caméras et d'optiques pour Mat et les gravitantes					
SONY F5 + Zeiss CP2 ou + optique photo Canon	Canon XF200	+ Zoom Panasonic ou + série Zeiss GO			
Ergonomie: faire le point rapidement est presque impossible avec les CP2, et pas simple avec le zoom Canon	Ergonomie OK	Ergonomie : diaphragme du zoom Panasonic géré par la caméra et par paliers : utilisation d'un filtre vari- ND pour permettre un changement de luminosité pendant les plans			
Son : entrée XLR4	Son : entrée XLR 4	Son: pas d'entrée XLR4  Fixation d'un zoom H4N sur la cage de la caméra pour permettre d'avoir un micro mkh 418-S en permanence			
Transport : avec les accessoires, un seul sac à dos ne suffit pas	Transport OK	Transport OK			
Rendu d'image OK	L'image ne me plait pas	Rendu d'image OK			

J'avais pour la Blackmagic le choix entre un zoom Panasonic, qui ouvre à 2.8 et que j'utilisais la plupart du temps pour être la plus réactive possible et entre une série de Zeiss GO 1.3, que j'avais prise avec moi et adaptais sur la caméra avec une

bague. Cette caméra n'étant pas très performante en basses lumières, c'était vraiment nécessaire pour certaines scènes d'intérieur, ou de nuit... Et c'est donc avec un Zeiss GO fixe que j'ai cadré le soir de l'atelier d'auto-gynécologie, d'où ces plans dans lequels, pour changer de cadre, je bouge, je me rapproche... Il n'y a pas de changement de focale dans cette séquence. Cela se ressent notamment sur le plan long, lorsque je me rapproche pour filmer Mat dans le miroir. J'y reviendrai dans la troisième partie.









Claire Mathon me rappelle ce qu'Éric Gauthier lui a dit un jour : « C'est le tournage qui finit toujours par imposer le film ». Il y a des choix que l'on fait en préparation et qui sont définitifs, comme, en général, le choix de la caméra et de la série d'optiques. Sur le reste, les recettes ou les dogmes que l'on se donne en préparation - « je ne ferai ce film qu'au 50mm », « je placerai toujours les personnages à contre » - éprouvent leur justesse avec le présent du tournage. Ces recettes, en tant que faiseurs d'images, nous rassurent, nous permettent de trouver un style ou une cohérence dans le film. Elles sont importantes car elles sont la preuve d'une curiosité dans le travail, comme les règles d'un nouveau jeu, et reflètent aussi notre cinéphile à une période donnée. Faire l'image d'un film, c'est aussi décider à quel point on acceptera de s'adapter au réel dans l'urgence du tournage, ou bien jusqu'où il faudra tenir ses principes malgré l'urgence ou l'inattendu du plateau.

Camille Cottagnoud est un chef opérateur suisse, qui a travaillé sur des documentaires comme Hiver Nomade, Of Men and War ou encore Ghost Hunting, et avec lequel j'ai réalisé un entretien skype. Il ne travaille qu'avec deux focales sur les documentaires qu'il filme, des Leica photo qu'il a réadaptées pour le cinéma en rendant la bague de diaphragme continue : un 35mm et un 80mm. Presque la totalité des rushes sont filmés avec le 35mm, et quand il estime avoir toute la matière nécessaire à la séquence, il passe le 80mm, parfois sans couper, et filme alors les visages en plus gros plan, ou bien des détails, par exemple les mains. Il garde toujours sa deuxième focale sur lui pendant le tournage, question de réactivité. Camille me raconte milles et une histoires sur les différentes caméras documentaires qu'il a pu utiliser dans sa pratique, lorsqu'il me dit : « de toutes façons, ce n'est pas le stylo qui fait l'écrivain ». Autrement dit, le cinéma n'est pas qu'une question d'outils. C'est une base importante pour se souvenir de quelques uns des principes liés à la distance que l'on peut garder en tête lorsqu'un dialogue avec la mise en scène se met en place dans la préparation d'un film, avec toujours cette idée qu'il s'agit ensuite pour nous de choisir - si la production le permet, mais cela relève d'une autre histoire - quels outils seront les mieux adaptés, lesquels traduiront le mieux les intentions du réalisateur.ice. S'entendre sur les outils et leur utilisation, c'est amorcer le début d'un langage commun avec un.e metteur.e en scène.

# II. Le corps filmé

« La représentation, plus particulièrement l'acte de représenter, implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation. Il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même ».<sup>10</sup>

Un plan de cinéma est toujours ou presque une distance à un corps. Dans la réalité, si on voit un visage de loin, petit, on sait qu'il a en vérité une certaine taille, mais au cinéma les repères sont brouillés par l'écran de projection. D'où l'importance de l'échelle des plans. En tant que chef-opérateur.ices, le travail est dans le fait de décider quelle échelle de plan utiliser pour cadrer une situation donnée. Elle peut chercher à dire différentes choses, comme « voir correctement toute l'action », en encore « lire les expression du visage pour être avec le personnage »... Cadrer c'est savoir regarder, mais c'est aussi savoir choisir, et exclure. Pour Philippe Rousselot, « Au lieu d'avoir une mosaïque de possibilités inorganisées, le travail des opérateurs est de mettre un peu d'ordre dans le bordel visuel du monde. »<sup>11</sup>. Alors on cadre, on coupe, on morcelle, on ordonne, et on devient des sortes de chirurgiens des corps filmés. On choisit de faire une image plutôt qu'une autre.

#### 1. Préambule à la question du corps filmé

a. La proxémie, une science de la distance entre les corps

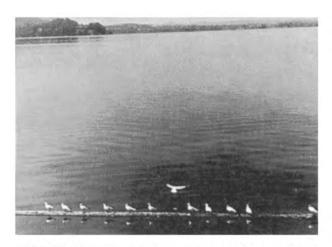
La proxémie est une approche du rapport à l'espace matériel introduite par l'anthropologue américain Edward T. Hall à partir de 1963. Elle désigne d'après lui « l'ensemble des observations et théories que l'humain fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». Nous pouvons distinguer trois grand types d'espaces :

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Edward SAÏD, *Dans l'ombre de l'occident*, 2014 cité dans *Le Livre d'Images* de Jean-Luc GODARD, 2018

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Cahiers du cinéma, mai 1987, cité dans le mémoire de Claire MATHON

d'abord, il y a l'espace péripersonnel, ou manuel, haptique, qui concerne l'ensemble de ce que nous voyons et pouvons toucher en tendant le bras (de 0,3 à 1m). Puis, l'espace d'action : c'est là où nous pouvons agir avec de potentiels déplacements (de 1 à 15m). Et enfin l'espace perceptif, ce que nous voyons sans pouvoir agir dessus (de 15m à 2km).

Bien entendu, ces espaces intimes, personnels, sociaux varient entre les personnes, les lieux et les cultures. Même sans avoir lu le travail d'Edwart T. Hall, nous y sommes confronté.es tous les jours. L'idée, pour un.e chef opérateur et un. metteur.e en scène, est de savoir les comprendre, les remarquer, ou les re-fabriquer, pour servir un film.



PLATES 3 AND 4. Personal distance is the term applied by the animal psychologist H. Hediger to the normal spacing that non-contact animals maintain between themselves and their fellows. The birds sunning on a log and the people waiting for a bus both demonstrate this natural grouping.





PLATES 5 AND 6. These two photographs of people in conversation illustrate two of man's four distance zones. In PLATE 5 the *intimate distance* between the two subjects clearly reflects the aggressive and hostile nature of their feelings at the moment. PLATE 6 shows three acquaintances maintaining the far phase of *personal distance* from each other.





PLATES 7 AND 8. Impersonal business is generally conducted at social distance, varying from four to twelve feet depending on the degree of involvement. People who work together tend to maintain close social distance in their standing and seating positions.





PLATE 9. Public distance is well outside the circle of personal involvement. The voice is exaggerated or amplified, and much of the communication shifts to gestures and body stance. This is the distance of public address and theatrical performance.

pages provenant de The Hidden dimension, Edward T. Hall, 1966

### b. Sur l'idée de ressemblance

Bien avant le cinéma, des gens ont pensé le lien entre distance et vérité de l'image. Une bonne distance, c'est peut être une forme de ressemblance ? En 1854, le photographe Eugène Disderi installe son atelier à Paris, l'année où il dépose un brevet pour sa « carte de visite photographique » ou « portrait-carte ». Dans l'*Art de la photographie*, il réfléchit à cette idée de ressemblance, et établit des conventions dans la prise de vue du portrait. Lorsque les portraits étaient encore majoritairement des peintures, la ressemblance du modèle avec l'oeuvre dépendait des aptitudes techniques du peintre : savoir reproduire la ligne d'un nez, l'ovale d'un visage, n'était pas donné à tout le monde. Avec la photographie, cette agilité de la main n'est plus nécessaire. Pourtant, la ressemblance entre quelqu'un et sa photographie ne va pas de soi...

« La première chose que doive faire le photographe qui veut obtenir un bon portrait, c'est de pénétrer, au travers de mille aspects de hasard sous lesquels il va voir son modèle, le type réel et le vrai caractère de l'individu ; c'est de l'étudier et de le connaître. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra concevoir un mode de représentation approprié, qu'il pourra choisir et l'attitude et le geste et l'expression, ainsi que la distance, la lumière, le vêtement et les accessoires du tableau, procédé à la recherche des combinaisons optiques propres à mettre en évidence ce que ses observations lui ont révélé, composer le portrait, en un mot. »

Une bonne distance c'est alors une forme de ressemblance entre l'oeuvre et la personne. C'est produire une forme dans laquelle l'individu représenté pourrait se reconnaître lui-même. Ou bien au contraire, ce serait justement créer un nouvel endroit, où la personne ne se reconnaît pas, et découvre quelque chose d'elle dont elle n'avait pas idée avant. Disderi parle du fait de connaître le « type réel et le vrai caractère » de l'individu, d'où cette idée de lien entre ressemblance et vérité. Il continue ensuite sur la recherche des proportions dans le portrait photographique :

« Ce qui frappe d'abord dans l'individu à représenter, c'est sa structure, sa grosseur par rapport à sa hauteur, ses proportions. Il convient avant tout de prendre une distance assez grande, pour que la différence des plans ne vienne pas troubler ces proportions. Si le modèle est assis, et que ses genoux et ses pieds soient tournés vers l'objectif, la tête se trouvera dans un plan qui pourra être distant de près de 60 centimètres du plan des genoux ; la déformation donnera l'idée d'une tête petite avec un corps faible et des jambes fortes. L'opérateur est sans doute obligé, par la nécessité d'obtenir la netteté dans tout le champ de son image, de prendre la distance assez grande ; mais la netteté de toutes les parties sur la glace dépolie n'indique pas toujours que les proportions soient conservées, l'effet perspectif subsiste, et, bien que juste en soi, il donne de fausses apparences de la réalité. Ainsi, l'artiste prendra une grande distance s'il veut conserver les proportions exactes du modèle ; mais comme le but du portraitiste n'est pas seulement de faire juste, mais de faire beau, il tentera, en faisant varier la distance, de modifier, d'embellir le modèle, tout en lui conservant son caractère. »

# 2. Filmer le proche

#### a. Se filmer soi

Dans Je, tu, il, elle, Chantal Akerman filme et joue cette scène d'amour physique très intense, avec Claire Wauthion, en 3 axes de caméra. Tous fixes et à hauteur du lit, le premier est frontal, dispositif presque scénique, jouant de la verticale du mur et de l'horizontale du lit, où le spectateur serait le 4ème mur. Dans le deuxième, la caméra est axée dans le sens de la longueur, pour cadrer leurs baisers au premier plan, sans pour autant nous laisser entrevoir la moindre expression de leurs visages, à l'envers dans le cadre. Et enfin un troisième un peu de biais, de nouveau sur les corps. En trois plans nous tournons autour de cette scène avec une caméra distante.

On connait le goût de Chantal Akerman pour la frontalité. Pour Claire Atherton, sa monteuse, « ce n'était pas une décision formelle mais un goût, presque un besoin. L'axe frontal ne décrit pas, ne désigne pas, mais crée un espace de perception et de réflexion. Cet espace-là, nous le travaillions aussi au montage. C'est







un espace laissé au spectateur pour qu'il puisse éprouver, sentir, chercher. »<sup>12</sup> Le recul et le choix d'une focale moyenne permettent de distinguer les deux corps en entier, leurs mouvements violents et frénétiques, mais pas les visages.

La douceur de la lumière et du noir et blanc en tons de gris sur leurs peaux rend la scène très sensuelle. Chantal Akerman créé des images où parfois, on ne distingue plus tout à fait qui est qui, les deux corps se confondent, comme une créature monstrueuse de l'amour... « Dire que Julie est homosexuelle serait l'enfermer là-dedans, et si la scène d'homosexualité est particulièrement violente, c'est que l'amour est violent, c'est tout. »<sup>13</sup> La réalisatrice met en jeu son propre corps avec celui de son actrice, et par là brouille les frontières. Voyons nous Chantal Akerman, ou bien Julie le nom du personnage, ou bien encore le « je » de Je, tu, il, elle? Michel Foucault, pour qui le corps, en tant que corps oppressé, désirant, avait une importance centrale dans la pensée philosophique, affirme son trouble quand il s'agit de dire qui il est : « ne me demandez pas qui je suis ni de rester le même, c'est une morale d'état civil »<sup>14</sup>. Dans ce film, se filmer soi c'est donc poser un ensemble de questions, filmer son corps en action, dans différents lieux, moments. Sans chercher à se définir ni partir en quête d'une identité, Chantal Akerman revendique quelque chose d'ellemême dans ce film qui vient au tout début de sa carrière, engage jusqu'à son corps dans des scènes incroyablement saisissantes.

Garder une certaine distance, c'est aussi laisser la place au vide, et par là, en s'extrayant du fourmillement du monde, permettre une relation entre l'oeuvre et le spectateur. C'est ce qu'explique Claire Atherton :

 $<sup>^{12}</sup>$  Claire ATHERTON, « Hommage à Chantal Akerman par Claire Atherton », lu à la Cinémathèque Française le 16/11/2015

 $<sup>^{13}</sup>$  Chantal Akerman à propos de  $\it Je, tu, il, elle,$  citée dans la revue de presse de David DUEZ du 08/02/2018 pour la Cinémathèque Française

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Michel FOUCAULT, L'Archéologie du savoir, 1969

« La notion de vide est également centrale dans l'art pictural chinois. Le vide bouleverse la perspective linéaire et rend possible une relation entre le tableau et celui qui le regarde. Il y a une histoire qui m'avait frappée quand j'étudiais la civilisation chinoise. Les peintres de l'antiquité chinoise disaient que la nature était tellement belle et complexe qu'il était vain d'essayer de la reproduire fidèlement. Alors ils ont eu l'idée de la peindre en noir et blanc pour laisser les spectateurs imaginer ses couleurs. C'est cet espace laissé à l'imagination qui nous met en mouvement, suscite notre pensée, et crée notre propre relation à l'œuvre. La peinture chinoise est une pensée en action qui relie la philosophie, l'art et l'art de la vie. »<sup>15</sup>

#### b. Filmer son entourage

Nos familles, nos amis, sont souvent les premières personnes que l'on regarde, voire que l'on scrute. Il y a d'ailleurs un genre cinématographique tout dédié, les films de famille, ou bien les films d'archives : je pense par exemple à Chantal Akerman pour *No Home Movie*, qui retrouve et utilise des images qu'elle a filmées de sa mère il y a longtemps, ou bien encore à la majorité des films de Ross McElwee. Mais lorsqu'on commence à produire des images des gens proches de nous, un des problèmes récurrents du cinéaste est alors de comprendre à quel endroit se situe le film à l'intérieur de la vie. Cela arrive parfois, notamment quand on filme des choses qui nous importent, pour garder une trace, de confondre le moment vécu, le moment cadré, et le moment que le film racontera. La caméra nous fait vivre les relations aux autres à travers sa lentille, en décalant un peu les choses. Les cinéastes inventent des tactiques pour retomber sur leurs pieds.

Dans *Chroniques de 2005*, Virgil Vernier filme sa bande d'amis de l'époque à Paris. Nous sommes plongés dans leurs vies, scènes intimes et quotidiennes, ou bien dans leur travail, notamment celui de son ami guitariste qu'il suit jusque dans une drôle de scène au concert de Lorie. Ce documentaire aurait pu être une sorte de "film de potes". La cinématographie arrive par la mise en scène, et notamment la précision avec laquelle ces personnes sont filmées : rigueur, esthétisme et frontalité des cadres,

 $<sup>^{15}</sup>$  Claire ATHERTON, « Hommage à Chantal Akerman par Claire Atherton », lu à la Cinémathèque Française le 16/11/2015

plans sur pied et tenus dans la durée, on observe ce monde parisien du début des années 2000 depuis un point de vue de cinéaste, qui semble vouloir garder un certain recul pour filmer ses amis. Il fabrique des plans, et n'intervient jamais dans les scènes, ni au son, ni à travers des mouvements de caméra trop personnifiés. Il y a également des cartons de textes, poétiques, qui ponctuent les séquences, résonnant avec le contenu de celles-ci tout en restant très mystérieux, donnant alors une ampleur un peu plus grande, mythique en quelque sorte, à ce que se raconte cette bande de copains. L'image et la mise en scène tirent le quotidien vers le cinéma. Cependant, on a le sentiment que, faisant ce détour par le cadre, et prenant appui sur ses proches pour dire quelque chose, c'est comme si c'était lui qui parlait à travers eux, qu'il se servait de leur image pour déployer sa voix intérieure. Ce serait donc aussi, peut-être, la distance qu'il faudrait pour se regarder soi-même...





Virgil Vernier use parfois du zoom dans son film. Un plan notamment attire mon attention. Il démarre sur une image complètement granuleuse, probablement obtenue avec le zoom numérique de la caméra, ce qui arrive à plusieurs reprises dans le film. Les corps en maillot de bain d'un homme et d'une femme arpentent des rochers et se confondent presque avec ceux-ci, en de multiples pixels. Au son, la brise et les vagues, tout est calme, ce qui tranche avec l'image grésillante et les silhouettes, qui avancent péniblement sur les rochers, ces derniers déplaçant le mouvement du corps dans quelque chose d'empêché plus que léger et aérien, comme le voudrait l'imagerie habituelle de la mer et l'été. La focale est si longue qu'on sent les tremblements de la caméra, qui les suit dans leur ascension vers un phare. Et puis, l'image, presque abstraite jusqu'alors, reprend ses contours en même temps que les corps disparaissent, car le cadre s'élargit dans un zoom arrière assez franc, mais par paliers. Cela provoque une légère surprise à chaque fois que la focale minimale n'est pas encore arrivée : se peut-il que nous ayons été si loin d'eux ? Le réalisateur cadreur, finalement, se trouve être dans un espace totalement différent de celui des personnages. Il n'est pas sur la même île mais les filme depuis la rive en face. Mais c'est justement parce que la distance focale maximale nous les a donné en silhouettes que nous pouvons ensuite, une fois disparus, continuer de les imaginer, vivre avec eux, être restés « de l'autre côté » de la rive.

De même qu'un film sur ses proches devient par le biais du cinéaste une sorte de manifeste d'un instantané de vie à une période donnée, de même, l'acte de filmer peut être délibérément revendiqué comme un document, source de récit en réaction au temps qui passe, comme la trace d'un instant, à laquelle il faut trouver une distance juste pour enregistrer et raconter.



Espace est un court métrage d'Eleonor Gilbert, où l'on découvre une petite fille nous parler d'une situation problématique de sa vie d'écolière, soit la répartition de l'espace de la cour de récréation entre les filles et les garçons. On assiste à un discours intelligent, construit, dessin à l'appui. Les problèmes de cette enfant résonnent avec de grandes thématiques comme l'égalité des sexes, l'appropriation de certains territoires par une catégorie sociale privilégiée, et aussi la question de la diplomatie : comment régler un problème entre différentes personnes qui ont chacune des intérêts contradictoires. En fait, il s'agit de la fille de la réalisatrice : Eleonor Gilbert l'a déjà écouté lui parler de ça, et veut garder une trace de ce dont elle a déjà été témoin. Elle lui pose alors, en off,

« des questions bêtes et très ouvertes, pour ne pas construire la pensée à sa place. Je suis tellement à son service que je la laisse regarder son image en retournant l'écran de la caméra au début du plan séquence, lui aussi important comme dispositif, pour que l'on comprenne que le discours lui appartient. La question était bien plus : « comment récolter cette parole » que « comment faire un film », d'ailleurs le son est celui de la caméra, une Canon DVX 100, donc pas très bon techniquement.»  $^{16}$ 

Mais le discours est là, et l'image, même s'il est vrai qu'elle est rudimentaire, suffit à nous faire rencontrer pendant un moment cette enfant et sa pensée. Alors je me dis, parfois un film est fait, justement, pour récolter une parole. Longtemps, Eleonor Gilbert a considéré ses rushes comme une archive familiale, et puis finalement, en les montrant à une productrice, elle a décidé de les penser en tant que film. C'est sa sélection au Cinéma du Réel qui a finalisé son existence comme objet cinématographique. La caméra est donc au service de la jeune fille, puisque l'idée est de lui donner un espace pour formuler son problème. Entre elle et la réalisatrice (et donc le spectateur) il y a seulement la table, avec cette feuille qui lui servira pour dessiner et appuyer encore plus clairement son discours. Le film est composé de deux moments : un premier, en plan séquence, puis après un noir, un moment plus découpé, avec des zooms fait en post production pour varier les échelles et permettre le montage. La réalisatrice m'explique que cela est dû à la situation : à un moment, sa fille s'est arrêtée de raconter. Mais ayant déjà entendu l'histoire, Eleonor Gilbert savait

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> entretien téléphonique avec Eleonor Gilbert, le 23/04/2019

que tout n'avait pas été dit devant la caméra, alors elle a posé des questions pour relancer le témoignage, d'où ce deuxième moment dans le film.



#### c. Filmer une communauté

Regarde, elle a les yeux grand ouverts, réalisé en 1980 par Yann le Masson, documente une période de l'histoire du MLAC (Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception) à Aix en Provence. Il relate le procès du 10 mars 1977, où des femmes ont été inculpées et jugées pour avoir pratiqué elles-mêmes des avortements, ainsi que le passage de la loi Veil, ce qui pousse le collectif à se poser la question stratégique de continuer ou non son activité militante. Il documente aussi des moments de vie quotidienne dans cette communauté. « Histoire vraie, personnages réels, ce film ne pouvait être le résultat que d'un travail collectif » nous annonce le générique de fin. Ce film est « fait avec ». Certaines scènes sont jouées ou rejouées, comme celles du repas avec le mari avant que la femme n'aille à la permanence, d'autres, comme les accouchements, les avortements, sont évidement prises sur le vif. Il y a également des décrochages, des scènes oniriques, comme celle dans l'eau. De telles scènes ne pourraient exister ailleurs que dans un film collectif, fabriqué ensemble. Le fait de faire rejouer des situations existantes, ou bien d'inventer des images, des rêves, des impressions, ne peut se faire qu'avec la com-

plicité des personnes filmées. Regarder ce film est comme faire un court voyage dans le temps, rencontrer cette communauté qui n'est plus, et se reconnecter à un pan de l'histoire des femmes que l'on nous a si peu racontée...



Le rapport au corps et à la nudité est particulièrement décomplexé dans ce film. Pendant certaines scènes, la caméra parcours les corps, filme la peau. Yann le Masson utilise le zoom et se rapproche des détails. Dans un plan long aux mouvements de cadre agiles, il passe par toutes les échelles de plan, du détail au plan de groupe. Il resserre son cadre et reste un temps sur le visage, qui finit presque par en perdre sa forme, comme pour comprendre ce qui se passe dans le corps d'une femme en train d'accoucher, pénétrer une intériorité... Le contraste des images ajoute à la beauté esthétique de cette scène. Par les images et les sons, nous ne sommes pas seulement les témoins d'un accouchement, il y a quelque chose de sensoriel en plus dans ce film, un mystère. Comme une volonté du réalisateur de faire ressentir ce qu'il imagine être un accouchement vécu. On peut ressentir, à la vision de ce film empreint d'une extraordinaire force de vie, que c'est aussi parfois l'amour du réalisateur pour un moment de son existence, pour les personnes qu'il filme, qui crée la puissance du regard, la distance du coeur avec les corps filmés.



Mon travail de fin d'études est en quelque sorte parti de ce film, qui m'a donné beaucoup, m'a appris des choses à la fois sur le cinéma et sur une certaine idée de l'engagement politique. Je me demandais ce qu'il reste de cet héritage méconnu, des connaissances que des femmes avaient sur leur propre corps, aujourd'hui en 2019. Forcément, quarante ans plus tard, le contexte a beaucoup évolué.

Deux aspects ont retenu mon attention quant aux différences de fond entre ces deux objets. Le premier tient en ce que les jeunes femmes que je filme découvrent, pour la première fois, l'objet de cet atelier, soit cette partie d'elles. De fait, nous assistons à la naissance de cette découverte sous nos yeux, en même temps que le film en train de se faire. Et cette communauté tissée de jeunes femmes singulières existe uniquement dans le film, l'atelier n'a plus jamais eu lieu ensuite, ce qui est une différence notable avec la permanence du MLAC. L'autre point essentiel irait plutôt du côté du langage, de sa formulation, ainsi que de l'évolution des problématiques féministes. Alors que dans les années soixante-dix, les questionnements rayonnent autour de la naissance et du droit à l'avortement, ces problématiques semblent dépassées pour ces très jeunes femmes qui revendiquent d'abord le droit de se connaître par elles-mêmes. De plus, leur langage oral tend vers un champ lexical inhérent aux milieux militants contemporains.

#### 3. Filmer le lointain

Dès 1896, les frères Lumière engagent de jeunes opérateurs afin de parcourir la planète, pour faire découvrir le cinématographe et recueillir des vues du monde entier. Avant de partir, ils sont formés quelques mois aux métiers de projectionnistes et preneurs de vues. Leurs expéditions sont rendues possibles par le poids du matériel, pesant 5 kilos contre 50 pour le kinétoscope d'Edison, et qui a l'avantage de pouvoir être transporté dans une caisse de la taille d'une valise. Ils rapportent plusieurs centaines de films, recensés aujourd'hui sur le catalogue lumière<sup>17</sup>. L'histoire à retenu le nom de certains, comme Constant Girel, Marius Chapius, ou encore Gabriel Veyre, mais la plupart sont restés dans l'ombre, salariés d'une société Lumière qui récoltait 40 à 50% des recettes brutes réalisées (les opérateurs recevant leur salaire et 1% des recettes). Cette idée « d'offrir le monde au monde »<sup>18</sup>, de filmer ce qu'on a

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> https://catalogue-lumiere.com/

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> « Les opérateurs Lumière : offrir le monde au monde », 04/05/2015, et « Taillés pour l'aventure : les opérateurs Lumière », 22/04/2015, site du Grand Palais

jamais vu, pour garder une trace de lieux, d'évènements, de coutumes, inscrit ces opérateurs dans la lignée des explorateurs, et les place comme ancêtres des reporters.

Pour ma part, j'ai toujours pensé que la possibilité de voyager, d'aller découvrir des mondes grâce au cinéma, était une chance extraordinaire. Pourtant, ne faut-il pas garder une certaine prudence face à l'assurance que peut donner une caméra lorsqu'on filme ce qu'on ne connaît pas, ce qui nous est étranger ? La légitimité et la responsabilité du cadreur se questionnent d'autant plus dans ces moments là.

#### a. Filmer (à) l'étranger

Dans le cas de Chris Marker, faire un voyage et faire un film sont deux choses totalement imbriquées. L'origine du film Mystère Koumiko est un voyage au Japon en 1964, lors des Jeux Olympiques de Tokyo. L'intention originelle de Marker était de réaliser un film sur les JO, comme il l'a fait en 1952 à Helsinki. Il décide finalement de faire un film sur une jeune femme, Koumiko Muraokanote, qu'il rencontre à Tokyo. Ce film lui donne aussi l'occasion d'explorer le Japon, pays dans lequel il va retourner plusieurs fois par la suite. L'identification à cette jeune femme, par les plans sur son visage, la séduction latente entre Chris Marker et elle, bien rendue visible par cet échange entre ses regards caméra - silencieux - à elle, et puis sa voix-off à lui, tentant de nous la décrire, la rapprochent de nous instantanément. Par la suite, nous entendrons des conversations entre Marker et elle. Pour Marker, Koumiko est une étrangère à part : elle n'est pas « la Japonaise modèle, à supposer que cet animal existe, ni la femme modèle, ni la femme moderne. » Elle serait plutôt comme une sorte de personnage frontalier, à mi chemin entre le Japon et l'Occident. Si elle est étrangère à Marker, c'est surtout le monde qui gravite autour d'elle qui nous est étranger. « Autour d'elle, le Japon... »

Koumiko fait le lien, la traduction entre les deux cultures, grâce au fait qu'elle parle français, qu'elle soit cinéphile... mais aussi par son image, par la beauté que Marker voit en elle. Chris Marker raconte sa rencontre avec cette femme et la

décrit comme un hasard. Pour autant, on ne peut douter que la beauté et la cinégénie, qualités à la fois subjectives et universelles, rapprochent les êtres.



# b. Repérages et rencontres

Décider de faire plus ou moins de repérages lorsqu'on a un projet de film qui se déroule dans un environnement différent du nôtre me semble être une question essentielle, dont la réponse commence, avant même le tournage, à tracer les contours de ce que sera le film. Pour faire *Dans la chambre de Wanda*, par exemple, Pedro Costa a passé deux ans dans le quartier de Fonthainas, en banlieue de Lisbonne.

« Au début, je pensais ne pas pouvoir tenir, que cela me demanderait de fournir un effort énorme. Je voulais faire quelque chose, je ne savais pas très bien quoi, à part filmer Vanda, pas exactement filmer sa chambre mais la filmer elle. Tout l'effort consistait à essayer d'appartenir à ce quartier, et le faire de manière intéressante et vivante à l'image, avec des moyens im-

possibles, dans un espace réduit. La chambre de Vanda ne fait que 3 mètres carrés à peine, une toute petite pièce et où le cinéma arrive à fabriquer des choses « bigger than life » comme ils disent. (...) Il n'y a pas de différence entre les repérages et le tournage, je suis là tout le temps, c'est comme si je filmais chez moi, dans mon quartier. »<sup>19</sup>

C'est par le temps passé et éprouvé dans cet environnement qui n'était pas le sien, seul, que Pedro Costa a petit à petit aiguisé et précisé son regard, ou plutôt la façon qu'il aurait tout à la fois de regarder, mais surtout, de quelle manière. Son choix d'une caméra DV découle de ce besoin d'être absolument là, simplement, de la façon la plus légère qui soit, pour que son outil s'adapte à l'espace, aux gens, à leur façon de vivre. Mais il a fallu qu'il se laisse le temps d'immersion des repérages pour sentir où irait son désir, et donc, son regard...

Pour mon TFE, je n'avais passé que deux ou trois après midi avec Mat - dont le moment de la photo - l'été dernier, avant de lui proposer de réaliser un film sur elle, avec elle. Ce genre de rencontre est toujours un peu mystérieuse, alchimique, même s'il faut dire que c'était dans un terrain favorable, à la fois grâce à une amie commune, et aussi car les milieux militants sont si restreints que très vite, un langage commun existe. Au téléphone elle m'avait dit « d'accord, tu me diras quel monde tu veux qu'on filme ». Ne connaissant pas grand chose de sa vie, j'ai donc décidé d'aller quelques jours en repérages, à Nantes. C'est durant ce weekend de repérages que j'ai compris, par exemple, que je ne voudrais pas du tout la filmer à l'université, dans l'environnement étudiant. Ce qui m'intéressait, c'était son rapport à ses soeurs, à ses amies. Son engagement - relativement récent - dans des questionnements féministes. De même, au début du tournage, j'ai passé deux semaines seule, sans équipe. J'avais commencé à faire des images, mais c'était surtout pour moi un moyen de rencontrer l'entourage de Mat : si avec elle, la confiance était là depuis le début, je savais qu'elle ne serait pas seule dans le film et alors il fallait que je prenne le temps de rencontrer ses amies, notamment celles qui participeraient à l'atelier d'autogynécologie.

<sup>19</sup> Autour du cinéma de Pedro Costa, Constellation Derives.tv



Mat pendant le weekend de repérages

Indéniablement, la période des repérages, le temps qu'on lui octroie permettent d'approfondir la rencontre, de précaire nos intentions, ce qui, nécessairement, modifie déjà la connaissance de ce que l'on s'apprête à filmer. Rester conscient de cela peut permettre de choisir judicieusement la quantité de repérages nécessaires, entre l'immersion totale et la découverte de notre sujet en même temps que le film se fait.

## c. Filmer l'ennemi

Filmer le lointain peut aller jusqu'à filmer « l'ennemi ». Dans le documentaire palestinien 5 Caméras Brisées, d'Emad Burnat et Guy Davidi, le réalisateur change de caméra au fur et à mesure du film, puisqu'elles se font régulièrement détruire par l'armée israélienne. Les caméras se brisent et on en fait un film : les textures d'image évoluent donc dans la chronologie. À un moment, l'une des caméras reçoit la balle du fusil israélien, et qui par là même protège le corps du cadreur. La caméra, souvent métaphore d'un bouclier, qui protègerait celui qui filme, devient ici littéralement son armure, autant qu'à nous, spectateur, elle nous fait éprouver par la fébrilité des images qui se mettent à bugger, la violence de la guerre, et puisque nos yeux ont déjà été saturés d'images de guerres et de corps meurtris, ici c'est peut être un détour pour faire éprouver cette violence.

Au delà du cinéma, filmer l'ennemi me fait penser au « cop watching », une pratique qui consiste à filmer la police lors des manifestations. L'utilité de cette pratique est avérée, puisque si la police n'est que très rarement condamnée lorsqu'elle fait subir des violences à la population, ces images ont, depuis qu'elles existent et sont diffusées sur les réseaux sociaux, contribué à sensibiliser l'opinion publique sur ce problème depuis quelques années. La police, elle aussi, a maintenant des go-pro ou autre qui sont supposées filmer les manifestants en vue de les ficher... Chacun filme son ennemi, attrape son image - cette situation est dépeinte dans une drôle de scène du documentaire l'Époque, de Matthieu Bareyre. Devant les portes de la Cinémathèque Française, gardées par des policiers alors qu'une tentative d'occupation avait lieu, l'opérateur fixe son cadre sur un policier dont le visage l'attire. De même, ce policier se met à la filmer avec sa gopro. Chacun filme l'autre et le policier va même jusqu'à approcher sa caméra très proche de celle avec laquelle nous voyons le film. Il est possible d'échanger des regards mais pas des mots, de se filmer, de se ficher, mais cette rencontre fugace ne changera rien aux deux positions antagonistes qu'occupent les filmeurs.





# III. Parti pris du cadreur-chef op. Quand le corps filme, quels gestes peut faire le filmeur ?

« Et comment derrière, caméra et micros proposent une solution à un paradoxe : arriver à faire en sorte que la distance ne soit plus distance mais un lien. Faire de la distance non pas une coupure, mais une suture, un espace nécessaire de mise en présence. »<sup>20</sup>

#### 1. Réduire la distance

# a. Participer

Quelle distance mettre entre soi même et ce que l'on filme ? Une image peut elle encore se fabriquer avec les affects du cadreur.euse ? Son désir, sa fascination, son dégoût, son inquiétude ? Peut on refuser de filmer quelque chose que l'on ne désire pas voir ? Les tournages sont souvent des moments extrêmement planifiés, même si on aime le hasard, on ne lui laisse que rarement la place et le temps pour advenir vraiment une fois sur un plateau. Pourtant la naissance d'une émotion face à une image n'est pas prévisible. Que l'on mette tout en oeuvre, avec des acteurs, de la lumière, du décor, pour qu'un sentiment jaillisse, ou bien que l'on attende ou tente de provoquer un moment décisif, il faut parfois il faut savoir se dire au tournage que l'on ne sait rien de ce qui provoquera telle ou telle sensation dans le film terminé, car tout n'est pas entre nos mains, et le travail du montage continuera de choisir ce qu'on l'on regarde. Plus précisément, quand on cadre, il faut réussir à s'oublier un peu. C'est un geste physique, corporel, et comme tout discipline utilisant le corps, c'est majoritairement une affaire de contrôle et de concentration. Et d'attention, dirigée non pas vers nous même, mais vers celui ou celle que l'on filme. Savoir marcher dans les pas de quelqu'un, anticiper ses mouvements, transformer un changement dans sa direction de regard en un panoramique vers l'objet de son regard. Et pour soi même, contrôler sa respiration, ou bien résister à la tétanie qui nous guette quand on

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Maxime Martinot à propos de son film *La Disparition*, 2018, sur Dérives.tv

tient un cadre longtemps. Ce contrôle/oubli de soi fait même généralement partie des qualités d'un.e cadreur.euse.

Certains films appellent une forme un peu différente, comme des images participantes. La caméra et sa distance au monde deviennent un vecteur de narration. Pour Agnès Godard, l'idée est de « vraiment de trouver l'image de ce film là, pour ce que ça doit dire. Comme une image participante, une image qui raconte aussi l'histoire. » On peut se dire que toute image se devrait d'être participante, c'est à dire servir la mise en scène. Mais c'est un peu plus que cela dans le sens où tout film n'appelle pas forcément à ce que l'on sente la présence humaine derrière la caméra. Il y a des film remarquables où la caméra ne « participe » pas, où le monde filmé et le monde de la technique ne se rencontrent pas tout à fait. L'image participante, cela pourrait être une chorégraphie assumée entre la caméra et ce qui est filmé. Une image corps, regard, durée.

« On filme avec son corps. J'aime filmer à l'épaule, avec la caméra Aaton. On se la met à l'épaule comme on enfile une paire de gants. Elle pèse 15 kg mais on peut tout faire avec. Elle m'a permis d'essayer des choses. Comme courir avec les gars au début de *Beau Travail*. Quand ils ont débarqué, je les ai suivis dans l'eau. J'étais avec eux. J'étais le personnage que l'on ne voit pas.» Une manière de filmer qui s'est imposée d'elle-même ? «J'aime filmer sans répéter, pour découvrir. Il s'agit de danser avec le personnage. Ou comme trouver le mot juste pour traduire la pensée du cinéaste. L'image pour l'image, pour moi, ça n'existe pas.»<sup>21</sup>

Camille Cottagnoud pourrait faire partie de la même famille d'opérateurs-cadreurs. *Hiver nomade* est un film qui raconte le temps d'une transhumance d'un troupeaux de moutons. Quatre mois condensés en une heure et demie où nous sommes en immersion complète sur les routes de campagne, sous la pluie, sous la neige, sous le soleil... La caméra de Camille Cottagnoud est physique, réactive, et filme les personnages et les animaux dans des plans de longue durée. On sent la présence du cadreur et de la mise en scène dans cette attention aux détails, dans les mouvements de caméra, toujours alertes à ce qui se passe. « En documentaire, on fait l'image du son, le

 $<sup>^{21}</sup>$  Agnès GODARD par Annick PEIGNE-GIULY, « Agnès Godard a un grain », Libération, 20/10/2004

micro a la priorité. »<sup>22</sup> C'est vrai que la proximité ressentie avec Pascal et Carole tient aussi beaucoup de ce que l'on entend leurs voix et leur timbre parfaitement. C'est un film de voix et de visages, inscrits dans un environnement particulier, cette campagne immense, à la fois aride et apaisante.

La caméra participante, c'est aussi la sensation que l'équipe de tournage a été avec eux dans des moments éprouvants physiquement, et a continué à marcher et à cadrer même sous une tempête de neige. C'est le regard du cadreur qui panote dans la nuit vers le ciel jusqu'à y trouver la lune alors que les conversations des personnages viennent de l'évoquer, tout petit point blanc dans l'image.

Pour être en immersion totale avec les personnes qu'il filme, Camille Cottagnoud fabrique ses propres outils. Sur le tournage de *Hiver nomade*, il adapte un système Pro35 entre une sony Ex3 et son optique Leica. Ce système consiste en un ensemble dépoli et prisme. Le capteur enregistre l'image du dépoli, ce qui lui donne la texture du verre et permet de retrouver comme une sorte de grain. Depuis environ dix ans, il utilise également une poignée, qu'il a conceptualisée et faite fabriquer. Sur la photo de tournage de *Hiver nomade* on peut le voir avec un prototype qui lui sert pour la prise en main, mais aujourd'hui cette poignée dont il me fait la démonstration via Skype permet même de contrôler plusieurs types de caméras (Canon, Sony et d'autres caméras documentaires qui possèdent une entrée de type Lenc) grâce à des boutons situés là où se posent les doigts. C'est un outil multifonctions qu'il espère pouvoir bientôt commercialiser.

Quand les rapports de distance cadre/sujet filmé décrivent un regard, l'intuition du cadreur peut se traduire en différents gestes : aller vers, se reculer, laisser tourner ou bien couper, laisser dans l'ombre ou bien hors champ... Ces gestes rejoignent des logiques de mise en scène. L'idée, ici, est de se laisser être perturbé par ce que l'on filme.

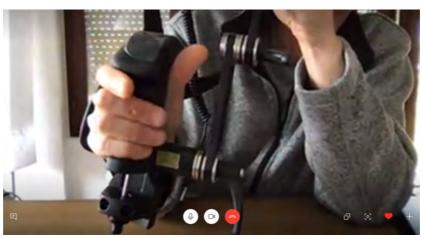
\_

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> entretien skype réalisé le 13/05/2019









#### b. Aller vers

L'un des premiers gestes de cadre auquel on peut penser, c'est le fait de se rapprocher de son sujet. Robert Capa avait coutume de dire que « si la photographie n'est pas bonne, c'est que vous n'êtes pas assez près». Les choses seraient elles vraiment si simples ? Pour moi, « aller vers », c'est un peu la base d'un film. C'est un élan vers quelque chose. Parfois cet élan se traduit jusque dans le mouvement du plan.

« Entrer dans un film, c'est plonger dans la réalité. Y être à la fois présent, et invisible. » Cette voix off provient du début de Tourou et Bitti, les Tambours d'avant de Jean Rouch, un film-plan séquence (excepté un court plan d'introduction). Ce film est le résultat de la juxtaposition entre la voix off de Jean Rouch, provenant d'un temps postérieur au tournage, et ce plan qui dure 10 minutes, le temps de la bobine de pellicule. La voix commente l'image, raconte l'histoire de l'attente d'une transe, de la transe qui arrive, et nous préviens également de la disparition future de ces tambours et de ces transes. Un film est une porte que l'on ouvre et que l'on décide de franchir, ici Jean Rouch avance, franchi la clôture et entre dans le village nigérien, et nous avec lui. La caméra absorbe les pas du cadreur, il nous est alors possible de se représenter jusqu'à sa démarche. C'est une caméra qui filme au gré du regard ethnographique, tout ce qui mérite d'être décrit en voix off aura été filmé pour pouvoir être commenté plus tard. On se rapproche de ce qu'on veut montrer : les chèvres, les tambours, les possédés. Les esprits possédants « s'avancent vers l'orchestre » eux aussi. Ce film est constitué, jusque dans ses images, d'avancées, tout comme les transes elles-mêmes sont des rapprochements entre les choses, entre les esprits des vivants et ceux des morts, entre les humains et les dieux.



Camille Cottagnoud a un point de vue particulier sur le fait de se rapprocher quand il filme des documentaires. Ce n'est pas tout à fait qu'il « va vers », c'est plutôt qu'il démarre proche. On pourrait dire qu'il procède à l'envers : il se met d'abord au plus près possible des personnes qu'il filme. Comme pour tester, mesurer la proximité tolérée. « De loin, on est un observateur. Quand on est proche, on est bien plus vite accepté, car on fait soi-même partie de l'action. ».<sup>23</sup> Et une fois qu'il a trouvé, fabriqué cette distance minimale, il peut la faire varier. S'éloigner, revenir, et fabriquer le découpage du film en temps réel.

<sup>23</sup> entretien skype réalisé le 13/05/2019

Une forte proximité entre le filmeur et le filmé pourrait donc participer à le mettre à l'aise, plus que si l'on restait loin de lui ? Nous avons l'exemple du documentaire *Sida, une histoire qui n'a pas de fin*, de Paule Muxel et Bertrand de Solliers.

AG: « C'était essentiellement des témoignages, enfin des interviews comme on dit, et voilà on se posait la question de comment faire pour que ça soit pas trop ennuyeux ou banal. Finalement, on a eu l'idée de faire ça dans une voiture qui parcourrait Paris, que ça soit de jour ou de nuit. Donc les gens qui sont venus n'étaient pas des acteurs, et ils n'avaient pas l'habitude d'être filmés et on sait très bien que la présence d'une caméra peut être intimidante. Dans la proximité de cette voiture... eux étaient sur le siège arrière et moi sur le siège avant, donc à bout portant, la voiture circulant dans la ville, il s'est avéré qu'ils ont oublié très rapidement la présence de la caméra, et très rapidement il y a eu ce que j'appelle de la beauté, leur beauté, en rapport avec leur témoignage, avec ce qu'ils disaient... Ça c'était extraordinaire, ils étaient tous beaux.

PP: Ils arrivaient à oublier la caméra... justement, dans un endroit confiné?

AG: Oui. Elle était à bout portant, peut être que c'était pour ça, mais ils arrivaient à l'oublier... Évidement ils étaient là parce qu'ils étaient très liés au sida, donc forcément ils étaient là avec et pour toutes leurs convictions. C'était la beauté de leurs convictions qu'on voyait... C'était vraiment incroyable. »

Plusieurs choses méritent d'être relevées ici. D'abord, cette expression, « à bout portant » : braquer une caméra sur quelqu'un comme on braque une arme sur une tempe, pour recueillir un témoignage, n'est pas un geste anodin. C'est comme dire « allez-y, parlez, je vous enregistre ». Susan Sontag avait déjà fait le lien entre caméra et pistolet, notamment en montrant que le verbe anglais « to shoot » est le même pour les deux activités<sup>24</sup>. Au delà de cette proximité forcée entre la technique et les personnes qui témoignent, on peut également se demander pourquoi ce dispositif fonctionne en terme d'image. Et plus généralement, comment filmer un entretien, créer un « regard qui écoute », bref comment filmer la parole ?

Dans mon film, j'avais réalisé des entretiens de presque chacune des participantes de l'atelier. En terme d'image, les entretiens étaient différents : j'avais cadré

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Susan SONTAG, On photography, 1977

l'entretien de Mat plus serré, en un plan poitrine, alors que ceux des autres filles étaient plutôt en taille. Finalement, je n'ai gardé que celui de Mat. Les anciennes versions avec des entretiens de toutes créaient un ensemble trop dispersé. Cela semblait logique au montage de garder Mat comme interlocutrice principale, comme point d'accroche.





Dans *Sida, une histoire qui n'a pas de fin*, une astuce intéressante est de mettre tout le monde en mouvement. Nous regardons ces gens, qui ont autre chose à regarder que le vide ou la caméra : ils peuvent regarder la personne qui pose les questions, ou bien laisser aller leur regard sur la route qui défile, et placer leur concentration ailleurs que dans le fait d'être filmé, plutôt dans leurs souvenirs... L'envie que l'on décèle dans ce film, jusque dans l'image, est celle de réduire la distance à eux, à leur parole sur le sida. C'est rare de faire des interviews aussi serrées, on se concentre alors sur leurs visages, leurs micro-expressions.



Aller vers, c'est donc aussi vouloir filmer en gros plan, et généralement, vouloir se rapprocher des visages. « La possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma. (...) Le gros plan, objectivement composé, parfaitement dirigé et joué, est pour le metteur en scène le plus extraordinaire moyen d'investigation, en même temps que la preuve la plus flagrante de sa compétence ou de son incompétence. »<sup>25</sup>. Car chez Bergman, ce n'est pas seulement aller vers que de filmer les visages, c'est d'abord un moyen de suspendre le temps non plus du film, du récit, mais d'embrasser l'âme, son vertige,

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ingmar BERGMAN dans les Cahiers du cinéma n°100, octobre 1959

sa douleur, ouvrir sur ce qu'il y a derrière, et c'est aussi nous faire face, Bergman sonde les spectateurs en miroir à ses gros plans.

Filmer un visage, c'est chercher à capter quelque chose de l'aura de la personne. Pour adopter une position philosophique sur la question, on peut voir, chez Levinas, à quel point le visage dit l'unicité, l'identité de quelqu'un :

« Le visage n'est pas l'assemblage d'un nez, d'un front, d'yeux, etc., il est tout cela certes, mais prend la signification d'un visage par la dimension nouvelle qu'il ouvre dans la perception d'un être. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main - il est ouvert, s'installe en profondeur et, dans cette ouverture, se présente en quelque manière personnellement. Le visage est un mode irréductible selon lequel l'être peut se présenter dans son identité. »<sup>26</sup>

Le visage est ce qui s'ouvre à nous, nous donne accès à quelque chose en plus. Alors, logiquement, tout cadreur et toute cadreuse qui partage cette fascination pour les visages se rapproche. Mais en tant qu'opérateur.ice, nous savons bien qu'entre visage et masque, il n'y a qu'un pas, et que cette idée de vérité d'un visage se travaille...

AG: Je vais faire un détour, parce que je ne sais pas comment le dire, mais par exemple quand on lit le marquis de Sade, les corps sont détruits, les corps sont torturés. Mais Justine, on dit bien, malgré tout, toujours, que son visage est intact. Sa personne n'est pas détruite. Il y a quelque chose de très étrange dans la présence d'un visage, c'est très... Et c'est là où c'est important d'ailleurs, de ne pas encadrer un visage, mais bien, de le regarder. Ce qui n'est pas la même chose. Parce que regarder, ça peut durer.

PP: Et ça, ça tient aux paramètres, lumière, cadre, focale...

AG: Oui. Être sensible au paysage d'un visage, c'est incroyablement important, de trouver les angles, il y a tellement de physionomies différentes, et ça c'est passionnant, trouver toutes les variations possibles. Un même visage vu sous un autre angle peut être totalement différent, il faut travailler avec tout ça. Soit garder toujours la même chose, soit au contraire multiplier les facettes selon le récit, au long du récit... Et pour ça, la lumière évidement a une incidence in-

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Emmanuel LEVINAS, Difficile liberté, essais sur le judaïsme, 1963

croyable sur les traits d'un visage, la manière de cadrer, l'angle, la focale, la distance ce sont les outils dont on dispose.

## c. Jusqu'aux images « trop proches »

Parfois, l'opérateur.ice vient si près de son sujet qu'on pourrait dire qu'il ou elle est « trop près ». Dans ces moments et mouvements de cadre là, ce n'est plus le contenu de l'image qui compte, ce qu'il y a à l'intérieur du cadre, mais plutôt la signification du geste qui le produit.

Dans une scène de *Katatsumori*, Naomi Kawase filme sa grand mère de très près alors que celle-ci lui dit qu'elle n'aime pas les gros plans. La narration se passe alors hors du cadre : en se rapprochant aussi près, c'est un moyen de se rappeler qu'il y a bien quelqu'un derrière la caméra, et mesurer la distance entre la réalisatrice et sa grand mère. Le cadre explose, disparaît presque. La caméra se rapproche comme pour caresser le visage ridé de la vieille femme. Un arrêt sur image et l'on comprend que nous avons presque rejoint l'expérimental, aux limites de la représentation : les traits du visage sont déformés par cette proximité si forte, et pourtant, lorsque l'image est en mouvement, il y a tout l'imaginaire, le hors champ de ce qu'a pu être ce moment d'intimité entre la grand-mère et la réalisatrice qui se déploie.

Filmer trop près comme pour essayer d'attraper ce qui va disparaitre. Naomi Kawase, dès son premier film, intitulé *Je fixe mon regard sur ce qui m'intéresse*, a entreprit de filmer ce (et ceux) qu'elle aime. Si même les images ne peuvent pas tout conserver, ou ne peuvent pas reproduire la sensation tactile des peaux que l'on a un jour touchées, elles peuvent l'évoquer. Ici c'est l'amour et l'attention qu'à la réalisatrice pour sa grand mère qui sont évoquées dans une pulsion scrutatrice, dans cette tentative - à la fois vaine et très belle - d'attraper tous les détails de ce visage.

Pour moi, les images trop proches traduisent un trouble, une perturbation dans la distance filmeur.euse/filmé.e. Je pense au plan de mon film où je m'avance vers Mat après qu'elle me demande « tu veux voir Pauline ? ». Si l'image arrêtée est à mon avis lisible pour ce qu'elle filme, un col de l'utérus, le mouvement qui y amène est une sorte de plongée frontale vers l'intimité de Mat, conservée au montage dans sa longueur, justement pour le trouble qu'elle contient...



#### 2. Prendre du recul

#### a. Garder ses distances

Garder ses distances, c'est en quelque sorte se protéger. Raymond Depardon, dans 12 jours, pour des raisons de sécurité, devait rester distant d'au moins deux mètres des patients filmés. La distance, ici, est induite d'une situation externe. Mais Depardon garde ses distances jusque dans la mise en scène. Le/la patient.e et le/la magistrat.e sont placé.es à égalité : chacun.e a son axe de caméra, l'échelle de plan est quasi-similaire, juste un peu plus serrée chez les patient.es. Un troisième axe de prises de vue permet de reprendre l'ensemble en plan général. Pas une miette de ces entretiens n'échappe donc à l'enregistrement, Depardon « se couvre », « garde à vue », et filme comme un homme à la caméra dont le corps n'existerait pas, sans prendre vraiment position. À l'inverse, dans Délits flagrants, Depardon assumait l'unique position de caméra, la longueur des plans. Ce genre de mise en scène, bien que plus aride en terme de montage, est à mon sens plus honnête. Depardon a souvent eu le goût de garder ses distances face à ce qu'il filme, ce qui lui a néanmoins permis d'introduire une caméra là où on pensait qu'elle ne pourrait pas filmer : hôpitaux psychiatriques, prisons, procédures judiciaires.







## b. Cacher, dissimuler : sur l'idée de distance pudique

Une autre manière de prendre du recul, cela peut être de cacher ou tenter de cacher l'objet que l'on voudrait voir dans l'image. Adopter une distance pudique. Comme un contact spécifique avec la beauté du monde, la pudeur est une notion que le cinéma et l'art travaillent depuis longtemps, entre évitement, contournement, refus de la frontalité, et en même temps, dans l'idée que c'est ce détour qui nous permettrait de dire des choses qui sinon resteraient tues. Toute fiction emprunte cette route : on invente des histoires pour mieux raconter certaines choses. La narration cache et révèle en même temps. Cacher certaines choses permettrait alors parfois de dire plus. « Les idées, les cacher, mais de manière à ce qu'on les trouve. La plus importante sera la plus cachée. »<sup>27</sup>

Dans une scène marquante de *Shéhérazade*, de Jean-Bernard Marlin, la jeune femme entraîne Zack dans une situation où il se retrouve à devoir surveiller une passe entre elle et trois hommes, qui ont tous successivement un rapport sexuel, la nuit, à l'ombre d'un hall d'immeuble.

« La question de la nudité dans la scène de la passe s'est posée dès l'écriture du scénario. C'était quelque chose d'instinctif, décider de ne montrer ni les corps, ni l'acte sexuel. Dans le scénario, il était précisé qu'on ne verrait que les jambes et les pieds de Kenza et des garçons. Le reste était censé être caché par des piliers, en tout cas grâce à l'agencement d'objets entre la caméra et les acteurs. La pensée de la lumière aussi est arrivée en amont, avec Jonathan Ricquebourg nous voulions plonger l'action dans une atmosphère assez sombre. À la base la scène n'était pas censée se dérouler sur ce palier mais sur un matelas, sur un terrain de basket, en extérieur. Le décor a été perdu peu de temps avant la journée de tournage, et c'est comme ça qu'on a pensé à tourner cette scène là où les passes se produisent en vrai à Marseille : c'est à dire proche de la rue, dans les hall d'immeubles. »<sup>28</sup>

On a peur de ce qu'on ne voit pas dans une image, c'est un principe que les films d'horreur ont compris. Le personnage masculin, dont nous adoptons clairement le point de vue, est incapable de voir correctement la scène, ce qui rend d'autant plus

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, 1975

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> entretien avec Jean-Bernard Marlin, réalisé à Paris le 18/04/2018

violents les quelques mouvements de bassin, cachés dans l'ombre, que l'on arrive à discerner. Cette distance pudique est ce qui nous fait vivre la dramaturgie de cette scène, l'impuissance tragique du personnage face à l'amour qu'il éprouve pour cette femme, et la douleur de la voir se prostituer. En cela, ce film montre d'une belle manière la violence des sentiments du personnage de Zack. Je ne peux m'empêcher de me questionner sur ce qu'aurait pu être ce film réalisé du point de vue de Shéhérazade.



## c. Contempler

« La contemplation du temps est la clé de la vie humaine »<sup>29</sup>

Wang Bing, dans *Les Trois Soeurs du Yunnan*, suit pendant plusieurs mois le quotidien de trois sœurs, âgées de 4, 6 et 10 ans, dans un petit village de montagne de la province du Yunnan en Chine. La caméra est dans un mode contemplatif. Une critique du film, parue dans Débordements, me parait intéressante pour creuser cette question du recul et de la contemplation.

« Si Wang Bing est un grand cinéaste, c'est parce qu'il se moque bien du cinéma. Nul culte de son art chez lui, quand tant de ses contemporains, hantés par un siècle d'images mouvantes, tourmentés par un trop grand savoir de ce que c'est que de filmer, se trouvent terrassés par leur conscience en forme de culture. Rien de cette tumeur historique chez Wang Bing, qui semble avoir liquidé tous les problèmes «

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Simone WEIL, La Connaissance surnaturelle, 1950

purement » cinématographiques. Non qu'il soit l'appellation d'une innocence retrouvée, l'étiquette d'un nouveau degré zéro du filmage ou le signe d'un retour à l'art brut : mais voilà, face à tant d'images contemporaines tournées vers ellesmêmes, trop coquettes ou critiques, les siennes possèdent cet attribut unique en leur temps de ne se vouloir que réceptacle, simple surface d'inscription, et non le lieu où se déroule l'énième conflit du visuel contre lui-même. (...) Le cinéma, art éthique : c'est-à-dire aussi le seul art à dessiner un au-delà de l'art, à se décliner en puissance d'accueil. (...) Il faudrait appeler cela un cinéma du recul. Géographique d'abord, puisque les zones qu'il arpente appartiennent à ces parts de plus en plus décrochées de la nouvelle dynamique chinoise. Mais le recul est aussi la position où se nouent le visuel, le spatial et l'éthique. Wang filme dans les pas des gens, plutôt que dans leur dos (cela quand ils sont en mouvement; au point fixe, il se maintient à distance, filmant souvent avec une légère contre-plongée, dans une identique position de réserve, dans le souci avoué de ne pas déranger). Il calibre tous ses mouvements sur ceux de ces corps qui paraissent le remorquer. Et, ce faisant, marquant ainsi le refus de devancer l'autre, d'aller au-delà de ce qu'il donne à voir, tenant respectueusement sa distance, il figure une certaine idée du documentaire voulant que le seul savoir de l'autre qu'il puisse offrir ne soit jamais que la monstration de son cheminement, l'enregistrement des forces qui meuvent son corps.»<sup>30</sup>

Garder en tête l'idée que le cinéma puisse être une « puissance d'accueil » me parait très important. Même s'il n'y a peut être « pas une image juste, mais juste une image »<sup>31</sup>, cette justesse de l'image, cette utopique bonne distance, découle de la sincérité des rapports entre soi et ce qu'on filme. La beauté n'est pas seulement dans dans le plaisir visuel, dans l'esthétisme. Ici, elle est dans la simplicité du rapport aux personnages, dans le fait que le cinéaste leur laisse de la place, dans le cadre, dans la durée du film, sans modifier leur vie quotidienne par le tournage, « dans le soucis avoué de ne pas déranger ». Les soeurs ont bien sûr accepté qu'il enregistre, mais il ne va pas chercher le film, il ne va pas l'attraper dans les plans. Il contemple, garde une distance, il « suit » littéralement ce qui se passe, et accepte l'idée d'être en retard. Le cinéaste use d'une qualité de discrétion. Il est là, mais ne modifie en rien l'état des choses. Ce cinéaste discret, on peut en faire ressortir les contours par contraste : par exemple, c'est exactement ce que n'est pas Shirley Clarke dans *Portrait of Jason*, puisque ce film est à la fois un espace scénique offert à Jason Holliday

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Gabriel BORTZMEYER, « Les Trois soeurs du Yunnan », Débordements, 15/04/2014

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Jean-Luc GODARD, Vent d'est

pour qu'il y déploie à outrance ses volontés artistiques, et en même temps un procès contre lui : alors qu'il raconte ses vies fantasmées face à la caméra, Shirley Clarke et Carl Lee, qui semble bien le connaître, le provoquent avec une hostilité grandissante au fur et à mesure du film. « Soit sincère, soit sincère », lui répète Carl Lee depuis sa position de technicien à la fin du film.

Entre ces deux démarches, entre film-contemplatif et film-attaque, il existe d'innombrables possibilités de gestes de cinéma.





Faire du cinéma a toujours été lié à des questionnements existentiels. D'où est ce qu'on regarde les choses ? Comment prendre position, comment s'impliquer lorsqu'on fait un film, et comment trouver une forme qui engagera le spectateur autant que nous l'avons été lors de sa fabrication ?

Puisque que l'un des outils, en tant qu'opérateur.ice, est justement la caméra dont la place induira une distance vis à vis de la scène filmée, il fallait questionner ce lien, ce rapport entre distance mathématique, et mise à distance. Plutôt que ce terme de « mise à distance », je me suis formulé au fur et à mesure de ce travail que mon envie de faire des films était très en lien avec la notion de rencontre. Comme si, bien que la distance reste ce qui nous éloigne des choses, nous en sépare, elle était également ce qui permet le rapprochement, la découverte, la collision... D'où mon goût pour le genre documentaire, mais aussi pour des collaborations sur des fictions où la rencontre entre la narration (le sujet), et la forme (la mise en scène), s'opère. Comment trouver la bonne distance, ou comment, dit simplement, allier fond et forme.

Cette recherche m'a permis de mettre à plat et surtout de réinvestir certaines connaissances techniques apprises le long de mon cursus, ainsi que de les mettre dans une perspective pratique. Être au clair sur les outils dont on dispose quand il s'agit de faire un plan de cinéma, savoir dire quelle sensation de distance ils provoquent visuellement, me parait être une base essentielle pour amorcer un dialogue fructueux entre l'image et la mise en scène.

Le fil choisi pour guider ces errances filmiques découle des questions que je me suis posées sur mon travail de fin d'étude (qui je filme, avec quoi, comment...), induisant en grande partie le choix des films évoqués ici, au-delà du fait qu'il s'agissait également de mes goûts personnels. De ces problématiques ont aussi émergé des désirs de rencontres qui ont ponctué mon travail de recherche et d'écriture de ce mémoire : vous trouverez en annexe la retranscription de celle avec Agnès Godard,

mais ce processus de réflexion a également été ponctué de nombreux échanges avec Claire Mathon, ma directrice de mémoire, qui m'a ensuite parlé de Camille Cottagnoud que j'ai pu rencontrer par Skype. Et il y a eu aussi Eleonor Gilbert et Jean-Bernard Marlin. Ces moments de pensées partagés ont été parmi les instants les plus riches de mes recherches, dont je garde des approches, des points de vue, des ouvertures aussi, qui me suivront longtemps dans la suite de ma pratique d'image.

Finalement, que l'on se filme soi-même ou un.e inconnu.e, que l'on se rapproche, ou bien que l'on reste à distance, la position de la caméra par rapport au sujet est toujours le résultat d'un étrange mélange entre convictions et intuitions. C'est à cet endroit, dans la frontière entre le conscient et l'inconscient, dans l'affect et le parti pris, voire la prise de risques, que l'on trouve le plaisir de cadrer un plan de cinéma.

# **Bibliographie**

## Ouvrages cités

Robert BRESSON, Notes sur le cinématographe, 1975

Eugène DISDERI, L'Art de la photographie, 1862

Michel FOUCAULT, L'Archéologie du savoir, 1969

Emmanuel LEVINAS, Difficile liberté: essais sur le judaïsme, 1963

Claire MATHON, *Ext. jour, les interventions en lumière naturelle*, mémoire de l'ENSLL, 1998

François NINEY, Le Subjectif de l'objectif: Nos tournures d'esprit à l'écran, 2014

Susan SONTAG, On Photography, 1977

Edward T. HALL, The Hidden Dimension, 1966

# Ouvrages consultés

Matthieu BAREYRE, Autre chose que le cinéma, manifeste, 2015

Juliette BARRAT, Le regard et la caméra, mémoire de la Fémis, 2017

Roland BARTHES, La chambre claire, 1980

Raymond BELLOUR, L'Analyse du film, 1989

Nicole BRENEZ, De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma, 1998

Jean-Louis COMOLLI, Corps et cadre, cinéma, éthique, politique, 2012

Michel FOUCAULT, Le corps utopique - Les hétérotopies, 2009

Laura MULVEY, Plaisir visuel et cinéma narratif, 1975

Philippe ROUSSELOT, La Sagesse du chef-opérateur, 2013

Pierre ZAOUI, La Discrétion: Ou l'art de disparaître, 2013

#### Sites internet

Dérives.tv, Débordements, Another Gaze, sites du Grand Palais, de la Cinémathèque Française, de l'AFC

# **Filmographie**

Chantal AKERMAN, Je, tu, il, elle, 1974

Chantal AKERMAN, No Home Movie, 2015

Matthieu BAREYRE, L'Époque, 2019

Wang BING, Les Trois Soeurs du Yunnan, 2012

Robert BRESSON, Un Condamné à mort s'est échappé, 1956

Emad BURNAT et Guy DAVIDI, 5 Caméras Brisées, 2013

Alain CAVALIER, Le Filmeur, 2005

Shirley CLARKE, Portrait of Jason, 1967

Claire DENIS, Beau Travail, 1999

Claire DENIS, S'en fou la mort, 1990

Raymond DEPARDON, Délits flagrants, 1994

Raymond DEPARDON, 12 jours, 2017

Mati DIOP, Atlantique, 2019

Eléonor GILBERT, Espace, 2014

Eléonor GILBERT, Hôtel Echo, 2018

Jean-Luc GODARD, Le Livre d'images, 2018

Lucas GUADAGNINO, Call me by your name, 2017

Naomi KAWASE, Je fixe mon regard sur ce qui m'intéresse, 1988

Naomi KAWASE, Katatsumori, 1994

Yann LE MASSON, Regarde elle a les yeux grand ouvert, 1980

Chris MARKER, Le Mystère Koumiko, 1965

Jean-Bernard MARLIN, Shéhérazade, 2018

Ross MC ELWEE, Time Indefinite, 1993

Ursula MEIER, Home, 2008

Paule MUXEL et Bertrand DE SOLLIERS, Histoire de la folie, 1993

Paule MUXEL et Bertrand DE SOLLIERS, Sida, une histoire qui n'a pas de fin, 1994

Jean ROUCH, Tourou et Bitti, les Tambours d'avant, 1971

Virgil VERNIER, Chronique de 2005, 2007

Manuel VON STÜRLER, Hiver Nomade, 2012

### **Entretiens**

Claire Mathon

Agnès Godard

Éléonor Gilbert

Jean-Bernard Marlin

Camille Cottagnoud

réalisé le 3 mai 2019

au café Le Goncourt, à Paris

Pauline Penichout : Pour mon mémoire, j'avoue que je ne suis pas très avancée... Je me pose des questions sur la distance et la pudeur dans le documentaire, avec quelques films de fiction, aussi, dans mon corpus. Alors ma première question, déjà... Comment vous êtes devenue chef-op ?!

Agnès Godard : Ah! Alors c'est une histoire très banale en fait. Je suis originaire de province, je vivais dans le centre de la France, et mon père faisait beaucoup de photos. Des photos de famille, des films de famille, depuis toujours. C'était l'occasion d'organiser des « séances de photo » comme on disait, et petit à petit ça m'a familiarisée avec l'image, avec ce qu'on peut appeler une image. Au cours des années je me suis rendue compte que c'était aussi pour lui une manière de communiquer avec nous, sa famille, parce qu'il était quelqu'un de pas très démonstratif, d'assez réservé. Etant par ailleurs vétérinaire, il nous a invité, avec mes trois frères, à observer la nature, les animaux .... Ça m'a ouvert à une voie contemplative sur la nature, et donc par extension sur la lumière. Je sentais une attirance pour les images, je sentais que c'était pour moi un moyen d'expression assez fascinant. Je gardais ça pour moi à l'époque. J'ai pensé, au moment où je passais le bac, faire une école de cinéma, la seule que je connaissais c'était l'IDHEC. Je ne pensais pas avoir le concours et de toutes façon il était clair pour mes parents que ça n'était pas un métier qui convenait. Donc j'ai fait des études de journalisme. Mais ça a été comme un chemin de détour, puisque je suis revenue à ça. Je travaillais dans une agence de journalisme et puis j'ai donné ma démission, je me suis inscrite à la fac, à Censier, en cinéma, pour faire une approche théorique. À l'époque je travaillais en même temps comme secrétaire au ministère de l'Éducation. Un jour on m'a proposé d'aller jouer dans un film d'étudiants de l'IDHEC. Au début j'ai refusé parce que j'ai dit que je n'étais pas comédienne, et puis on m'a convaincue d'y aller. J'ai joué dans ce film, et puis je suis restée en contact avec les étudiants et c'est ça qui m'a décidé à passer le concours. Pour

moi c'était sûr que je voulais faire de l'image. C'était un choix déjà assez orienté

l'IDHEC puisqu'à ce moment là en 1976, quand on voulait être directeur photo,

c'était plutôt l'école de Vaugirard qu'il fallait faire, l'ancêtre de Louis lumière. Sim-

plement je m'étais renseignée sur les modalités du concours, j'avais vu qu'il y avait

pas mal de choses assez techniques, scientifiques et je ne savais pas si je pourrais me

remettre aux maths et à la physique.... Par ailleurs, le fait que l'IDHEC soit plutôt

une école de réalisation, avec la possibilité, après, de faire une spécialisation en im-

age m'attirait.

PP : Il n'y avait pas de départementalisation comme maintenant ?

AG: Non, pas à l'époque où j'y étais. Sans vraiment en être consciente, c'était vrai-

ment l'image au service de la mise en scène que j'avais envie d'investiguer... Je crois

que si je n'avais pas eu le concours je ne l'aurais pas représenté... Je pensais vraiment

que c'était complètement dingue, qu'en étant née dans le Berry on ne pouvait pas

prétendre à ça... Et puis ça a fonctionné j'ai pu rentrer dans cette école.

PP: Vous savez je viens de Bourges en fait...

AG: Ah oui, moi je suis née à trente kilomètres de Bourges, à Dun sur Auron, c'est

drôle. Quand j'étais étudiante à l'IDHEC, mon père est mort, il était jeune. A cette

occasion j'ai rangé ses photos, il y en avait plusieurs milliers, ça m'a donc replongée

dans ce contact avec ses images. Il y en a que je pouvais regarder, et d'autres où

c'était plus difficile. C'est quand même une approche de l'image liée à la spécificité

des images de famille, c'est à dire le témoignage d'existences, si on peut dire. Et

quelque chose d'un petit peu fou. Du reste, quand j'ai découvert la Chambre Claire

de Roland Barthes, ça m'a troublée, parce qu'il exprimait ce que je ressentais, quand

il dit « le temps qui traverse les images, à travers un regard, est virtuellement fou. »

Ce que je veux dire de ma sensation c'est que dans les photos de famille il arrive

régulièrement que les gens regardent l'objectif. Et quand on regarde la photo de

quelqu'un qui a regardé l'objectif, on a l'impression que cette personne nous regarde.

Il est très fréquent que ce regard soit celui d'une personne qui est morte à l'instant où

on regarde la photo. C'est en ça que c'est virtuellement fou, et c'est une chose qui

me fascine, ce document, ce témoignage, de vies, de personnes, qui rappelle et dit

qu'on est mortel. Cette mémoire de vie.

PP: Le fait d'attester aussi alors...

AG: Oui c'est ça. Et puis après par extension, il y a toute la pensée autour du con-

tenu de la photo... Est ce que c'est la vérité, une vérité pure ou est ce qu'il y aurait

quelque chose de faux dans les images ? Les images peuvent suggérer quelque chose

qui, si on l'investit parfois, est loin du contexte et de la réalité. Il y a un livre, de

Thomas Bernhard, « l'Extinction » qui dit que la photographie est l'invention la plus

perverse qui soit! C'est à dire qu'on prend position quand on fait une image. Une

image a un sens, dit des choses... Une image contient un message. À partir de là, ça

veut dire qu'on peut dire des choses, raconter, avec la manière dont on fait les im-

ages. C'est de là que vient tout le travail de l'image. Le cadre déjà, c'est un moyen

de dire des choses, ce qu'on montre, ce qu'on ne montre pas. Et puis la lumière, qui

va amener un climat, etc... On peut participer, dans la fabrication des films, à la nar-

ration! On a un moyen d'exprimer des choses avec l'image. Donc l'image est un

élément de mise en scène.

PP: À ce propos, je vous avais entendue dire quelque part, une phrase qui m'in-

téresse et que vous pourriez peut être développer. Je vous cite : « J'ai ma manière à

moi de regarder, et ce qui est intéressant, c'est de trouver comment inclure cette

manière de regarder dans le cadre d'une collaboration avec quelqu'un ».

AG: Oui les images sont un élément de mise en scène et faire des images de film

s'inscrit dans la collaboration avec un metteur en scène. C'est presque un travail

d'interprète ou d'accompagnateur. L'image ne peut pas être séparée du reste. Une

image pour une image ça n'existe pas quand on travaille comme directeur photo,

c'est pour un film, pour un metteur en scène, avec un metteur en scène, pour trouver

l'image du film, de cette histoire et de ses personnages en particulier. Tout le travail

est donc de trouver, en effet, comment situer sa manière de regarder les choses au

service de la mise en scène.

teur en scène.

PP: Mais vous arrivez à définir « votre » manière de regarder les choses ?

AG: Non pas du tout! J'ai certainement une manière de regarder les choses, comme tout le monde mais je ne sais pas en quoi elle consiste. Je crois que je me suis reposée là-dessus sans me poser cette question. Je me le suis exprimé autrement, en fait : je sais que lorsque j'ai commencé à travailler à l'image des films, la chose qui m'importait se résumait à une seule question, en regardant dans la visée de la caméra - j'ai toujours fait le cadre et la lumière - « est ce que je crois à ce que je vois, pour ce que ça doit dire? ». Ça induit nécessairement que je savais que je regardais à ma manière... Après, c'est un travail de collaboration, les metteurs en scène travaillent différemment avec l'image, il y en a qui laissent beaucoup le choix au directeur photo de proposer des choses, il y en a qui demandent des choses précises... mais il y a toujours la place pour interpréter. Mon souci c'est vraiment de trouver l'image de ce film là, pour ce que ça doit dire. Comme une image participante, une image qui

PP: Et donc par exemple, avec Claire Denis, est ce que vous parlez beaucoup d'images ?

raconte aussi l'histoire. La trouver non pas seule mais en la construisant avec le met-

AG: Oui et non. Disons que ça a évolué. Au début il y avait quelques images de référence, des photos surtout, des passages de films, plus rarement. Puis c'est devenu franchement rare. Il peut très bien n'y avoir aucune référence ou bien une seule image, comme un noyau. C'est par sa manière de parler du film que les images sont suggérées. Je crois qu'elle voit son film en image, il est possible de les deviner quand elle en parle, ou du moins d'en sentir la teneur. C'est aussi vrai pour les décors, les costumes, le maquillage etc etc... je l'ai toujours compris comme une manière de diriger assez précise et en même temps de laisser venir les propositions, à la fois pour sentir si elle est comprise, à la fois pour laisser advenir d'autres idées, aller plus loin....disons qu'elle donne des pistes et qu'il faut trouver le bon itinéraire... C'est

une très longue collaboration, c'est assez rare puisqu'on a fait 16 films ensemble - et il n'y a pas beaucoup de collaborations aussi longues - c'est sûr qu'il y a eu une rencontre. Elle pourrait bien se situer autour de l'image. C'est une rencontre de cinéma, d'image. C'est difficile de parler de goûts, mais il y a quelque chose comme ça, certainement. Un goût commun, peut être, ou surtout, une communauté dans le rapport avec le cinéma et l'image de cinéma. Je pourrais dire même dans la foi, dans la foi du cinéma, et de la cinématographie.

PP: Je reviendrai après sur mon sujet de mémoire, mais je me souviens qu'à mon oral de la Fémis, au sujet de Beau Travail je parlais d'une sorte de danse avec les acteurs pour décrire le travail du cadre dans ce film, et alors on m'avait demandé si je pensais que c'était Agnès Godard ou Claire Denis qui dansait avec les acteurs. J'avais répondu que c'était Claire Denis, mais à travers le cadre d'Agnès Godard. En tous cas ça m'avait beaucoup marqué.

AG : Ça me permet de dire les choses plus clairement. C'est à dire que Claire travaille avec l'image, pour tous ses films, mais c'est peut-être le plus prégnant sur Beau Travail, qui est un film très particulier. Claire a eu cette idée formidable de tourner à Djibouti, là où se trouve la légion. Il s'agissait d'un film assez expérimental même si on ne le s'est jamais dit. Et puisque c'était un film pour Arte, on m'avait demandé de tourner en 16mm. Mais avec les repérages, quand je suis allée sur les lieux, j'ai vu que c'était un endroit exceptionnel, géologiquement d'abord. Et puis c'est un endroit extrêmement spirituel, alors j'ai pensé qu'il fallait tourner en 35mm, pour les perspectives que ça apporte. C'est ça qui s'est fait finalement. Tous ces ingrédients mis en place, et avec Claire c'est souvent ça qui se fait, elle rassemble les ingrédients, les met en place et puis elle passe le relais au tournage, c'est à dire qu'elle laisse faire ou plutôt regarde ce que l'on en fait. Qu'elle ait décidé, en regardant à travers le viseur de champs - j'ai un viseur sur lequel je mets les objectifs - ou que ce soit moi, peu importe, quelquefois on ne sait plus vraiment...je crois qu'elle attend qu'on soit aussi embarqué qu'elle, elle attend de voir si on y croit autant qu'elle! Elle observe pendant les prises, surtout les moments d'improvisation, et comme c'est quelqu'un d'image, il lui suffit de me regarder filmer pour savoir ce

qu'il y a dans le cadre et la caméra. C'est là qu'on se retrouve.

PP: Et du coup, avec elle ou avec d'autres, comment abordez-vous la notion de dis-

tance?

AG: Avec Claire la question ne se pose presque plus, mais c'est probablement une

des premières qui s'est posée. Sur S'en fout la mort, le deuxième film, je ne faisais

pas l'image mais juste le cadre, car j'avais un petit bébé et je n'avais pas pu préparer,

Pascal Marti est arrivé pour faire l'image. En attendant Pascal j'avais fait des essais

qui avaient orienté vers le choix du 35mm bien que le film soit conçu pour être

tourné à l'épaule. Dans ce film il n'y a pas un seul plan sur pied. Et on a fait ce film

avec deux focales, le 40mm et le 50mm. C'est à dire qu'on était assez proches de la

vision humaine.

PP: Vous aviez décidé ça avant ou pendant le tournage? Vous aviez pris toute une

série, ou vraiment pris le parti de n'avoir que ces focales là?

AG: Je crois que j'avais fait les essais avec ces focales. Je m'étais raconté, sans

qu'on en ait parlé que j'allais être un personnage du film qu'on ne verrait jamais! Le

40mm et le 50mm sont devenues les focales de base du film. Mais on avait toute une

série bien sûr! Du reste, Claire n'utilise pas beaucoup de focales différentes. D'où la

concision dans la cinématographie en plus du fait de choisir ce qu'on montre ou pas

de manière radicale. Claire n'est pas du tout quelqu'un qui se couvre d'ailleurs,

comme on dit. Tout ça explique cette approche de la distance : c'est définir l'appr-

oche qu'on va avoir avec les personnages du film. Cette approche là n'est pas aussi

« puriste » avec d'autres metteurs en scène, qui ne travaillent pas forcément dans la

même compagnie avec la cinématographie. Mais c'est quand même quelque chose

que j'essaie de travailler, d'amener et de développer. J'essaie d'intégrer ça dans les

discussions de repérage, de découpage, pendant les lectures, si on tente par exemple

de faire une sorte de découpage idéal qui serait une base... Tout ce temps de prépara-

tion me sert à amener ça, une sorte de dessin. Évidemment, je crois à ça, sinon je ne

serait pas directrice photo. C'est justement parce que je pense que ce n'est pas la

même chose de prendre un 25mm pour filmer une scène, ou bien de filmer cette

même scène au 50mm. Donc c'est quelque chose que je vais essayer de travailler,

avec un metteur en scène. J'ai besoin de ça. Les focales de base bien sûr peuvent se

situer dans un autre choix.

PP: Vous avez un exemple d'un travail complètement différent, sur un film que vous

avez fait ? C'est vrai que je vous associe beaucoup à un rapport très proche aux

choses, et avec les personnages, dans la narration...

AG: Alors par exemple, avec Ursula Meir, qui écrit des scripts très fournis... Le

premier film, Home, c'était tout autre chose, car un décor entièrement construit. La

préparation a été assez longue, tout a été décidé : le choix de la maison, son em-

placement, son orientation, la taille et la place des fenêtres. C'était comme un studio

à l'air libre.

PP: Ça, c'était pour pouvoir faire certains cadres, en fait ?

AG : Oui, c'était pour pouvoir travailler la circulation, représenter le lien intérieur/

extérieur et extérieur/intérieur puisque la maison était un personnage important du

film dans le sens où son choix était capital pour la mère de cette famille. Il s'agit

d'une famille qui habite dans une maison à coté d'une autoroute désaffectée, l'auto-

route va être remise en circulation, ce qui remet en cause le fait qu'ils habitent dans

cette maison. Le film c'est la manière d'affronter ça. Donc il y avait quelque chose

de très vaste, puisque c'était une maison isolée, au milieu de nulle part, et en même

temps de la proximité avec les personnages de ce conte (c'était l'approche d'Ursula)

et de la promiscuité entre les personnages. Ça a été une approche petit à petit, par

exemple, on avait vraiment fait un découpage idéal, avec le scénario, sur plan, ce qui

a servi de base et qui a parfois été repris ou modifié sur place. Je trouve que com-

mencer les journées par des mises en places avec les acteurs c'est toujours très riche

parce qu'ils proposent des choses auxquelles on n'a pas pensé, bien souvent mieux

que celles qu'on a pensées théoriquement. Il faut rester ouvert à ce qu'il se passe. Il y

a une sorte d'opération chimique, même quand on a préparé, il faut toujours regarder

ce qui se passe sur un plateau, et s'il se passe quelque chose il faut savoir le prendre

et l'ajouter au fil conducteur précédemment défini ou bien le quitter...

PP: Et donc sur ce film là, en terme de focales, c'est plus varié que sur les films de

Claire Denis, par exemple?

AG: Oui, c'est différent... Mais nous restons quand même dans un rapport de fo-

cales qui va faire que les perspectives construisent un univers. Il faut créer une har-

monie entre toutes les focales pour contribuer à cette notion d'univers dans lequel on

va voyager. Il y a plein de possibilités, bien sûr, et on peut oser des choses incroy-

ablement variées. C'est en fait définir le ou les points de vue et le registre du film, la

manière d'évoluer dans l'espace du film au sens propre et au sens figuré.

PP: Du coup, j'imagine ca dépend forcément des collaborations, mais vous êtes du

genre à poser des sortes de limites à l'imagination du réalisateur, ou bien plutôt à

oser ? Est ce que parfois vous avez l'impression d'avoir un métier dont le rôle est de

restreindre des choses?

AG: Restreindre les choses, c'est ce qui est ressenti si la collaboration se passe mal!

Chercher, proposer, échanger c'est développer la collaboration. C'est important de

trouver comment collaborer avec quelqu'un. Si je le sens je peux très bien proposer

un découpage en 3 plans par exemple au lieu de 5... il faut trouver la nature de

l'échange pour qu'il y ait confiance. Il faut souvent, de plus en plus, trouver des solu-

tions qui contournent les contraintes. Elles sont de tous ordres, financières, logis-

tiques, temporelles...Ça, oui, il faut travailler là dessus. Les idées se construisent

dans l'échange et c'est comme ça qu'on peut trouver de nouvelles choses, même par-

fois accueillir des choses que l'on pense ne pas aimer! enrichir, s'enrichir. C'est bien

de savoir s'ouvrir à des choses auxquelles on n'a pas pensé. C'est pourquoi il faut

vraiment préserver un temps de préparation, c'est très important. Ce qui devient de

plus en plus difficile, il faut bien l'avouer.

PP: Sur la notion de distance, d'accord... Et la notion de pudeur... C'est un mot que

je n'aime pas trop, et pourtant... Je ne sais pas... C'est un terme qui peut avoir une

connotation assez négative, une autre assez positive, et je trouve que ça polarise un

peu les choses... Mais je me demandais, est ce qu'un film pudique, c'est un film où

la distance crée du désir ?

AG: C'est vraiment un vaste sujet...

PP: Et qu'est ce que ça pourrait être, filmer avec pudeur, ou pas...

AG : C'est compliqué de répondre à cette question, il y a une notion presque morale

là dedans.

PP: Oui.

AG: Ou en tout cas, ça rejoindrait presque la question d'une éthique. Parce que

pudeur, c'est...

PP: Alors est ce que ça vous est déjà arrivé, un jour, par exemple... Est ce qu'il y a

des choses que vous refusez de filmer?

AG: Ça m'est arrivé, pour un film, oui.

PP: Qu'est ce que c'était?

AG: C'était pour une scène de soirée échangiste... Et j'ai compris que les protago-

nistes de cette scène étaient de vrais échangistes, et on allait y aller, on allait les

filmer...

PP: Oui, ils n'allaient pas simuler...

AG: Voilà, et j'ai dit que je ne voulais pas le faire. J'ai dit que ça serait mieux filmé

par quelqu'un qui fait des films pornos, qui saurait mieux le faire que moi, que je

préfèrerais essayer de trouver, comme au cinéma, faire comme si, mais pas en vrai, quoi. Je crois que je ne comprenais pas le pourquoi de cette scène envisagée ainsi. Il y avait dans le film bien d'autres scènes érotiques, de nudité très frontale, totale, mais qui appartenaient au film d'une autre façon. Elles étaient prévues, elles ont été faites et elles étaient la matière du film. Je me suis longuement interrogée sur ma position au sujet de cette scène échangiste telle qu'elle était envisagée, je me suis dit que j'étais peut-être coincée... est-ce que je me trompais ? finalement, est-ce que mon interrogation a joué ? je ne sais pas, mais la scène n'a pas été tournée, elle a été supprimée. La pudeur est une notion le plus souvent liée au sexuel. Il y a aussi une résonance romanesque, et aussi un rapport avec la dignité. Peut-être que la question est celle de la frontière avec l'impudeur... Et la place de cette frontière est mouvante, elle a changé et continue de changer. Je vous parle d'un épisode qui a 15 ans ! Il y a une chose dont je suis certaine : s'il y a quelque chose que je trouve laid, même si on peut mettre beaucoup de choses dans ce mot, laideur... j'ai du mal à filmer. Même si c'est un film noir, un film sombre, je sais pas... Il faut toujours qu'il y ait une forme de beauté. Et la beauté, ça peut être horrifique, aussi. La beauté pour moi, c'est intrinsèquement lié au mystère, et le mystère, pour moi c'est essentiel au cinéma. Donc, dans ce sens... Je vais filmer des choses que je vais trouver belles – et ça inclut des choses violentes aussi... Mais pas forcément insoutenables à regarder. Je n'ai jamais pu regarder certaines scènes de Salo.. de Pasolini. En fait c'est ce qui touche au tabou. C'est le mot. Après la pudeur c'est quelque chose qui peut amener du désir, qui peut susciter le désir, traduire le désir parce que c'est une approche... c'est intéressant d'être dans cette tension, dans cette force d'attraction.

PP : Ça serait par exemple, très simplement... L'idée que la chose que l'on veut voir dans l'image, on va faire exprès de la cacher, de mettre un peu d'ombre, ou de cadrer pas tout à fait...

AG: Oui, par exemple. Ou de trouver une idée... Enfin c'est la fameuse notion haptique de l'image, qu'on pourrait presque toucher, mais qu'on ne peut pas toucher. Noli me tangere...Il y a quelque chose de cet ordre là. En fait, c'est de l'érotisme, voilà. Et je pense que l'érotisme ce n'est pas forcément la complète nudité. C'est pas

la même chose, l'érotisme et la pornographie. Vous disiez quoi, parce que j'ai ou-

blié...

PP: Dans l'image, comment, à un moment donné, on choisit de dissimuler l'objet de

cette image.

AG: Oui, un corps nu, un corps nu de femme, qui va avoir un voile un petit peu

transparent, c'est presque encore plus érotique qu'une nudité totale, par exemple.

C'est la question du voile quoi. Ou bien une pénombre.. Si on part du principe que,

au sens freudien du terme, la Chose, c'est la chose qu'on veut voir et qu'on ne verra

jamais, la chose mystérieuse, fantasmatique, c'est ça. Je pense que dans la manière

de donner à voir un personnage, c'est plus fort, de donner l'impression qu'on a envie

de savoir ce qui se passe dans la tête du personnage, que d'en donner une image qui

va dire « bon alors, il pense ça, à ce moment là ». Moi je trouve, en tous cas. Il me

semble que c'est ça qui induit la fascination qu'on peut avoir pour les êtres humains.

En soi... je crois qu'un visage... c'est ce qui représente le plus une personne...

PP: Ce qui donne accès?

AG: Je sais pas comment dire, c'est quelque chose d'assez... Il faut que je

réfléchisse à comment dire ça autrement.

PP: D'accord.

AG: Je vais faire un détour, parce que je ne sais pas comment le dire, mais par ex-

emple quand on lit le marquis de Sade, les corps sont détruits, les corps sont torturés.

Mais Justine, on dit bien, malgré tout, toujours, que son visage est intact. Sa person-

ne n'est pas détruite. Il y a quelque chose de très étrange dans la présence d'un vis-

age, c'est très... Et c'est là où c'est important d'ailleurs, de ne pas encadrer un vis-

age, mais bien, de le regarder. Ce qui n'est pas la même chose. Parce que regarder, ça

peut durer.

PP: Et ça, ça tient aux paramètres, lumière, cadre, focale...

AG: Oui. Être sensible au paysage d'un visage, c'est incroyablement important, de

trouver les angles, il y a tellement de physionomies différentes, et ça c'est passion-

nant, trouver toutes les variations possibles. Un même visage vu sous un autre angle

peut être totalement différent, il faut travailler avec tout ça. Soit garder toujours là

même chose, soit au contraire multiplier les facettes selon le récit, au long du récit...

Et pour ça, la lumière évidement a une incidence incroyable sur les traits d'un visage,

la manière de cadrer, l'angle, la focale, la distance ce sont les outils dont on dispose.

PP: Sur ça, justement... Enfin je ne connais pas trop votre rapport au cinéma docu-

mentaire, mais vous en avez fait aussi... Et dans quel sens les deux communiquent

avec votre travail de fiction, et plus spécifiquement sur ces questions là...

AG: Ça fait pas mal de temps que je n'ai pas tourné de documentaire, mais quand je

l'ai fait, et notamment pour un qui est devenu un film très long, 3h50 je crois...

PP: Ah oui, qu'est ce que c'était?

AG: C'était un film qui s'appelle Histoire autour de la folie, pour lequel on a tourné

à l'hôpital de Ville-Evrard, et aussi à Maison Blanche. Pour moi il n'y a aucune dif-

férence. J'essayais de travailler de la même manière. Évidement ce film il a été fait il

y a longtemps, donc tourné en pellicule, en 16mm. Non seulement il n'y a aucune

différence, mais justement, ça a été une expérience formidable, un enseignement

parce qu'il se posait bien la question d'une éthique, comment filmer, on a filmé des

médecins, des infirmières mais aussi des patients... Et c'était très très important.

Alors après, avec les mêmes metteurs en scène, c'était un couple, j'ai fait trois autres

documentaires qui traitaient du sida ? C'était essentiellement des témoignages, enfin

des interviewes comme on dit, et voilà on se posait la question de comment faire

pour que ça soit pas trop ennuyeux ou banal. Finalement, on a eu l'idée de faire ça

dans une voiture qui parcourait Paris, que ça soit de jour ou de nuit. Donc les gens

qui sont venus n'étaient pas des acteurs, et ils n'avaient pas l'habitude d'être filmés

et on sait très bien que la présence d'une caméra peut être intimidante. Dans la prox-

imité de cette voiture... eux étaient sur le siège arrière et moi sur le siège avant, donc

à bout portant, la voiture circulant dans la ville, il s'est avéré qu'ils ont oublié très

rapidement la présence de la caméra, et très rapidement il y a eu ce que j'appelle de

la beauté, leur beauté, en rapport avec leur témoignage, avec ce qu'ils disaient... Ça

c'était extraordinaire, ils étaient tous beaux.

PP : Ils arrivaient à oublier la caméra... justement, dans un endroit confiné ?

AG: Oui. Elle était à bout portant, peut être que c'était pour ça, mais ils arrivaient à

l'oublier... Évidement ils étaient là parce qu'ils étaient très liés au sida, donc forcé-

ment ils étaient là avec et pour toutes leurs convictions. C'était la beauté de leurs

convictions qu'on voyait... C'était vraiment incroyable. Pour moi il n'y a pas de dif-

férence dans la manière d'aborder ce travail.

PP: Mais donc ces films là, sur votre présence... Alors pas tellement dans cette

voiture, mais dans l'hôpital, par exemple, est ce que vous étiez de loin, ou bien vous

êtes à l'intérieur...

AG: Alors il y avait un peu de tout. De la distance pour filmer les lieux mais quand

on filmait les gens, la caméra étant sur pied pour les longues interviews, on était as-

sez à proximité. On n'a pas volé d'images. On ne s'est jamais cachés pour filmer.

PP: C'est vrai, cette question m'intéresse, des gens comme Depardon par exemple, il

a fait des films que j'aime beaucoup, mais il y a des gens qui ont ce rapport à l'ima-

ge, qui moi me met souvent mal à l'aise, comme un désir de se faire souvent oublier

au maximum, et c'est ça qui va permettre de récolter des témoignages importants et

bouleversants, mais... J'avais cette

impression que s'il avait pu devenir une caméra de surveillance, il l'aurait fait, un

peu...

AG: Oui ... C'est très juste.

PP: Enfin je pense qu'il y a certains films qui ne peuvent se faire que comme ça...

AG: Là c'est tout autre chose, la caméra de surveillance... Mais il me semble important de comprendre le fait que... quand on filme, on prend position. On prend position, je trouve, il faut que la caméra... Enfin c'est la fameuse caméra participante. Elle est présente et elle doit signifier le fait qu'elle est un regard, le regard de quelqu'un. Par exemple, je reviens à ce documentaire, quand les gens parlaient parfois, avec leurs mains, de temps en temps j'allais chercher les mains, pour montrer que quelqu'un est en train de filmer, de regarder. Parce que c'est vrai que dans le cas de Depardon, quelques fois, à force de se faire oublier il n'en est encore que plus présent. Et là ça devient autre chose. C'est très intéressant de regarder tous les documentaires depuis les années 60 jusqu'à maintenant... Il y a plein d'écoles différentes. Les films de Jean Rouch ne sont pas les mêmes que Depardon, qui ne sont pas les mêmes que Johan Van der Keuken etc etc... C'est passionnant, pour aborder la question de comment filmer. Parce qu'on s'aperçoit, en traversant tout ça, que c'est quand même lié à la technique et aux moyens dont on dispose. Dans les années 60 il n'y avait pas de son synchrone et peu d'autonomie de durée. Jean Rouch par exemple faisait des plans qui duraient 20, 30 secondes, parce que c'était l'autonomie de la caméra, il fallait remonter le ressort.. Du moins jusqu'à ce que arrivent la Coutant puis la Aaton. Maintenant tout a complètement évolué avec le numérique, les durées ne sont en rien comparables. On voit que les films n'ont plus du tout la même facture et c'est un autre regard. Je ne suis pas en train de dire que c'était mieux ou moins bien, je suis en train de dire que ca met en exergue comment chacun a trouvé son regard en fonction de ses outils. Je reste quand même un peu dubitative parfois sur la durée possible avec le numérique qui permet d'enregistrer, enregistrer et reporter à plus tard ce qu'il en sera fait. Moi je trouve qu'assumer sa position quand on filme, quand on saisit c'est essentiel parce que c'est ce qui communique une pensée. Toutefois on peut dire aussi qu'il y a des films faits à partir de centaines d'heures de rushes qui sont réussis, ce qui revient à dire que dans ce cas il a été possible de savoir prendre en main et en pensée son outil.

PP: C'est marrant, parce qu'une des scènes les plus importantes dans mon film de

fin d'études, c'est un moment où la caméra s'est coupée, enfin la carte était remplie

et je n'ai pas vu, je n'ai pas pu tout filmer. Il y a un moment où il manque des im-

ages, et c'est la scène la plus important du film en fait.

AG: Oui, c'est très intéressant...

PP: Mais ça me fait cogiter pas mal quand même... Il y a des moments de documen-

taire aussi, que j'aimerais analyser dans mon mémoire. C'est dans un film de Ross

McElwee, un moment où la caméra vient trop proche.

AG: Je ne connais pas ce cinéaste là...

PP: C'est dans Time Indefinite, et Ross McElwee c'est un cinéaste qui a un rapport à

l'archive, il filme sa famille en permanence... On ne sait jamais trop ce qui est mis

en scène, triché, et ce qui est de l'ordre de la captation, après il écrit des voix off, et il

plaque beaucoup de choses sur les images qu'il a filmé, il en tire des fils on ne sait

pas toujours si il invente un peu ou pas... Mais il y a un moment donné où il filme sa

grand mère, qui est à l'hôpital, et il se rapproche d'elle avec sa caméra quoi, pour

l'embrasser... Du coup il y a des moments comme ça, dans des documentaires, où ce

n'est presque plus ce qu'il y a à l'intérieur du cadre qui compte mais ce qu'on se

raconte de la situation...

AG: Ca doit être vraiment intéressant... Ca doit devenir abstrait... Une caméra

vécue, quoi...

PP: Je me dis, en tant que spectateur, du coup, on ne regarde même plus l'image,

mais on regarde en soi le mouvement du cadreur

AG: Oui c'est ça, une image vécue... qu'une caméra ne peut pas faire, qu'il n'y a

pas d'images possibles de ça... un retour à la pudeur ? une pudeur signifiée! Ca se

passe hors du cadre, ça explose le cadre. Ça le fait disparaitre. C'est ingéré. C'est très

lacanien, c'est mangé, dévoré... L'anthropophagie chère à Lacan !!... ah ah Blague

à part ça doit être très très émouvant, à la fois la scène, les personnes et la limite de la

représentation...

PP: Peut être une dernière question. Du coup avec tout ça, et la place qu'on prend,

quand on prend position, quand on tourne. Techniquement, avec quoi vous aimez

cadrer, en terme de matériel. Et sachant que vous faites beaucoup d'épaule, la

présence des outils aussi, par rapport aux... C'est sûr que dans la fiction par exem-

ple, on accepte beaucoup plus facilement les dispositifs techniques, mais moi par ex-

emple, dans mon film, j'avais fait des essais, testé plusieurs dispositifs, aussi par

rapport à cette question, est ce que je prends une grosse caméra, ou pas... Quelque

chose comme ça. Dans la fiction, la question se pose quand même un petit peu

d'ailleurs, peut être...

AG: Oui la question se pose, mais d'abord elle se pose en terme de budget...

PP: Mais est ce que vous avez des habitudes?

AG: Elle se pose en terme de choix aussi, pour un certain rendu d'image. Avec les

caméras film, à pellicule... J'ai beaucoup aimé travailler avec les Arri BL et puis il y

a eu la Aaton, la Aaton pour moi c'était la caméra idéale...

PP: En 35?

AG: Les deux oui, en 16 et en 35. C'était une caméra incroyable, légère, ultra bien

conçue... Fabriquée par un ingénieur qui savait ce que c'était que filmer, regarder. Et

ça c'était exceptionnel. C'est la caméra idéale, totalement idéale. Après en

numérique ce n'est pas la même chose, les caméras n'ont pas été conçues par un in-

génieur qui avait un rapport comme ça avec le cinéma, donc il faut trouver, en effet,

des outils qui vous conviennent. Les caméras trop grosses présentent forcément un

inconvénient, à l'épaule, ça devient lourd, donc oui c'est vrai que je vais choisir

quelque chose qui va être ergonomiquement bien si je dois filmer à l'épaule. Mais

quand même, sans lâcher sur un choix de capteur et d'objectifs qui va correspondre,

qui va donner l'image recherchée. En film et même en 35mm on avait la Aaton. Sur

Beau Travail je savais que le climat serait rude, beaucoup de chaleur. La caméra était

parfaite. Le choix des objectifs plus délicat. Il fallait qu'ils soient performants, par-

fois pas d'électricité, et qu'ils aient un rendu qui me convenait. Donc j'avais pris des

objectifs Primo, Panavision...

PP: Ah oui, c'est lourd

AG: Ils sont gros, oui, il a fallu... il y avait beaucoup de poids en avant... Mais je

n'ai jamais regretté de les avoir pris. Et on a trouvé comment faire avec. C'est des

objectifs que je trouve très beaux, que j'ai toujours trouvés très beaux.

PP: Et depuis le numérique, vous avez des préférences?

AG: Alors, oui mais c'est compliqué. D'abord parce qu'il y a des choses qui arrivent

tous les six mois... Mais bon, mes choix se sont aussi faits en fonction de la

chronologie à laquelle les choses arrivent, en fonction des arrivées de ces différentes

caméras. La première fois que j'ai tourné en numérique c'était pour l'Enfant d'en

haut, mais le RAW n'existait pas, donc c'était du ProRes, donc des images com-

pressées, et c'était en Alexa, c'était le début du grand succès de cette caméra, et les

autres alors possibles n'étaient pas possibles pour plein de raisons techniques... Mais

il a fallu faire des essais, parce que c'était un film dans la neige, le soleil sur la neige,

à 3000 mètres, c'est énorme... il fallait s'assurer que ça irait pour la neige, les infra-

rouges bref une investigation en fait normale. Bon, moi je n'ai pas aimé le ProRes.

Donc quand je l'ai pu, j'ai changé pour la RED epic, dont je préférais la texture. On

était encore dans du

compressé mais on était dans du 2K, et puis je ne sais pas, j'aimais mieux la texture,

le rendu de couleurs... La texture moins... plastique, que l'Alexa. Et puis j'ai investi

du coté de chez Sony. J'ai travaillé avec la F55, environ deux fois ou trois fois, et

puis j'ai eu accès, pour un film, à la F65, dont j'ai trouvé le rendu vraiment for-

midable. Mais là, c'était du RAW, vraiment. Mais voila, le problème c'est que là il

faut être accompagné, en effet, car cette caméra est assez grosse. Moi je ne cadre pas

à l'épaule avec cette caméra là. Avec la F55 oui mais pas avec la F65. Avec l'easyrig

c'est possible mais je n'aime pas beaucoup, on est moins libre qu'avec la caméra à

nu sur l'épaule... mais ça aide, beaucoup. Je sais que c'est très utilisé. Et depuis fi-

nalement je suis quand même retournée à l'Alexa, l'Alexa mini, en RAW cette fois...

je l'ai re-testée parce que je pensais qu'elle serait bien pour ce film, qu'elle don-

nerait le rendu qu'on cherchait, coloré, saturé, un peu comme les images des films

des années 60, 70...

PP: C'était pour quel film?

AG: Le film d'Eva Ionesco. Il y a des choses dont j'ai été très contente. Il y a une

autre Sony, maintenant, la Venice. Je ne l'ai pas encore testée, mais je pense que je

vais le faire. Après, je fais toujours la même chose, je cherche vraiment les rendus

qui vont avec le projet...et donc je teste les caméras et les objectifs. Maintenant, il y

a donc des caméras grand capteur... la Venice, la Red Monstro. C'est très intéressant

à investiguer. Et ça change les focales, et donc les perspectives et donc la présence

des acteurs dans le cadre, par exemple dans ce film que je trouve éblouissant à tous

égards, Burning de Lee Chang Dong.

PP: C'est tourné avec la Venice?

AG: Non, je ne crois pas...

PP: Ou en tous cas avec un grand capteur?

AG: Oui. Je trouve ce film exceptionnel.

PP: Mais pour ça, il faudra que je pose les choses de manière un peu scientifique et

tout ça, mais en tout cas ça change le rapport à la distance, ça, les tailles de capteur.

AG: Ah oui

PP: Je sais que c'était le chef-op de Moonlight, James Laxton, qui avait utilisé

l'Alexa LF sur son film d'après.

AG: Oui, Moonlight c'est Barry Jenkins?

PP: Oui

AG: Et le film d'après, c'est quelque chose « Street »?

PP: Oui oui, c'est ça

AG: Ah oui... je l'ai moins aimé que Moonlight.

PP: Ah ah, oui. Mais sur l'image il disait... Pourquoi vous ne l'aimez pas?

AG: Oh...

PP: C'est l'image, spécifiquement, qui vous déplait?

AG: Pourquoi je ne l'aime pas... Je le trouve... Je n'ai pas compris pourquoi il est

comme enveloppé dans un papier cadeau Hermès, ça m'a paru si loin de James

Baldwin... c'est quand même politiquement... Je dis pas qu'il faut que ce soit crade,

mais j'ai été gênée...

PP: Moi la chose que j'ai trouvé intéressante dans ce film, peut être... C'est que

justement, la question du mystère, enfin il y a des choses qui ne sont absolument pas

montrées, enfin la question de la violence par exemple, comment on suggère la vio-

lence qu'il subit en prison, et tout ça, enfin ça par exemple ça convoque des im-

ages... Une histoire des noirs aux Etats-Unis, enfin c'est intéressant qu'il parle de ça

sans le re-montrer mais... Bon après c'est vrai que, je ne sais pas comment le dire

autrement mais c'est un film un peu cheesy quoi.

AG: Doucereux. Oui. Et s'il est vrai qu'il a choisi de ne montrer qu'un côté, de ne

pas montrer la violence supposée dans la prison, je n'ai pas eu le sentiment pour au-

tant que ça ait convoqué des images en moi. Peut-être que j'ai davantage vu la recon-

stitution de cette époque et de ses opprimés et qu'il s'en dégageait un certain exo-

tisme qui ne m'a pas convenu. Je dois dire qu'il y a un film que je trouve difficile-

ment remplaçable, qui ne traite pas tout à fait du même sujet mais de la même

époque et des effets de la ségrégation raciale. C'est A Killer of Sheep de Charles

Burnett, un film en 16mm noir et blanc. C'est un chef d'œuvre pour moi, une vision

complètement inattendue... Désolée on parlait des grands capteurs...

PP: Et du coup en terme d'images, enfin c'était intéressant car il disait que ça lui

permettait de placer sa caméra pas trop loin des acteurs, mais d'avoir des cadres en

taille, et de leur laisser la place de jouer...

AG: Bah oui, oui... Parce que du coup quand on met un 50mm, ça devient un 25...

j'exagère! Bien sûr. Mais c'est aussi la quantité de nuances que ça donne, enfin il y a

beaucoup d'informations dans ces images. Et contrairement à ce qu'on pourrait

penser non pas un coté chirurgical mais au contraire plus doux parce que beaucoup

plus nuancé.

PP: Oui. Et pareil, on pourrait se dire, finalement il faudrait peut être une petite

caméra, par exemple, dans une voiture, à cause de l'encombrement et tout ça. Et il

disait, justement avec cette caméra, il peut être plus proche en ayant des cadres plus

larges, donc pour les endroits confinés c'est bien aussi. Je ne suis pas obligé d'être en

super gros plan sur les visages, parce que je suis dans une voiture. Ça, j'avais trouvé

intéressant.

AG: Oui, sûrement...

PP: Mais enfin là ce n'était pas par rapport à ce film là, c'était sur une conférence

qu'il avait donnée à Camérimage en fait.

AG: Ah oui? Ah je ne l'ai pas regardée tiens, elle est sur internet?

PP : J'imagine oui. Enfin c'était pour faire la pub de l'Alexa LF, quoi, c'était une

masterclass donnée par ARRI

AG: Ah oui d'accord, c'est une pub ARRI

PP: Enfin c'était pas présenté comme une pub...

AG: Oui enfin c'est des pubs déguisées quand même, hein...

PP: Oui, voilà, bien sûr.

AG: Bah là, ils vont sortir l'ARRI mini grand capteur... Là avec ça, ils vont avoir beaucoup de succès. Ils sont très malins, parce que l'Alexa dès le début ressemblait quand même beaucoup aux caméras film, alors ça a eu beaucoup d'importance. C'est vrai que les petits cubes noirs de Red, une fois équipé de tous les accessoires nécessaire ressemblaient à des sapins de Noël. Il fallait beaucoup travailler les configurations pour obtenir un objet saisissable. C'était le prix de la préférence du capteur. L'Alexa mini est quand même très intéressante. Enfin, l'ARRI 65, c'est pas rien, à manier, c'est surtout une autre catégorie de caméra, les images sont extrêmement lourdes, c'est une autre post-production...

PP: Oui, on l'avait eue... Moi c'est sûr que je ne me vois pas faire autre chose que des plans sur pied, avec ça.

AG: Alors après il faut des objectifs qui couvrent le format, quand même.

PP: C'était Claire Mathon qui me disait qu'elle aimait bien, en cadre à l'épaule, avoir un minimum de poids, quand même. Quand même sentir quelque chose, quoi.

AG: Oui oui, moi aussi, j'aime bien, forcément, une caméra trop légère n'est pas

agréable... C'est surtout la répartition du poids qui est importante. Et puis ça dépend

des gens, où on a le plus de force... J'ai remarqué que les hommes par exemple, sou-

vent ils aimaient bien la Moviecam, moi je préférais ARRI parce que c'était plus ré-

parti à l'arrière, moins sur les bras... Pour ça, la Aaton elle était imbattable. Mais là,

Claire Mathon elle a tourné un film avec la RED Monstro. J'ai vu des essais tournés

en 8k et projetés en 4K pour le film de Céline Sciamma. C'était très beau.

PP: Ah oui, je savais qu'elle aimait bien la RED mais pas que c'était en 8K.

AG: On peut faire du 8K avec la Monstro, du 6K avec la Venice. Après bon voila,

c'est quand même des films qui ont un certain budget... Pour le stockage tout ça...

C'est ça qui est différent avec le numérique, parce qu'avec le film, quel que soit le

budget, on avait tous le même matériel. L'image se faisait dans la fenêtre de la

caméra. Ce qui changeait, c'était le métrage, peut être le choix des objectifs, et la

liste électrique, le temps de tournage mais on avait, quand même...

PP: Une sorte de base commune?

AG: Oui, le même accès... Maintenant, ça va du téléphone aux grands capteurs,

donc c'est plus du tout la même chose. Alors on a démocratisé c'est certain, mais en

hiérarchisant tout de même selon les moyens.

PP: Oui oui, c'est vrai ça.

AG: Et les idées restent au dessus des outils.