

Le filmeur solitaire en documentaire et sa relation au son



Mémoire de fin d'étude
Lucie Kreutzer
Département son - Promotion 2024



Tuteur : Dana Farzanehpour
Sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce
Rendu le 27/05/2024

Remerciements

Je tiens à remercier premièrement toutes les personnes qui ont rendus ce mémoire possible. Barbara Turquier pour son suivi et ses précieux conseils, Valérie Deloof et Jean Pierre Laforce pour leur suivi durant ces quatre années à la Fémis. Merci aussi à Dana Farenzenpour d'avoir accepté de tutorer ce mémoire, pour sa gentillesse, sa bienveillance et ses retours sur mon écrit.

Merci également à toutes les personnes qui ont accepté de me rencontrer et de me parler de leurs expériences avec beaucoup de passion, Jean-Pierre Duret, Eric Tisserant et Clara Bouffartigue.

Un grand merci à tous les membres du magasin, Lucile Waterlot, Olivier Kalondji et Pierre Sans pour leur aide durant toute ma scolarité à la Fémis et de m'avoir aidé à construire un dispositif idéal pour mon tournage. Merci particulièrement à Pierre Sans avec qui j'ai beaucoup discuté de mes intentions de filmage et qui m'a donné par la suite des conseils précieux de prise de son qui répondaient à des envies précises de mise en scène et de tournage.

Merci à Jacques Descomps , dont la présence à l'école est précieuse et indispensable, pour son accompagnement durant toute la durée de la formation. Merci aussi à Tania Press, Myriam Gannagé et à tout le personnel enseignant de la Fémis.

Un immense merci à mon équipe, Albéric Brenel d'avoir accepté de produire mon TFE, de m'avoir épaulé et d'avoir supporté mes angoisses tout au long de la fabrication de ce film, Clémence Garnier pour son merveilleux travail de montage, d'avoir toujours été très à l'écoute, sensible à mes désirs et mes doutes, Lucie Million pour m'avoir aidé à manier une caméra (pas une mince affaire) et pour le bel étalonnage, Clara Nicolas pour son montage son réalisé en finesse qui a toujours respecté mes envies tout en ajoutant au film une plus-value Et enfin merci à Thibaud Carcy pour son mixage précis et son professionnalisme.

Merci à mes deux parents de m'avoir permis de poursuivre un rêve de cinéma, de m'avoir toujours poussé à poursuivre cette voix. Merci tout particulièrement à ma mère, premièrement pour m'avoir permis de réaliser mon film de fin d'étude en la filmant, mais aussi d'être d'un soutien inconditionnel

Sommaire

Introduction.....p.4

Première partie : Le filmeur solitaire.....p.6

1. Origine du filmage en solitaire en son synchrone.....p.6
2. Le tournage documentaire, filmer l'autre.....p.9
 - a. Se faire discret.e.....p.9
 - b. Acceptation du matériel.....p.11
3. Faire le choix d'être seul.e.....p.15
 - a. L'accès à l'intime.....p.15
 - b. Une forme de liberté.....p.16
 - c. Raisons économiques.....p.17

Deuxième partie : la construction de la bande sonore du filmeur solitaire. Mise en place d'un dispositif et les répercussions sur la post production.....p.21

1. Technique et légèreté.....p.21
2. Écoute et distance physique.....p.26
3. Le lien avec la caméra.....p.28
4. Le choix d'un micro.....p.31
 - a. Directivité et distance.....p.31
 - b. La spacialisation dans la prise de son, une aide pour la gestion des séquences avec beaucoup de personnages.....p.37
5. L'utilisation des hf.....p.40
6. Guide récapitulatif.....p.44
7. La post production, quelle matière récupère-t-on ?.....p.47

Conclusion.....p.51

Bibliographie.....p.53

Iconographie.....p.54

Introduction

En milieu de troisième année, je commence à réfléchir à mon film de fin d'étude et germe petit à petit dans mon esprit l'envie de réaliser un documentaire sur ma mère. Assez vite et pour diverses raisons l'envie de tourner ce projet seule c'est avéré comme la solution idéale pour moi. Me dirigeant vers les métiers de la prise de son, notamment dans le documentaire, je me suis évidemment posé beaucoup de questions, premièrement sur la légitimité que je pouvais avoir à tourner ce film seule, deuxièmement sur la manière dont j'allais pouvoir procéder pour créer une prise de son et une bande sonore répondant à des attentes de mises en scène.

En me renseignant et en parlant autour de moi de mon projet, je me suis rendu compte que les filmeurs solitaires en documentaires étaient nombreux. Beaucoup sont quelque peu perdu concernant la prise de son lorsqu'ils tournent seuls. J'ai donc décidé d'orienter mon projet de recherche sur la prise de son dans le cadre d'un tournage documentaire tourné en solitaire pour essayer de répondre au maximum à des questionnements divers que peuvent créer ce dispositif. Ce mémoire réunit les diverses réflexions et recherches que j'ai effectuées pour réaliser mon film de fin d'étude, et se veut également être un guide pour toutes les filmeurs solitaires qui se demandent comment réaliser leur prise de son.

Ainsi, nous questionnerons comment les réalisateurs de documentaires tournés en solitaire peuvent-ils assurer une prise de son tout en répondant aux exigences narratives et esthétiques de leur film.

Un film documentaire est un genre cinématographique qui utilise généralement des éléments visuels et sonores pour présenter des informations sur des événements, des personnes, des lieux, des idées, ou des phénomènes sociaux, culturels, politiques, scientifiques, ou historiques. Les documentaires peuvent adopter différents styles narratifs. Il peut adopter diverses formes : images d'archives, animation, prises de vues réelles, etc. Le documentaire reflète cependant le point de vue d'un.e documentariste. Il vise à représenter et éventuellement à interpréter le réel à travers des prises de vues.

Les films documentaires intègrent souvent des éléments de la fiction tels que les enjeux des personnages, la mise en scène ou la reconstitution de situations vécues, le suspense et la dramaturgie. Le choix de l'angle et du cadre, du matériau d'enregistrement, de sa sensibilité oriente le regard et ajoute du sens. C'est en ça que la frontière entre documentaire et fiction peut être fragile

La solitude dans le documentaire comme je l'entend, est une solitude qui se vit au moment du tournage, il me semble important de préciser que dans la plupart des projets documentaires, le metteur en scène, même s'il se retrouve seul pour tourner est accompagné sur d'autres missions que celles qui concernent purement l'aspect technique du tournage. Comme un producteur, un.e monteur.euse, ou bien encore toutes les personnes qui peuvent apporter un soutien durant la préparation du tournage, comme il m'est arrivé sur mon projet, je n'ai jamais vraiment été seule.

Nous essayerons d'explorer les motivations qui poussent un metteur en scène à tourner son documentaire sans ingénieur du son ainsi que les répercussions de ce choix et les interrogations qu'il suscite quant à la bande sonore du film. Nous constaterons que le documentaire tourné en solitaire peut revêtir diverses formes, allant du journal intime filmé aux documentaires mettant en scène plusieurs personnages, centrés sur l'autre. Dans ce mémoire, nous nous attacherons à étudier ces différentes approches documentaires et les défis sonores qu'elles entraînent.

En me basant sur ma propre expérience, mes différents tests, mais aussi de celle de metteurs en scène ayant été confronté à la même situation, nous tenterons ensuite de dresser différents dispositifs techniques de prise de son répondant à des attentes ou des envies de mises en scène. Nous aborderons également les conséquences pouvant survenir en post-production.

I-) Le filmeur solitaire

1) Les origines du filmage documentaire en solitaire en son synchrone

Pour mieux comprendre les possibilités techniques de prise de son qui nous sont possibles aujourd'hui et permettent aux filmeurs solitaires de tourner de façon légère et synchrone, revenons aux origines de ce dispositif.

Nous pourrions parler de Robert Flaherty, réel emblème du cinéma documentaire, avec son film *Nanouk l'esquimau*, réalisé en 1922 en Antarctique, tournage durant lequel Robert Flaherty était souvent seul durant ses prises de vue.

Mais pour ne pas trop élargir notre recherche et rester dans le spectre de la prise de son, nous nous intéresserons principalement à l'émergence du filmage seul en son synchrone.

Concernant l'enregistrement synchrone entre image et son, il y eut des expériences dès le début du cinéma parlant. Il n'était pas impossible de synchroniser deux appareils, mais il fallait qu'un même moteur les entraîne à partir du même axe. Mais ce principe est contraignant si l'on veut rendre le tournage mobile. Si les deux appareils ne sont pas lancés par un même moteur, les variations de vitesse sont inévitables. Le synchronisme était donc obtenu dans des conditions assez particulières : en studio grâce au courant électrique (ce qui nécessite donc d'être en intérieur). Dans le cas du documentaire, il existe par exemple le film *Housing problems* d'Egar Anstey et Arthur Elton dans lequel certaines séquences sont tournées en intérieur de manière synchrone. Mais le dispositif est lourd, un « camion son » est dans la rue, alimenté par un générateur qui produit un courant électrique, nécessaire à la synchronisation. Un des premiers basculements technologiques qui a permis le passage en extérieur est l'apparition du son magnétique. On passe alors d'un camion son à un magnétophone portable autonome. Ceci dit, le Time code n'a pas encore fait son apparition, et les deux moteurs des deux appareils tournant à des vitesses quelque peu différentes, le synchronisme reste approximatif.

L'apparition du Nagra (années 50), inventé par Stephan Kudelski fut une grande révolution pour l'enregistrement sonore de manière synchrone. Le Nagra est moins volumineux que les magnétophones de l'époque et fonctionne sur batterie. Il offre également une vitesse quasi constante pendant l'enregistrement et la lecture, ce qui permettait d'aligner facilement le son enregistré et les images filmées. Les avancées technologiques permettent de plus en plus la possibilité d'être léger et d'enregistrer en même temps du son et de l'image.

Les avancées technologiques ont grandement participé à l'apparition de filmeurs solitaires (en son synchrone) notamment dans les années 60 (démocratisation de la super 8 par exemple) où naît de nombreux journaux intimes filmés.

Ed Pincus commence le tournage de *Diaries* en 1971. Il met au point cette année-là une technique qui lui permet de filmer seul en 16mm et en son synchrone. Il explique que pour lui c'est un renouveau dans le cinéma documentaire : « pour la première fois, j'ai été capable de filmer directement les choses qui me concernent directement : les relations entre les femmes et hommes, la nature de la famille, la politique en tant qu'elle affecte les gens autour de moi »¹ Ed Pincus voyait les conditions matérielles et techniques de l'époque comme contraignantes et obligeant une certaine distance physique avec le sujet filmé, notamment à cause du son puisque le micro pour avoir un son de qualité doit être placé au plus proche de la personne filmée, ce qui amène à filmer surtout des gros plans. Pour contourner cette contrainte, Ed s'aide des nouvelles technologies naissantes dans les années 1970 pour créer un dispositif nouveau qui lui permettra de filmer avec plus de distance par exemple. Une des grandes avancées de l'époque est notamment le Nagra SN (il est commercialisé sur le marché professionnel en 1970 mais existait avant)



¹ Ed pincus, « One person Sync-sound : A new Approach to cinema Vérité » *Filmmaker's Newsletter*, 6,2, 1972, P.25), cité dans la Revue documentaire, n°26-27, *Filmer seul.e*, p.61

Incroyablement léger et peu encombrant pour l'époque. C'est un outil d'enregistrement sonore utilisé par Ed Pincus mais aussi par beaucoup d'autres documentaristes et ingénieurs du son. En s'aidant de professionnels, Ed Pincus modifie le Nagra SN pour qu'il loge un récepteur de signal radio marchant comme un bouton marche arrêt actionnable depuis la caméra grâce à un petit transmetteur placé sur cette dernière.



Il place alors sur le sujet filmé le Nagra et un micro-cravate, le Sony ECM 50 et en activant la caméra, l'enregistrement sur le Nagra se lance. Avec un peu de bricolage, Ed Pincus réussit à tourner seul, de manière légère, avec un son synchrone et devient l'un des pionniers dans ce domaine. Il réalise alors *Diaries*, film autobiographique qu'il tourne pendant 5 ans durant une période où son couple traverse une période de changement puisque Ed Pincus et sa femme ouvrent leur couple aux relations extra conjugales. « Il sait que filmer l'espace domestique, la vie privée et les relations amoureuses comporte un enseignement politique »². Son journal filmé pose alors de nombreuses questions que la société ne poserait pas autrement. Filmer seul son intimité devient une arme politique revendicatrice pour Ed Pincus. Il accorde une importance fondamentale au son direct et à la parole, c'est en ça qu'il se différencie principalement des films de Jonas Mekas par exemple (Jonas Mekkas tournait déjà en solitaire avant Ed Pincus mais ces films étaient muets ou bien le son et l'image étaient asynchrone). Il utilise la caméra comme un outil social « pour se lier ou se confronter à autrui, et en particulier pour dialoguer avec ses proches ».³

Dans les années 1990 apparaissent de nombreux journaux filmés en solitaire en France, notamment avec la démocratisation de la caméra DV.

² La revue documentaire 2016, n°26-27, *Filmer seul.e* p.61

³ Ibid, p.61

Remy Lange, Dominique Cabrera et d'autres cinéastes se penchent vers le tournage solitaire et filment leur quotidien.

Depuis l'apparition de système permettant l'enregistrement synchrone entre l'image et le son et aujourd'hui, les progrès techniques n'ont cessé d'évoluer, et le matériel s'est démocratisé de plus en plus. Les caméras devenant de moins en moins lourdes et bruyantes, les enregistreurs multipistes ont fait leur apparition, et les entrées sons dans la caméra également, permettant de ne jamais séparer l'enregistrement du son et de l'image. Alain Cavalier en parle dans un entretien avec Amanda Robles : « On parle du 16mm, c'est très joli le 16mm, mais ça n'enregistre que l'image ! Alors petit à petit, ils ont mis un micro, mais c'était très longtemps après. La réunion du son et de l'image sur la même bande c'est le phénomène le plus important de la vidéo, je pense... »⁴ Ces progrès ont permis une technique de plus en plus légère et accessible aux filmeurs solitaires.

2) Le tournage documentaire, filmer l'autre

Se faire discret.e

La responsabilité de l'ingénieur du son en documentaire est d'enregistrer le discours, rendre compte de la voix des personnes filmées. Il recueille leurs paroles, leurs émotions. Pour honorer cet engagement, la pratique de la prise de son en documentaire émerge comme une pratique dépassant le simple aspect technique. Au cœur de cette discipline réside incontestablement l'aspect humain. Tout d'abord, il est impératif de cultiver une communication fluide avec le réalisateur et le directeur de la photographie. Dans les séquences parfois improvisées, le preneur de son doit être en mesure de saisir les intentions de mise en scène, un travail qui repose grandement sur la préparation, tout en sachant observer et interagir aisément avec les protagonistes à l'écran pour placer judicieusement sa perche. La relation humaine avec les sujets filmés revêt une importance cruciale.

⁴ Amanda Robles, *Alain Cavalier, filmeur*, p.259

La plupart du temps, en documentaire, nous essayons de réduire au maximum l'influence que l'équipe technique pourrait avoir sur les sujets filmés, pour cela, savoir se faire discret est primordial. Être discret permet de minimiser le sentiment d'intrusion chez les personnes filmées. En se fondant dans leur environnement sans perturber leur vie quotidienne, l'équipe de tournage montre son respect pour l'intimité et des sujets, ce qui facilite souvent l'obtention de leur consentement à être filmés.

Jean Rouch, dans un entretien du CinémAction va jusqu'à parler de mimétisme :

« Se faire oublier, appartenir au paysage, se confondre avec la foule, est une attitude fondamentale pour le cinéaste qui cherche à approcher le réel. Les techniciens du « cinéma direct » sont aussi des psychologues et leur attitude d'effacement nécessite une profonde connaissance du comportement humain (...) Le cameraman, tout comme l'ingénieur du son, doit porter son appareil avec une discrétion que seule l'habitude du mimétisme peut apporter. Ils doivent savoir d'instinct se dissimuler dans la foule, ne jamais faire de gestes brusques pour appeler l'attention des équipiers, ne jamais crier, parler le moins possible (...). Cet art du mimétisme s'apprend et devient une seconde nature »⁵

L'attitude d'effacement n'est cependant pas le terme que j'emploierai. Le processus de création de Frederic Wiseman s'approche de cette idée de discrétion mais l'équipe ne cherche pas à disparaître lors du tournage : « l'équipe est très réduite : j'ai un opérateur, William Brayne, et moi-même j'enregistre le son. (...). Je ne donne jamais d'indications aux gens que je filme. Nous essayons d'avoir le moins d'influence possible sur la réalité que nous filmons, sans jamais nous dissimuler ». ⁶

⁵ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma Histoire et création* (Jean Rouch « entretien », Jean Rouch un griot gaulois, CinémAction n°17, 1982, p.103)

⁶ Ibid, p. 62

Clara Bouffartigue, réalisatrice du documentaire *Loup y es-tu*, filme pendant plusieurs mois dans un CMPP des séances de soins. Avant de sortir sa caméra et de filmer, elle passe près d'un an et demi dans le centre pour rencontrer les soignants. : « Il ne s'agit pas comme on le croit trop souvent de faire oublier le filmeur et sa caméra, mais au contraire de lui donner une juste place et d'assumer qu'il en ait une. »⁷. Lors de notre rencontre elle m'affirme « c'est un leurre de croire que tu peux te faire oublier et ne rien modifier. Tu modifies tout puisque tu es là. Pour moi, c'est une évidence mathématique. A partir du moment où tu vois les choses comme ça, il faut prendre sa place et en faire ce que tu en veux. Ta place peut être discrète. Moi je n'interviens pas du tout, reste silencieuse, mais ça, ce n'est pas s'effacer. Il y'a un lien non verbal, plus instinctif, presque animal. »

Acceptation du matériel

La présence de matériel technique peut apparaître comme un obstacle ou être intimidante pour les personnes filmées. Par exemple, une perche peut être perçue comme intrusive. Contrairement à une caméra équipée d'un zoom, elle ne peut pas s'adapter à distance pour éviter d'intimider et se faire oublier. Si l'on aspire à un son clair et timbré, il est souvent nécessaire de s'approcher à une proximité relative (dans la limite du cadrage disponible) pour capturer le timbre souhaité.

La pose des micro-cravates est également un moment délicat qui peut sembler très intrusif pour les personnes sur qui on les pose. C'est un accès à l'intime, physique, puisque l'on glisse une capsule le long du torse du sujet filmé, mais quand on laisse se faire poser un hf, c'est aussi offrir sa voix, ses paroles au plus proche, son souffle, ses émotions. J'ai particulièrement ressenti à quel point le hf me donnait accès une grande intimité lors du tournage du documentaire d'Albéric Brenel (*Les forêts de ma mère*, hors cursus réalisé durant l'été 2022). Pour le tournage de la séquence finale, nous étions dans un lieu appelé « le champ de roche », nous pensions seulement filmer des plans de paysage.

⁷ Clara Bouffartigue, entretien sur le site de santé mentale, <https://www.santementale.fr/2023/08/loup-y-es-tu-une-plongee-dans-le-quotidien-dun-cmpp/> consulté le 23/04/24

J'avais donc sur moi ma perche et Albéric avait gardé son micro hf. Il se trouve que sa mère et lui se sont éloignés de nous et se sont assis pour discuter. Au loin, Albéric nous fait signe de tourner, sans nous approcher. Lucie la cheffe opératrice et moi-même commençons donc à tourner, nous sommes à plusieurs mètres d'eux, ma perche ne capte absolument pas le moindre dB de paroles, mais je n'ose pas me rapprocher. Je m'accroupis, attentive à ce qui se dit. La discussion est devenue de plus en plus intime et sachant que la mère d'Albéric ne savait qu'on enregistrerait tout ce qu'il se disait, je me suis sentie de trop dans cet espace, j'avais la sensation d'être une auditrice passive d'une discussion qui ne me regardait pas. Je me souviens même avoir eu le réflexe d'enlever l'oreille gauche de mon casque, comme pour entendre moins. Au fur et à mesure que la discussion prenait de l'ampleur, grâce au hf je pouvais entendre le coeur d'albéric battre, ce qui m'a profondément marqué. J'avais accès à son pouls, ses émotions, son intimité profonde, j'étais capable, à plusieurs mètres de lui de savoir comment il était en train de vivre ce moment.

Alors, parfois, les personnages que l'on filme ne sont pas conscients de ce qu'ils nous offrent, d'autres sont plus méfiants à l'idée de la pose d'un hf.

Mais même si le matériel, perche ou hf peuvent être un frein pour faire oublier l'équipe technique, tout est une question de savoir mettre en confiance les personnes que l'on a en face de nous. De les respecter, les comprendre, les écouter. C'est aussi à cet endroit que réside le rôle de l'ingénieur du son, c'est aussi de sa responsabilité de pouvoir mettre en confiance le sujet filmé.

Il existe tout un tas d'astuces pour contourner ces difficultés. Ce qui peut être intéressant, c'est de faire écouter au protagoniste sa voix à travers le casque, cela peut lui permettre de se sentir plus proche de ce que l'on est en train de faire, plus confiant. La pose des micro-cravates doit être pris comme un moment privilégié durant lequel nous pouvons prendre le temps de créer une relation avec le sujet filmé.

L'acceptation du matériel fait partie intégrante du travail documentaire. Ce n'est pas une tâche irréalisable, mais c'est un élément à prendre en compte et peut mettre un certain temps à être accepté par les sujets filmés. Cela peut représenter beaucoup de préparation. C'est tout le travail qu'a effectué Clara Bouffartigue sur son documentaire *Loup y es-tu*.

La préparation du tournage a commencé en assistant dans un premier temps aux réunions de synthèse entre les soignants, pendant 6 mois elle y assiste, écoute, s'immerge : « j'étais candide et à partir de ce que j'ai ressenti, j'ai construit le film. Mais ça n'a pas été simple de mettre les soignants en confiance. » La présence de la réalisatrice aux séances de soins s'est faite petit à petit. En parallèle des séances elle continue les réunions de synthèse avec tout le personnel soignant. C'est pendant ce temps-là que le film s'est construit avec toute l'équipe du centre : « on a vraiment réfléchi ensemble car il y avait un interdit de la caméra à cet endroit. On a inventé en équipe le cadre qui allait permettre à la fois le cadre du film et celui du soin. J'avais tout un tas de contraintes de tournage, mais que j'avais choisies, validé, et j'avais déjà réfléchi sur ce que je pouvais en faire avant de tourner. ». La réalisatrice assiste à des consultations avec différents patients pendant 18 mois, sans caméra. Temps précieux puisqu'il a permis aux soignants et aux patients de s'habituer à la présence de la réalisatrice et elle, a appris à comprendre le fonctionnement d'une séance, à écouter différemment ce qu'il s'y disait. Elle ne se fixe pas de durée maximale avant de pouvoir sortir la caméra, elle a senti le moment où c'était possible pour eux et pour elle.

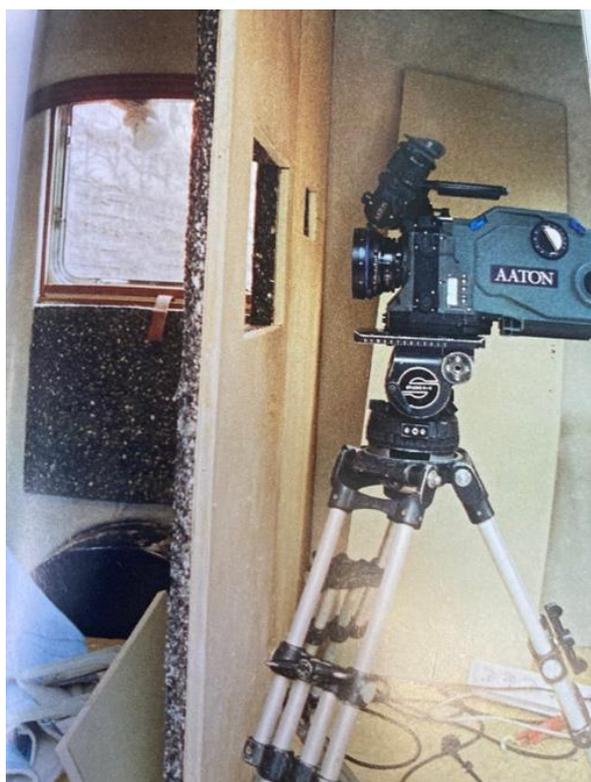
Il existe aussi des solutions pour dissimuler le matériel quand cela est nécessaire. Dans le film *Les habitants* de Claudine Nougaret et Raymond Depardon, les deux cinéastes ont créé un système dans une caravane pour être à distance des protagonistes tout en restant à proximité : « au son, j'avais mis en place un système avec deux micros fixes de manière à entendre jusqu'aux petites respirations, au petits chuintements (...). J'étais dissimulé derrière une cloison et je pouvais observer la scène à travers une toute petite lucarne pour mixer en direct. Je trouvais ça formidable. »⁸

9

⁸ Claudine Nougaret, « Dégager l'écoute »

⁹ Image issue du livre *Dégager l'écoute*, photographie de Raymond Depardon, à droite, images issues du film *Les habitants*, NOUGARET Claudine et DEPARDON Raymond

Pour différentes raisons, percher est aussi parfois impossible. Dans son ouvrage *Dégager l'écoute*, Claudine Nougaret explique que pour le film *10^e Chambre, instants d'audience*, qui se passe dans une salle d'audience du tribunal correctionnel, la présidente avait interdit la présence de la perche. Claudine Nougaret a alors prévu un système de prise de son adapté en plaçant quatorze micros de part et d'autre de la salle. Lors de difficultés avec la présence du matériel, il est donc possible de trouver des solutions techniques pour y remédier.



Les habitants, Claudine Nougaret et Raymond Depardon

Les collaborateurs que sont les membres d'une équipe technique dans le tournage documentaire ont une présence précieuse cependant, certains films demandent à être tournés seul.e. Nous essayerons de comprendre ce qui pousse ce besoin d'être seul pour certains réalisateur.ice.s, quel sont les enjeux sonores qui en découlent et ce que ce dispositif peut engendrer.

3) Faire le choix d'être seul

Dans la revue documentaire *Filmer seul.e*, existe plusieurs témoignages de metteurs en scène qui ont fait le choix de tourner certains de leurs documentaires seul.e, et chacun leur tour expliquent leur démarche et leur désir d'être seul. Je me rends compte en lisant les divers témoignages qu'il existe de nombreuses raisons qui poussent certains réalisateurs à tourner sans équipe technique.

-La liberté : Certain.es réalisateur.ices expliquent que cette volonté d'être seul.es se caractérise surtout par une forme de liberté, qu'ils ne retrouvent pas entourés de collaborateurs. La solitude induit que les choix de mise en scène peuvent être guidés par une intuition, qu'il n'est pas nécessaire de verbaliser pour les communiquer à l'équipe. Reviens régulièrement cette idée que communiquer à l'équipe ses envies est quelque chose de parfois difficile, être seul facilite de suivre son intuition, capturer un instant sans vraiment savoir pourquoi, mais sans avoir à expliquer à ses collaborateurs pourquoi on le fait et comment doit-on le filmer. Pour Denis Gheerbrant, « être seul c'est filmer quand on veut ce que l'on veut comme on veut sans savoir obligatoirement pourquoi mais en obéissant à un impératif intérieur ». Quelque part, seul on atteint peut-être une forme de liberté, mais accompagné on partage. Et comme le dit si bien Dominique Cabrera :

« Quand on tourne avec d'autre (...) ils ajouteront leur grain de sel. C'est cela filmer avec d'autre, « cum grano salis ». Le film à faire se formera et se transformera dans ce va et vient avec les autres. (...) On s'évertue à donner le la au chœur, chef d'orchestre de l'invention collective, on est occupé à rythmer ce que peut devenir une ivresse de relation. On s'oublie d'une autre façon... »¹⁰

¹⁰ Dominique Cabrera, La revue documentaire 26/27, *Filmer seul-e*, p.140

- **Raisons financières** : Malheureusement, un projet documentaire peut avoir du mal à obtenir un budget conséquent. La décision d'être seul peut être aussi pour des raisons financières, soit si le budget ne permet pas du tout de rémunérer un ingénieur du son, soit parce que filmer seul peut permettre de chercher et de se perdre, de prendre son temps. Quand on est plusieurs, on revient rapidement à une question financière, la recherche est limitée dans ce sens.

Jean-Pierre Duret m'explique durant notre entretien que pour leur premier film, ne pas prendre d'ingénieur du son a aussi été un choix économique, il n'y avait absolument pas le budget pour payer quelqu'un, mais aussi que leurs tournages s'étendent en général sur plusieurs mois (6 à 7 mois en moyenne) avec beaucoup de recherches et d'expérimentation, il est donc difficile de demander à quelqu'un de les suivre sur une si longue durée (de plus sans pouvoir vraiment le rémunérer).

Si la raison principale d'un dispositif solitaire est d'ordre financière dans un premier temps, être seul s'est vite avéré être évident pour Jean-Pierre, et une réelle envie de s'occuper du cadre et du son est née, ce qu'il ne laisserait pas à quelqu'un d'autre désormais.

Pour le tournage de *Loup y es-tu*, être seule s'est avéré être comme une évidence assez vite pour Clara Bouffartigue. Premièrement le cadre intime des séances de soins psychiques ne permet pas forcément la présence d'une équipe de tournage. Le dispositif documentaire de Clara se caractérise par le temps et la relation non verbale qu'elle a construite et tissée avec les patients et les soignants dans cet espace de soin dans lequel elle a vraiment pris sa place même si silencieuse et discrète. Relation qui construite pendant un an et demi. Un ingénieur du son qui serait arrivé au moment du tournage aurait été perçu comme un intrus. « Je fais des immersions longues. Pour pouvoir travailler avec un.e ingénieur du son, en conservant ce que je met en place avec ce dispositif long, il faudrait qu'il puisse être associé aux repérages. Mais le budget alloué aux documentaires ne permet pas de rémunérer un.e technicien.ne sur une si longue durée. » Dans le cadre psychique il y a évidemment beaucoup d'humain en jeu : « Admettons que j'ai les moyens pour payer un.e ingénieur du son

sur toute la durée de la préparation, je me poserai beaucoup de questions pour le choisir puisqu'il viendrait lui aussi modifier ce qu'il y a à l'intérieur du cadre. »

-L'accès à une forme d'intimité : Comme me l'avoue simplement Jean-Pierre Duret « moins on est, mieux on se porte ». Certains films, pour atteindre une forme d'intimité, nécessitent d'être tournés en solitaire, ou du moins avec une équipe la plus réduite possible. Il m'explique aussi « Moi et ma caméra, une fois que les gens que je filme sont habitués, qu'ils comprennent qu'on est là pour les écouter, et pas pour leur voler quelque chose, le rapport à la caméra est extrêmement rapide et simple, et ça se passe très très bien et on peut aller loin dans le rapport à l'intimité, pour filmer ce qui m'intéresse ». Jean-Pierre Duret fait partie de ses filmeurs solitaires qui s'occupent à la fois de la réalisation, de la prise de vue et de son. Il est tout de même accompagné de sa femme Andréa qui a co-réalisé tous leurs documentaires. Mais Jean-Pierre m'explique que pendant le cœur du tournage, Andréa reste à distance, c'est vraiment lui qui guide le moment, qui se fait le plus petit possible pour accéder à cette intimité. Ils regardent les rushes ensemble pour en parler, et il y a beaucoup de préparation aussi entre eux, mais pendant le tournage, Andréa reste physiquement assez distante de l'action pour laisser Jean Pierre capter des moments précieux. Cette envie d'accéder à une forme d'intimité par la solitude se retrouve notamment dans le cas de films de famille, de films très personnels, ou bien encore de journaux filmés. Le fait que le dispositif technique soit le plus léger possible et qu'une seule personne soit présente facilite l'accès à une certaine intimité. Supprimer la perche est notamment un élément qui peut faciliter l'acceptation du matériel. Le dialogue peut être aussi plus simple lorsque nous ne sommes pas accompagnés. C'est le cas de Daniela Di Felice, dont le travail m'inspire beaucoup. Elle réalise en 2013 *Casa*, un documentaire sur sa mère et sur sa maison, dans laquelle son père est mort. Daniela commence à filmer sa mère et son frère dans cette maison qui va bientôt être revendue. J'aime beaucoup la façon dont elle parle de la solitude et de l'équipe en documentaire car pour elle, rien n'est fixé, tout dépend du projet, du film et de pleins d'autres facteurs.

Je la rejoins sur ce point de vue, je crois qu'il ne faut pas s'enfermer dans une manière de fonctionner, ce que j'ai d'ailleurs peut être trop fait sur mon film de fin d'étude. Dans son témoignage, elle explique que le filmage solitaire peut se justifier par un besoin d'être seule face à la personne que l'on filme. Elle parle « d'une danse un échange épistolaire, un dialogue intime et sensuel »¹¹ Pour Casa, elle a fait le choix de tourner certaines séquences seule, car elle avait besoin d'être seule avec sa mère ou son frère lors d'échanges très intimes. Par contre, elle a travaillé avec un chef opérateur, Matthieu Chatellier pour certaines autres séquences, et explique à quel point sa présence a été précieuse « Il a une sensibilité et une adresse de cadreur que je ne pourrais jamais égaler »¹². Daniela s'entoure donc de collaborateurs et sait apprécier leur façon de travailler ainsi que leur capacité tout autant technique qu'artistique, mais au sein d'un même tournage peut changer de dispositif et tourner seule quand elle le souhaite ou quand elle sent qu'elle ne pourra capter quelque chose d'intime qu'en étant seule

Dans le cadre de journaux filmés à la manière de Rémy Lange dans *Omelette* ou bien de Alain Cavalier dans *Le filmeur*, être seul apparaît être comme un élément à part entière de la mise en scène. Être seul devient alors un accès à l'intime non pas envers d'autres personnes mais envers soi-même. Avec sa petite caméra, Alain Cavalier nous montre son quotidien, filme dès qu'il en a envie, se confie face à la caméra. Dans plusieurs de ses films, comme *Le filmeur*, *Irène*, *La rencontre*, *René*, le réalisateur dresse des autoportraits et des portraits intimes. Ce qui est intéressant chez Cavalier, c'est qu'il s'est petit à petit affranchi des codes traditionnels de fiction en équipe. Les différentes expériences vécues sur ses premiers films ont renforcé un sentiment d'insatisfaction sur le plan de la créativité. Durant la première moitié des années 70, le cinéaste décide de remettre complètement en question son travail, cherchant à trouver une harmonie avec lui-même. Sa relation avec la réalité est au cœur du dilemme qui le traverse pendant plusieurs années de silence, durant lesquelles il se contente d'écrire quelques scénarios. Il déclare sur cette période : "Je ne savais plus quoi filmer, il y avait, entre moi et la réalité, une espèce de verre épais (...) Ça m'a

¹¹ Daniela De Felice, La revue Documentaire, 26/27, Filmer seul-e, p.166

¹² Daniela De Felice, La revue Documentaire, 26/27, Filmer seul-e, p.167

aidé à savoir qui j'étais, et ce que j'avais vraiment envie de filmer".¹³ Il parle aussi des progrès techniques comme une avancée importante dans son travail : « Avec la DV on est seul, immergé à la fois dans l'image et le son qui sont cette fois réunis sur le même support. Cela change toute la relation avec ce qu'on filme. Autrefois, je dirigeais une caméra, j'ai appris à être une caméra. (...) Plus l'appareil est petit, plus la relation entre celui qui se trouve devant et celui qui se trouve derrière est simplifiée".¹⁴ Alain Cavalier se place alors comme être un homme caméra, la caméra dans sa main prolonge son regard, ses pensées, son écoute.

Le filmeur est un film autobiographique qui réunit des instants de vie tournés pendant 10 ans. Cavalier se filme lui-même mais aussi les objets de sa vie quotidienne, les personnes qui l'entourent, les événements marquant de son existence. Le film offre un regard intime sur la relation entre l'homme et la caméra mettant en lumière la manière dont elle façonne sa perception du monde.

Dans un entretien avec les étudiants de l'école supérieure d'audiovisuel de Toulouse, il parle aussi de la présence de l'équipe comme un public, empêchant l'accès à l'intime et à une forme de vérité : « Quand on était trois à regarder, elle était un peu traquée, on était déjà un public. Donc elle était une actrice. Tandis que moi, seul en face d'elle, c'est un dialogue entre deux personnes. »¹⁵. Ce qu'affirme Alain Cavalier me semble assez juste, c'est ce que j'ai cherché à éviter en filmant ma mère seule. Cela dit je pense que la caméra à elle seule peut engendrer chez la personne qu'on filme ce besoin de « jouer ».

Dans le cadre de mon film, c'est la première fois que ma mère vivait une expérience de tournage, il est donc difficile pour elle de savoir comment elle aurait vécu un tournage en équipe. Je l'ai tout de même interrogé sur la façon dont elle avait vécu le tournage et si cela aurait été différent pour elle si des techniciens étaient venus pour nous filmer. Elle me répond « Je pense que ça aurait été différent si y'avait eu des gens à la maison. Toute les deux ont fait les choses naturellement, on a plaisanté.

¹³ Christel Taillibert, *De l'espace filmique à la mise en scène de l'intime, l'introspection selon Alain Cavalier*, "Entretien avec Alain Cavalier", in *Positif*, n°240, mars 1981., „

¹⁴ Ibid

¹⁵ Amanda Robbes, *Alain Cavalier, filmeur*, p.140

Quand on rentrait dans des discussions personnelles, je n'aurai pas parlé pareil. Avec toi c'était facile. C'était comme d'habitude. Quand on parle sur le canapé avec notre verre de vin, c'est quelque chose qu'on fait souvent, ce n'était donc pas difficile d'oublier la caméra. Je te parlais comme si t'avais pas de caméra. L'équipe aurait été peut-être plus dérangeante. Puis c'était surtout très agréable de vivre ça ensemble, toutes les deux. Le tournage autant que le film fini restera un beau souvenir. »

L'idée de filmer ma mère seule n'a pas été de suite évidente. Je voulais initialement partir avec une équipe, un.e chef.fe opérateur.ice et un.e ingénieur du son. Lorsque je parle à ma mère pour la première fois de mon idée de film, qui était naissante, je l'ai prévenu que si on se lançait dans cette aventure, si elle acceptait d'être filmé, c'était accepter la présence de deux personnes à la maison.

Noël 2022, je me décide à faire des premiers tests, sans me mettre de pression quelconque, je ne sais pas encore exactement quelle forme j'ai envie que mon film prenne, mais je veux commencer à filmer, pour voir comment ma mère réagit à la caméra. J'emprunte alors un petit boîtier photo à mon frère en capacité de filmer et un micro-caméra. J'essaye de la filmer dans son quotidien et au premier abord, la présence de la caméra pour ma mère a été assez compliqué, elle ne supportait pas trop que je pointe l'objectif vers elle. Cependant, même si elle se montre un peu retissante, je remarque que je peux la filmer en robe de chambre, en peignoir, pas coiffée, devant la télé le soir, dans son lit avant qu'elle éteigne sa lumière. Je ressens alors assez vite qu'il m'est impossible d'imaginer filmer ces images, assez intimes, avec la présence de techniciens. Ma mère s'offrait devant la caméra dans une intimité assez profonde car j'étais derrière. Je commence alors sérieusement à me demander si ce film, je ne devais pas le tourner seule. Mais j'ai du mal à accepter cette idée dans un premier temps. Premièrement, car je suis technicienne du son avant d'être réalisatrice, je me suis longtemps demandé si le fait de tourner un documentaire seul.e ne décrédibilise pas le travail des collaborateurs sur un tournage. De plus, je me posais aussi des questions sur ma capacité technique pour tout gérer, notamment l'image que je maîtrise moins bien que le son.

C'est en parlant de mes interrogations à mon entourage, en suivant leur recommandation, que l'idée d'être seule s'est affirmé. Je me décide alors à me lancer, l'étape suivante étant de trouver un dispositif.

Attention à ne non plus partir du principe que le matériel et l'équipe technique est nécessairement un frein à l'accès à l'intime ou à une forme d'accès au réel. Le micro peut aussi permettre d'offrir une écoute à certaines personnes, qui n'ont pas forcément eu la chance d'avoir. Pointer une perche vers leur discours, c'est aussi leur offrir l'opportunité de s'exprimer, parfois pour la première fois. Il y a tellement de façon différente de faire un film, l'accès à une forme d'intimité peut se faire plus facilement en étant seul dans certains cas, mais de milles autre façon aussi. Par exemple, en lisant *Dégager l'écoute* de Claudine Nougaret et Raymond Depardon, je découvre qu'être en couple est devenu une force, un signe de confiance pour les paysans filmé dans la trilogie : *Profils paysans : l'approche*, *Profils paysans : le quotidien et*, *La vie moderne*. Pour citer Claudine Nougaret : « Nous nous présentions tels que nous étions : deux personnes en couple, deux parents. C'est comme ça que la confiance s'est petit à petit installée. (...) Mais nous devons aussi beaucoup nous livrer. »¹⁶

II) Lorsque nous filmons seul.e, comment faire des choix de prise de son répondant à des intentions de mise en scène ?

1) Technique et légèreté

Jean-Pierre Duret dans une table ronde organisée en 2015 au cinéma l'ONF, explique pour lui l'importance de la légèreté du matériel. Légèreté notamment permise grâce à l'avancée technologique du 20 ème siècle, nous l'avons vu plus haut. Une de mes premières exigences concernant mon dispositif était en effet de le rendre le plus léger

¹⁶ Raymond Depardon et Claudine Nougaret, *Dégager l'écoute*

possible, et de gérer le moins de technique possible, afin de me concentrer sur la mise en scène. Surtout que c'était l'une des premières fois de ma vie que j'allais manipuler une caméra, faire des choix de cadres, je voulais absolument me débarrasser d'une charge technique (qui reste présente, mais la réduire au maximum était important pour moi).

Je dirai qu'être léger, de manière très littérale veut tout simplement dire que le matériel ne doit pas être lourd. J'ai pour ma part choisi la caméra la plus petite et la plus maniable disponible à la Fémis, ce qui m'a permis d'être efficace en termes de déplacement, de maniabilité de la caméra. Peut-être que pour quelqu'un de plus habitué, une caméra plus grosse, et donc plus performante est un usage envisageable. Clara Bouffartigue lors de notre rencontre m'explique son dispositif technique utilisé pour ses deux derniers films, *Loup y es-tu* et *Tempête sous un crâne*, deux documentaires qu'elle a tourné seule. J'ai été très surprise car elle ne travaille pas dans la légèreté absolue avec le strict minimum. Pour *Tempête sous un crâne*, qui se déroule dans une salle de classe, elle est équipée d'un micro-caméra, d'un hf pour le professeur et de six zoom h1 disposés de part et d'autre de la salle. Pour *Loup y es-tu*, la réalisatrice utilise deux caméras, un zoom H8 relié à deux micros posés sur pieds et 4 hf, et même un peu de lumière ! Ce dispositif, qui peut paraître imposant pour une personne seule, est possible grâce aux conditions de tournage et à un travail préparatoire. Le lieu unique dans lequel tourne Clara Bouffartigue lui permet d'installer en amont certains éléments comme des cadres de diffusion, des lumières plus douces que les plafonniers initialement présents, des câbles XLR le long des murs ou du plafond qui resteront tout le long du tournage... C'est aussi une question d'adaptation et de ritualisation. Lors de notre rencontre je lui fais part de mon admiration quand à la quantité de matériel qu'elle a su gérer seule, elle me répond : « Il ne faut pas sous-estimer sa capacité d'adaptation. Les deux premières semaines, je me sentais débordé, j'avais l'impression d'avoir trois cerveaux. Puis j'ai développé des automatismes, j'avais une chorégraphie. Je n'aurais pas pu faire ça si j'avais tourné dans des lieux différents avec chaque fois de nouvelles contraintes à appréhender »

Mais la légèreté dans l'ensemble du matériel permet la spontanéité, la rapidité et la discrétion. C'est un des avantages lorsque nous sommes seul, il est peut-être plus

simple dans certaines situations de se faire discret. Alain Cavalier parle aussi de ce besoin d'être léger « Moi, si je manipule trop, (s'il faut charger la caméra, se trimballer avec tout ce matériel) je perds le contact, la continuité... Il faut que ça aille vite, il faut que je sois directement dans le live. La caméra vidéo maniable, elle, est immédiate, comme mon œil. On n'est pas l'esclave de l'outil »¹⁷

Mais être léger en termes de matériel ne veut pas dire négliger les intentions et la technique, bien au contraire. Jean-Pierre Duret explique :

« Filmer seul veut donc dire aussi une grosse préparation de manière à penser toutes ces choses. Plus le matériel devient léger et facile, plus il faut avoir une exigence de qualité. Qu'on peut avoir. Donc on n'a pas le droit de la laisser tomber. Dans des techniques traditionnelles, on se posait moins la question puisqu'il y avait un spécialiste de ci, un spécialiste de ça. Quand on veut filmer seul, je pense qu'il faut avoir cette responsabilité-là ». ¹⁸

Je suis assez d'accord sur le fait qu'être seul ne doit pas vouloir dire négligence, et qu'une certaine forme d'exigence et de rigueur sont à suivre mais j'ai pour ma part suivi pendant mon tournage un raisonnement quelque peu contradictoire.

J'ai assez vite ressenti en tournant que je devais lâcher prise vis-à-vis du matériel, et que les erreurs techniques faisaient aussi partie intégrante de mon film. Il faut penser certes à la fois à l'image et au son, mais parfois il faut en privilégier un par rapport à l'autre même si cela engendre des petits sacrifices techniques. Premièrement, il est normal de faire des erreurs techniques, elles arrivent déjà fréquemment en documentaire tourné en équipe, mais lorsque nous sommes seuls, les accidents de son, d'exposition, de bulle peuvent être d'autant plus fréquent. Ce n'est pas simple d'avoir l'esprit partout. Je crois que faire le choix de tourner seul implique de se détacher de ses petites erreurs, qui finalement peuvent faire partie du film et le servir.

¹⁷ Alain Cavalier, entretien avec Amanda Roble, Alain Cavalier, filmeur, page 260

¹⁸ Table ronde tenue le mardi 15 novembre 2005 au Cinéma ONF, <https://chairerenemalo.uqam.ca/classes-de-maitres/table-ronde-filmer-seul/>

Filmer seul c'est un choix qui peut et même parfois doit se sentir dans les rushes, car c'est une démarche qui change complètement la vision que le spectateur se fait de l'image qu'il est en train de visionner. Les imperfections peuvent faire partie du contenu. Je pense notamment à *Omelette* de Rémy Lange, dans lequel la caméra fait beaucoup de bruit tout au long du film, c'est ce qu'on pourrait appeler un défaut technique, mais je trouve finalement que ce son apporte un grand charme à l'image, et appuie la solitude du filmeur et nous plonge dans son point d'écoute d'homme caméra. Filmer seul.e c'est une gymnastique à adopter, savoir mêler des envies de sons et d'images en arrivant à ne pas les dissocier, s'adapter aux enjeux que l'image et le son demandent. Clara Bouffartigue me parle du lien qu'elle a avec la technique et m'explique : « il y a des choses qu'il faut accepter quand on est seul. Tu ne peux pas tout maîtriser, tu es obligé d'adapter tes exigences, la question étant : lesquelles ? » Pour donner un exemple, il lui arrivait de ne pas arriver à poser un hf. Il y a une séquence dans le film dans laquelle une jeune fille reste mutique. Ce jour-là, cette jeune fille est arrivée à la séance dans un tel état qu'elle n'a pas voulu l'équiper : « toucher les gens dans des situations de soin, ce n'est pas toujours simple. Et puis moi, j'établissais des liens de présence, d'écoute, je sentais tout. Alors parfois je privilégiais la réalisation à la prise de son. Et parfois c'est l'inverse. »

Albéric Brenel, étudiant dans ma promotion réalise en ce moment un documentaire sans équipe technique. Il était assez tracassé par le fait de gérer la prise de son. Il m'explique en rentrant de sa première session de tournage que le son lui plait beaucoup mais qu'il était tellement concentré sur la qualité et l'écoute de la parole qu'il n'a pas réussi à se concentrer pleinement sur l'image et ses désirs de cadre. Alors que c'est l'image et l'art du cadrage qu'il maîtrise le mieux, il s'est retrouvé omnibulé par la technique du son. Il s'est retrouvé avec une image dont les cadres ne le satisfaisaient pas vraiment. C'est l'une des difficultés lorsque l'on est seul.e, on doit réussir à se concentrer sur beaucoup de chose en même temps.

J'ai essayé d'en savoir plus sur le dispositif de prise de son d'Alain Cavalier mais je n'ai pas trouvé d'informations précises mis à part qu'il peut lui arriver d'utiliser un micro externe ou bien le micro interne de la caméra, on voit d'ailleurs dans *Le filmeur* ou

dans *Irène*, lorsqu'il se filme dans un reflet, on remarque qu'il n'y a pas la présence de micro.



Dans les films qu'il tourne seul, le rapport à la voix est assez beau puisque Alain Cavalier commente, parle pendant qu'il filme, en direct. Il n'intervient quasiment pas en post production, ne rajoute pas de voix. Il apporte une importance fondamentale au son direct : « On est constitué d'une parole et d'un corps qui fonctionne ensemble. Moi j'enregistre le son et l'image en même temps qu'ils vivent ensemble, s'ils sont liés. Quand l'un n'est pas bon, c'est poubelle »¹⁹. Pour lui, le son direct et l'image sont indissociables, pas question de négliger l'un ou l'autre.

Comme dans les documentaires « classiques » en équipe je pense cela dit que l'écoute doit être au centre du travail documentaire tourné en solitaire.

Frederik Wiseman est un documentariste connu pour l'importance qu'il apporte à l'écoute puisqu'il adopte un dispositif technique très particulier effectuant lui-même la prise de son. En recueillant directement la parole des sujets qu'il filme, Wiseman guide son chef opérateur à l'aide de sa perche et de son écoute. Jean Pierre Duret lui, dans une table ronde organisé par l'ONF en 2015, parle du son en documentaire comme l'âme du film. Il fait le constat que l'image peut être trompeuse, le son direct lui, beaucoup moins. De ce constat, il tire une exigence fondamentale :

¹⁹ Alain Cavalier, entretien pour Vision du Réel en 2017 : <https://www.visionsdureel.ch/programme/invite-dhonneur/alain-cavalier/>

« Respecter la parole, la voix des gens que vous filmez. Surtout lorsque nous filmons des gens qui n'ont jamais été de leur vie au cinéma, qui n'ont jamais entendu de leur vie, le son de leur propre voix et qui n'ont jamais vu leur propre image. Ce respect-là me semble fondamental et, dans un documentaire, le respect de tout ce qui est le son me semble fondamental ».²⁰

Lors de notre rencontre il me raconte d'avantage l'importance qu'il accorde à l'écoute et à quel point cela est synonyme de respect envers les gens que l'on filme. Il pense que son expérience du son en fiction lui a beaucoup servi à faire des films seul car un des axes principaux de son point de vue pour accéder à une forme d'intimité avec le sujet filmé c'est d'être le plus possible avec la totalité de sa voix, de sa présence, le grain de sa voix. Pour lui, c'est cette relation à la voix qu'il entretient qui lui permet une relation, un échange : « l'écoute attentive, c'est ça qui convainc les gens je crois » me dit-il. Cette écoute se ressent particulièrement dans ses films.

2) Écoute et distance physique

Il existe sur toutes les caméras une entrée casque permettant d'écouter ce qu'on enregistre. Concernant l'écoute, j'avoue avoir très peu utilisé mon casque (un comble pour une preneuse de son). J'avais l'esprit tellement occupé que mettre le casque me donnait une sensation d'enfermement. Je prenais cependant toujours soin d'écouter avant de tourner une séquence pour avoir une idée de l'environnement, du niveau à faire et de la distance à avoir. Pour la personne filmée, voir quelqu'un qui l'écoute à travers un casque n'est pas naturel. Retirer le casque privilégie un rapport normal de conversation et d'écoute. Cela dit, enlever le casque durant la prise ne veut pas dire négliger l'écoute ni la prise de son, c'est travailler d'une façon différente. Jean Pierre Duret m'explique que lui aussi a toujours travaillé sans utiliser un casque lorsqu'il filme seul :

²⁰ Table ronde tenue le mardi 15 novembre 2005 au Cinéma ONF, <https://chairerenemalo.uqam.ca/classes-de-maitres/table-ronde-filmer-seul/>

« Assez vite j'ai arrêté d'écouter au casque, en m'étant bien préparé, en réglant bien le niveau. Ensuite je me fie à mes oreilles. Le casque enferme. L'image donne un cadre mais le son est beaucoup plus omnidirectionnel donc en sachant que le micro est à peu près situé à 20 cm de moi par rapport à mes oreilles vu que je filme à l'œilleton, et je me dis que si j'entends bien les personnes ça va. S'il y a beaucoup de bruits ambiants, je me rapproche. Je filme à distance d'oreille ».

Il est vrai que la distance physique est un paramètre très important chez le filmeur solitaire. L'utilisation d'un micro-caméra induit forcément de se rapprocher et d'être assez frontal si on souhaite un son timbré. La perche, elle, va chercher les éléments qui l'intéresse, peut s'approcher du sujet filmé à mesure que le cadre lui permet. Quand le micro est sur la caméra, nous sommes obligés de se rapprocher des éléments que l'on veut entendre correctement, nos choix de cadres sont intimement liés à ce que nous voulons écouter. C'est une façon de travailler qui demande d'être, je pense, très sensible au son et d'être à l'écoute et pas seulement focalisé sur son image. Arriver à se laisser guider par ce qu'on entend. C'est un dispositif qui a une certaine conséquence sur nos choix de plans et de mise en scène. Évidemment cela ne veut pas non plus dire filmer que des plans très serrés. Il existe aussi des solutions pour rattraper le manque du micro-caméra pour certaines envies de cadres ou situations. L'utilisation du micro-caméra peut avoir aussi quelques conséquences que l'on ne retrouve pas forcément avec l'utilisation d'une perche, comme le fait de choisir la bonne distance entre le micro et un événement à un instant t (par exemple un personnage qui se met à parler très fort soudainement, un.e perche.man.woman peut alors éloigner assez rapidement son micro de la source, ce qui paraît plus complexe lorsque le micro est relié à la caméra). Une des erreurs que j'ai pu faire lors de ma première session de tournage c'est d'utiliser le zoom de la caméra. Sûrement par peur de me rapprocher physiquement de ma mère, j'avais tendance à zoomer presque systématiquement, ce qui premièrement, empêche d'être à une distance idéale pour capter le son de sa voix et de fait, créer un rapport entre l'image et le son faussé, on se retrouve avec un plan serré et un son beaucoup plus loin de la source, ce qui donne une sensation de largeur. J'ai donc essayé sur mes sessions suivantes de

ne presque jamais utiliser le zoom pour toujours rester dans un rapport raccord entre mon image et mon son.

3) Le lien avec la caméra

Au cours de mon tournage, j'ai tourné avec trois caméras différentes (non pas par choix, mais par disponibilité au magasin). Sur ces trois caméras, il y avait toujours deux entrées XLR. Ces deux entrées conditionnent évidemment le dispositif de prise de son.

En documentaire, lorsque l'on tourne avec un enregistreur son indépendant, afin d'assurer la synchronisation du son et de l'image, on utilise la plupart du temps un boîtier de time code (comme par exemple le tentacle). La présence de ce boîtier est indispensable car il peut être complexe de claper. Dans mon cas, je ne voulais pas me rajouter une difficulté technique en ajoutant un enregistreur et de la synchronisation à gérer. J'ai donc fait le choix d'alléger au maximum mon dispositif, et de me contenter des deux entrées de la caméra. Le gros avantage est que nous gagnons un temps considérable de post production, puisque aucune synchronisation n'est nécessaire, les rushes sont fournis avec une image et un son synchrone. Clara Bouffartigue pour ses deux derniers documentaires n'a pas fonctionné de la même manière. Ayant un besoin plus conséquent en termes de pistes et de micros, elle utilise un enregistreur externe. Pour *Tempête sous un crâne*, en plus du micro-caméra et d'un hf pour le professeur, elle dispose 6 zooms dans la salle de classe. Pour *Loup y es-tu*, un zoom h8 récupère les deux micros posés sur pieds et les 4 hf. Pour assurer la synchronisation, la réalisatrice effectue de longues prises. Par exemple lors d'une séance de soin, elle ne coupe jamais et tourne tout le long de la séance pour ne pas rencontrer de difficultés lors de la synchronisation entre l'image et le son. Elle lançait l'enregistrement avant que la séance commence puis clappait.

Dans mon cas, je me suis contenté des deux entrées de la caméra. J'ai utilisé la première entrée pour le micro principal. La deuxième entrée m'a servie aux hf lorsque je décidais d'en utiliser. Etant donné que j'avais un hf pour ma mère et un pour moi, j'ai décidé d'utiliser une petite mixette sur laquelle je branchais mes deux hf, qui entraient dans l'entrée 2 de ma caméra.

Le petit inconvénient étant que c'est un mixage mono de mes deux hf qui est enregistré. Si par exemple ma voix chevauche celle de ma mère, les deux pistes sont indissociables, il va donc être compliqué en post production d'éclaircir le dialogue ou de mettre en valeur une voix ou une autre.

En ce qui concerne les réglages audio, l'interface sur la plupart des caméras se présente tel qu'on peut le voir ci-dessous :



Nous observons donc deux petits rotatifs en haut, ils nous permettent de régler le niveau d'entrée. En dessous, trois réglages sont possibles.



A signifie automatique, et M manuel. Ce réglage concerne également le niveau d'entrée de nos micros. Si on décide de se placer en automatique, le réglage du rotatif en haut ne sera pas pris en compte. C'est la caméra qui va décider du niveau idéal en fonction du signal qu'elle reçoit. Pendant une prise, le niveau peut être amené à évoluer, si par exemple nous sommes en intérieur très calme, le niveau d'entrée pourra être assez élevé, mais si un événement sonore intervient (une musique très forte par exemple) la caméra va automatiquement baisser le niveau pour que le signal ne sature pas. Pour ma part, je suis souvent restée en manuel pour faire moi-même mon niveau idéal et éviter les sautes de niveau qui ne sont pas forcément très élégantes. Mes conditions de tournage en intérieur très

²¹ <https://www.magazinevideo.com/test-en-ligne/test-canon-xf400-xf405/36940.htm>

calme me permettaient de ne pas prendre de risques mais le mode automatique peut être pratique dans certaines situations. Par exemple, quand je filme ma mère avec la tronçonneuse, ce mode m'arrange car le niveau baisse quand la tronçonneuse est activée, et remonte lorsqu'elle s'éteint afin d'avoir un niveau correct sur la voix de ma mère. C'est ce qu'on appelle le pompage. Mais attention avec ce mode tout de même dangereux, les sautes de niveaux ne sont pas très élégantes car toutes les ambiances montent où se baissent d'un coup. Le choix automatique ou manuel est donc un choix qui peut être amené à changer en fonction des conditions de la séquence mais mieux vaut privilégier un réglage manuel.



Ici, nous sélectionnons la source de notre piste.

Sur l'image, c'est INT/MIC qui est sélectionné, ce qui veut dire que c'est le micro interne de la caméra qui sera enregistré. Pour pouvoir utiliser le micro que l'on branche (qui est de bien meilleure qualité que le micro interne de la caméra) il faut se positionner sur INPUT 1. Lorsqu'une seule des entrées est utilisée, je conseille d'activer sur la deuxième entrée le micro de la caméra en mode automatique. Cela permet d'avoir une matière en plus, même si le micro n'est pas d'une grande qualité.

Sur certains plans nous avons utilisé en montage son cette piste pour ramener un peu ma voix, et faire sentir que c'est moi qui tiens la caméra, que je suis juste à côté. On peut entendre cet effet notamment sur le plan où ma mère coupe des branches.



Le dernier réglage concerne l'alimentation de notre source. Il varie en fonction de ce qui entre, si votre micro nécessite une alimentation phantom (micro électrostatique) il faut donc se positionner sur +48V, sinon sur MIC. Le niveau LINE peut servir par exemple dans le cas de l'utilisation des hf.

Mais revenons au son. Premièrement le fait de ne pas être accompagné.e d'un.e perche.man.woman, nécessite de se débarrasser de la perche. Il semble en effet compliqué de tenir la perche, porter le pied de la caméra, choisir un cadre...

La solution qui m'a parue évidente, et qui est celle utilisée par la plupart des réalisateurs de documentaire solitaire, est le micro-caméra. Grace à un petit système d'accroche (hot shoe), il est possible de fixer n'importe quel micro sur une caméra. Face à la multitude de micros existants, lequel choisir ?

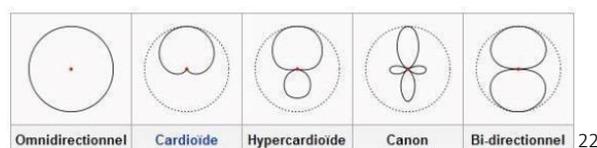
4) Le choix d'un micro

a) Directivité et distance

Pour nous permettre de mieux comprendre quel micro nous pouvons choisir pour telle ou telle situation, je propose de comprendre quelques un des paramètres qui définissent un micro.

L'un des paramètres qui permet de classer les micros et de faire un choix parmi le large panel dont l'on dispose est la directivité. Vincent Magnier nous donne comme définition : « la directivité mesure le fait que le microphone est plus sensible dans un axe que dans un autre. ». Il en existe plusieurs, dont nous allons préciser les caractéristiques, pour les plus courantes du moins.

Pour décrire la directivité des micros, le plus souvent on la schématise grâce à un diagramme polaire. Pour le lire, il faut s'imaginer le micro au centre du cercle 0° étant l'avant du micro et 360, l'arrière. La ligne noire représente la zone que le micro pourra capter.



²² http://musicstudiojl.free.fr/les_micros.html

La description des différentes directivités sera accompagnée de vidéos que j'ai réalisé et qui seront accessibles via un lien ou un qr code. Pour essayer de les comparer, j'ai filmé ma mère lisant un court extrait d'un roman, dans différentes valeurs de plans (plan serré, plan moyen et plan large) dans une pièce silencieuse, puis dans un environnement bruyant (rue avec passage de voiture). Ces tests filmés pourront notamment nous permettre d'évaluer brièvement la distance à adopter en fonction de la directivité d'un micro.

Les micros cardioïdes : La directivité cardioïde permet d'atténuer de manière importante les sons venant de l'arrière. Ceux provenant des cotés sont ceux plus difficilement atténués. La sensibilité diminue proportionnellement lorsque l'angle dans la directivité cardioïde varie de part et d'autre de 0° jusqu'à ce que nous approchions du point zéro arrière.

Dans les extraits filmés, en intérieur avec le micro cardioïde, la voix reste audible peu importe la distance. Cela dit, la présence de la voix est la plus agréable lorsque la caméra est au plus proche du personnage. Plus l'on s'éloigne, plus le bruit ambiant devient présent et plus l'acoustique assez réverbérante de la pièce se fait sentir, ce qui devient un peu désagréable. De plus, c'est le micro avec lequel j'entends le plus les manipulations de la caméra, ce qui est à prendre en compte dans le cadre de notre dispositif. On peut entendre des légers sons dans les basses dès que je bouge un peu la caméra. Je remarque également qu'avec ce micro, le son du moteur du zoom est très présent, ce que je n'ai pas forcément retrouvé avec d'autres directivité. En extérieur, lorsque nous sommes proche de ma mère cela se passe plutôt bien, nous comprenons à peu près ce qu'elle dit même si la circulation reste très présente. Dès que nous nous éloignons, il faut tendre l'oreille pour que ses paroles soient intelligibles. En plan large, lorsque aucune voiture ne passe, on peut encore distinguer le son de sa voix (notamment car elle hausse le ton de la voix assez naturellement en me voyant m'éloigner) mais dès que la circulation reprend, l'intelligibilité de sa voix devient difficile, on perçoit brièvement sa voix mais ne comprenons pas ce qu'elle dit.

Lien pour accéder aux tests filmés :



https://youtu.be/Ut5_ay8CqGo?si=Df2rEy0LnOC_qrYp

Les micros Hypercardioïdes : Le directivité hypercardioïde est bien prononcée sur l'avant. Les côtés et l'arrière sont fortement diminués, malgré une petite bosse dans les arrières à 180°. Elle permet d'aller un peu plus vers l'avant que la directivité cardioïde. L'angle utile de prise de son est de 105°, ce qui reste assez large. C'est une directivité très utilisée en tournage, notamment en intérieur. Dès le plan serré en intérieur, on sent bien la différence avec le micro cardioïde. La soufflerie de la pièce est moins présente, et lorsque l'on s'éloigne, l'acoustique de la pièce se fit sentir mais de façon moins prononcée qu'avec le cardioïde. En extérieur on ne sent une légère différence mais le fond sonore reste très présent, c'est peut-être sur la valeur large que l'on sent le plus la différence, la voix est quelque peu plus intelligible. La couleur de la voix cependant est plus agréable avec l'hypercardioïde.



<https://youtu.be/hZSjvepR6F4?si=FrW-FZOJAQ3MI8t>

Canon : Le micro canon est celui qui possède la directivité la plus marquée vers les sons provenant de l'avant. Son principe est simple : grâce à un tube à interférences, l'énergie sonore entre par les fissures latérales, et par l'ouverture du haut. La capsule du micro ferme une extrémité du tube à interférence. L'autre extrémité ainsi que les ouvertures latérales permettent le passage des ondes sonores. Les ondes d'incidences axiales pénètrent par toutes les ouvertures du tube et atteignent la membrane en phase. Et les ondes d'incidence non axiales se propagent dans le tube en suivant des trajets différents qui dépendent de l'ouverture par laquelle l'onde pénètre dans le tube. Ces ondes vont interférer entre elles et avoir tendance à s'annuler entre elles par déphasage.

L'inconvénient étant que ces sons provenant des côtés sont maltraités et leur timbre est très atténué. Percher de manière très précise est alors nécessaire lors de l'utilisation d'un micro canon. On pourrait donc penser que ce système n'est pas le plus idéal pour notre utilisation d'un micro-caméra. Pourtant c'est celui que j'ai privilégié pour la plupart des séquences de mon film. Il se trouve qu'il permet d'être un peu plus loin de la source, ce qui me permettait d'être un peu plus distante de ma mère quand cela était nécessaire.

Sur les tests filmés en intérieur, le bruit de fond reste présent, mais lorsque l'on s'éloigne de la source, j'ai la sensation que c'est avec ce micro que la voix de ma mère est la plus chaude, la plus chaleureuse. Cela dit, sur le plan serré on entend un effet de proximité assez prononcé (augmentation des basses fréquences). Dans cette pièce, en valeur assez serré je trouve que c'est l'hypercardioïde qui a le meilleur rendu. C'est sur les plans en extérieur que l'on se rend compte le plus de l'efficacité du micro canon en termes de suppression des bruits ambiants. Nous sommes dans une situation assez extrême en termes de pollution sonore, donc évidemment la circulation n'est pas complètement supprimée, d'autant plus que je filme dans l'axe des passages. Mais c'est avec le kmr81 que la voix reste le plus audible, notamment sur le plan large pour lequel nous continuons de comprendre ce qu'elle dit, mais il faut tout de même tendre l'oreille. On se rend bien compte de la limite du dispositif. Dans un environnement bruyant, quel que soit le micro, il faut rester à une distance proche si l'on veut « être » avec le personnage, comprendre ce qu'il dit, respecter sa parole le plus possible. Dans ce genre de situation l'utilisation d'un hf en plus du micro-caméra est souhaitable.

https://youtu.be/Ut5_ay8CqGo?si=KyqdnWw6lzLGrbUY



Il faut garder en tête que le micro canon, si on désire le son le plus timbré possible, exige que l'on filme la source sonore dans l'axe. L'une des principales différences entre un micro cardioïde ou hypercardioïde et un micro canon est aussi caractérisé par son aspect physique. En effet, le micro canon est plus long que les autres, car il est constitué d'un tube. C'est ce tube allongé qui permet au micro canon de capturer efficacement des sons distants tout en réduisant les bruits ambiants indésirables. Au cours de ma quatrième année à la Fémis, j'ai été amené à conseiller plusieurs camarades (qui ne sont pas spécialisés en son) qui souhaitaient faire des prises de vue sonores seules. Souvent, je leur conseillais l'utilisation d'un micro canon, et ils ont tous eu la même réaction de surprise en découvrant la longueur du micro. Ils avaient peur que ce dernier soit trop imposant et intimide les sujets filmés. Il est vrai que ce micro au premier abord peut paraître imposant et c'est à prendre en compte, mais cela dit je ne pense pas qu'il faille trop s'attarder sur cet aspect. J'étais d'ailleurs assez surprise devant leur réticence face à son utilisation, ce n'est pas du tout quelque chose qui me faisait peur concernant mon tournage et l'acceptation du matériel pour ma mère (probablement aussi car je suis habitué à l'utiliser dans différents contextes). J'ai donc questionné ma mère sur ce micro et si c'est un élément qui avait pu l'intimider. Elle me répond qu'elle ne s'est pas vraiment rendu compte de la taille de ce micro, et que le plus important pour elle est d'avoir été mise en confiance. A partir du moment où elle a compris ce que j'étais en train de faire, la présence technique est devenue secondaire et elle ne s'est pas attardée sur la taille de tel ou tel élément. Le micro canon n'est donc pas quelque chose qui doit faire peur de par sa taille, il se confondra très bien avec la caméra et le reste du dispositif et pourra se faire oublier tant que le ou les sujets filmés sont mis en confiance. Il est aussi possible de déporter son micro pour favoriser un enregistrement plus frontal.

Par exemple, dans le plan où je filme ma mère assise dans le canapé, j'ai posé mon micro sur la table à l'aide d'un petit pied.



Dans *Omelette*, Remy Lange nous livre un récit très intime, son coming out envers sa famille. On y entend ses pensées, mais aussi assistons aux scènes durant lesquels il annonce aux différents membres de sa famille son homosexualité. Le dispositif mis en place donne accès à une grande intimité dans la vie de Rémy, et nous donne vraiment la sensation de rentrer dans son journal intime. On aperçoit parfois la caméra, dans des reflets par exemple, le micro est également très souvent apparent. On y voit bien que le matériel est peu encombrant et est maniable facilement. Rémy Lange a choisi de déporter le micro en utilisant un câble et de le tendre directement vers la personne qui s'exprime. Dans certains documentaires, où l'effacement du dispositif de filmage est nécessaire pour que le spectateur oublie la technique, cette solution ne serait pas vraiment adaptée. Cependant, dans le cadre du journal filmé *Omelette*, le processus technique est ouvertement exposé au spectateur et fait partie intégrante du film. Ainsi, tenir un micro à bout de bras s'avère être une méthode efficace dans ce documentaire pour obtenir des voix audibles.



Rémi Lange, sa caméra, son micro, filmant un entretien avec sa mère

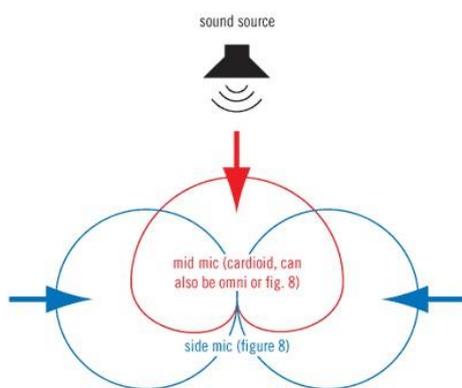
Sur *Loup y es-tu* Clara Bouffartigue n'utilise pas de micro-caméra puisqu'elle filme avec un boîtier Canon 5D qui possède seulement une entrée micro mini jack et dont la qualité d'enregistrement n'est pas idéale. Elle s'équipe alors de deux micros qu'elle pose sur pieds. Le premier est l'équivalent d'un micro-caméra, qu'elle pose assez proche de la scène filmée en faisant en sorte qu'il capte tous les interlocuteurs. Il ne lui arrivait pas de le déplacer une fois que le moteur était lancé. Le deuxième micro, sur pied aussi, est placé plus loin, pour enregistrer l'acoustique de la pièce.

b) La spécialisation dans la prise de son et la gestion des séquences avec beaucoup de personnages

Au cours de ma quatrième session de tournage, j'ai pu expérimenter l'utilisation d'un micro MS sur la caméra (précisément, le MKH 418 de chez seinheiser).

Ce micro se caractérise par un mélange entre deux capsules : une capsule qui peut être cardioïde, c'est le MID (dans le cas du MKH418 c'est une hyper cardioïde) et d'une capsule bidirectionnelle, le SIDE. Le microphone Mid fonctionne comme un canal central, cependant que le canal du microphone Side génère ambiance et directionnalité en ajoutant ou éliminant des informations provenant de chaque côté.

La directivité en Figure 8 du micro Side, orientée à 90° de la source, capte le son ambiant et réverbérant provenant des côtés de la scène. Puisque la directivité est en Figure 8, les deux cotés sont hors phase à 180°. En d'autres termes, une charge positive envoyée à l'un des côtés du diaphragme du micro crée une charge négative de même valeur de l'autre côté. L'avant du micro, lequel représente le côté "plus" (+) est, généralement orienté vers la gauche de la scène, tandis que l'arrière, ou le côté "moins" (-), est dirigé vers la droite.



23

On peut fabriquer un micro-MS en assemblant deux micros, mais il existe aussi des micros qui réunissent la technologie MS dans un seul corps, ce qui se révèle très intéressant dans notre volonté de créer un dispositif léger. Le MKH 418 se place donc comme n'importe quel micro sur la caméra à l'aide d'une suspension et d'un hot shoe.

Jean-Pierre Duret lors de notre entretien m'explique que son dispositif de prise de son a évolué de film en film. Il n'a pas cessé de réfléchir à essayer d'améliorer la qualité de sa prise de son. Pour son premier documentaire, il avait seulement un micro mono, cardioïde ou hyper cardio. Sur son deuxième film (*Le rêve de Sao Paulo*) il a tenté de filmer la plupart des séquences avec un couple AB sur la caméra. Étant donné qu'il filmait surtout dans des paysages silencieux quand il était hors de la ville il pouvait utiliser le couple AB pour obtenir une spécialisation et également des voix et des événements qui pouvait survenir sur les côtés.

²³ <https://www.uaudio.fr/blog/mid-side-mic-recording/>

Cela dit, cela l'obligeait à avoir une certaine distance physique avec les personnes qu'il filmait pour ne pas perdre le « centre ». Il s'est aperçu que ce système était finalement assez piégeant. C'est donc à partir de son troisième film qu'il fait fabriquer à Cinéla un micro MS qui entre dans une petite bonnette (cela n'existait pas encore à l'époque). Depuis, tous ses documentaires sont tournés au MS. Le principal avantage est que ce micro capte tous les sons provenant des côtés, sans supprimer le centre. Ce qui est un véritable avantage pour les séquences avec plusieurs personnages. En montage son, les deux pistes qu'il récupère lui permettent d'aller chercher dans les side ou dans le mid ce qui l'intéresse (il n'utilise pas systématiquement dans la règle de l'art le MS, parfois cela lui sert juste à aller chercher des voix, des événements sonores plus que de la spacialisation). Sur mon projet, j'ai pu expérimenter l'utilisation du MS durant ma dernière session de tournage. Son utilisation me semblait intéressante pour ancrer la voix de ma mère et ses actions dans l'acoustique de la maison. En réalité avec Clara Nicolas, la monteuse son, nous avons resserré au maximum la plupart des plans tournés en MS. Sur les plans en intérieur, étant donné que toutes les séquences en MS étaient entourées de séquences mono, cela nous faisait vraiment étrange d'avoir un direct tout d'un coup stéréo. Cela dit, sur certaines séquences en extérieur, son utilisation a été plus fructueuse. Nous aimions bien le fait qu'en sortant de l'espace confiné de la maison, l'image stéréo s'ouvre un peu. D'autant plus que les plans en extérieur sont assez ensoleillés et nous parle d'une forme d'ouverture pour ma mère, notamment pour le plan vers la fin du film où ma mère explique son rapport au célibat et des habitudes qu'elle a repris depuis qu'elle vit seule. Alors évidemment nous avons tout de même resserré l'image stéréo en mixage pour ne pas avoir de la voix complètement à gauche et à droite, mais dosé de manière subtile j'ai beaucoup apprécié ce que m'apportait l'utilisation du MS.

J'ai moi aussi fait l'expérimentation du couple stéréo posé sur la caméra pour une des séquences de mon film. Je devais filmer ma mère pendant ses répétitions de chorale. La première fois, je venais surtout en repérage, pour tester les plans que je pouvais faire. J'avais seulement mon KMR81. Je n'étais pas très satisfaite du résultat de la prise de son.

Les chants ne rendaient pas très bien, les voix des différents pupitres se confondaient, le son saturait assez rapidement, et c'était assez frustrant de ne pas avoir d'image stéréo correspondant à l'image, avec les sopranos à gauche et les basses à droite. J'y suis donc retourné lors de ma session suivante avec de quoi monter un couple AB sur la caméra. Le résultat sur les chants étant beaucoup plus probant. Cependant, sur les voix parlées, par exemple quand le chef de chœur s'exprime, le rendu est beaucoup moins satisfaisant qu'avec le micro canon mono. Avec le couple, d'une part il est beaucoup plus difficile d'aller chercher les éléments qui viennent du centre (dans mon cas le chef de chœur était précisément dans mon axe caméra central), et de plus avec les capsules cardioïdes que j'avais prises, la taille de la salle de répétition et ma distance avec les protagonistes, les voix parlées ne sont pas très bien rendues. Une fois encore, tout est une question de choix et de mise en scène. Cette séquence a été très vite écartée de mon montage mais si j'avais dû choisir j'aurais pris les prises avec le couple AB car ce qui m'importait le plus c'était de voir ma mère chanter, entouré d'un groupe. Mais si mon personnage principal avait été le chef de chœur, j'aurais peut-être privilégié l'utilisation d'un canon pour mieux capter sa parole, et sa méthode d'apprentissage. Avec le recul je me dis que l'utilisation du MS aurait peut-être été l'idéal et le bon compromis pour ces séquences !

5) L'utilisation des hf

Dans la revue documentaire « filmer seul.e » je constate que l'utilisation des hf n'est pas systématique chez les filmeurs solitaires. Parfois pour des raisons économiques ou bien parfois par peur technique pour ceux qui n'ont pas l'habitude de manipuler ce matériel.

Une fois de plus il n'y a pas vraiment de règles, tout dépend du film, des intentions, et des conditions de tournage.

Pour ma part, étant en intérieur la plupart du temps je me suis demandé si j'avais réellement besoin de hf. En ayant la volonté de filmer pas mal de plans larges, pour inscrire le corps de ma mère dans l'espace de la maison, avec l'unique micro-caméra il est vrai que le rapport voix/acoustique était important. Ce que je ne trouve

pas inintéressant car j'aime qu'on sente de manière appuyé cette acoustique de maison vide, mais l'utilisation des hf vient permettre de doser en post production cet effet.

Sur mes quatre sessions de tournage, je suis partie deux fois avec des hfs : pendant la première et la dernière session.

Durant ma première session j'ai eu la sensation que les hf ne m'étaient pas tant utiles, que je ne les posais pas systématiquement et qu'ils m'étaient plus encombrants qu'autre chose. Par exemple, quand je voulais tourner quelque chose assez spontanément, qui n'était pas forcément prévu, je ne prenais pas le temps de m'occuper des hf, notamment pour ne pas casser cette spontanéité et rappeler à ma mère la présence de matériel, je sortais la caméra et je filmais. De plus, il est vrai que cela rajoute une charge technique qui n'est pas négligeable : la gestion des piles, d'un petit enregistreur en plus, prendre le temps de les poser, les écouter...

Pour cette raison, (également pour des raisons financières car je n'avais pas encore l'avance de l'école pour en louer) j'ai fait le choix de partir avec un unique micro-caméra pendant la deuxième et troisième session. Il me semblait intéressant de pousser « à l'extrême » cette envie d'un dispositif de prise de son léger, et de voir dans quelle mesure ne pas avoir de hf était bénéfique ou non.

Je dirai que durant la majorité du tournage de ces deux sessions, je n'ai pas été handicapée par le manque de micro-cravate. Mais il est vrai que cela change quelque peu le rapport à la mise en scène et au cadrage. L'utilisation d'un unique micro-caméra nécessite d'être à une certaine distance physique de ma mère. A l'intérieur de la maison je n'étais pas obligée d'être très proche de ma mère mais dès qu'on sortait en extérieur et que l'environnement était plus bruyant, je devais forcément me placer très proche avec ma caméra pour pouvoir capter correctement sa voix. Sur certaines séquences, cela m'a un peu manqué de ne pas en avoir. Je me rends compte aussi que sur certaines séquences sans hf j'ai une façon différente de filmer, je suis beaucoup plus amenée à prendre la caméra à l'épaule, pour pouvoir me déplacer et me rapprocher plus facilement sans être encombrée par le pied caméra.

J'ai donc fait le choix sur ma dernière session de tournage d'emporter deux hf. Je ne les posais que lorsque cela me paraissait nécessaire, notamment pour les plans où je

rentre dans le cadre, cela me permettait de ne pas trop me soucier de la position du micro par rapport à nos visages, je savais que les hf pouvaient rattraper en cas d'éloignement. En fait, je les utilisais surtout pour les séquences préparées, celles que je savais qu'on allait tourner. Par exemple le plan où l'on peint le mur toute les deux, la pièce de la maison ne me permettait pas du tout de faire un plan autrement que de dos, je savais d'avance que j'allais à peu près filmer ce plan de cette manière, et donc qu'il était préférable de prendre le temps de poser un micro-cravate. C'est le cas également pour la scène d'ouverture du film. Je ne voulais pas du tout me contenter de plans serrés sur ma mère, je voulais absolument qu'on puisse voir le buffet dans son entièreté dans le cadre et ancrer le corps de ma mère dans cet espace. Les hf m'ont été très utiles pour cette séquence. Voilà un court extrait de deux séquences issues de mon film dont je parle ci-dessus. Vous pourrez écouter deux extraits de séquence, avec hf et sans hf, en passant par ce QR code, ou bien le lien ci-dessous.

Lien vers la vidéo : https://youtu.be/Gb2M22U_ZqA



Nous pouvons constater qu'avec l'unique micro-caméra, les paroles restent audibles, l'environnement calme et l'acoustique des pièces aide à ce que la restitution du dialogue soit audible. Mais lorsque nous rajoutons les micros-cravates, l'acoustique de la pièce est tout de même moins présente, plus dosé. Je trouve que nous sommes plus proche de ma mère, plus avec elle et ses actions, ce qui était primordial pour moi et mon film. Nous sommes aussi sûrement plus attentif à sa parole.

Lors de son tout premier documentaire, Jean-Pierre Duret utilise des hf mais se rend compte que la charge technique que cela ajoute est trop lourde. Cependant il a continué d'en garder toujours un ou deux sur lui en cas de besoin.

Il m'explique que certaines situations complexes exigent l'utilisation d'un micro-cravate si on veut percevoir les voix (rouling, environnement très bruyants...) : « Dans les situations compliquées j'emmène quand même un hf parfois même deux. Dans *Puisque nous sommes nés*, il y a deux hf sur les deux personnages filmés qui prennent les deux entrées de la caméra. Puis ensuite je fais des sons seuls avec le micro de la caméra : du feu, des ambiances... » voilà donc une solution intéressante pour les environnements très bruyant : prendre les voix à l'aide des hf, et reconstruire ensuite l'environnement sonore avec des sons seuls que l'on perche.

Il m'explique que dans la séquence avec les deux enfants dans la station-service il pose un hf sur un des deux enfants, celui qui était le plus loin de la caméra et il se rapprochait volontairement avec la caméra de l'autre. Ces exemples de dispositifs peuvent être donc appliqué dans telles ou telles circonstances, mais nous font bien nous rendre compte que même dans une envie de dispositif léger, il n'y a pas de règles, on peut s'adapter en fonction de nos envies et des problématiques induites par l'environnement que l'on filme à un instant t.

Denis Gheerbrant lui, à une utilisation assez intéressante du hf puisqu'il le pose toujours sur lui. Le micro-caméra lui permet d'enregistrer le son provenant de l'avant de la caméra, et le hf sa présence, dans une idée de marquer profondément sa présence de filmeur et son point d'écoute : « Le son met en scène le filmage, le shoeps prend en charge mon regard, le micro-cravate ce qu'il y a autour de moi, les bruits de mon corps, le personnage caméra. Nous parlions de la distance physique plus haut, et j'aime beaucoup ce qu'il nous dit sur cette distance : « Comme à l'image, la distance détermine le son, je suis loin, j'entends loin, je suis près, j'entends près : le son et l'image d'origine de la même place, celle du filmeur. »²⁴

Pour *Loup y es-tu*, Clara Bouffartigue était donc en possession de 4 hf. Pour les séances de soin elle équipait quasiment systématiquement le soignant et le patient. Pour les séquences en groupe, elle devait choisir comment distribuer les micros. Pour les réunions de synthèse, elle a compris au fil du temps qui parlait le plus et donc nécessitait d'être équipé.

²⁴ Denis Gheerbrant, La revue documentaire 26/27, Filmer seul-e, page 20

Elle essayait aussi de les placer en fonction du placement des soignants dans la pièce, afin que les quatre hf ne soient pas d'un seul côté de la table mais puissent « arroser » le tour de la table et ainsi récupérer le plus possible la parole de tous les intervenants. Pour les séquences où elle filme un groupe d'étudiants, elle les laissait à chaque session décider qui porterait les micros. Un documentaire tourné seul.e n'est pas pour autant épargné totalement de certaines difficultés que l'on peut rencontrer dans un tournage avec une équipe. La pose des hf reste parfois délicate, et reste un accès à une forte intimité. Elle ne pouvait pas toujours équiper les patients. Elle c'était fixé comme règle de ne pas avoir de liens avec eux en dehors des espaces de soin pour ne pas créer une forme de connivence de laquelle le soignant serait exclu. De ce fait, le moment de l'équipement est le seul où elle était seule avec eux dans une relation un peu intime. Selon les patients, selon le lien avec eux, parfois elle n'arrivait pas à les équiper.

6) Guide récapitulatif



Mon dispositif la majorité du temps

Suite à mes diverses recherches, entretiens, essais, j'ai essayé de créer un petit guide de prise de son dans le cadre d'un documentaire filmé seul, qui résume en quelque sorte ce que nous avons pu développer tout au long de ce mémoire de façon plus synthétique. Bien entendu, comme nous l'avons vu, chaque film nécessite son propre dispositif, et une réflexion autour de ce que l'on veut entendre et comment. Ce petit guide se veut exhaustif

Le cas du journal filmé : Dans le cadre d'un journal filmé, le plus souvent la caméra est portée au point. A la manière d'Alain Cavalier ou de Remi Lange, le journal filmé met la plupart du temps en scène la personne qui filme et d'autres personnes qu'il peut être emmené à croiser ou à interviewer. Si l'intention est de rester dans un dispositif autobiographique et de faire ressentir le résultat comme un journal intime je conseille d'utiliser un unique micro-caméra, qui permettra d'être très mobile. Utiliser la deuxième piste de la caméra pour activer le micro intérieur de la caméra me semble intéressant pour ce cas de figure, car cela renforce l'effet « d'homme caméra ». Pour réaliser cet effet il est aussi possible, comme Denis Gheerbrant, de porter un micro hf, qui pourra à la fois capter les sons du corps du filmeur (respirations, mouvements...) mais aussi des sons environnants, tout en restant dans le point d'écoute de la caméra.

Un personnage dans un milieu calme, filmeur fasse au sujet filmé : L'utilisation d'un micro-caméra est préconisé. En fonction du cadre choisi, un micro hyper cardioïde ou canon peut être utilisé. Il est possible de prendre plus de distance que dans un milieu extérieur ou bruyant. Cette distance s'adapte en fonction de l'acoustique de la pièce. L'utilisation d'un micro hf peut permettre de doser le rapport voix/acoustique. En fonction de la posture du filmeur, il est possible d'utiliser un hf pour le sujet filmé et un pour le filmeur en utilisant une petite mixette relié à l'entrée deux de la caméra. Cependant les deux pistes des deux hf seront réunies en une piste mono. Si la deuxième entrée de la maison caméra n'est pas utilisée, on peut également activer le micro intérieur de la caméra. En fonction du cadre, il est aussi

possible de déporter le micro sur pied afin d'atteindre une proximité plus intéressante avec la source sonore.

Plusieurs personnages : Dans le cas d'une captation avec plusieurs protagonistes, une des possibilités est d'utiliser un micro MS. Ce qui permettra selon l'axe dans lequel se positionne la caméra de capter les dialogues venant de l'avant mais également des deux côtés. Ce qui peut permettre de reculer des sons timbrés venant des côtés. L'utilisation d'un couple stéréo peut être intéressant, AB ou XY. Il peut permettre de rendre compte d'un groupe, de l'acoustique d'une pièce. Cependant son utilisation induit d'être à une certaine distance d'une voix parlée si l'on ne veut pas perdre complètement le centre. Mais par exemple dans le cadre d'une captation d'un théâtre ou de chant, c'est la solution la plus adéquate. A noter que s'il n'y a pas d'intention de point de vue sonore précis en lien avec l'image, il est aussi possible de poser son couple stéréo ou son micro de manière adéquate (en face d'une scène par exemple) pour pouvoir se déplacer avec la caméra sans se soucier de l'axe sonore. Pour ma part j'ai plutôt fait le contraire, c'est à dire que mon couple était fixé à la caméra j'ai donc très peu changé d'axe, je suis resté à la place physique où le son me plaisait le plus, ce qui me permettait aussi d'avoir une image stéréo « raccord » avec l'image. Comme durant le tournage de *Loup y es-tu*, il est possible de s'équiper d'un enregistreur externe afin de pouvoir profiter d'un nombre de pistes plus conséquent. Si jamais vous ne possédez pas assez de hf pour tous les personnages, l'idée est d'anticiper quelles personnes vont être emmenées à intervenir le plus. Il est aussi stratégique d'essayer de répartir les hf de part et d'autre du lieu que vous filmez.

Milieus très bruyants : Les milieux bruyants sont sûrement ce qu'il y a de plus difficile à gérer, d'autant plus lorsque l'on est seul et que le nombre de pistes est limité. Une des possibilités est celle que m'a donné Jean-Pierre Duret, dont nous avons parlé plus haut, c'est d'utiliser les hf sur les protagonistes, et ensuite de faire des sons seuls avec la perche avec tous les éléments qui constituent le décor sonore. Il est éventuellement aussi possible de poser des hf sur plusieurs protagonistes.

Mais sachant que les caméras sont limitées à deux entrées, cela veut dire qu'il faut utiliser un enregistreur indépendant, gérer du timecode, lancer le REC à la fois sur la caméra et sur l'enregistreur. Le dispositif technique devient alors lourd. Pour des situations compliquées, comme un groupe de personnes dans un milieu bruyant, la présence d'un.e ingénieur du son peut s'avérer très précieuse. Avec l'utilisation du micro-caméra, les milieux bruyants obligent à s'approcher au maximum de la source.

7) La post production

La post production d'un documentaire tourné seul.e est un moment précieux puisque pour la première fois, le réalisateur partage ses images, ses sons avec des collaborateurs. Clara Bouffartigue m'en parle comme un moment formidable :« je ne demande que ça de collaborer, ça vient presque combler un vide du tournage. » J'ai décidé pour cette raison de m'entourer pour le travail de montage son et de mixage sur mon film de fin d'étude, notamment pour des questions de recul sur le projet, c'est toujours très agréable de partager avec des personnes qui. N'ont pas du tout le même rapport au film et qui ne savent rien du tournage. Concernant le travail que nous avons effectué, les plans choisis en montage image étaient des plans audibles, nous n'avons pas eu besoin de nettoyer les rushes ou bien de rendre une parole audible qui ne l'était pas. Nous nous sommes confrontés à d'autres enjeux. Je dirai que la séquence qui nous a posé le plus de problème et dont je ne suis toujours pas pleinement satisfaite est la première. Les plans sont larges la plupart du temps, ma mère porte un hf. L'acoustique dans la piste du micro-caméra est très présente, mais si nous poussions trop le hf on se retrouvait avec un son beaucoup trop collé pour la valeur du plan (surtout le premier plan dans lequel on déplace la table). Il a fallu tester plusieurs niveaux par piste pour trouver l'équilibre qui nous plaisait le plus. Dans cette séquence, on sent aussi beaucoup les attaques, dès que ma mère prend un objet ou qu'il y a un petit impact, le son est quelque peu désagréable, effet notamment accentué par l'utilisation d'un micro-caméra.

Un.e perch.man.woman réagit en fonction des événements, il peut lever sa perche légèrement ou bien se détimbrer un peu s'il sent qu'un son va être très fort et risque de saturer à l'enregistrement. Avec le micro rattaché à la caméra, difficile d'adapter sa position rapidement. Les principales missions étant de choisir l'équilibre juste entre le micro-caméra et les hf lorsqu'il y en avait. Nous nous sommes posé la question en montage son et jusqu'au mixage, sur chaque séquence à quel point nous voulions sentir l'acoustique de la pièce. Sur les séquences enregistrées en MS, nous testions différentes largeurs pour parfois finalement garder seulement le centre. Durant le tournage j'ai effectué différentes ambiances avec un couple stéréo AB dans toutes les pièces de la maison et dans le jardin, à différentes heures de la journée. Ces ambiances nous ont beaucoup servi en montage son pour apporter une image sonore stéréo au film. Nous avons utilisé très peu d'ambiances extérieures. Les sons seuls ne sont pas à négliger lors d'un tournage en solitaire. Lorsque l'acoustique était un peu trop présente dans la piste du micro-caméra, la monteuse son a pu l'atténuer grâce à divers outils comme Dreverb sur RX ou bien avec des EQ. Nous sommes en tout cas restés tout au long de la post production sur un traitement assez naturel tout en essayant de rendre honneur aux voix le plus possible. Je me suis entretenue avec plusieurs personnes qui ont pu rencontrer des difficultés différentes des miennes en post production. Jean Pierre Duret, qui tourne dans des environnements plus bruyants que dans mon film, m'explique qu'il accorde une importance accrue au montage son et y passe le plus de temps possible. Tout comme en fiction, le montage son fait grandir le film. Une des séquences pour laquelle il rencontre des difficultés en post production est la séquence de la femme aux canards dans Se battre. Il m'explique qu'il était placé trop loin et qu'on entend donc beaucoup la circulation et l'environnement sonore. C'est une des séquences qui a demandé beaucoup de travail et de temps en montage son. « Les outils actuels permettent d'y arriver, mais il faut y passer du temps ». Lors du derush, lorsque des sons l'intéresse, il les met de côté et n'hésite pas à aller les chercher et les monter par la suite pour faire vivre l'atmosphère des lieux qu'il montre, ou bien faire vivre le off. Parfois évidemment lorsque certains sons lui manquent, il fait recours à des banque de sons ou bien du bruitage.

Je rencontre également Eric Tisserant, mixeur Français qui me parle du mixage de *Loup y es-tu*. Documentaire au petit budget, le film fut mixé en une semaine. Les séquences les plus compliquées sont celles avec beaucoup de personnages me raconte-t-il. Étant donné que Clara Bouffartigue, la réalisatrice n'avait pas tout le temps de hf pour tout le monde, il y a un contraste parfois important entre les sujets équipés, et ceux qui ne l'étaient pas. Pour peu que quelqu'un.e ne soit pas équipé.e et parle à un moment où le micro-caméra n'est pas dirigé vers lui, certaines voix sont parfois peu intelligibles. Dans ce genre de cas de figure me raconte Eric, il existe plusieurs solutions. Soit avec l'utilisation de différents plug in, il est possible de rattraper le manque, soit dans des cas plus complexes, enregistrer de nouveau la voix en post synchronisation (peut être délicat dans le cadre d'un documentaire) ou bien encore assumer le fait qu'un dialogue est peu audible et sous titrer. Dans le cadre du mixage de *Loup y es-tu*, il n'y a pas eu besoin d'en arriver là, il a toujours été possible de rattraper le manque de niveau pour comprendre tous les dialogues. Il m'explique que les avancées technologiques, les différents plugs in existant aujourd'hui permettent de faire beaucoup de choses assez impressionnantes mais qu'il faut aussi garder en tête que la technique ne fait pas tout, et que garder une authenticité dans la voix est important. C'était une des missions sur *Loup y es-tu*, rendre intelligible certaines paroles, tout en les respectants. C'est pour la diffusion télé que c'est le plus compliqué dans ce genre de cas de figure. A cause de la norme R128, la dynamique de la parole est assez réduite. Si beaucoup de dialogues sont trop faibles, le mix final risque de ne pas passer aux normes TV.

Le challenge était aussi de calmer le contraste entre les personnages avec hf et ceux sans au sein d'une même séquence. L'idée étant de raccorder en acoustique et rajouter un peu de « largeur » aux personnes équipées afin de diminuer le contraste au sein du groupe filmé afin que toutes les paroles soient audibles et au même niveau, il n'y a pas une parole plus importante qu'une autre. C'est aussi dans l'idée de ne pas sortir le spectateur du film, que l'on reste dans une homogénéité.

Aliocha Fano Renaudin, monteur son, à travailler sur plusieurs films d'Alain Cavalier, et explique que de puis *La Chamade* (1968), Alain Cavalier a renoncé à utiliser toute intervention sonore ne venant pas du direct (pas de sons sœurs, pas de post-synchro, pas de bruitages...). *De La rencontre à Pater*, Aliocha Fano s'est donc contenté

d'atténuer au mieux les défauts du direct : pas de montage son, donc, mais une simple préparation du mixage »²⁵

Pour Clara Bouffartigue le travail du son dans *Loup y es-tu* lui permet de retranscrire l'intériorité des patients mais aussi leur subjectivité. A la fin du film, un jeune homme dit qu'il n'a plus envie de mourir désormais. Dans ces conditions moments-là, le patient partage avec l'autre, il y a quelque chose qui lui échappe et il y a obligatoirement un retour sur soi après ça m'explique-t-elle. « Pour moi, c'est le son qui allait pouvoir montrer ça. Travailler sur l'intériorité. Sur ce plan, on a fait en sorte d'être comme dans sa tête, dans une enveloppe, on a essayé de montrer comment tu peux t'absenter tout en étant entouré. Ressentir les choses quitte à ne pas comprendre pourquoi. Le son devait pouvoir avoir cette fonction-là ». En montage son, Clara Bouffartigue et sa monteuse son Hélène Lelardoux ont travaillé l'environnement sonore du centre en y ajoutant des ambiances, qui ne provenaient pas forcément du tournage ni même du lieu en question. Des sons de djembé, l'hymne à la joie en fond, des bruits de coups dans la salle d'à côté... Tout cela bien évidemment en finesse, ce ne sont pas des ambiances qui avaient pour but d'être identifiées et qui seront signifiantes mais qui relèvent plus de la sensation.

²⁵ Amanda Robles, *Alain Cavalier, Filmneur*, p.317

CONCLUSION

Les diverses avancées technologiques et la démocratisation progressive du matériel de filmage ont permis la légèreté dans le filmage documentaire synchrone et l'apparition de filmeur solitaire

Filmer seul.e est devenu une pratique pour de nombreux documentaristes comme Alain Cavalier qui s'est affranchi au cours de sa carrière de la fiction en équipe.

Filmer sans équipe technique donne naissance à des films intimes, qu'ils soient des journaux filmés ou bien des portraits. Les raisons qui poussent à cette solitude sont souvent liées à la recherche d'une forme d'intimité avec le ou les sujets filmé.s mais peuvent aussi relever d'une envie de liberté, de spontanéité. L'aspect économique est aussi un facteur qui peut pousser un metteur en scène à ne pas engager d'équipe technique.

Le filmeur solitaire en documentaire est confronté à plusieurs questions techniques puisqu'il doit assurer la prise de son et de l'image sans l'aide de personne. La construction d'un dispositif léger est donc primordiale. L'idée étant d'avoir le moins à se préoccuper d'une technique complexe. Concernant la prise de son, même si les possibilités sont limitées par cette légèreté, notamment par les deux entrées sur la caméra et le fait de ne pas vouloir s'encombrer d'un enregistreur supplémentaire, différents dispositifs sont cependant possibles. En fonction des envies de réalisation, (filmer un ou plusieurs personnages, dans un environnement calme ou bruyant, réaliser un journal intime ou pas), sont des questionnements qui façonnent le dispositif de prise de son, comme le choix d'un micro-caméra adapté, l'utilisation ou non de hf, l'activation du micro interne de la caméra...

J'ai traversé ces questionnements durant la confection de mon film de fin d'étude, mon dispositif de tournage idéal n'est pas apparu soudainement, et s'est étoffé au cours de mes quatre sessions de tournage.

Avoir un dispositif technique léger ne veut pas dire négliger la technique, bien au contraire. Être seul.e demande une rigueur particulière envers la captation de l'image et du son. C'est une gymnastique à adopter, réussir à mêler des envies de son et d'image sans laisser l'un des deux de côté.

C'est aussi peut être lâcher prise sur une forme de perfection filmée, et accepter les petites erreurs techniques qui peuvent aussi servir le propos et appuyer la démarche d'être seul.e.

Le dispositif de prise de son imposé par la solitude implique d'être pris en compte dans les choix de mise en scène. En utilisant un micro fixé sur la caméra, cette dernière doit être proche du sujet filmé et relativement dans l'axe de la source pour obtenir un son timbré. Il est évidemment possible d'utiliser des hf pour contrer ce problème mais c'est une solution qui a ces limites. Dans le cadre de séquences avec beaucoup de personnages, ou dans une acoustique particulière il peut être intéressant d'utiliser un couple stéréo ou un micro MS. Les situations les plus compliqués à gérer lors d'un tournage en solitaire sont lorsque l'environnement est bruyant ou bien qu'il y a beaucoup de personnages, comme dans *Loup y es tu*, et qu'il est impossible d'équiper tout le monde. Il devient alors complexe de couvrir toutes les voix avec un unique micro-caméra. Dans les cas d'environnement très bruyant il est préférable de se rapprocher le plus possible de la source et l'utilisation d'un micro hf est conseillée.

La post production sonore peut s'avérer plus complexe que pour les documentaires « classiques » tournés en équipe. Il faut parfois rattraper le manque du micro-caméra, certaines paroles peu distinctes ou bien nettoyer un fond sonore trop présent.

Le filmeur solitaire n'échappe cependant pas à certaines difficultés rencontrées en tournage documentaire en équipe. La pose de hf reste un moment délicat, et la question de l'acceptation du matériel ainsi que gagner la confiance des personnes que l'on filme sont des questionnements qui doivent persister chez le filmeur solitaire.

Bibliographie

ROBLES Amanda, Alain Cavalier, *Filmeur*, De l'incidence édition, 2011

BAIBLÉ Claude, Nouel Thierry, *La revue documentaire 26-27 « Filmer seul-e »*, 2016

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

TAILIBERT Christel, *DE L'ESPACE FILMIQUE À LA MISE SCÈNE DE L'INTIME: L'INTROSPECTION SELON ALAIN CAVALIER*. Spécialisation en Sciences Humaines, 2004.

GAUTHIER Guy, *Le documentaires un autre cinéma Histoire et création*, Armand Collin, 2015

Sites internet

Alain Cavalier, invité.e d'honneur, *Vision du réel*, 2017, en ligne, <https://www.visionsdureel.ch/programme/invite-dhonneur/alain-cavalier/> consulté le 12/04/24

Table ronde : filmer seul, UQAM, 2005, en ligne, <https://chairerenemalo.uqam.ca/classes-de-maitres/table-ronde-filmer-seul/> consulté le 19/12/2023

Santé mentale, 2023, en ligne, <https://www.santementale.fr/2023/08/loup-y-es-tu-une-plongee-dans-le-quotidien-dun-cmpp/> consulté le 20/05/2024

Filmographie

PINCUS Ed, *Diaries*, 1971

LANGE Rémy, *Omelette*, 1993

BRENEL Albéric, *Les forêts de ma mère*, 2022

NOUGARET Claudine et DEPARDON Raymond, *Les habitants*, 2016

BOUFARTIGUE Clara, *Loup y es tu*, 2022

CAVALIER Alain, *Le filmeur*, 2005

DE FELICE Daniela, *Casa*, 2013

DURET Jean Pierre et SANTANA Andréa, *Puisque nous sommes nés*, 2008

Duret Jean pierre et SANTANA Andréa, *Se battre*, 2014

ICONOGRAPHIE

Page 7 : Nagra SN, image issue du site NAGRA :

<https://www.nagraaudio.com/product/nagra-sn-family/>

Page 8 : Micro Sony ECM 50 , image issue du site EBAY :

<https://www.cafr.ebay.ca/itm/266669350136>

Page 14 : Photo de Raymond Depardon issue du livre Dégager l'écoute, NOUGARET Claudine et DEPARDON Raymond, Points, 2020

Deux images issues du film Les habitants, Raymond Depardon et Claudine Nougaret

Page 24 : Image issue du film Le filmeur, Alain Cavalier

Page 28 : Menu de la caméra Canon XF 405 : <https://www.magazinevideo.com/test-en-ligne/test-canon-xf400-xf405/36940.htm>

Page 31 : schéma de la directivité des micro :

http://musicstudiojl.free.fr/les_micros.html

Page 34 : Image issue de mon film de fin d'étude

Page 36 : Extrait du film Omelette, Rémi Lange

Page 37 : Schéma fonctionnement MS : <https://www.uaudio.fr/blog/mid-side-mic-recording/>