



ENS Louis Lumière

7 allée du Promontoire, BP 22, 93161 Noisy-le-Grand cedex, France

Tel. 33 (0) 1 48 15 40 10 fax 33 (0) 1 43 05 63 44

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de fin d'études et de recherche

Section Cinéma, promotion 2007 / 2010

Soutenance jeudi 09 décembre 2010

LES ENJEUX DE LA CAMÉRA PORTÉE

Un dispositif qui fait bouger le cinéma

Romain BAUDÉAN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Tatinek**

Directeur de mémoire : Yves CAPE

Directeur de mémoire associé : Gérard LEBLANC

Président du jury ciné : Gérard LEBLANC

Coordonateur des mémoires : Benoît TURQUETY

Coordonateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET



ENS Louis Lumière

7 allée du Promontoire, BP 22, 93161 Noisy-le-Grand cedex, France

Tel. 33 (0) 1 48 15 40 10 fax 33 (0) 1 43 05 63 44

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de fin d'études et de recherche

Section Cinéma, promotion 2007 / 2010

Soutenance jeudi 09 décembre 2010

LES ENJEUX DE LA CAMÉRA PORTÉE

Un dispositif qui fait bouger le cinéma

Romain BAUDÉAN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Tatinek**

Directeur de mémoire : Yves CAPE

Directeur de mémoire associé : Gérard LEBLANC

Président du jury ciné : Gérard LEBLANC

Coordonateur des mémoires : Benoît TURQUETY

Coordonateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET

REMERCIEMENTS

Pour leur accompagnement dans mes recherches

Yves Cape
Gérard Leblanc
Benoît Turquety
Florent Fajole
Michel Coteret
Françoise Baranger

Pour leurs témoignages

Bruno Dumont
Lubomir Bakchev
Claire Denis
Agnès Godard

Pour leur participation à la réalisation de *Tatinek*

Thomas Laurence
Jan Richtr
Crt Brajnik
Niels Barletta
Guillaume Couturier

Pour son soutien et son aide précieuse

Judith Naslednikov

RÉSUMÉ

Faire le choix de filmer à l'épaule n'est pas anodin, cela doit avoir un sens. Par ailleurs, cela ne veut pas dire forcément faire un cinéma réaliste ou pseudo documentaire. C'est un dispositif d'écriture cinématographie au service des metteurs en scène. Il permet d'envisager la création différemment et offre un outil de plus aux cinéastes, comme l'est le numérique aujourd'hui, ou le scope autrefois. Il s'agit avec ce travail de recherche, de s'interroger sur les spécificités de ce dispositif, et de définir plusieurs approches esthétiques liées à la caméra portée. Dans quelle mesure la caméra portée a-t-elle permis de renouveler les méthodes de mise en scène et notamment amené les cinéastes à repenser la notion de découpage technique ? Nous nous demanderons aussi s'il s'agit pour les cinéastes qui l'emploient, de faire advenir du réel ou des effets de réel ?

Ce mémoire a pour objectif dans un premier temps, d'analyser dans quel contexte est né et s'est développé l'emploi de la caméra portée chez les documentaristes. En effet, avec l'arrivée des caméras légères au début des années 1960, les cinéastes ont appris à filmer et à voir le monde différemment. Ils se sont retrouvés en possession d'un nouvel outil de création, qui leur a permis de se renouveler, en proposant un geste et une écriture cinématographique différente grâce auxquels sujet et technique, forme et fond sont imbriqués.

Puis nous verrons comment son utilisation a été reprise par les cinéastes de fictions à travers trois figures majeures d'époques et de cultures différentes, dont j'apprécie particulièrement le travail, à savoir le cinéaste américain indépendant John Cassavetes, l'expérimentateur danois Lars von Trier avec son manifeste Dogme 95 et enfin le binôme belge des frères Dardenne.

Dans une dernière partie consacrée à l'avenir de la caméra portée et donc à ses perspectives d'utilisation pour faire « bouger » la création, je témoignerai de mon expérience de « porteur de caméra » lors du tournage de mon film de fin d'études en parti improvisé. La caméra portée est souvent associée à l'idée de liberté, d'improvisation, qu'en est-il réellement ? J'essaierai de mettre en pratique les possibilités esthétiques du dispositif au service d'un tournage improvisé. Enfin pour ancrer mon sujet dans l'actualité, j'irai à la rencontre de cinéastes et opérateurs contemporains, partisans ou non de la caméra portée, afin de les interroger sur leurs expériences professionnelles et leurs regards d'artistes techniciens sur ce dispositif de mise en scène.

ABSTRACT

Hand-held camera at stake

Choosing the use of a hand-held camera is not neutral, it has to mean something. It doesn't necessarily mean making a realistic movie or shooting a kind of documentary style movie. It is a film writing device implemented by the filmmakers. It allows the consideration of the creating process in a brand new way and also provides a different tool for directors. Just like the digital for today's directors or the scope in previous years. This thesis is an in-depth look at the hand-held camera's possibilities. We will try to define various esthetics's ways of working with the device. Does the hand-held camera play a major role in making the directing work evolve? Why does it imply a modification in the classical decoupage work? Is the goal for directors to make reality happen or is it just to create realistic effects?

This thesis aims at analyzing the historical background of the hand-held equipment's birth and expansion, especially in the documentary field. Indeed, when lighter cameras appeared in the early sixties, filmmakers learnt how to shoot and see the world in a different way. Suddenly, they were able to totally renew their filming style. Thanks to those devices content and shape were now connected.

Then, we will have a look at how the fiction directors used it with three filmmakers from different time and cultures that I particularly appreciate. The first one is John Cassavetes, an independent American director; the second one is a Danish experimenter Lars von Trier and his Dogma manifesto. Finally, we will take a closer look at a Belgian partnership: the Dardenne brothers.

The last part of my work is dedicated to the hand-held camera's future. What are the possible evolutions for this device and its ability to make filmmaking evolve again? I will testify from my personal experience as a cameraman during the shooting of my graduating movie which is partly an improvisation work. Hand-held camera is commonly thought as a synonym of freedom and improvisation. But is it really the case? I will try to look at the concrete esthetic possibilities of the device for an improvised shooting. Finally, to anchor this topic to reality, I will meet filmmakers and directors of photography, whether they are endorsing or criticizing the hand-held camera. I will question them on their personal experiences and their opinions, as artist and engineer, on this filmmaking device.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUCTION.....	10

PARTIE I : NAISSANCE D'UN DISPOSITIF

I. DU PIED À L'ÉPAULE : RAPPEL HISTORIQUE.....	14
1. Les caméras « portables ».....	14
2. La Caméflex.....	16
3. Le son synchrone.....	17
4. L'Eclair 16 Coutant.....	18
5. Qu'est-ce qu'une caméra portée ?.....	20
5.1 La caméra épaule.....	20
5.2 Le steadicam.....	20
5.3 La caméra de poing.....	21

II. LE CINÉMA DIRECT.....	23
1. La caméra libérée.....	24
2. Filmer en marchant – <i>Les raquetteurs</i>	25
3. La caméra participante – <i>Chronique d'un été</i>	27
4. La caméra vivante – <i>Primary</i>	29
5. L'opérateur-réalisateur – <i>Le Joli Mai</i>	30

PARTIE II : REPRISE DU DISPOSITIF PAR LES CINÉASTES DE FICTION

III. JOHN CASSAVETES.....	35
1. Remise en cause du découpage technique et de la notion de plan.....	36
2. Des acteurs en liberté.....	39
3. Le cadreur-interprète.....	41
4. L'improvisation maîtrisée.....	43
5. Le geste de l'artiste ou la caméra tremblée.....	45
6. Qu'est-ce qu'une caméra subjective ?.....	48
6.1 Caméra subjective passive.....	48
6.2 Caméra subjective active.....	48
7. Analyse d'une séquence de <i>Faces</i>	49

IV. LARS VON TRIER – DOGME 95.....56

1. Présentation.....	56
2. L'influence de Cassavetes.....	57
3. Quête de vérité ou effet de réel ?.....	59
4. Du 35 mm à la DV.....	60
5. Les potentialités esthétiques de la caméra portée.....	62
6. Bilan.....	64

V. LES FRÈRES DARDENNE.....66

1. Naissance d'un style.....	67
2. Mise en place d'un dispositif – <i>La Promesse</i>	68
3. La caméra personnage – <i>Rosetta</i>	69
4. La conscience caméra – <i>Le Fils</i>	72

PARTIE III : QUELLES PERSPECTIVES POUR LA CAMÉRA PORTÉE ?

VI. PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE :

UTILISER LES MOYENS DE LA CAMÉRA PORTÉE AU SERVICE D'UN TOURNAGE DE FICTION « IMPROVISÉE ».....78

I. Naissance du projet.....79

1. Un décor.....	79
2. Un personnage.....	79
3. Un sujet.....	79
4. Un dispositif technique.....	80
4.1 La caméra.....	80
4.2 La focale.....	81
4.3 La crosse épaule.....	81

II. Ce que j'ai voulu vérifier quant aux possibilités de la caméra portée.....82

1. Faire advenir l'imprévisible.....	82
1.1 Un film sans scénario.....	82
1.2 L'intérêt du dispositif d'improvisation.....	83
1.3 Les limites du dispositif d'improvisation.....	84
1.4 Filmer l'imprévu.....	85
1.5 Un premier constat nuancé.....	86
2. Le tournage comme un <i>work in progress</i>	88
2.1 L'instinct de l'instant.....	88
2.2 Une expérience concluante.....	90

3. Brouiller les frontières entre documentaire et fiction.....	91
3.1 Dans le fond.....	91
3.1.1 Une trame de départ fictionnelle.....	91
3.1.2 Une interaction avec le réel.....	92
3.2 Dans la forme.....	92
3.2.1 Une esthétique documentaire.....	92
3.2.2 Un travail d'appropriation du réel au service de la fiction.....	93
4. Bilan.....	94
VII. LA CAMÉRA PORTÉE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN.....	95
1. Entretien avec Bruno Dumont L'impossibilité de filmer objectif.....	95
2. Entretien avec Lubomir Bakchev Le tango c'est la danse du cadreur épaule.....	101
3. Entretien avec Claire Denis La caméra est le médium du récit.....	108
4. Entretien avec Agnès Godard Je suis le personnage du film qu'on ne voit jamais.....	115
CONCLUSION.....	123
Bibliographie.....	126
Filmographie.....	129
Table des illustrations.....	132
Annexes.....	134
CV.....	136

« J'étouffe dans les images et la musique de ce cinéma qui ne peut imaginer qu'en bloquant les mouvements de respiration de la réalité. Fantasmes mais pas métaphores. Arrêt du transport, constriction, passage bouché. Au secours ! Contre ces images bouchons, ces images/musiques bourrées à craquer mais qui ne craquent jamais, contre ces images pleines et fermées, besoin irrépressible d'images et de sons qui vibrent, crient, frappent des pieds et des mains jusqu'à faire crever la bulle. Un trou. Un cadre. »

Luc DARDENNE¹

¹ DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, p. 1.

INTRODUCTION

Primary, Chronique d'un été, Faces, Breaking the waves, Rosetta, L'esquive, De battre mon cœur s'est arrêté... Ces films ont un autre point commun que celui d'être des œuvres majeures du cinéma, ils ont tous été tournés en caméra portée. Développé à la fin des années 1950 grâce à la collaboration entre les reporters TV, les opérateurs de documentaires et les créateurs de caméras, ce procédé s'est très vite répandu sur les tournages de fiction.

J'ai choisi de m'intéresser à ce sujet pour plusieurs raisons. La première, c'est qu'en tant que futur opérateur, la question technique et esthétique liée à l'utilisation d'une caméra est fondamentale car c'est l'outil principal du filmeur. C'est un peu comme s'intéresser à la manière dont Pollock peignait, ou à celle dont un artiste utilise son instrument pour comprendre le sens de l'œuvre, le lien entre le fond et la forme. Le geste du corps est pour moi intimement lié à l'acte créateur. On prend sa caméra sur ses épaules ou à bout de bras car cela a un sens, sinon on la pose sur un trépied et déjà le regard, le rapport à la matière, au monde, n'est plus le même.

Par ailleurs, en tant qu'étudiant en cinéma, j'ai eu l'occasion d'être cadreur sur des courts métrages et donc de comparer les différences liées au dispositif de prises de vue. Faire un film à l'épaule ou bien tourner de manière « classique » c'est-à-dire avec l'aide de machinerie (travelling, grue, trépied...) sont deux expériences fondamentalement différentes. Nous aurons l'occasion de revenir plus précisément sur cette définition que je qualifie de « classique » sans aucun jugement qualitatif, mais pour tenter de définir des approches, des rapports au filmage et donc à l'écriture cinématographique différents voir opposés.

En effet, que ce soit pour le cadreur, les acteurs, le metteur en scène et même le spectateur, envisager un film en caméra portée, pose des questions de mise en scène passionnantes, que je souhaite soulever à travers ce mémoire de fin d'études. Par exemple, j'ai eu beaucoup plus de plaisir, et surtout le sentiment d'être acteur de la création du film, lors de mes expériences en caméra portée. Sentiment que je ne retrouvais pas toujours lors de tournages sur pied.

Enfin, j'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs tournages de longs métrages, ce qui m'a permis d'observer l'atmosphère des plateaux et de constater la lourdeur technique du matériel image. Encore aujourd'hui, dans la plupart des productions cinématographiques, j'ai l'impression qu'une légèreté au sens noble, une magie de la prise de vues et des images en mouvements disparaissaient, au profit d'un cinéma industriel, commercial, dans lequel tout est prévu, maîtrisé, organisé afin de contrôler les moindres mouvements des acteurs qui ont des marques, de la caméra qui ne doit pas trembler... Bref, cela est peut-être un peu naïf, mais j'ai éprouvé le désir de retrouver le sentiment de liberté qu'ont eu avant moi de nombreux caméramans. C'est pour cela que mon film de fin d'études – la partie pratique associée à ce mémoire de recherches – est un film de fiction réalisé avec les méthodes du cinéma direct, c'est-à-dire en caméra portée bien sûr, en décors naturels avec des acteurs non professionnels, en partie improvisé, sans véritable scénario écrit, et avec pour seule contrainte, mon budget limité par l'école à 610 euros. Cela, afin de vérifier si le fantasme du cinéma léger qui a connu son heure de gloire au moment de l'apparition des Nouvelles Vagues est encore source de liberté créatrice et d'innovation, ou bien si ce dispositif n'est plus qu'un effet esthétique qui a perdu son sens originel, celui de faire bouger les choses.

Il n'y a pas d'un côté les films tournés en caméra portée et de l'autre ceux tournés de manière classique. Certains cinéastes emploient souvent les deux dispositifs au sein d'un même film, de même chaque cinéaste envisage la prise de vue à l'épaule différemment. Chaque opérateur ou réalisateur a sa manière propre et unique de filmer qui traduit sa vision du cinéma et/ou son style. Entre les frères Dardenne qui agitent leur caméra jusqu'à nous donner le tournis dans *Rosetta* et plus récemment celle de Jacques Audiard qui est beaucoup plus aérienne et gracieuse, nous pouvons dire qu'il n'y a pas une, mais des caméras portées qui ont chacune leurs caractéristiques. Dès lors, de nouvelles possibilités narratives et esthétiques apparaissent. Il s'agira à travers ce mémoire de les mettre en avant. Lorsque j'ai interrogé quelques spectateurs à l'issue de la projection du film *Un prophète* (2009) réalisé par Jacques Audiard, la majorité d'entre eux n'avait même pas remarqué que le film était tourné à l'épaule. Ce point est révélateur de la complexité du dispositif car une caméra peut être portée sans être tremblée. De la même façon, le porté d'un cinéaste peut évoluer au cours de son œuvre. Les frères Dardenne, qui travaillent

depuis quinze ans avec le même cadreur Benoit Dervaux, n'utilisent pas la caméra de la même manière dans *Rosetta* (1999) et dans *Le Fils* (2002) tourné pourtant trois ans après. Nous reviendrons précisément sur ces deux films.

Ce mémoire a pour objectif dans un premier temps, d'analyser dans quel contexte est né et s'est développé l'emploi de la caméra portée chez les documentaristes. En effet, avec l'arrivée des caméras légères au début des années 1960, les cinéastes ont appris à filmer et à voir le monde différemment. Ils se sont retrouvés en possession d'un nouvel outil de création, qui leur a permis de se renouveler, en proposant un geste et une écriture cinématographique différente grâce auxquels sujet et technique, forme et fond sont imbriqués.

Puis nous verrons comment son utilisation a été reprise par les cinéastes de fictions à travers trois figures majeures d'époques et de cultures différentes, dont j'apprécie particulièrement le travail, à savoir le cinéaste américain indépendant John Cassavetes, l'expérimentateur danois Lars von Trier avec son manifeste Dogme 95 et enfin le binôme belge des frères Dardenne. Par ailleurs, nous verrons en quoi chaque mouvement ou tremblement lié à l'utilisation de ce dispositif est unique et témoigne d'une vision singulière affirmée et donc du style d'un cinéaste. Ces tremblements révèlent un geste du cinéma moderne qui laisse voir ses faiblesses.

Dans une dernière partie consacrée à l'avenir de la caméra portée et donc à ses perspectives d'utilisation pour faire bouger la création, je témoignerai de mon expérience de « porteur de caméra » lors du tournage de mon film de fin d'études en parti improvisé. La caméra portée est souvent associée à l'idée de liberté, d'improvisation, qu'en est-il réellement ? J'essaierai de mettre en pratique les possibilités esthétiques du dispositif au service d'un tournage improvisé dans les rues de Prague. Enfin pour ancrer mon sujet dans l'actualité, j'irais à la rencontre de cinéastes et opérateurs contemporains, partisans ou non de la caméra portée, afin de les interroger sur leurs expériences professionnelles et leurs regards d'artistes techniciens sur ce dispositif de mise en scène.

PARTIE I : NAISSANCE D'UN DISPOSITIF

I. DU PIED À L'ÉPAULE : RAPPEL HISTORIQUE

Le premier plan de l'histoire du cinématographe est un plan fixe, de même, la première photographie intitulée *Point de vue du Gras* (1826) a été prise depuis une chambre noire fixée sur le bord d'une fenêtre. C'est avec l'évolution des technologies, leur allègement et notamment avec l'apparition de pellicules plus sensibles que les cinéastes et les photographes ont pu libérer leurs appareils et se libérer eux-mêmes de l'immobilité, mais aussi quitter les studios et leur artificialité pour descendre dans la rue et filmer la réalité. Souvent en marge de l'industrie cinématographique, des inventeurs et des opérateurs ont travaillé de paire pour créer les outils dont ils avaient besoin pour raconter le monde.

1. Les caméras « portables »

Jusqu'aux années 1920, le problème principal des caméras n'est pas tant leur poids que leur ergonomie : il faut tourner la manivelle de la main gauche pour faire défiler le film, et garder l'autre libre pour effectuer les mouvements de panoramiques. C'est avec l'arrivée des mécanismes à ressort que les opérateurs commencent à avoir les mains libres.

Les premières caméras 35 mm portables apparaissent après la Première Guerre Mondiale. En 1919, la **Akeley**, du nom de son inventeur, permet de filmer sans trépied. Le documentariste Robert Flaherty l'utilisa pour son film *Nanouk l'esquimau* (1922), mais principalement posée sur un trépied. À cette époque, les tournages sont muets et le bruit du mécanisme de la caméra n'est pas encore un problème.

En 1924, le cinéaste allemand F.W. Murnau se sert d'une caméra portable pour certaines séquences de son film *Le dernier des hommes*, notamment pour représenter la déambulation d'un homme ivre. Il qualifie ce dispositif de « caméra déchaînée² ».

² De l'allemand : Die *Entfesselte Kamera*.

C'est l'un des premiers films tourné en partie en caméra subjective, c'est-à-dire que le spectateur voit à travers les yeux du personnage, donc de la caméra. Mais nous reviendrons plus tard sur la fonction subjective de la caméra portée.

La caméra **Le Blay**, datant de 1925, est une caméra 35 mm, avec une tourelle à deux objectifs et des magasins pouvant contenir 30 mètres de film. Sa « sœur », la **Bidru**, peu connue sous ce nom mais plus courante, date de 1930 : ses magasins font 60 m, sa tourelle a trois objectifs et elle est constituée d'un moteur mécanique. Toutes deux sont munies d'un viseur dit "viseur sportif", qui est un viseur clair. Cette caméra reste relativement encombrante car de morphologie anguleuse. Parallélépipède métallique, elle est assez lourde : on la tient à la force des bras devant son œil. Si les ingénieurs ont pensé à utiliser ces caméras à la main comme on le fait avec un appareil photo, l'idée de faire reposer le poids de la caméra sur l'épaule est encore loin.

L'**Eyemo** de Bell & Howell sortie en 1926, revêt sans doute l'ergonomie la plus agréable. Ses formes sont plus rondes. Une clef sur le côté permet de remonter le mécanisme, et d'enchaîner très vite la mise en place devant l'œil, en plaquant la caméra sur le front. Cette caméra est munie d'une visée en parallaxe, qui permet de cadrer sans le défaut de parallaxe imposé par le viseur sportif³.

En 1937, le constructeur allemand ARRI sort la première caméra 35 mm portable à visée reflex, l'**Arriflex 35**. Utilisée d'abord pour la surveillance aérienne et les tournages de films de propagande nazis, elle est reprise par Hollywood à partir de 1945 avec le film *Les passagers de la nuit* de Delmer Daves, dont la première partie est tournée en caméra subjective. Le documentariste Robert Flaherty l'utilisera aussi dans *Louisiana Story* en 1948. Cependant, cette caméra lourde se porte à bout de bras, sa visée à l'arrière et la forme de son magasin ne permettent pas encore de filmer à l'épaule. Elle est utilisée principalement sur pied avec des caissons insonorisants (blimp) la rendant très lourde et peu maniable.

³ Présentation des caméras Le Blay et Eyemo reprise de PAGNY, Céline, *Les caméras-poing*, mémoire sous la direction de Jimmy Glasberg et Pierre Maillot, ENS Louis Lumière, 1999, p. 10.

2. La Caméflex

C'est en 1947 que l'inventeur français André Coutant, qui travaille pour les laboratoires Eclair, sort de son atelier la **Caméflex** afin de concurrencer ARRI sur le



marché des actualités télévisées et des documentaires. Il s'agit du premier modèle français de caméra 35 mm portable à visée reflex.

« *La Cameflex de chez Eclair, légère et maniable, est conçue pour être portée sur l'épaule plutôt qu'à la main* »⁴.

Contrairement à la plupart des constructeurs de caméras professionnelles, Coutant travaille en collaboration directe avec les opérateurs afin de concevoir un équipement intelligent qui répond à leurs attentes. C'est ainsi que l'on peut par exemple lorsqu'un magasin est déchargé, le remplacer à chaud par un nouveau et poursuivre l'interview. De plus,

avec un viseur sur le côté qui permet de faire le point à l'œil sur le dépoli, et avec son magasin vertical à l'arrière, l'opérateur peut soulager ses bras en faisant reposer la caméra contre son épaule. Cependant, ce modèle à la mécanique performante ne permet pas encore de filmer en son synchrone.

Godard sera l'un des premiers à l'utiliser en caméra portée pour un tournage de fiction avec *À bout de souffle* (1959). En 1983, dans un entretien avec Jean-Pierre Beauviala, il fait un bilan critique et provocateur de l'utilisation de la caméra portée.

« *C'est quand même invraisemblable que pendant soixante ans la caméra ait été sur pied et que la seule idée qu'on ait eue, ça a été de la mettre à l'épaule. C'est une idée qui était valable pour un film, mais ça a été*

⁴ VILLAIN, Dominique, *L'œil à la caméra*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 1992, p. 34.

*tellement recopié après. Moi qui ai été le premier à avoir mis la caméra sur l'épaule, aujourd'hui ça m'horrifie de voir tous ces crétins de la télévision qui mettent leur caméra sur l'épaule. Ce qui fait qu'on ne sait plus faire un cadrage, parce qu'on ne cadre pas à partir de l'épaule. On cadre à partir de la main, de l'estomac, de l'œil, mais à partir de l'épaule il n'y a plus de cadre. Les trois quarts des opérateurs professionnels regardent avec l'épaule et le pied. Ce qu'il faudrait, et c'est pour ça que j'ai besoin d'une fixation, c'est que la caméra puisse se poser comme un oiseau ».*⁵



Raoul Coutard avec la Caméflex sur le tournage du Petit Soldat.

3. Le son synchrone

L'année 1958 marque un tournant dans l'histoire du cinéma. Après l'apparition du cinéma sonore, et le développement de la télévision, l'arrivée du son synchrone réinvente le langage cinématographique et le rapport audio/visuel. Cette même année, l'ingénieur Stefan Kudelski de la société suisse Nagra conçoit le **Nagra III**. Cet enregistreur sonore à bande pèse 5 kilos et est alimenté par piles. C'est le premier équipement léger qui peut rivaliser en qualité avec les enregistreurs de

⁵ GODARD, Jean-Luc, « Genèse d'une caméra », *Cahiers du Cinéma* n°350, 08/1983, p. 45.

studio. Conçu à l'origine pour la radio, il est repris par les documentaristes qui lui ouvrent le marché du cinéma. Plus tard, un système de régulation par cristal de quartz permettra la parfaite synchronisation avec la caméra.

Dans son rapport⁶ pour l'Unesco à propos des enjeux du cinéma direct, Mario Ruspoli rappelle l'importance accordée au dispositif synchrone léger :

« Le problème ne pouvait trouver de solution que dans une modification radicale du matériel de prise de vue : Il fallait à l'ethnographe cinéaste, déjà muni de son enregistreur magnétique professionnel (Nagra ou Perfectone), une caméra qui n'existe pas. Une caméra ultra-légère, facilement maniable, et silencieuse pour ne pas gêner l'enregistrement simultané de l'image. Il fallait « repenser » la caméra. »

4. L'Eclair 16 Coutant

C'est André Coutant qui repensa la caméra et produisit une série de prototypes révolutionnaires en se basant sur les trouvailles techniques du Caméflex qu'il adapta au matériel 16 mm, destiné principalement jusque là aux cinéastes amateurs ou aux tournages d'actualités. La **KMT** Coutant-Mathot d'Eclair qui pèse environ 5 Kg, est la première caméra 16 mm portable à visée réflex. Elle a une forme conçue pour être portée sur l'épaule en conditions de reportage. Son mécanisme est plutôt silencieux⁷ et permet d'enregistrer en son synchrone grâce à un générateur de synchronisme par pilotage. Ce prototype sera développé en collaboration avec l'opérateur québécois Michel Brault et le cinéaste ethnographe français Jean Rouch, pour le tournage de leur film *Chronique d'un été* (1960).

« Lorsqu'on avait quelques jours de libre sur le tournage, on allait voir M. Coutant à Neuilly. Ah, c'était merveilleux ! (...) On inventait la caméra avec les fabricants ! »⁸

⁶ RUSPOLI, Mario, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, Paris, Rapport de l'Unesco, 1963, p. 3.

⁷ Néanmoins les opérateurs doivent ajouter un blimp artisanal pour étouffer son léger ronronnement.

⁸ LABREQUE, Jean-Claude, « Métamorphose d'une caméra fragments d'une longue histoire », rencontre entre Michel Brault et Jean-Claude Labreque, *Lumière*, n°25, 1991 p. 24.

Quelques années plus tard, l'**Eclair 16 Coutant** appelée aussi **NPR⁹** reprend ce procédé en ajoutant un magasin coaxial qui permet d'équilibrer le poids sur l'épaule.

Finalement, c'est seulement en 1972 que sortira la première caméra 35 mm portable autosilencieuse, l'**Arriflex 35 BL**. Elle permettra au cinéma classique de se renouveler en s'appropriant la caméra légère et sonore du direct mais avec la qualité du 35 mm. Nous reviendrons plus tard sur la contribution essentielle de l'inventeur Jean-Pierre Beauviala à partir des années 1970, lorsque nous aborderons le cinéma contemporain européen.

Ce bref rappel historique m'a paru nécessaire avant d'analyser en profondeur le rôle qu'a pu jouer la caméra portée à partir des années 1960 dans le renouvellement de l'écriture cinématographique et tout d'abord avec la naissance du cinéma direct. Cet historique permet aussi de tirer un premier bilan, la caméra portée n'est pas une simple évolution technique puisque très vite, il y eu des caméras 16 mm portables, plutôt destinées aux amateurs ou aux films d'actualités, plus légères que les grosses caméras 35 mm de studio. C'est avant tout le son et le synchronisme qui ont longtemps posé problème et empêché les caméras de s'affranchir des studios. Il est important de souligner que ce dispositif de caméras portables et synchrones ne découle pas simplement d'une évolution technique, mais est le fruit d'une collaboration entre des ingénieurs et des cinéastes qui à un moment donné, ont éprouvé le besoin de descendre dans la rue pour filmer autre chose, autrement.

« On a transformé les caméras pour filmer les gens, le monde. (...) La pensée venait au fur et à mesure qu'on faisait des films. On n'avait pas de plan de tournage. On se laissait guider par les événements... On était à la recherche de l'humain. »¹⁰

⁹ Noiseless Portable Reflex (caméra reflex silencieuse et portable).

¹⁰ BRAULT, Michel, *Le direct avant la lettre*, documentaire de Denys Desjardins, dans l'édition DVD des œuvres de Michel Brault (1958-1974), Canada, ONF, 2006, 50 min.

5. Qu'est-ce qu'une caméra portée ?

Avant d'aller plus loin dans l'analyse et de focaliser notre étude sur la caméra épaule, il est important afin de comprendre pourquoi nous avons choisi de nous intéresser à ce dispositif, de rappeler et de définir les trois grands types de caméras portées qui existent aujourd'hui.

5.1 La caméra épaule

Porté sur l'épaule comme son nom l'indique, ce dispositif qui est celui qui nous intéresse et qui sera employé pour tourner les films que nous allons étudier dans ce mémoire, s'est développé avec les premiers films du cinéma direct à la fin des années 1950, principalement pour les tournages de documentaires. Le caméraman peut se déplacer facilement avec sa caméra sur l'épaule, suivre un événement, un personnage et réagir en direct avec sa caméra sans être encombré par un trépied.

5.2 Le steadicam

Ce système est constitué d'un harnais corporel et d'un bras articulé qui permettent de désolidariser l'opérateur de la caméra, éliminant ainsi tous les « défauts » de la caméra épaule. L'image est stabilisée, elle ne tremble plus, les mouvements de travellings et de panoramiques sont fluides, sans à-coups, donnant l'impression d'une vision aérienne, ubiquitaire, sans point de vue marqué. Le dispositif de prise de vue est en quelque sorte déshumanisé. Inventé en 1972 par Garrett Brown, celui-ci l'utilise notamment de manière magistrale lors du tournage du film de Stanley Kubrick *The Shining* (1980) pour filmer les séquences de poursuite dans l'hôtel et dans le labyrinthe qu'aucune autre machinerie ne permettait de réaliser.

On a désormais recours à ce dispositif pour gagner du temps sur les tournages, pour éviter d'installer des travellings ou même de découper une séquence, car on peut accompagner facilement les comédiens dans leurs déplacements sans que les secousses de la caméra ne soient gênantes à l'image.

Par ailleurs, c'est un sentiment étrange pour le cadreur qui ne voit plus l'image dans l'œilleton, mais l'aperçoit depuis un petit moniteur. La précision est impossible dans cette configuration qui ne permet plus de cadrer mais plutôt de viser. Rares sont les cinéastes qui ont su tirer profit du potentiel cinématographique de cette technologie. Citons l'incroyable plan séquence de 96 minutes réalisé pour *L'Arche russe* (2002) d'Alexandre Sokourov, tourné dans le musée de l'Ermitage et dont chaque cadrage a été répété et chorégraphié très précisément pendant plusieurs mois.



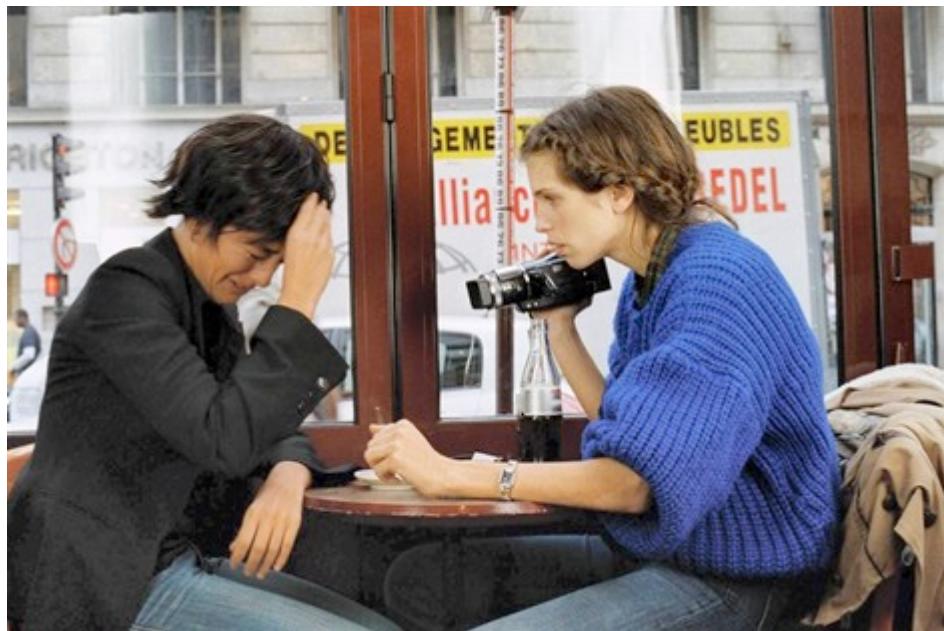
Cette photographie prise lors du tournage de *The Shining* (1980) révèle bien la différence entre la caméra épaule et le Steadicam. Ici, l'opérateur ne cadre plus avec son corps et ses yeux mais par l'intermédiaire d'un outil lourd et mécanique. La

caméra en apesanteur flotte au milieu de nul part, la machine a pris son indépendance par rapport au filmeur. La notion de regard disparaît totalement.

5.3 La caméra de poing

Ce système de porté s'est principalement développé au début des années 1990 avec l'apparition des caméras vidéos amateurs analogiques puis numériques. La caméra disposant d'un petit moniteur de contrôle latéral, l'opérateur n'a plus besoin de regarder dans le viseur. Légère, il peut la tenir à bout de bras sans la nécessité de la faire reposer sur son épaule. Il ne cadre plus vraiment, il pointe approximativement son objectif dans une direction sans savoir précisément ce qui sera dans son cadre. Cependant, les « défauts » de la caméra portée sont ici poussés à l'extrême. La caméra n'étant plus en appui sur le corps de l'opérateur, elle est en mouvement permanent, le tremblement du corps n'est plus amorti par l'épaule et se retrouve amplifié. Ces caméras sont principalement utilisées par les amateurs car elles ne

nécessitent pas de compétences techniques particulières. Elles sont relativement abordables mais rarement utilisées au cinéma. Grâce à sa petite taille, elles permettent néanmoins de nouveaux axes de prises de vue et une plus grande intimité dans la manière de filmer. Nous verrons (voir Chapitre IV) que pour certains films du Dogme, les caméras de poing vont être utilisées et contribuer à l'esthétique artisanale du mouvement.

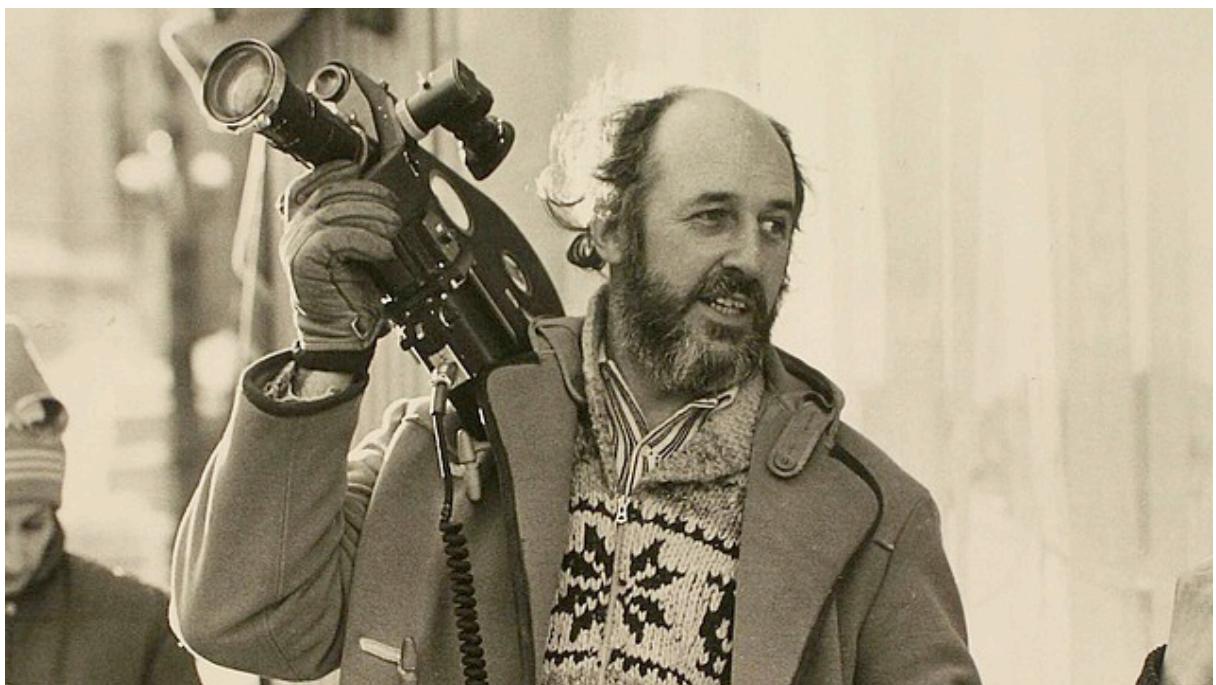


Cette photographie prise sur le tournage du film *Le bal des actrices* (2008) réalisé et filmé par Maïwenn Le Besco caméra au poing, met en évidence les différences techniques et esthétiques par rapport à une caméra épaule. On voit bien sur cette image que le cadrage est approximatif. En effet, la cinéaste ne regarde pas l'écran de contrôle, elle pointe son objectif en face d'elle. Cet outil léger et simple d'utilisation facilite une forme d'intimité et d'interaction entre filmeur et filmé, dans laquelle l'objet caméra est secondaire. Il sert plus à enregistrer un flux, à le capturer tant que possible, qu'à filmer réellement, à cadrer avec sa tête et son corps.

Il ne s'agit pas de porter un jugement qualitatif sur les procédés que nous venons d'aborder rapidement, ils ont tous des caractéristiques propres et sont autant d'outils à la disposition des cinéastes. Ils ont permis la réalisation de nouveaux objets cinématographiques passionnants. Maintenant que nous avons défini les différentes formes de portés, nous pouvons approfondir notre étude de la caméra portée sur l'épaule, celle qui permet à l'homme de faire corps avec son outil.

II. LE CINÉMA DIRECT

« *Libérer la caméra. Pouvoir la jeter dans l'espace humain, dans la vie. Oublier la caméra. Pour cela, il faut d'abord qu'elle soit muette. Coupons-lui la langue ! Pouvoir filmer comme on regarde, immédiatement. Enregistrer en même temps les sons, la parole humaine, n'importe où, n'importe quand, en même temps que l'image. Tout cela paraissait un rêve il y a à peine trois ans. Aujourd'hui, après le travail des pionniers du Cinéma-direct, d'hommes comme Leacock, Rouch, Brault, Maysles, Lhomme, Ruspoli, après le travail des équipes canadiennes, une nouvelle dimension s'ouvre pour le cinéma. (...) Le caméraman n'a plus de trépied : il l'a donné au musée archéologique. Il n'a plus que deux pieds, ceux que lui a fournis la nature. Et pourtant, il lui faut une deuxième tête, greffée sur son épaule : LA CAMERA LEGERE.* »¹¹



Michel Brault, chef opérateur québécois avec le prototype KMT d'Eclair

¹¹ RUSPOLI, Mario, méthode I, *Artsept* n°2 06/1963, p. 80.

Nous tenterons de voir dans cette partie sur le cinéma direct documentaire, à travers l'exemple de quatre films majeurs, en quoi la caméra portée a joué un rôle central dans le fondement d'un rapport nouveau entre filmeurs et filmés et comment elle a permis de redéfinir la place du cinéaste et de l'opérateur, en impliquant leurs corps dans le processus de création cinématographique.

1. La caméra libérée

Libérée des studios, la caméra peut désormais filmer la « vraie » vie. À peu près au même moment se forment au Canada, en France et aux Etats-Unis, des équipes réduites et soudées de filmmakers (caméraman, réalisateur, ingénieur du son) qui vont tourner des documentaires en caméra portée et son synchrone. Elles se rencontrent¹² à plusieurs reprises pour partager leurs expériences, créant ainsi de nouvelles dynamiques et des influences esthétiques mutuelles. L'une des figures majeures de ce mouvement est le caméraman québécois Michel Brault, dont le cinéaste et collaborateur Pierre Perrault évoque ainsi la technique particulière :

« Aussi bien méprise-t-il les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Il refuse les trépieds qui sont incapables de côtoyer, d'accompagner. Au contraire sa caméra bouge, avec lui, elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même, lui permettant de quitter le rôle de témoin distant pour devenir un acteur, présent, impliqué, engagé dans une aventure. »¹³

Filmer devient un acte d'engagement personnel. L'opérateur ne peut plus se cacher derrière la caméra, il affirme sa présence et prend part à l'action. Ainsi, souvent, l'opérateur est aussi crédité au générique comme co-réalisateur¹⁴.

¹² Les journées du MIPE-TV de Lyon en 1963 ou le séminaire Flaherty en 1958 aux Etats-Unis.

¹³ PERRAULT, Pierre, Michel Brault cinéaste, *Caméramages*, Edilig, Paris, 1983, p.18. in NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2006, p.136.

¹⁴ Pierre Lhomme est crédité comme co-réalisateur au générique du film *Le joli mai* ainsi que Michel Brault pour les films *Les Raquetteurs* et *Pour la suite du monde*.

L'opérateur n'est plus seulement un technicien exécutant mais un auteur à part entière, au même titre que le réalisateur. Un nouveau rapport de collaboration se crée au sein même de l'équipe du film et la notion de caméraman (l'homme à la caméra) trouve tout son sens, car désormais, l'opérateur fait corps avec son outil.

2. Filmer en marchant - *Les raquetteurs* (1958)

Lorsque Brault tourne *Les raquetteurs*, film précurseur du cinéma direct au Canada, il le fait en réaction à l'emploi du téléobjectif par les équipes canadiennes de l'ONF (Office National du Film) qui tournent la série de documentaires *Candid Eye*. Les opérateurs avaient trouvé comme astuce pour faire du son direct, de placer un micro dissimulé à côté des intervenants, tout en filmant de loin. En effet, la taille des téléobjectifs étouffait le bruit de la caméra et la distance avec le micro étant importante, ils ne risquaient pas d'être entendus. Mais ce dispositif, surtout en documentaire, n'est pas sans poser des problèmes d'ordre éthique. L'outil est en effet transformé en caméra cachée et la parole en témoignage volé, et cela engendre un rapport au monde faussé, où en quelque sorte, l'honnêteté fait défaut.

« *Brault s'était aperçu que les possibilités du téléobjectif restaient somme toute limitées et que son emploi condamnait le cinéaste à rester à l'extérieur du phénomène observé, à n'en saisir que les apparences. L'intérêt d'un film comme Les Raquetteurs est fondé sur le fait que le caméraman a tenté de saisir de l'intérieur un événement en le cernant de près et, en définitive, en le vivant. Une partie du montage est d'ailleurs effectuée à la prise de vue même, en fonction des réactions du caméraman face à l'événement.* »¹⁵

La place de l'opérateur est ainsi redéfinie. Il n'est plus seulement comme on dit souvent : *le premier spectateur du film* mais acteur et contemporain de la scène en train de se vivre. La caméra mobile lui permet de « découper » la séquence, en

¹⁵ MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, Paris, 1973, p.121 in NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2006, p.139.

cadrant différents éléments dans un même plan séquence qui devront être « montables » par la suite. Dans la séquence d'ouverture, la caméra plongée au cœur de la fanfare, filme en plan séquence pour ne pas interrompre la bande musicale et pour conserver le rythme. Brault se ballade littéralement, la caméra sur l'épaule, en filmant les musiciens dans un ballet chorégraphique impressionnant. À l'époque, le choc est d'autant plus remarquable, qu'on a l'habitude des documentaires ethnologiques, qui sont soit exotiques, soit scientifiques. Ici, témoigner d'une culture signifie s'en imprégner. De la même manière, dans le film *Pour la suite du monde* (1962), la caméra de Brault va presque jusqu'à provoquer l'événement. Pierre Perrault suggère aux habitants de l'île au Coudres, dont les pêches traditionnelles sont sur le point de disparaître, de les remettre au goût du jour. Ainsi, sa caméra, qui enregistre la mémoire d'une culture, est aussi le moteur qui participe au retour de cette pratique.

Tout en reconnaissant le rôle majeur de Brault dans ce nouveau type de dispositif, Jean Rouch va encore plus loin dans cette participation aux événements, en intervenant personnellement dans son propre film. Il utilise la caméra portée pour aller à la rencontre de l'autre, en le confrontant à son image dans une dialectique et une interaction nouvelles.

« *Il faut le dire : tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma vérité vient de l'Office du Film. C'est Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissons pas et que nous copions tous depuis.* »¹⁶

¹⁶ ROUCH, Jean, Entretien avec Jean Rouch par Rohmer et Marcorelles, *Cahiers du cinéma* n°144, 06/1963, p. 17.

3. La caméra participante - *Chronique d'un été* (1960)

« *La raison pour laquelle Jean Rouch m'a fait venir, c'est qu'en voyant Les Raquetteurs, il a constaté que je travaillais au grand angulaire. Pour travailler au grand angulaire, il faut que tu voies les gens, que tu sois près d'eux. Si tu arrives à filmer et s'ils continuent à vivre pendant que tu es près d'eux, c'est qu'ils t'ont accepté dans leur groupe.* »¹⁷

La caméra mobile permet dans un premier temps de sortir des studios, mais surtout d'aller à la rencontre des gens pour recueillir leurs propos. Certains films sont même fondés sur ce concept d'improvisation liée à la rencontre filmée. Dans *La punition* (1960) de Jean Rouch, la caméra de Brault suit les déambulations d'une lycéenne renvoyée pour une journée de son école et qui rencontre des inconnus sous l'œil de la caméra. Mais c'est avec son film *Chronique d'un été* que Jean Rouch réalise avec le philosophe Edgar Morin, que l'ethnologue développe son intérêt pour l'interaction entre filmeur et filmé dans une sorte de micro-trottoir, durant lequel il demande à ses amis ou à des inconnus comment ils vivent et s'ils sont heureux.

« *Pour la première fois en France, le son et l'image, bras-dessus bras-dessous, « se baladent » avec les personnages en mouvement. La « légère KMT » tenue constamment à la main par Michel Brault, avec un talent d'acrobate, « vit » avec les personnages, les « sculpte » en tournant autour d'eux, les fouille, surprend leurs secrets avec la continuité du regard de l'homme vivant. Ce ne sont plus les personnages qui vont faire leur cour à la caméra, c'est elle qui va vers les personnages occupés à vivre leur vie, dont elle essaye de percer le secret, le détail, le comportement. La caméra légère, ainsi portée sans relâche, devient une partie du corps du caméraman. Elle remplace son regard par une sorte d'organe complémentaire qui lui permet d'enregistrer ce qu'il vit et voit, d'appréhender et d'inscrire la réalité.* »¹⁸

¹⁷ BRAULT, Michel, Entretien avec Arthur Lamothe, *La Presse*, Montréal, 12/08/1961 in NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2006, p.139.

¹⁸ RUSPOLI, Mario, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement*, Unesco, 1963, p. 17.

Le cinéma de Rouch est un cinéma de la parole et du dialogue. Avec sa caméra d'ethnologue, il scrute comme un chercheur avide de comprendre l'homme et son fonctionnement. Cependant, au début du tournage, il n'avait pas encore la KMT de Coutant mais une Arriflex lourde et bruyante. C'est parce qu'il trouvait les plans trop statiques qu'il a fait appel à l'ingénieur d'Eclair. En effet, pour Rouch, la caméra n'est pas là uniquement pour enregistrer les faits, elle joue un rôle dans leur avènement. L'ethnologue a conscience que l'action de filmer modifie nos gestes et nos paroles, car la caméra nous pousse à nous mettre en scène ou bien à nous protéger, nous rendant soit plus extravertis, soit plus inhibés que de coutume. C'est donc dans ce sens que ce dispositif l'intéresse.

Dans la dernière partie de *Chronique*, les deux réalisateurs réunissent tous les intervenants du film pour les confronter à leur image. Cette séquence est elle-même filmée et intégrée au montage final. La caméra portée, qui est allée à la rencontre de ces individus, est alors employée comme outil de recherche anthropologique partagée. Pour Rouch et Morin, la caméra est une sonde, elle devient un moyen de faire une « *sociologie du présent* »¹⁹. Elle n'est plus réservée aux cinéastes, elle peut être détournée de son utilisation commerciale ou industrielle pour devenir un instrument de recherche et d'étude. Mais dans cette démarche, la caméra n'est qu'un outil, c'est Rouch et Morin par leur réflexion sur le dispositif qui l'ont rendue possible. D'ailleurs, de nombreux films ont repris ce concept du micro-trottoir sans jamais retrouver ce ton naturel et cet intérêt sociologique.

¹⁹ Nom du séminaire d'Edgar Morin à l'Ecole Pratique



4. La caméra vivante - *Primary* (1960)

Il est nécessaire pour comprendre le rôle du cinéma direct dans le développement de la caméra portée, de se replacer dans le contexte de l'époque. Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la télévision n'est pas encore très répandue, et les spectateurs de cinéma ont pris l'habitude de voir de grandes fresques historiques ou des comédies dramatiques mettant en scène des stars (Bogart, Gabin, Arletty...). Les documentaires sont parfois reconstitués en studio et la plupart des films tournés en décors naturels sont alourdis par des commentaires en voix-off et de la musique. Pouvoir suivre les élections des primaires démocrates américaines, constitue donc une révolution grâce aux caméras²⁰ de Leacock, Maysles, Pennebaker et McCartney-Filgate. Ceux-ci sont les pionniers du reportage filmé, envoyés par le Time Life Magazine dans le cadre de la série « *Living camera*²¹ », afin de couvrir l'événement d'une nouvelle manière, en caméra légère et en son synchrone. Pour la première fois, les spectateurs peuvent suivre l'ascension d'un sénateur (John Kennedy) dans sa course aux présidentielles. La caméra d'Albert Maysles en témoigne dans ce mouvement devenu légendaire, où dans un plan séquence,

²⁰ Richard Leacock était le seul à tourner en son synchrone car il avait une Auricon modifiée reliée à un magnétophone que porte Robert Drew pourvue de bobines de 150 secondes.

²¹ « *Caméra vivante* » nom donné à la série TV co-produite par Drew Associates et Time Inc.

impressionnant encore aujourd’hui de « présence », il suit le candidat à travers la foule grâce à l’utilisation d’une courte focale et en portant à bout de bras sa caméra, jusqu’à la tribune où le sénateur prononcera son discours d’investiture. Dans une interview accordée à André S. Labarthe et Louis Marcuelles, Robert Drew raconte comment le tournage de *Primary* a pu être possible :

« C'est alors que *Time Inc.*, propriétaire de *LIFE Magazine*, a bien voulu nous permettre de faire construire un équipement spécial, de le mettre au point et de le rendre utilisable aux fins que nous souhaitions. »²²

Ce nouveau dispositif de tournage qui consiste à filmer avec plusieurs caméra des événements liés entre eux (la campagne en montage alterné des deux candidats démocrates) et de les réunir par le montage, permet un nouveau langage cinématographique, encore d’actualité aujourd’hui puisqu’il est repris depuis les années 2000 par la série TV américaine à succès *24 heures chrono*, dont le principe d’un événement couvert en « temps réel » par plusieurs caméras portées, produit un effet de réel et un suspense impressionnant. À la différence des français (Rouch, Marker) qui utilisent une caméra participante, qui interrogent les gens, les filment puis les confrontent à leurs images, Leacock est un observateur qui affirme la primauté de l’instinct du filmeur en refusant tout commentaire ou intervention sur le réel autre que le fait de l’enregistrer.

5. L’opérateur-réalisateur - *Le Joli Mai* (1962)

Lors d’une rencontre²³ avec le chef opérateur Pierre Lhomme à l’ENS Louis Lumière, j’ai eu l’occasion d’en apprendre un peu plus sur son travail avec le cinéaste Chris Marker pendant le tournage du film *Le Joli Mai*, qu’ils ont réalisé ensemble. Réalisé dans une même démarche que celle de *Chronique d’un été*, qu’ils ont tourné avec le

²² DREW, Robert, « Au devant de l’événement », *Cahiers du cinéma* n°143, 05/1963, p.19.

²³ Rencontre avec Pierre Lhomme à l’Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière le 28/01/2008 à Noisy-le-Grand.

même équipement et dans les mêmes conditions (filmer les vrais gens dans la rue). Pierre Lhomme nous a fait part de son expérience d'opérateur et du rapport nouveau à la caméra. Il raconte qu'en général, elle était posée sur la table alors qu'ils discutaient avec des gens, lorsqu'à un moment Marker lui faisait signe de la prendre sur son épaule pour filmer. Ce rapport spontané à la caméra a été possible grâce à la relation de complicité établie auparavant entre filmeur et filmé. Ce n'est pas le fait de porter la caméra sur l'épaule qui a rendu ce naturel possible, mais le fait de démystifier l'objet caméra qui sans son trépied et ses gros magasins, retrouve un aspect moins impressionnant. De la même manière, ils n'ont pas demandé aux gens de venir parler devant une caméra posée à un endroit ou dans un décor, mais se déplaçaient physiquement eux-mêmes sur le terrain. Par exemple, lorsqu'ils voulaient voir et interroger les gens de la Bourse de Paris, ils y allaient, en prenant le risque de se faire rejeter.

Lorsqu'on lui demande pourquoi il est crédité à la fois pour son rôle de chef opérateur et pour celui de réalisateur, Pierre Lhomme répond : « *À partir du moment où j'avais une caméra dans les mains, j'avais une liberté totale.* » Pour l'une des premières et uniques fois, un cinéaste envisage le cadreur comme co-auteur légitime du film. En effet, dans ce film, la caméra n'est pas « contrôlée » par Chris Marker, alors qu'elle joue un rôle central. D'une certaine manière, c'est le caméraman qui « met en scène » le film, qui affirme son point de vue sur la chose filmée. Dans la célèbre séquence de l'araignée, pendant laquelle un homme plutôt détestable a une araignée sur la veste, c'est le cadreur et lui seul qui choisit de faire un gros plan sur l'insecte, plutôt que de recadrer le haut du visage comme l'aurait fait un bon caméraman de télévision. Ainsi, l'opérateur libéré est déjà dans une démarche de metteur en scène, il n'est pas seulement là pour enregistrer ou pour exécuter les directives du réalisateur.

Avec l'arrivée du son synchrone, il devient nécessaire pour le caméraman de faire des choix. Il ne doit pas se contenter de filmer le flux de parole en continu, mais doit intervenir physiquement dans la sélection de ce qui lui semble constituer un discours. Par là même, il affirme son point de vue. Pour le tournage du *Joli Mai*, Pierre Lhomme avait un petit casque audio pour entendre ce que l'ingénieur du son enregistrait. Ainsi, il pouvait se permettre de modifier son cadre en fonction des

paroles de l'intervenant. Cette technique lui a permis de renouveler totalement la manière de filmer les entretiens, qui auparavant étaient filmés sur pied, et auxquels on appliquait des plans de coupe afin de masquer les coupures du montage. Grâce à ce nouveau dispositif, le spectateur a le sentiment d'être physiquement avec le sujet filmé.

« Le caméraman, portant sans effort un appareil bien équilibré, faisant corps avec lui, pénétrait dans un monde nouveau. Enfin, il devenait « naturel » de marcher, de vivre avec une caméra, de la déshabiller de presque toutes ses servitudes techniques, de s'en servir comme d'un regard continu sur les hommes et les choses, comme l'avait pensé Dziga Vertov, à l'époque du Muet. Mieux, la technique devenait une « seconde nature », le caméraman, l'oreille aux aguets, pouvait d'une certaine manière « vivre » l'événement filmé et y participer directement. »²⁴



Richard Leacock

²⁴ RUSPOLI, Mario, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement*, Unesco, 1963, p. 12.

Avec le cinéma direct, l'opérateur acquiert une nouvelle liberté d'action liée au fait qu'il « est » la caméra. Lors de l'apparition des Nouvelles Vagues au début des années soixante, on parlait souvent de la politique des « auteurs » en référence à l'importance que les critiques des Cahiers du cinéma voulaient donner aux cinéastes et à leurs visions, leur style, par rapport aux producteurs. Il est intéressant, a posteriori, de voir que le chef opérateur d'un point de vue juridique, n'est toujours pas considéré comme l'un des auteurs du film, alors que le compositeur l'est par exemple. Par ailleurs, la caméra portée 16 mm synchrone, allégée et simple d'utilisation, a permis à de nombreux documentaristes de devenir leur propre opérateur, (Rouch, Van der Keuken, Depardon, Cavalier) sans avoir à passer par un filmeur intermédiaire entre le monde et eux. Cependant, cela est moins vrai pour le cinéma de fiction traditionnel qui a gardé cette répartition des tâches et le principe de hiérarchie.

Le bilan qu'on pourrait essayer de faire quant au rôle de la caméra portée dans l'émergence du cinéma direct, est que ce dispositif était le moyen d'assouvir le désir des cinéastes de s'approcher physiquement des gens et de raconter leur vie dans sa complexité et sa richesse. Il a permis de donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas, dans un besoin de comprendre l'homme au lendemain de la guerre. Les cinéastes avaient le désir de libérer le cinéma de ses lourdeurs techniques et administratives, en refusant le scénario au profit de l'imprévisible pris sur le vif, capté instinctivement par l'opérateur qui affirme sa subjectivité, son point de vue sur l'objet filmé. Cela a été rendu possible, grâce au fait de porter la caméra sur l'épaule, à hauteur d'homme, sur un pied d'égalité. L'opérateur prend ainsi conscience de l'importance de son regard parfois critique ou fasciné par ce qu'il filme, mais sans jamais se poser en juge.

PARTIE II : REPRISE DU DISPOSITIF PAR LES CINÉASTES DE FICTION

III. JOHN CASSAVETES



« La caméra de Cassavetes est rarement fixe, rarement à l'arrêt. Elle semble constamment tâtonner, elle cherche fébrilement les visages, les corps. Elle n'est pas isolée mais compromise dans l'action. Elle ne regarde pas, elle participe. Elle vit avec les personnages mais emprunte en même temps un trajet autonome qui ne correspond plus à la simple photographie de l'action ou à l'illustration du récit mais devient une véritable "conscience-caméra". Elle devient elle-même un personnage, suivant pas à pas, tournant autour ou s'insinuant entre les êtres. »²⁵

J'ai choisi de consacrer un chapitre de ce mémoire au travail du cinéaste John Cassavetes, qui fut l'un des premiers à employer la caméra légère dans le cinéma de fiction. En effet, son œuvre est révélatrice d'une nouvelle manière de concevoir la création cinématographique. Elle trouve tout son intérêt dans le cadre de mes recherches sur les nouvelles possibilités de mise en scène apportées par le dispositif de caméra portée. Par ailleurs, en tant que cinéphile, Cassavetes a été pour moi un choc cinématographique tel, que le choix de ce sujet de mémoire est en partie lié à la

²⁵ JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 55.

découverte de son cinéma. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse complète de son travail, mais de mettre en lumière, à travers l'exemple du film *Faces*, l'émergence d'un nouveau pan de la création cinématographique, en marge du cinéma commercial, qui se sert des outils du cinéma direct et renouvelle les formes classiques.

À travers l'exemple de John Cassavetes, nous verrons comment à partir des années 1960, les cinéastes de fiction s'emparent des possibilités de la caméra légère, pour se libérer des contraintes techniques et renouveler l'écriture cinématographique en bouleversant la notion de découpage. Qu'est-ce que la caméra légère permet de faire voir ou percevoir par rapport à la caméra classique ? Dans quelle mesure permet-elle plus de liberté par rapport à une caméra classique, et comment ?

1. Remise en cause du découpage technique et de la notion de plan

En 1958, alors que le cinéma direct en est encore à ses balbutiements, Cassavetes tourne *Shadows* avec une caméra 16 mm synchrone, dans des décors naturels et avec une équipe d'acteurs non professionnels. Ils travaillent ensemble à partir d'un scénario né d'un atelier d'improvisation que Cassavetes dirigea pendant plusieurs mois avant de se lancer dans le tournage. Il projette un premier montage dont il dira :

*« C'était bourré de virtuosités techniques, d'angles impossibles, avec un montage ultra-sophistiqué et beaucoup de jazz en musique de fond. C'était un film complètement intello, ce qui veut dire moins qu'humain. J'étais tombé amoureux de la caméra, de la technique, des beaux cadrages, de l'expérimentation pour le plaisir. »*²⁶

Il s'agissait de son premier film et comme beaucoup de cinéastes à cette époque, la maîtrise des cadrages et de la composition est une preuve d'intelligence et de savoir-faire. Cependant, déçu par cette première version, Cassavetes décide de retourner des séquences moins esthétisantes, pour laisser plus de place aux acteurs qu'aux décors, au fond qu'à la forme.

²⁶ NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2006, p.164.

« Jamais dans un film de Cassavetes, vous ne trouverez un plan qui vaut pour lui-même ou qui témoigne d'une autocontemplation du cinéaste. Fondu dans un montage constamment imprévisible (Shadows ou Faces) ou métastasié en plan séquence (Husbands ou Meurtre d'un bookmaker chinois), le plan ne vaut que par l'intensité, le rythme, l'énergie qu'il enregistre et qu'il génère. »²⁷

Contrairement à certains metteurs en scène comme Alfred Hitchcock, pour qui le travail est « terminé », quand commence le tournage, Cassavetes est dans un processus de création permanente dont le tournage est le point culminant. Alors que la plupart de ses collègues dessinent des storyboards très précis et arrivent sur le plateau avec une liste de plans à réaliser, lui pense d'abord la scène en terme d'interprétation. Il répète longtemps seul avec les comédiens, et ne fait intervenir la caméra qu'au dernier moment.

« John préparait la scène, mais pas les plans. Pendant les répétitions, il tournait autour des acteurs en réfléchissant sur la position de la caméra. En fait, il aimait voir une scène sous différents angles, différents points de vue. »²⁸



*Le plan composé selon Hollywood
Citizen Kane (1941) Orson Welles*



*Le plan « saisi » façon cinéma direct
Faces (1968) John Cassavetes*

²⁷ JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 31.

²⁸ RUBAN, Al, in JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 133.

D'une certaine manière, il bouleverse la manière classique de concevoir le cadre, que l'on trouve par exemple dans le cinéma hollywoodien d'avant-guerre. Les acteurs ne jouent plus pour la caméra, en fonction d'un espace et d'un éclairage donné, dans le but de concevoir un plan qui a un sens visuel. On le voit avec l'exemple du photogramme tiré de *Citizen Kane* dans lequel ressort le rapport de force entre les trois strates. Ici, nous sentons bien le travail d'éclairage expressionniste en clair-obscur, le positionnement des corps dans l'espace pour matérialiser les conflits, la composition en profondeur qui donne à l'ensemble un aspect très théâtral et figé. À l'inverse, Cassavetes, libéré de la pression des studios et du star system, qui imposent que les comédiens soient mis en valeur, s'affranchit de ces règles esthétiques pour filmer l'essence des émotions, la performance dramatique de ses comédiens qui ne jouent plus en pensant à leur image et à leur égo mais à leur personnage. La lumière est au plafond car cela permet aux acteurs et à la caméra de se déplacer librement en évitant qu'un projecteur n'apparaisse dans le cadre. En choisissant d'utiliser une caméra portée, Cassavetes fait exploser le cadre qui enfermait les comédiens.

*« Le cadre n'existe pas car il n'est qu'une limite purement conventionnelle, transgressable à chaque instant. D'une part, le cadre, rarement fixe, se cherche et cherche son sujet ; d'autre part, on peut sortir ou rentrer dans le cadre, l'envhahir tout entier, passer devant la caméra, sans que le film en soit affecté, bien au contraire. On dirait que la caméra tourne autour des corps et des visages en s'empêchant constamment de les enfermer dans un cadre-prison. »*²⁹

Par ailleurs, l'une des forces de cette nouvelle manière de filmer est qu'elle donne au spectateur une liberté d'interprétation. En effet, les plans sont moins directifs qu'un découpage classique qui imposerait un point de vue, c'est au spectateur de construire son propre regard.

²⁹ JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 62.

2. Des acteurs en liberté

Lui-même acteur pour de grands cinéastes hollywoodiens, Cassavetes, qui était marié avec son actrice principale Gena Rowlands, aimait les comédiens. Ayant souffert lors de ses expériences personnelles en tant qu'acteur, il développe une méthode de tournage qui permet au comédien de s'épanouir. Habituellement, les acteurs doivent se déplacer et suivre des marques précises au sol pour rester nets. Avec Cassavetes, la caméra mobile permet de se libérer des contraintes, le spectateur n'est plus focalisé sur l'image et l'apparence des choses, mais est captivé par la force et l'intensité des personnages, il n'est alors plus spectateur passif face aux images et se retrouve impliqué dans le film. En reprenant les méthodes et l'esthétique des tournages du cinéma direct qui tolère les défauts liés à la prise de vue sur le vif, Cassavetes réinvente le travail de mise en scène. Il permet notamment aux comédiens d'oublier les contraintes techniques pour se focaliser uniquement sur le travail d'interprétation. Gena Rowlands qui incarne Jeannie, évoque son expérience d'actrice sur *Faces* :

*« Quand on a commencé à jouer, on faisait des marques par terre. On se déplaçait de l'une à l'autre. On se faisait reprendre dès qu'on en sortait. Mais c'est très difficile de se concentrer dans ces conditions. Je n'aimais pas du tout. C'est plus facile quand on n'a pas à se soucier des aspects techniques. On pouvait aller partout. »*³⁰

Il est intéressant de voir que la liberté accordée aux comédiens, qui se sent dans leur jeu, a par ailleurs un effet similaire sur la caméra mobile, qui nous donne un sentiment de spontanéité. En même temps, s'il donne plus de liberté aux cadreurs, Cassavetes n'en est pas moins un metteur en scène qui a une vision précise de ce qu'il veut. Il tourne jusqu'à épuisement, et ne s'arrête que lorsqu'il a obtenu ce qu'il cherchait. En cela, la notion de mise en scène par le *director*, cinéaste tout-puissant et visionnaire, à son apogée dans les années 1960, se déplace vers un *work in*

³⁰ ROLANDS, Gena, propos extrait du Making-of du film *Faces*, DVD suppléments, 5 chefs-d'œuvre de John Cassavetes, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008.

progress, une humilité du créateur qui d'une certaine manière, lâche prise, pour mieux laisser vivre le film.

*« Le plus souvent, John n'arrêtait la prise que quand il n'y avait plus de film dans la caméra. Il voulait découvrir quelque chose, au moment précis du tournage. »*³¹

C'est le processus de création qui est nouveau. On ne fait plus le film à l'avance comme Hitchcock, mais le tournage est une étape de recherche dans la création, au même titre que le scénario ou le montage. Et le fait que la caméra ne soit pas posée, limitant déjà les déplacements des comédiens, mais soit portée et libre de se mouvoir, donne à toute l'équipe une tension et une liberté de création jusque-là inexistante dans le paysage cinématographique. Au début des années 1980, le cinéaste allemand Wim Wenders, fasciné par le cinéma américain, tourne un film aux Etats-Unis pour lequel il a beaucoup de moyens par rapport à ses productions européennes. Il parle dans cet extrait, de l'importance de l'imprévu, de l'incontrôlé dans la création, qui survient quand on s'y attend le moins et qui n'est permis que par un cinéma indépendant, qui prend son temps pour chercher ou laisser venir les moments de grâce :

*« J'ai toujours vu mes films comme la recherche de quelque chose qui pourrait arriver. Pas au sens de l'improvisation mais quelque chose que l'on trouve en cours de route, soit par les acteurs, soit dans le paysage, n'importe quoi. Et là, (pour Hammett) dans cette situation où je pouvais tout contrôler, ça me manquait terriblement. On gagne le contrôle mais on perd ce qui me paraît le plus important au cinéma : le droit des choses à se faire remarquer. »*³²

³¹ RUBAN, Al, in JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 138.

³² WENDERS, Wim, « Made in USA 2 », *Cahiers du cinéma*, 06/1982, p. 15.

De la même manière, Cassavetes lors du tournage de *Faces*, son deuxième film en marge du système de production hollywoodien après *Shadows*, ne savait pas comment terminer son film. Il avait plusieurs fins en réserve. C'est en essayant de faire jouer les différentes possibilités au moment du tournage, que ses comédiens qui connaissaient bien leurs personnages, lui ont dit laquelle était la plus probable. En tenant compte de cela, comment demander à un cinéaste de prévoir un découpage plan par plan, alors que l'issue du film n'est pas encore claire ?

3. Le cadreur-interprète³³

Ce titre fait référence à l'énoncé d'un mémoire de recherche, réalisé en 2005 par une étudiante de l'école et dont certaines thèses sur l'utilisation des caméras portées, se recoupent avec les miennes. Elle s'intéresse au parallèle que l'on peut faire entre direction d'acteurs et direction de cadreurs, et notamment à la part d'improvisation et d'interprétation du caméraman dans le processus de tournage. Je voudrais à mon tour aborder ce point propre à l'utilisation d'une caméra portée, qui donne au cadreur de fiction une grande liberté, sans pour autant le laisser filmer au hasard. Par exemple, Cassavetes qui connaissait bien la sensibilité de son équipe, raconte comment il les choisissait comme un stratège dispose ses meilleurs pions, pour filmer d'une certaine manière tel ou tel plan, afin de produire une sensation particulière :

« J'avais toujours deux cameramen, et la plupart du temps, nous tournons avec une seule caméra. Deux opérateurs sont censés tourner et ils ne savent pas lequel va tourner. Chaque caméraman a sa façon de travailler. Et je connais les gens avec qui je travaille. J'en connais un, quand c'est un gros plan, il aime vraiment filmer serré, et quelqu'un d'autre préférera filmer de façon plus classique. (...) Ils voient quelques chose et je leur fais confiance ». ³⁴

³³ DABRY, Claire, *Le Cadreur interprète*, mémoire sous la direction de Yves Agostini et Francine Levy, ENS Louis Lumière, Cinéma, 2005.

³⁴ CASSAVETES, John, « *Le bal des vauriens* », Entretien avec Louis Marcobelles, *Cahiers du cinéma* n°289, 06/1978, p. 46.

Ainsi, l'apparente liberté du cadreur, est en fait le fruit d'un long travail de collaboration entre les différents membres de l'équipe. Cassavetes savait s'entourer, il choisissait ses acteurs en fonction de leur talent mais surtout de la complicité qu'il entretenait avec eux, de la même manière, son équipe technique qui était à la fois derrière et devant la caméra, avait un « rôle » aussi important que les comédiens. Al Ruban son chef opérateur et producteur, raconte cette dimension d'interprétation pour le caméraman lors du tournage de *Faces* :

*« Mais dans beaucoup de scènes caméra à l'épaule, c'était au caméraman de sentir le bon moment. Rien n'était anticipé. Ou sinon, on réalisait soudain qu'on n'était pas sur la bonne personne. On développe un certain rythme, une approche musicale pour décider à quoi doit ressembler la scène en termes de mouvements. Si c'est romantique, les mouvements se font plus langoureux, plus dans la sensation. Ce rythme décide comment filmer la scène ».*³⁵

Ce plaisir de jouer la scène avec les acteurs, de faire ressentir par le portage de la caméra les vibrations de son corps en réaction à l'interprétation des comédiens, je l'ai ressenti lors d'un atelier « Cadre et direction d'acteurs » supervisé par le réalisateur et directeur de la photographie Yves Angelo, enseignant en troisième année à l'école Louis Lumière. Nous devions dans le cadre de cet atelier, mettre en scène une séquence d'un film de notre choix, faisant intervenir deux comédiens. J'avais choisi un passage de *Une femme sous influence* (1974) de John Cassavetes. Lors de l'une des premières prises, nous avions obtenu quelque chose de très intense où le jeu des acteurs et mes mouvements de cadre se mariaient parfaitement, dans une certaine magie de l'instant. Ensuite, nous avons tenté de reproduire ce qui n'a eu lieu qu'une fois et jamais nous n'avons réussi à retrouver cette innocence de la première prise, aussi bien dans le jeu que dans mon filmage. Nous étions déjà dans la représentation et plus dans la découverte instinctive, nous tentions de refaire consciemment ce que nous avions interprété inconsciemment et cela ne marcha pas.

³⁵ RUBA, Al, propos extrait du Making-of du film *Faces*, DVD suppléments, 5 chefs-d'œuvre de John Cassavetes, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008.

J'ai choisi cette anecdote pour souligner un point important. La caméra portée si elle est souvent associée à l'idée de liberté et d'improvisation, peut parfois se retourner contre soi. Et à défaut de nous libérer, nous enfermer dans un dispositif technique qui ne se suffit pas à lui-même. Maladroitement je pensais que refaire une séquence de Cassavetes en caméra portée, en laissant aux comédiens beaucoup de liberté, produirait une séquence forte et vivante, en réalité cet exercice m'a montré les limites de la caméra portée qui, comme nous l'avons vu précédemment avec l'exemple de Cassavetes, s'accompagne d'un travail de préparation très long et d'une vision du cinéaste très précise, la caméra n'est libre que dans la mesure où le cinéaste est en recherche perpétuelle, soutenu par une technique au service du sens. Elle permet de mettre l'équipe dans les meilleures conditions pour faire advenir ce quelque chose en plus, qui ne peut pas s'écrire dans un scénario ou dans un découpage technique.

4. L'improvisation maîtrisée

« Au fond, que le cinéma de Cassavetes implique ou non une manière d'improvisation n'est pas essentiel puisqu'il nous renvoie l'image de l'improvisation. C'est le sentiment de l'improvisé qui compte. Ce sentiment, c'est l'absence de cadre préétabli qui le produit, la liberté unique de l'acteur dans le plan, le surgissement de l'accident au moment où on s'y attend le moins. (...) A chaque instant, l'acteur est au pied du mur, sommé d'être lui-même, au point d'en oublier la caméra, comme pour traverser l'écran et s'adresser directement à nous, spectateurs du film. »³⁶

Plus récemment, dans un article sur le rôle du découpage technique dans le cinéma contemporain, Yves Angelo rappelle ce que nous disions précédemment au sujet de la fonction limitée du découpage sur un tournage classique, et propose à son tour de repenser cette méthode au service d'une création en évolution permanente.

« Je parle là de ceux qui cherchent, qui ne se contentent pas d'un

³⁶ JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 33.

découpage établi à l'avance, mais tentent justement de le malmener, de découvrir sur le plateau si la pensée qui les a conduits à proposer telle série de plans se révèle intéressante lorsque la relation « organique » avec les personnages est enfin vécue. »³⁷

Chef opérateur avant d'être cinéaste, Yves Angelo raconte qu'il a souffert de cette tendance qu'ont les metteurs en scène à s'enfermer dans un cinéma intellectualisé à l'avance et qui ne permet plus de prendre en compte la réalité d'un décor, d'un comédien, d'une lumière, tous ces aspects qui pourraient servir le film au moment voulu. Il y a une peur de ne pas maîtriser, de douter, de passer pour quelqu'un qui ne sait pas ce qu'il veut, et qui n'a donc pas sa place au poste de réalisateur. Lorsqu'il commença à réaliser des films, il connu cette même angoisse qu'il décrit ici :

« En tant que metteur en scène, garder le principe global de mon découpage me rassurait, je faisais ainsi davantage confiance à une réflexion intellectuelle qu'à mon instinct. »³⁸

Lors du tournage du court métrage de promotion que j'ai réalisé l'an dernier, je me souviens de nombreuses critiques de certains étudiants concernant mes doutes, les hésitations, ou les changements d'axes que je proposais au dernier moment, parce que je me rendais compte en répétant, que la scène ne fonctionnait pas ainsi. C'est un sentiment étrange que de découvrir pour la première fois les personnages de son scénario prendre corps dans de vrais décors. Déjà lors de cette expérience, j'avais choisi de tourner certaines séquences à l'épaule, a posteriori, ce sont les seules qui respirent, qui dégagent quelque chose de vivant. Est-ce parce que la caméra était portée qu'elles sont réussies ? Je pense que c'est un ensemble de vecteurs qui ont fait que celles-ci plutôt que les autres, se libèrent d'une forme d'artificialité. Je me souviens avoir parlé avec Yves Angelo lors d'un entretien téléphonique à propos de mon scénario.

Son conseil le plus important et que j'aurais aimé pouvoir suivre davantage, était

³⁷ ANGELO, Yves, Le découpage technique : illusions... désillusions, mais encore ? in *Cahier Louis-Lumière* n°5, 09/2008, p. 90.

³⁸ Ibid., p. 91.

qu'une fois terminé, je devais me libérer du scénario et du découpage. À l'inverse de Cassavetes, Angelo pense que le découpage est nécessaire, il permet au cinéaste de se poser les questions, de savoir où il veut aller avant le grand jour. Cependant, lorsque le tournage arrive, il faut passer à un second stade de création, nourri du travail de préparation, basé sur la sensation et l'intuition afin d'éviter de faire un cinéma mécanique et académique. Dans ce même article, il disait à propos de son expérience de cinéaste :

*« J'essaie de laisser une place de choix, à partir d'une direction pensée à l'avance, à ce que je pourrais appeler une improvisation maîtrisée, une façon de toujours tenir en éveil sa sensibilité. »*³⁹

Cette idée de maîtriser la technique pour s'abandonner à la création spontanée est similaire pour les opérateurs de Cassavetes qui sont de grands cadreurs même s'ils donnent l'impression de chercher le cadre constamment. Comme en jazz, avant de pouvoir improviser sur une grille, le musicien doit maîtriser parfaitement son instrument et connaître la musique. La caméra portée est l'instrument des opérateurs. Ils doivent intégrer physiquement tous les automatismes et avoir une intuition esthétique très développée avant de pouvoir le moment venu, simplement filmer.

5. Le geste de l'artiste ou la caméra tremblée

Dans son essai sur le tremblement au cinéma et notamment avec l'analyse du film de Jonas Mekas *Réminiscences d'un voyage en Lituanie*, Fabrice Revault affirme que le tremblement de la caméra est révélateur d'une modernité cinématographique. Ce « défaut » technique, laisse voir les « faiblesses » des hommes, aussi bien dans le fond avec des scénarios et des personnages qui doutent, se déchirent, se cherchent, mais aussi par l'utilisation du procédé même, avec un tremblement de la caméra. Le filmeur ne cherche plus à cacher sa présence en minimisant les

³⁹ ANGELO, Yves, *ibid.*, p. 92.

secousses liées au porté de son outil. Il les assume car elles témoignent de sa sensibilité face à la scène vécue et filmée. Il affirme sa position de créateur qui tient physiquement sa caméra comme on tient un pinceau.

« Le cinéma s'ouvre plus largement au tremblement dans sa période moderne. Par définition, puisqu'on peut ou doit entendre cette modernité comme une pleine reconnaissance de la fragilité des êtres et donc des œuvres, comme un tremblement déclaré des artistes et de l'art. Apparaît dès lors l'affichage explicite d'un frisson de l'être, d'un frissonnement existentiel. L'un des symptômes d'une faiblesse, laquelle fut certes toujours mais que la modernité fait sienne, ou plutôt qui fait la modernité (et sa force, bien entendu). »⁴⁰

En évoquant le film de Cassavetes *Faces*, l'auteur montre bien cette nouvelle tendance pour la fébrilité des mouvements à la fois au niveau du dispositif filmique avec la caméra portée, mais aussi dans l'image avec l'agitation des corps. C'est-à-dire que ce geste n'est pas gratuit. C'est un choix esthétique qui résulte d'une démarche particulière, propre à un certain cinéma qui nous donne à voir crument, sans paillettes ni maquillage, les personnages et leurs histoires.

« Le tremblement est ici partout : dans le jeu d'acteur ; dans la ou les caméra(s) portée(s) impulsive(s) ; dans les sautes-ruptures au fil du montage (a fortiori du fait de tourner avec plusieurs caméras), cultivant les mal nommés « faux-raccords », d'axe, d'échelle, de profondeur, de netteté et de luminosité ; dans la musique enfin (blues ou free-jazz). Tout ceci exprimant une fragilité et un tremblement des êtres, de leurs difficiles rapports, non sans stress peu ou prou hystérisant.⁴¹

⁴⁰ REVault, Fabrice, « En tremblant » in *La Rencontre – au cinéma toujours l'inattendu arrive*, sous la direction de Jacques Aumont, Presse universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2007, p.189.

⁴¹ Ibid., p.185.

En parallèle avec le geste du peintre qui marque la toile de son pinceau, la caméra portée est manipulée par l'artiste, et une « touche » s'affirme, un style. Ainsi, on ne porte pas sa caméra de la même manière chez les Dardenne ou chez Desplechin. Chaque cinéaste a sa manière de voir et donc de filmer. En effet, chez Desplechin, à l'inverse de chez Cassavetes ou les Dardenne, la caméra ne tremble plus. Comme pour une peinture abstraite, *Faces* tourné en caméra tremblée ne fait pas appelle à l'analyse de l'image par le spectateur mais travaille à un niveau secondaire moins évident, celui de la sensation du spectateur face au film. Le rapport film-spectateur devient direct, physique et sensible alors qu'il est habituellement visuel ou reflexif. Nous ne sommes plus dans un cinéma de l'écriture, de l'intellect (scénario, découpage) mais dans un cinéma de la sensation qui travaille par mouvement des corps et des affects, ceux des acteurs et du cadreur. Les artistes créent dans une sorte d'urgence dont seule la caméra portée permet à la fois de leur donner une forme de liberté d'action tout en témoignant visuellement de cette sensation de liberté.

*« Trembler est aussi une force, vibrer est même la force première et dernière des humains – et donc de leur création artistique. Le soleil lui-même est vibration, sinon tremblement. Et donc, être « solaire » (comme dirait Zarathoustra), c'est aussi, c'est d'abord et enfin vibrer ou trembler. »*⁴²

⁴² REVault, Fabrice, *ibid.*, p.193.

6. Qu'est-ce qu'une caméra subjective ?

Parmi les nombreux effets que permet la caméra portée, le plus connu est celui de la caméra subjective. Utilisé principalement dans les films d'horreurs et les séries B pour renforcer le suspense, il donne au spectateur l'impression d'une présence mystérieuse.

6.1 Caméra subjective passive

Nous avons vu dans l'historique, que dès 1924 F.W. Murnau a employé une caméra légère pour filmer du point de vue d'un personnage. Souvent portée à l'épaule, donc à la hauteur du regard, elle permet une plus grande identification au personnage de la part du spectateur. Je propose ici de définir deux variations autour de la caméra subjective, afin de mieux cerner sa fonction dans la narration. La première et la plus courante serait celle que j'appelle la **caméra subjective passive**, c'est-à-dire que l'on voit ce que le personnage regarde, de son point de vue, cet effet est souvent associé à un plan du personnage qui regarde.

6.2 Caméra subjective active

La seconde utilisation est plus rare et plus complexe, je la qualifie de **caméra subjective active** ou **caméra-personnage**, c'est lorsque la caméra portée ou non (car elle peut être sur un travelling) se déplace physiquement, agit et interagit avec l'espace, comme si nous étions dans la tête du personnage. Ainsi, les autres comédiens regardent la caméra pour l'interpeler et même parfois, des parties du corps du personnage que la caméra incarne peuvent apparaître dans le cadre pour renforcer l'effet d'immersion. En 1947, *La dame du lac* de Robert Montgomery est le premier film à être tourné entièrement en utilisant ce procédé, afin de nous placer de façon un peu spectaculaire, à la place du détective, pour que nous menions notre propre enquête.

7. Analyse d'une séquence de *Faces*

Faces est le seul film de Cassavetes tourné entièrement en caméra portée (99% des plans sont à l'épaule). On associe souvent à tort le cinéaste à la caméra portée. En réalité, *Shadows* ne comporte presque aucun plan à l'épaule, et dans ses autres films, le dispositif y est employé de façon ponctuelle. Cassavetes tourne *Faces* après une période douloureuse durant laquelle il réalise deux films pour Hollywood : *Too late blues* (1961) et *A child is waiting* (1963). Ces deux échecs personnels - car les films sont remontés par le producteur - lui donnent envie de quitter le système pour réaliser ses projets de manière indépendante. Pendant trois ans, il écrit, tourne et monte *Faces* avec ses amis comédiens, dans sa propre maison qui sert de décor principal. Il démontre ainsi que faire des films sans les grands studios est possible.

Nous allons analyser une séquence de *Faces*, dans laquelle Cassavetes utilise la caméra portée pour deux plans subjectifs (à partir d'un même plan tourné). Le premier est une caméra subjective passive, le second une caméra-personnage. L'intérêt de la séquence réside dans la gradation progressive de la mise en scène, qui nous fait « entrer » subrepticement dans la tête d'un personnage, tout en nous faisant revenir à une narration plus classique dans le même plan, ceci par un découpage merveilleusement orchestré. Cela dans le but de nous faire cerner la complexité du personnage de Jeannie, car si l'effet de caméra subjective est souvent lourd ou maladroit, il l'a rarement été à des fins dramaturgiques si maîtrisées.

D'autre part, cette analyse précise d'une scène constituée de huit plans, nous permettra de vérifier que l'utilisation d'une caméra portée ne signifie pas absence de mise en scène et de découpage, bien que cela en donne parfois l'impression. En effet, la caméra ne suit pas toujours les personnages, ne tourne pas toujours autour d'eux, elle sait aussi prendre du recul, se reposer, découper pour raconter.

Faces (1968)

Réalisation : John Cassavetes
Lumière et montage : Al Ruban
Cadre : Georges Sims



Résumé : Richard est un homme d'affaire qui rencontre un soir dans un bar, Jeannie une call-girl. Lorsqu'il rentre chez lui, Richard demande à sa femme Maria le divorce. Il retourne chez Jeannie alors que Maria sort avec ses copines. Elles rencontrent Chet avec qui Maria passe la nuit. Le lendemain, elle tente de se suicider mais Chet la sauve. Au retour de Richard, Chet s'échappe laissant seul le couple qui devra faire face à ses problèmes.

La séquence se situe un peu avant que Richard rejoigne Jeannie chez elle. Entre-temps, elle a ramené deux clients avec l'une de ses collègues.



La séquence s'ouvre sur un gros plan du visage de Jeannie un peu de biais, il ne nous permet pas de la situer dans le décor. Elle regarde dans le vide, plongée dans ses pensées. Ce plan serré en longue focale sur le visage, nous donne à voir une parcelle de son intimité, une nouvelle facette de sa personnalité, sérieuse et grave. Isolée du groupe, elle prend un peu d'alcool avant de retourner dans « l'arène », cela montre qu'elle n'est pas aussi heureuse et insouciante qu'elle

voudrait le faire croire à ses clients. Jeannie tourne la tête et regarde hors-champ, c'est-à-dire d'où le danger peut venir. La caméra accompagne son mouvement avec un léger panoramique, nous sommes de son côté. Les bruits étouffés des clients qui rient, soulignent l'effet d'aparté et de contraste d'un point de vue sonore.



Le deuxième plan un peu plus large en plan poitrine, nous confirme que Jeannie est à l'écart. Elle passe devant la caméra qui panote de gauche à droite pour suivre son mouvement mais sans se déplacer avec elle. Le personnage qui était dans les « coulisses », est sur le point de retourner sur « scène ».

Jeannie marche dos à la caméra jusqu'au pas de la porte. Le miroir à l'arrière-plan qui la montre de face, accentue l'impression de dualité de Jeannie, avec son « image » dans le cadre du miroir à gauche, destinée au client, en opposition à la « personne réelle » dans le cadre de la caméra. Ce plan très composé, nous donne à voir visuellement le conflit intérieur du personnage en représentation. Néanmoins, la caméra portée n'est pas utilisée comme à son habitude pour suivre le personnage et être physiquement avec lui, ce qui est intéressant pour la suite de l'analyse.

Dans un mouvement de zoom assez rapide, la caméra focalise son attention sur le regard de Jeannie vers le hors-champ. Ce mouvement de travelling optique nous fait passer de spectateur extérieur, à une position beaucoup plus intime. L'image de l'actrice dans le miroir disparaît du cadre. De la même manière, les bords du cadre large qui enfermaient le personnage dans un décor s'évaporent, alors que l'effet de zoom réduit le champ à un visage de profil, à l'expression d'un regard tendu vers le hors-champ, qui

se fait par là même, bien qu'il ne soit pas montré, de plus en plus présent. Ce mouvement optique matérialise la position du spectateur, qui s'introduit presque physiquement dans la tête du personnage. En se focalisant sur le regard de Jeannie et en bloquant toute ouverture, Cassavetes nous amène à vouloir voir ce que Jeannie voit. Ce n'est pas seulement ce qui se passe dans la pièce d'à côté qui nous intéresse, mais comment elle le perçoit pour être dans cet état.



Le plan n°3 en caméra portée, montre le point de vue de Jeannie, c'est un raccord regard par rapport au plan précédent. Cependant, la caméra épaule ne bougeant presque pas, même si le point de vue est bon, on peut s'attendre à tout moment à voir apparaître à gauche du cadre la silhouette de Jenny, ou bien le contrechamp, vu depuis l'axe des personnages qui sont dans le salon. Nous sommes en présence d'un **plan subjectif passif**.

Un 4ème plan un peu plus serré, focalise encore plus l'attention sur le regard de Jeannie et donne au plan précédent une vraie valeur de caméra subjective. Mais cet effet de raccord regard est encore assez classique. Petit à petit Cassavetes et son chef opérateur/monteur Al Ruban nous font «entrer» physiquement par le biais de la caméra portée, dans la tête du personnage. Jeannie sort du cadre par la droite pour amorcer une dynamique de mouvement.

L'impulsion du mouvement de Jeannie dans le cadre est repris dans le plan n°5, par le mouvement de la **caméra subjective active**, qui incarne véritablement la vision du personnage. Ainsi nous voyons la scène depuis le point de vue de Jeannie. La caméra-personnage avance dans la pièce. Le spectateur-acteur est comme pris en otage malgré lui par la mise en scène. Jeannie muette et invisible dans le plan, «vend» son corps à ses clients. La caméra nous y a introduit, nous sommes désormais à la place du personnage dont nous percevons la solitude et l'aliénation, et qui n'a même plus d'intégrité physique. Son corps ne lui appartient plus. Elle est la spectatrice de la scène. La sensation pour le spectateur est très forte, car plus qu'une identification classique, nous faisons corps avec

l'un des personnages principaux du film, qui est lui-même en train de jouer un rôle, celui de la call-girl insouciante. Les deux personnages (le client, puis sa collègue) s'adressent à la caméra-personnage, avec un regard légèrement sur la gauche par rapport au centre optique.



Cela s'explique par le fait qu'ils regardent l'opérateur qui se trouve un peu à gauche du plan film. Cela rend l'effet plus crédible, car le véritable regard caméra est souvent artificiel, ce qui n'est pas le cas ici. Dans le même plan, le regard de Jenny qui avance physiquement vers le canapé, scrute l'espace dans un léger panoramique gauche-droite et nous découvrons le client avec qui elle a rendez-vous. Celui-ci lance un regard à la caméra et nous tend la main. Ainsi à ce point culminant de la scène, nous sommes littéralement à la place de Jeannie, pris en otage par la mise en scène. Cassavetes nous fait ressentir l'oppression du personnage qui n'a plus le contrôle de son propre corps. Heureusement pour nous, le supplice ne va pas durer.

Dans un mouvement très subtil, synchronisé et chorégraphié à l'image près, la main de Jeannie entre dans le cadre par le bas et au

même moment, alors que la caméra perd un peu de sa subjectivité, les yeux de l'interlocuteur pivotent vers le bord droit du cadre en direction de la vraie comédienne et non plus du caméraman. La caméra ne bouge plus, la possession est terminée, elle s'est incarnée pour quelques secondes dans la tête du personnage qui a désormais repris son autonomie, elle a permis de nous faire ressentir l'angoisse de Jeannie, de nous « mettre à sa place. », par les moyens de la caméra portée. Dans un même plan, nous passons d'une caméra subjective active, une caméra-personnage, à une caméra immobile, à nouveau spectatrice.



6



7

Jeannie est à peine entrée dans le cadre, redevenue personnage de chair, que Cassavetes modifie l'axe et change de plan en raccordant sur le mouvement du personnage qui s'assoit (plan n°6). Il fait une transition douce pour ne pas perturber le spectateur qui vient d'entrer puis de sortir du personnage. Il filme l'homme depuis l'axe de Jeannie qui reste encore en amorce, ainsi nous sommes toujours de son côté. Nous voyons ce qu'elle voit, mais plus directement à travers son regard. L'expression de

Jeannie nous est encore inconnue, nous l'avions quittée avec un air sévère dans le plan précédent (4). Avec le contrechamp du plan n°7, filmé de l'axe opposé, celui du client, nous découvrons la métamorphose de Jeannie qui est redevenue la prostituée sans complexes, en représentation pour se protéger. Nous pouvons alors saisir l'écart entre le champ : la prostituée ravissante perçue par le client, et le contrechamp : la femme mélancolique du début de la séquence, qui boit pour affronter la situation et nous est rendue intime par les moyens de la mise en scène.



8

Après une série de champs/contrechamps entre Jeannie et son client, nous retournons à un plan plus large pour retrouver une mise en scène plus classique dans laquelle il n'y a plus de personnage principal, même si la scène en caméra subjective a permis au

spectateur, l'espace d'un instant, de se rapprocher du personnage de Jeannie et d'envisager la suite de la séquence de son point de vue. Néanmoins, Cassavetes n'en fait pas un effet récurrent dans *Faces*. Seule la séquence d'ouverture comporte aussi l'utilisation d'un plan en caméra subjective, lorsque le producteur et amant de Jeannie, Richard Frost, arrive dans la salle de projection pour visionner le film « *Faces* ». Mais dans cet incipit, le plan est moins amené, moins subtil, il est très rapide, en rythme avec le caractère du personnage et le montage dynamique de la scène.

Nous venons de voir dans cette analyse que tourner en caméra portée chez John Cassavetes ne signifie pas tournage improvisé, sans découpage de la part du metteur en scène. En réalité, cette scène démontre bien que le cinéaste maîtrise parfaitement le langage cinématographique. En effet, la caméra ne sert pas uniquement à enregistrer l'action, comme c'est le cas dans les mauvais films qui emploient ce dispositif, lorsque les réalisateurs ne savent pas raconter une histoire par les moyens du cadre et qu'ils préfèrent reléguer le travail de découpage au monteur. Un véritable metteur en scène est à la fois un grand directeur d'acteurs, mais aussi comme dirait Hitchcock, un directeur de spectateurs. Dans cette séquence, Cassavetes se sert lors du plan n°5, de la caméra portée comme caméra-personnage, pour immerger le spectateur dans la peau de Jeannie, afin de nous faire d'autant plus ressentir l'enjeu dramatique de la scène. Puis de manière magistrale, dans ce même plan, il nous fait quitter la caméra-personnage, pour revenir à une narration plus classique, dans laquelle nous sommes de simples spectateurs, toutefois nourris de cette expérience d'incarnation, qui nous aide à mieux comprendre le conflit intérieur de ce personnage à double facette, qui se met en scène pour se protéger.

IV. LARS VON TRIER - DOGME 95



« *La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement — ou immobilité — faisable à l'épaule est autorisé. (C'est le tournage qui doit avoir lieu là où le film a lieu)* ».⁴³

1. Présentation

Un siècle après l'apparition du cinématographe, des cinéastes du monde entier se réunissent⁴⁴ le 20 mars 1995 au Théâtre de l'Odéon à Paris pour dresser un état des lieux du cinéma contemporain. C'est lors de ce rassemblement que le cinéaste danois Lars von Trier lit en public pour la première fois les règles du manifeste co-écrit avec Thomas Vinterberg intitulé Dogme 95 et qui donnera naissance à une cinquantaine de films lors de la décennie suivante. Cette série de dix règles

⁴³ 3^{ème} règle du manifeste Dogme 95 dont l'intégralité est disponible en annexe.

⁴⁴ « *Le cinéma vers son deuxième siècle* », organisé sous l'égide du ministère français de la culture. Les comptes-rendus sont disponibles dans *le Cinéma vers son deuxième siècle*, Paris, Le Monde Éditions, 1995.

techniques et esthétiques vise à définir un ensemble de contraintes (filmer en 35 mm, en décors naturels, sans lumière artificielle, en son synchrone...) afin de développer un modèle de cinéma alternatif et inventif principalement en réaction au formatage de l'industrie hollywoodienne. Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler les méthodes de tournage du cinéma direct, qui n'étaient pas imposées par un texte mais résultaient d'un choix esthétique des cinéastes eux-mêmes. D'ailleurs, ces règles drastiques qui visent plus à donner une tendance qu'à imposer une méthode, ne seront jamais toutes respectées par les signataires du manifeste. Il s'agit plus d'une manière de travailler dans la contrainte afin de favoriser la créativité et le renouvellement des formes qu'autre chose.

Il est intéressant de s'interroger sur le sens que donnent les partisans du Dogme à la caméra portée. Avec ces contraintes techniques, visent-ils à faire advenir du réel ou bien à produire des effets de réel ? Dans quelle mesure la caméra portée est-elle vecteur de réalisme ? Nous soulèverons aussi le paradoxe de ce manifeste qui fixe des règles formelles, un mode d'emploi, une recette pour réalisateur, alors que comme nous essayons de le dire à travers ce mémoire, le dispositif cinématographique n'a de sens et ne doit être pensé qu'au service d'un sujet, en fonction de ce que le cinéaste veut dire ou exprimer et non pas l'inverse.

2. L'influence de Cassavetes

Pourquoi le Dogme prône-t-il l'utilisation de la caméra portée ? Dans quelle mesure la caméra portée est l'outil d'un cinéma alternatif ? Cassavetes n'est pas sans influence concernant ce choix presque politique. En effet, Lars von Trier, qui rédige un texte provocateur à l'encontre de la machine Hollywood, est dans une filiation évidente avec le cinéaste indépendant qui prouva dans les années 1960 qu'un autre cinéma était possible en marge de l'industrie. Il reprend d'ailleurs ses méthodes de travail, notamment avec la liberté de jeu donnée aux comédiens grâce à la caméra portée.

« La caméra portée laisse plus de liberté aux acteurs et c'est précisément ce que je recherche. Je veux qu'ils aient autant de liberté que possible, en ce sens que s'ils pensent que quelque chose est bon pour une scène, ils puissent le faire et que je puisse les suivre avec la caméra sans que nous ayons besoin d'en discuter au préalable. Je dois d'ailleurs les pousser à réagir de cette manière ! »⁴⁵

Dans cette démarche d'expérimentation, il apparaît évident que la caméra portée est l'outil idéal pour permettre à la fois au metteur en scène qui tient la caméra et à ses comédiens qui interprètent la scène avec leurs mots, leurs personnalité, de composer sur le vif et d'évoluer librement dans l'espace. C'est au cinéaste de choisir au moment du filmage ce qu'il met ou non dans le cadre. De plus, la vidéo lui donne la possibilité de tourner pendant une heure sans s'arrêter, afin de se laisser surprendre par les possibilités du réel et de refaire autant de prises qu'il le souhaite, sans figer le film dans une représentation donnée. C'est en ce sens qu'on peut dire que la caméra portée laisse une place à l'imprévu et au réel. Mais il s'agit plus d'une méthode de travail permettant de lâcher prise sur la technique et donc sur l'artificialité de l'image, que d'un procédé vecteur en lui-même de réalisme.

« Aujourd'hui, je hais les storyboards ! J'ai cessé de m'en servir depuis L'Hôpital et ses fantômes. Il est intéressant de tout planifier, de tout dessiner, mais dès lors que tout est marqué, vous ne pouvez qu'être déçu. (...) Je travaille de manière intuitive et c'est bien plus satisfaisant en ce qui me concerne car j'ai toujours eu peur de perdre le contrôle face à des choses trop figées, ce qui est le cas quand c'est écrit noir sur blanc. »⁴⁶

⁴⁵ VON TRIER, Lars in GOODRIDGE, Mike, *Les réalisateurs*, Paris, La compagnie du livre, 2002 p. 57.

⁴⁶ VON TRIER, Lars ibid., p. 57.

3. Quête de vérité ou effet de réel ?

Lars von Trier et Thomas Vinterberg ajoutent à la fin du manifeste que ces règles ont pour objectif d'atteindre une forme de vérité :

*« Mon but suprême est de faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. »*⁴⁷

Il est intéressant de constater que pour les auteurs du Dogme, l'utilisation du dispositif en caméra portée est plus à même de faire advenir la vérité qu'une caméra classique. D'où vient cette idée ?

Il est vrai que pour nous, spectateur des images du XXème siècle, la caméra portée est associée à l'idée de vérité. La raison principale est liée à l'histoire du dispositif. En effet, on l'associe culturellement aux premiers reportages de guerre dont les images sont tremblantes et délavées, aux documentaires du cinéma direct, que les anglo-saxons appellent d'ailleurs encore aujourd'hui : « cinéma vérité », mais aussi plus récemment aux journaux télévisés et aux caméras amateurs qui nous rapportent les images du monde par le biais de caméras portées, les images comme saisies sur le vif et donc forcément plus à même de rapporter la vérité, sans passer par la vision d'un cinéaste qui utilise le découpage puis le montage pour affirmer son point de vue. À l'inverse, on a l'habitude d'associer les mouvements de grues, les travellings maîtrisés, les belles images nettes et brillantes au cinéma de divertissement, à cet art qui nous fait rêver en nous montrant autre chose que les images du quotidien. D'ailleurs, beaucoup de films jouent sur le caractère véridique des images tournées en caméra portée. Nous avons vu par exemple le cas du film *Le projet Blair Witch* (1999) tourné entièrement à l'épaule et qui se présentait comme un documentaire authentique réalisé par de jeunes étudiants en cinéma, disparu lors du tournage d'un documentaire sur une forêt hantée par des sorcières, mais dont les rushes auraient été retrouvées. Ce sont ces rushes montées que le spectateur est supposé découvrir. L'idée de marketing était très bonne puisque le film a été un succès international, mais le film n'en est pas moins une fiction qui utilise l'esthétique

⁴⁷ Extrait du manifeste Dogme 95 dont l'intégralité est disponible en annexe.

documentaire à des fins spectaculaires. De toute façon, nous savons tous que les fantômes n'existent pas !

Si *vérité* ou *objectivité* sont des termes très complexes quand on parle de cinéma, il est vrai que dans une certaine mesure, on peut dire que la caméra portée pour des raisons culturelles, apporte une impression de vraisemblance aux images filmées. C'est sur cet aspect véridique ou vraisemblable de l'image tremblée que les partisans du Dogme vont jouer à travers leurs films qui ont recourt à ce dispositif poussé à l'extrême. La caméra portée puis agitée devient un nouvel outil d'expression pour les cinéastes qui veulent interroger le spectateur, remettre en cause sa croyance et sa fascination pour les images. Par exemple, à plusieurs reprises, le perchman ainsi qu'un caméraman entrent dans le cadre. Ces éléments qui perturbent l'adhésion du spectateur sont aussi là pour nous rappeler qu'il s'agit d'un film en train de se faire, d'une expérience et pas d'un documentaire. De même, les fausses interviews des acteurs qui évoquent leurs expériences d'interprétation de la folie, contribuent à brouiller les frontières entre réalité et fiction.

4. Du 35 mm à la DV

En 1995, lors de la parution du manifeste, la règle n°9 implique l'obligation de tourner en 35 mm, cependant on remarque que les deux premiers films labellisés Dogme 95 seront tournés en vidéo numérique. En effet, c'est à partir de 1996 soit quelques mois après la naissance du mouvement que les caméras DV apparaissent sur le marché. C'est alors que s'ouvre une nouvelle ère dans l'histoire du cinéma. Les cinéastes danois s'emparent du nouveau dispositif et la caméra 35 mm qui devait être portée à l'épaule se transforme en caméra vidéo portée à la main. Ainsi, un peu comme Cassavetes qui découvrait le cinéma indépendant par le biais des caméras légères 16 mm, Lars von Trier et Thomas Vinterberg prolongent le fantasme du cinéma artisanal par la récupération du matériel amateur au service d'un film d'auteur. Jouant avec les codes du *home movie* pour troubler le spectateur de cinéma dans son rapport aux images, ils contribuent à renouveler le langage cinématographique. C'est ainsi que l'image grisâtre de la vidéo tremble de plus en plus. Mais ce dispositif a des limites.

En effet, s'il trouve sa meilleure utilisation dans *Festen* (1998) et *Les Idiots* (1998), c'est parce qu'il est en adéquation avec les thèmes provocateurs du film. Le premier parle d'inceste, de secrets de famille et le second de la notion de normalité par rapport aux gens que l'on qualifie de fou. La caméra bougée est utilisée pour traduire ce mal-être en perturbant physiquement le confort visuel du grand public. Si le mouvement s'est vite essoufflé, c'est parce que le dispositif imposé n'a permis de produire que quelques films qui ont su tirer profit des contraintes. Très vite, la forme a pris le pas sur le fond et le Dogme est devenu un effet de style pseudo réaliste, un adjectif péjoratif pour qualifier un film mal fait, imitant volontairement le style documentaire. On peut se demander si ces règles visant à faire un cinéma moins artificiel et moins esthétisant, n'ont pas finalement malgré elles, caricaturé l'idée de réalisme pour en faire un nouveau « style », un effet de réel, tout aussi artificiel que l'imagerie hollywoodienne. En refusant tout esthétisme, les partisans du Dogme créent malgré eux une nouvelle esthétique. En rejetant les « films d'illusion⁴⁸ », ils finissent par produire eux-mêmes des films d'illusion réaliste. C'est ainsi qu'en 2005, les auteurs du Dogme ont officiellement déclaré la fin du mouvement.

« *Dans l'industrie de la publicité, il y a cette connotation négative : « ressembler au Dogme ». Ce n'est évidemment pas la question. La question est de protester et de faire quelque chose de différent (...). Mais dans l'esprit des gens, Dogme signifie seulement « films réalisés caméra à l'épaule ».*⁴⁹

⁴⁸ Extrait du manifeste Dogme 95 dont l'intégralité est disponible en annexe.

⁴⁹ VINTERBERG, Thomas, (interview du 16 novembre 1999), in Richard Kelly, *The Name of this Book is Dogme 95*, London, Faber and Faber, 2000, p.112, in Claire Chatelet, « *Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme* », 1895, n°48, Varia, 2006.

5. Les potentialités esthétiques de la caméra portée

Dans son *Essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney fait un constat quant à l'utilisation de la caméra portée comme effet de réel. Il permet de nous éclairer sur la raison esthétique de son utilisation par le Dogme afin de relancer la croyance du spectateur, tout en l'interrogeant sur la notion de représentation :

« *L'effet documentaire le plus récent et le plus massif, c'est la caméra portée, voire agitée, devenue une véritable marmotte en cette fin de siècle. Indéniablement, la caméra non seulement portée mais bougée produit un double effet (de sens contraires) : objectif documentaire et subjectif amateur. Elle gagne donc apparemment et en réel et en fantasme.* »⁵⁰

Lars von Trier a bien compris cette caractéristique du dispositif et la reprend au service de son film. Ainsi comme le langage des idiots peut sembler incohérent, le langage cinématographique qu'il utilise, les cadrages au grand angle qui déforment les visages, le montage elliptique qui fait passer les personnages d'un jeu grave à un jeu plus léger, peuvent paraître à première vue maladroits. En effet, les axes ne sont pas respectés, la caméra bouge dans tous les sens sans vraiment suivre une logique narrative. En réalité, le dispositif a été pensé par le cinéaste qui est loin d'être un amateur comme peut le laisser penser la forme du film. Il a montré dans ses films précédents une grande rigueur technique et un professionnalisme qui lui ont valu à deux reprises, le Prix Vulcain de l'artiste technicien à Cannes en 1984 et en 1991. La caméra vidéo portée au poing est un nouveau moyen d'écriture cinématographique, comme la couleur ou le scope. Lars von Trier l'a bien compris et compte tirer profit des caractéristiques de ce nouveau médium. Par ailleurs, il insère au montage l'interview des acteurs, qu'il interroge lui-même à propos de leur expérience d'interprétation de la folie, mêlant ainsi une réflexion sur le film en train de se faire et renforçant l'interaction entre réel et fiction, entre les acteurs et leurs personnages. Analysons maintenant pour illustrer cette esthétique liée à la caméra portée à la

⁵⁰ NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Paris, 2006, p.306.

main, la scène d'ouverture des *Idiots* filmée par Lars von Trier à la manière d'un amateur.



Le premier plan est très disgracieux car le grand angle de la caméra vidéo déforme le visage du serveur qui est très proche de l'objectif. Par ailleurs, le personnage regarde en bas à gauche du cadre alors que dans le plan n°2, la jeune femme regarde en bas à droite. Ils sont supposés regarder le plat et pourtant d'un point de vue cinématographique, le raccord n'est pas juste. Cela est le résultat d'un tournage en plan séquence qui a eu lieu plusieurs fois. Chaque prise est différente, que ce soit au niveau de la position des acteurs que de celle du cadreur. Mais ce n'est pas le raccord que cherche le réalisateur, au contraire.

En effet, dans le plan n°2 la femme a un air plutôt grave qui n'est pas non plus raccord avec le plan suivant, aussi bien au niveau du jeu, car elle a un grand sourire, que par rapport à l'axe de la caméra qui reste sensiblement le même en un peu plus large. Une des règles du découpage consiste lorsque l'on change de plan mais que l'on filme le même personnage, à déplacer la caméra d'au moins 30° pour ne pas donner l'impression d'avoir fait une rupture qui n'en est pas une. De même, on remarque que la lumière n'est pas raccord entre les deux plans. En effet, dans le plan serré la lampe orangée éclaire son visage, alors qu'elle

n'est plus marquée dans le second. Le plan n°3 de la femme qui s'adresse au serveur laisse supposer qu'il est désormais en face d'elle, à droite du cadre. En réalité, dans le plan n°4, le serveur est revenu à gauche du cadre mais surtout à coté d'elle, et non plus devant comme dans le plan précédent.

Cette analyse rapide de quatre plans extraits de la scène d'ouverture des *Idiots*, témoigne de l'incohérence apparente de l'écriture cinématographique employée dans ce film. En effet, il utilise délibérément une caméra vidéo d'amateur et la porte comme tel, c'est-à-dire sans penser à faire une belle image mais plutôt pour essayer de capter tout l'espace, il balaie le champ avec sa caméra à plusieurs reprises, passe d'un visage à un autre sans logique apparente. Cette naïveté dans le filmage est néanmoins contrebalancée par un montage intelligent qui accentue les sautes d'humeur des personnages, pour exprimer cinématographiquement leur dualité. Ils apprennent à exprimer leur « idiot intérieur » en travaillant le caractère schizophrène de leur personnalité. La caméra épaule qui permet de filmer à la manière d'un reportage est remplacée par une caméra de poing qui a les caractéristiques du film de famille. Filmer à bout de bras entraîne des cadrages, des angles et des mouvements nouveaux qui déstabilisent le spectateur qui n'a pas l'habitude de voir ces images au cinéma mais dans son salon. C'est pour cela qu'à l'époque le film a eu un certain succès. Mais très vite, avec le développement d'Internet, des sites de mise en ligne de vidéos personnelles comme YouTube, l'esthétique du film amateur est devenu familière. Lars von Trier en cinéaste expérimental qu'il est, a su jouer un rôle précurseur dans l'utilisation de ce dispositif de caméra portée au poing pour inventer de nouvelles formes d'expression cinématographique.

6. Bilan

Il m'a semblé évident de consacrer un chapitre au mouvement du Dogme. Si la caméra portée n'est qu'un élément de leur travail parmi leurs nombreuses recherches, il s'avère qu'aujourd'hui, on ne peut utiliser ce dispositif sans être associé au Dogme. La caméra portée (épaule et poing) est devenue, pour beaucoup de spectateurs, synonyme de nausée. Cependant, la caméra n'est pas toujours agitée et souvent quand elle est portée avec douceur, on ne s'aperçoit même pas que le film a utilisé ce dispositif. En tous cas, le spectateur n'est plus gêné par le dispositif comme il peut l'être lors du visionnage de *Festen* (1998). Pourtant, en définissant un Dogme, c'est bien un modèle de dispositif que les danois ont proposé. Ce modèle provocateur avait un sens symbolique dans un moment de questionnement sur l'avenir du cinéma.

Les Idiots (1998) est un film expérimental en ce sens que le cinéaste cherche à réinventer l'écriture cinématographique, à produire de nouvelles formes. C'est la caméra portée et notamment le passage au numérique qui lui permettent de réaliser ce projet unique dans le paysage cinématographique. Mais les cinéastes ont bien compris que ce concept n'était valable que pour un ou deux films. En effet, penser un dispositif n'a de sens que s'il permet au mieux d'exprimer le projet d'un cinéaste. Pour son film *Dancer in the dark*, Palme d'or à Cannes en 2000, Lars von Trier a déjà tourné la page du *Dogme*. Il conserve la caméra numérique portée mais la remet sur l'épaule. En revanche, il ne l'emploie que pour les scènes de vie entre les moments de comédie musicale qu'il filme à l'aide de centaines de caméras fixes disposées sur le plateau, qu'il orchestre au montage. Il veut réinventer la manière de filmer la danse en s'imposant l'immobilité. La contrainte lui permet à nouveau d'éviter de reproduire la méthode classique qui consiste à faire des travellings et des mouvements de grue lors des scènes de danse. Si pour les auteurs du *Dogme*, la caméra portée est plus un dispositif expérimental qu'un moyen pour faire advenir du réel, ils ont néanmoins été les pionniers dans l'appropriation des caméras numériques qu'ils ont adopté de manière enrichissante pour renouveler les formes d'expression et de représentation de la création cinématographique. Néanmoins on peut soulever le paradoxe de ce mouvement, car aujourd'hui pour les spectateurs la caméra portée est stigmatisée *Dogme*, ce qui sous-entend un effet de réel, un artifice voire pire un cliché, alors que la volonté de départ était justement d'éviter de faire un cinéma à effets.



*Lars von Trier
caméra au poing sur
le tournage des Idiots*

V. LES FRÈRES DARDENNE



« Les mouvements du corps de Benoît Dervaux (le cadreur) portant la caméra sont plus subtils, plus vifs, plus sentis et plus complexes que n'importe quel mouvement réalisé à l'aide d'une machinerie. Son buste, son bassin, ses jambes, ses pieds sont ceux d'un danseur. Avec Amaury Duquenne (son assistant) qui l'accompagne et le soutient dans ses mouvements, ils forment un seul corps-caméra. »⁵¹

Cinématographie signifie littéralement *écriture du mouvement*. D'une certaine façon, les frères Dardenne ont pris cette définition à la lettre. Pour eux, la caméra est un outil d'écriture que l'on porte physiquement, avec lequel on regarde, on réfléchit, c'est un moyen d'expression qui incarne leur vision des corps et du monde, qui permet de le raconter, de le transmettre au spectateur. Contemporain du Dogme, on pourrait croire dans un premier temps qu'ils ont été influencés par le mouvement danois mais en réalité, ils n'ont pas la même démarche ni la même utilisation de la caméra. Si on peut trouver un point commun entre eux, c'est d'un point de vue

⁵¹ DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, p. 175.

pratique. On l'a vu, la caméra portée permet de donner une plus grande liberté de mouvement et d'action aux comédiens qu'un dispositif classique. Par ailleurs, elle induit un effet de réel en adéquation avec le cinéma réaliste que font les Dardenne. Nous le verrons, leur cinéma dépasse l'effet de réel bien qu'il en use, néanmoins le dispositif de tournage qu'ils ont mis en place et l'utilisation si originale de la caméra portée dans le processus de filmage permet de faire advenir des moments de réel, un regard, un geste, une voix. Tourner sans découpage avec des acteurs non professionnels témoigne forcément d'un désir pour les cinéastes de se laisser surprendre par les possibilités du réel. S'ils font entrer sur le plateau la caméra au dernier moment après plusieurs heures de répétitions avec les comédiens, c'est aussi pour tout remettre en question, ne pas s'enfermer dans un schéma figé, et pour que l'opérateur cadre comme s'il filmait pour la première fois, qu'il apporte son regard neuf sur la scène. En effet, alors qu'il prépare le tournage de *La Promesse*, Luc Dardenne tient un carnet de bord dans lequel il écrit ce désir de réel :

*« Ce scénario implique un style de tournage qui va dans le sens de ce que nous voulons faire (petit budget, équipe proche de nous, travail intense avec des acteurs inconnus) et beaucoup de moments de réel sont potentiellement présents. À notre caméra de les révéler. »*⁵²

Nous étudierons dans ce chapitre consacré au travail des Dardenne comment à travers les films, s'est mis en place un véritable style de mise en scène, notamment avec l'utilisation centrale de la caméra portée adaptée à leur processus de création.

1. Naissance d'un style

Nous avons vu à travers l'étude de différents courants cinématographiques et de différentes personnalités qui se sont emparés du dispositif de caméra portée, qu'en règle générale, il était avant tout un moyen de se libérer du poids et des contraintes techniques, notamment pour les acteurs mais aussi pour le travail d'improvisation. Si l'exemple des Dardenne est intéressant, c'est parce que cet aspect est secondaire.

⁵² DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, p. 25.

Ils ont poussé un peu plus loin les possibilités du tournage à l'épaule. Pour eux, la caméra est un véritable outil d'écriture, elle est active dans la création. Elle n'est pas là pour enregistrer mais pour exprimer une idée de mise en scène. Nous avons vu que Cassavetes avait renouvelé les codes du cinéma dans les années 1960 en s'appropriant la caméra 16 mm des documentaristes du direct. Néanmoins, très vite après *Faces*, il a abandonné la caméra portée pour revenir à une esthétique plus classique. Pour les Dardenne, la caméra est un microscope, un outil d'observation et d'analyse, elle ne peut donc pas rester sur un pied ou se contenter d'enregistrer, elle doit aller à l'intérieur des choses, être en éveil, en alerte constamment :

*« Les mouvements de notre caméra sont rendus nécessaires par notre désir d'être dans les choses, à l'intérieur des rapports entre les regards et les corps, les corps et les décors. »*⁵³

Cependant, cela n'a pas toujours été le cas et avant d'affiner leur méthode ils sont passés par une étape charnière avec *La Promesse* (1996) pour lequel ils utilisent la caméra portée de manière encore assez classique.

2. Mise en place d'un dispositif - *La Promesse* (1996)

*« Notre travail sur le cadre correspondait à une recherche liée aux rythmes et aux angles selon lesquels nos deux personnages principaux pouvaient voir le monde et les autres. Il y avait aussi notre désir de nous libérer du poids de la technique qui nous avait paralysés dans Je pense à vous. »*⁵⁴

Dans ce film qui est le premier cadré par Benoît Dervaux, la caméra portée est avant tout l'instrument qui donne aux comédiens une forme de liberté, mais précisons que contrairement à ce que l'on pourrait penser, les films des Dardenne ne sont pas du tout improvisés. Chaque plan est le résultat d'un travail minutieux et de répétitions

⁵³ DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, p. 138.

⁵⁴ DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, p. 104.

pouvant durer plusieurs heures. Néanmoins si un style se dessine, ils n'utilisent pas complètement le potentiel sémantique de la caméra portée. Comme ils l'expriment très bien, leur caméra indécise suit à la fois le père et le fils, alors qu'en tant que spectateurs nous sommes dès le départ du côté du fils. En effet, le film s'ouvre sur lui en plan serré mais surtout son personnage fait preuve d'humanité face à un père assez détestable. La caméra passe ainsi alternativement du point de vue du fils à celui du père, mais filme aussi des séquences faisant intervenir des personnages secondaires, la relayant à une position presque omnisciente, de témoin visuel, alors qu'elle deviendra par la suite l'élément actif de la mise en scène. Dans *La Promesse*, la caméra bien que mobile, ne participe pas activement à la mise en scène. La caméra montre les choses sans prendre position. La mise en scène se situe plus au niveau de la direction d'acteur, du choix des décors et des actions écrites dans le scénario. Le film est encore assez romanesque, il y a une progression dramatique assez visible. Attention, ce film a beaucoup de qualités, notamment la composition de Jérémie Renier qui est très impressionnante, mais il est intéressant de le remettre en perspective par rapport à la suite de leur travail qui s'efforce d'aller plus loin dans la recherche esthétique et des moyens de mise en scène qu'offre la caméra épaule.

3. La caméra personnage - *Rosetta* (1999)

En 1999, les frères Dardenne reçoivent la Palme d'or à Cannes pour leur film *Rosetta*. Entièrement tourné à l'épaule, ce film est presque une figure, un mouvement, une idée de mise en scène avant d'être un scénario. Nous suivons littéralement pendant 90 minutes, Rosetta, une jeune femme licenciée qui cherche par tous les moyens à récupérer son emploi et à s'intégrer dans la société qui la rejette.

« Nous ce qu'on voulait faire avec *Rosetta*, c'est que le personnage soit l'histoire, que c'est lui qui fasse avancer, qui fasse bouger les choses, mais qu'elle ne soit pas prise dans une histoire qui préexisterait avant qu'elle n'apparaisse. »⁵⁵



Ainsi le film s'ouvre sur *Rosetta* de dos qui ouvre une porte et nous fait entrer avec elle dans les couloirs d'une usine. Sa lutte contre l'exclusion commence, la caméra la suit et ne va plus la lâcher, nous faisant vivre avec elle un combat violent. Le parti pris de mise en scène est très intéressant car tout le film est tourné depuis l'axe de *Rosetta*, de son point de vue. Nous ne sommes plus dans une démarche qui consiste à décrire les choses. Dans *Rosetta*, par l'utilisation active de la caméra, le spectateur n'est plus témoin, il est embarqué par le dispositif avec le personnage.

« On a essayé qu'il y ait le moins de médiation possible et que ce soit une relation quasi physique.⁵⁶

⁵⁵ DARDENNE, Luc, « *La bataille des Dardenne* », entretien avec Dominique Rabourdin, Arte France, Metropolis, DVD *Rosetta*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.

⁵⁶ DARDENNE, Luc, « *La bataille des Dardenne* », entretien avec Dominique Rabourdin, Arte France, Metropolis, DVD *Rosetta*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.

En effet, le corps de Rosetta est au centre du cadre et de l'attention tout au long du film. Nous sommes avec elle. Par exemple, dans une séquence Rosetta prend la place de quelqu'un qui a été licencié. Cinématographiquement, cette idée est exprimée par le cadre. Nous sommes axés sur Rosetta et nous entendons hors-champ, la femme qui tente de récupérer son poste. On aperçoit une manche, un bras, lorsqu'elle est proche de Rosetta mais la caméra prend part à la mise en scène en s'astreignant à rester de son côté, à la fois moralement et techniquement. Si on pouvait comparer cette mise en image et envisager la même scène filmée par une caméra passive, on aurait un plan moyen avec tous les intervenants dans le cadre ou une alternance de champs/contres champs qui marquerait l'affrontement des deux parties. En définitive, la caméra serait spectatrice alors que dans Rosetta, elle prend part à l'action, elle prend position. Cette fonction découle du fait qu'elle est portée par un corps humain et pas seulement posée sur un pied.

Néanmoins, leur caméra prend un certain recul de temps en temps. En effet dans cette même scène, le plan final est un plan moyen dans lequel on voit Rosetta continuer à travailler, focalisée sur son travail sans faire attention à la présence de l'ancienne employée. Ce plan nous fait prendre conscience de l'état de détresse du personnage qui ne voit pas autour d'elle. Ainsi on ne s'identifie pas complètement à Rosetta car nous sommes parfois en retrait par rapport au personnage, mais nous évoluons avec elle, à ses côtés. Ce dispositif d'enfermement du personnage mais aussi du spectateur avec des cadrages serrés, illustre parfaitement la vision égocentrique de Rosetta et le sentiment d'étouffement qui pèse sur elle. Par ailleurs, les mouvements et l'agitation incessante du cadre traduisent l'instabilité du personnage qui cherche à tenir debout tout au long du film. Le cadre prend alors une véritable fonction dramatique, il exprime au spectateur les sentiments du personnage éponyme.

4. La conscience caméra – *Le Fils* (2002)

Benoit Dervaux, qui a cadré tous les films des Dardenne depuis *La Promesse*, a joué un rôle central dans l'évolution de leur mise en scène. Il est le témoin du rôle fondamental que peut avoir un opérateur dans l'affirmation d'un style. En effet, avant

de le rencontrer, les Dardenne ont déjà tourné deux films pour lesquels la question de la place de la caméra était problématique. Luc Dardenne évoque cette période initiatique par laquelle ils sont passés avant de trouver leur style :

*« Le problème numéro un quand on veut devenir cinéaste, c'est de trouver une méthode et là on n'en avait aucune. »*⁵⁷

Où mettre la caméra ? Quelle est la bonne place, la bonne distance ? On pourrait penser qu'en tournant à l'épaule on évite les questions techniques qui vont avoir une influence sur la mise en scène. En réalité, la caméra portée apporte une multitude de possibilités narratives inédites que les Dardenne ont commencé à explorer depuis une dizaine d'années et qu'ils développent encore dans *Le fils* (2002) qui raconte comment un formateur en menuiserie accepte de transmettre son métier à un adolescent qu'il sait être l'assassin de son fils. Benoit Dervaux explique la fonction dramatique de la caméra portée qui suit le père en filmant sa nuque, révélant un point de vue, un angle d'approche et de traitement de leurs sujets à travers une forme de concept qu'il qualifie de « *conscience caméra* ».

*« Pour *Le fils*, la caméra c'était le fils en fait, l'esprit du fils qui est toujours derrière le père et qui plane, qui flotte et qui regarde son père. C'était comme une conscience qui est présente tout au long du parcours du père. »*⁵⁸

⁵⁷ DARDENNE, Luc, *La Master class de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Forum des images, 31/07/2010, Paris.

⁵⁸ DERVAUX, Benoît, « *La fabrique de l'image* », DVD L'Enfant, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.



En effet, comme pour *Rosetta*, on est en présence dans ce film d'une caméra personnage, associée ici au père. Elle le suit pendant tout le film, à la différence que le porté et l'angle ne sont plus les mêmes. Cette caméra pesante qui s'attache à filmer la nuque du personnage principal en masquant son visage crée un manque, une présence étrange produite par le porté de la caméra, lui donnant un caractère organique. Nous sommes en quelque sorte spectateur à travers le fantôme du fils assassiné. À tout moment le père pourrait se retourner vers la caméra qui l'observe en silence. Le film devient presque une performance : Raconter une histoire en filmant le dos d'un personnage. La caméra qui a rendu possible ce porté si aérien, beaucoup moins bougé que les déplacements dans *Rosetta*, est le prototype de l'A-minima élaboré par Jean-Pierre Beauviala. Cette caméra film (super 16) reprend la forme des caméras de poing portable à bout de bras avec un poids n'excédant pas 2 Kg, ce qui permet au cadreur de libérer la caméra de son épaule quand il le veut, même si pour ce film Benoit Dervaux cadre le plus souvent à hauteur de son regard en reposant la caméra contre sa joue. Les mouvements sont plus fluides, par exemple pour les séquences dans les escaliers les mouvements du cadreur sont amortis par le bras, un peu comme avec un steadicam, mais en conservant un caractère organique, une présence que seul un porté humain peut transmettre au cadre.

Pour leur film suivant *L'Enfant* (2004), Palme d'or à Cannes en 2005, la caméra joue à nouveau un rôle singulier dans la mise en scène. Ce film met en scène un jeune couple fauché dont l'homme vend l'enfant que sa femme vient de mettre au monde. Les Dardenne ont conservé leur méthode de mise en scène tout en la faisant évoluer en fonction du scénario. Le cadreur évoque l'idée nouvelle qu'il a eu pour déterminer la place et la distance de la caméra par rapport aux personnages qu'il filme et en fonction du regard que les réalisateurs portent sur le sujet.

*« Ici, je trouvais que le personnage il fallait qu'on soit un peu plus loin, j'avais le sentiment que la caméra était plus distante, comme si sa conscience l'avait lâchée et qu'on était en retrait par rapport à lui. Donc la caméra est plus spectatrice et prend plus de recul que dans Rosetta où la caméra incarne vraiment la conscience du personnage. »*⁵⁹



Toujours à l'épaule mais filmé différemment, de plus loin, avec du recul par rapport aux personnages, ce film nous fait prendre conscience des différentes fonctions sémantiques de la caméra portée.

⁵⁹ DERVAUX, Benoît, « *La fabrique de l'image* », DVD *L'Enfant*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.

Selon la hauteur de la caméra, sa distance aux personnages, les cinéastes ont à leur disposition un outil expressif qui leur permet de raconter cinématographiquement leurs idées et leur point de vue sur les personnages. Et qui sait, peut-être tourneront-ils leur prochain film sur pied ?

« *Il faut trouver sa méthode, mais il ne faut pas s'enfermer dedans.* »⁶⁰

⁶⁰ DARDENNE, Luc, *La Master class de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Forum des images, 31/07/2010, Paris.

PARTIE III : QUELLES PERSPECTIVES POUR LA CAMÉRA PORTÉE ?

« Que le cinéma puisse rencontrer et travailler ce que le réel comporte de réellement imprévisible est aujourd’hui un enjeu d’une importance majeure. (...) Lutter contre les scénarios préétablis, c’est tenter de retrouver les gestes, les pensées et les émotions réels derrière les gestes, les pensées et les émotions convenus. C’est également couper les fils narratifs qui cherchent à donner cohérence et vraisemblance au passage d’un état – émotif ou cognitif – à un autre. C’est tenter de capter l’émotion ou la pensée dans son surgissement qui ne répond pas à un ordre préexistant. Le cinéma entre alors dans cette zone où le réel se transforme, à nos oreilles et sous nos yeux, en ce qu’il est possible d’en connaître et d’en imaginer, c’est-à-dire là où il déploie le mieux ses pouvoirs. »

Gérard LEBLANC⁶¹

⁶¹ LEBLANC, Gérard, *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une vision du monde*, Paris, Creaphis, 2007, p. 240.

VI. PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE : UTILISER LES MOYENS DE LA CAMÉRA PORTÉE AU SERVICE D'UN TOURNAGE DE FICTION « IMPROVISÉE »

Influencé par cette réflexion de mon directeur de mémoire Gérard Leblanc et en l'appliquant à mes recherches, j'ai envisagé la réalisation du film *Tatinek* (*Papa* en tchèque). Utiliser le dispositif de caméra portée au service d'une création en *work in progress*, c'est-à-dire en termes francophones, aborder la réalisation comme un travail en perpétuel évolution et où l'imprévisible domine car il n'y a pas de véritable scénario. L'industrie cinématographique demande aux metteurs en scène de tout prévoir à l'avance, ce qui, dans une certaine mesure, empêche le réel de surgir. Le scénario est presque toujours tourné dans un ordre établi en fonction des disponibilités des décors et des intervenants pour des raisons pratiques mais surtout économiques, rendant impossible le tournage dans un ordre chronologique. Pourtant cela permettrait à l'équipe de réagir sur le moment face aux imprévus qui peuvent s'avérer plus intéressants que ce qui est écrit noir sur blanc par un scénariste. Bref, la part d'imprévu est inexistante ou réduite au maximum car elle représente un danger financier important (d'ailleurs une part d'environ 10% du budget intitulée « imprévus » est prise en compte sur les devis de production). Cette citation exprime bien le bouleversement de la création avec l'apparition du cinéma sonore.

« *Aux Etats-Unis, du temps des pionniers, l'improvisation régnait, c'était le bon vieux temps évoqué par Raoul Walsh. Il n'y avait pas de scénario, encore moins de découpage, un mince fil conduisait la journée de tournage. C'est avec le parlant que le travail s'est spécialisé, au « director » est revenue la charge de diriger les acteurs, la machine hollywoodienne servant de lien entre les responsables de chaque secteur.* »⁶²

⁶² VILLAIN, Dominique, *L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 57.

I. Naissance du projet

1. Un décor

À l'origine, *Tatinek* est le fruit de plusieurs intentions. En échange universitaire à la FAMU, l'école de cinéma tchèque à Prague, j'ai voulu tourner mon film de fin d'études dans cette capitale, dans ces rues, avec les personnes qui y vivent. Pourquoi faire des castings, des repérages, écrire des dialogues alors que les choses sont là et qu'il n'y a qu'à les « saisir » ? Ancrer mon projet dans le réel était vraiment nécessaire pour moi. C'était en quelque sorte le premier aspect documentaire du projet.

2. Un personnage

Le second était de faire jouer le personnage principal par un acteur non professionnel, un étudiant anglais rencontré à l'école et dont le charisme m'a tout de suite inspiré. Je voulais le faire passer pour un personnage de fiction, puis montrer la personne réelle qui se cache derrière la figure de l'acteur, qui ne joue plus. Même si malgré tout, la personne filmée est toujours en représentation face à la caméra.

3. Un sujet

Ce projet est aussi né d'un désir d'ordre fictionnel, celui de filmer l'errance d'un personnage à la recherche d'un être absent, un fantôme, en l'occurrence son père biologique qu'il n'a pas connu. Ce qui m'intéresse dans cette figure n'est pas la finalité de la rencontre ou des retrouvailles (qui n'auront pas lieu), mais bien cette quête de l'autre, de ses origines, d'un sens à tout prix. Filmer cette errance est d'ailleurs un sujet propice à l'utilisation de la caméra portée qui n'est jamais gratuite. Nous l'avons vu, filmer à l'épaule relève d'un choix qui n'a de sens que lorsqu'il est en adéquation avec le sujet du film et la manière de l'aborder.



Configuration épaule « artisanale » sans la focale 35 mm

4. Un dispositif technique

Nourri par mes recherches sur la caméra portée, par la découverte du cinéma direct, les expériences de Rouch et les films indépendants de Cassavetes, j'ai choisi de tourner mon film de fin d'études dans cette continuité, dans les conditions techniques du cinéma direct. Nous avons donc tourné en caméra portée, en plan séquence, une prise par plan sans jamais répéter, dans des décors existants et en lumière naturelle, avec des acteurs non professionnels et en son synchrone.

4.1 La caméra

Pour des raisons économiques, j'ai utilisé un appareil photo reflex numérique qui enregistre de la vidéo en HD (1920x1080) à 25 images/secondes : le Canon EOS 7D. Il permet de faire des prises de 10 minutes, comme un magasin argentique de 122 m et enregistre la vidéo sur carte SD, ce qui facilite la post production. Cependant son ergonomie n'est pas très satisfaisante par rapport à une véritable caméra épaule conçue pour cette configuration (ex : la caméra Aaton XTR prod). En effet, le poids est très mal réparti et cela devient vite fatigant pour les avant-bras.

Habituellement, le magasin repose sur l'épaule et cela crée un équilibre avec le poids de la caméra.

4.2 La focale

À cette « caméra », j'ai associé un objectif Canon 35 mm de grande ouverture (T/1.3) destiné aux caméras argentiques. Cet objectif loué chez Panavision Barrandov, me permettait d'avoir une définition professionnelle. Filmer avec une seule focale apportait un confort lors du tournage car je n'aurais pas pu emporter avec moi à cause du poids, une série d'objectifs. De plus, d'un point de vue esthétique, le 35 mm correspondait à peu près à une vision humaine (par rapport à la taille du capteur : 22.2 x 14.8 mm). Par ailleurs, c'était aussi un moyen de travailler le cadre en me déplaçant physiquement lors de la prise de vue. Si je voulais faire un gros plan, je devais m'approcher de la personne et ne pas me contenter d'appuyer sur le bouton du zoom. En effet, cela apporte une cohérence visuelle pour le spectateur. La focale est suffisamment large pour laisser voir la ville, mais pas trop afin de ne pas tomber dans la facilité et le côté « carte postale ».

Cependant, j'ai utilisé un 85 mm pour deux plans subjectifs que nous avons tournés sans l'acteur, le lendemain du tournage. L'un filmé depuis un tramway et dans lequel nous voyions un pont en acier, le second représentant ce que Tom voit, à savoir des hommes d'une cinquantaine d'années qui marchent dans la rue et dont l'un d'eux pourrait être son père. Cela m'a permis de focaliser l'attention du spectateur sur des visages en particulier, sorti de la masse des passants, pour leur donner une importance narrative qu'ils n'auraient pas eu en plan large.

4.3 La crosse épaule

Enfin, j'ai employé un système de crosse épaule Cavision, permettant de fixer la caméra sur un support restituant le principe de caméra épaule, ainsi qu'un viseur de champ Zacuto pour cadrer dans un œilleton. J'étais accompagné par un ingénieur du son tchèque, munis d'un HF et d'une perche sur mixette. Par ailleurs, il nous a

permis de communiquer en tchèque quand cela était nécessaire avec les personnes rencontrées dans la rue.

Ainsi équipé le plus légèrement possible, je pouvais suivre avec mon ingénieur du son le personnage dans ses déplacements (de l'aéroport au métro, du bus au tramway, d'un bar à une boîte de nuit). L'acteur était libre d'improviser à partir du plan de travail que j'avais établi. S'il voulait interroger une personne ou monter dans un tramway, il le pouvait et nous n'avions qu'à le suivre et réagir face à la réalité.

II. Ce que j'ai voulu vérifier quant aux possibilités de la caméra portée

1. Faire advenir l'imprévisible

« Il y a de l'imprévisible dans tous les films, mais rares sont les films qui prennent l'imprévisible pour sujet, comme la plupart des films de Jean Rouch, La Punitio (1962), par exemple. »⁶³

Est-il possible de tourner un film de fiction sans scénario ? Quelles sont les limites de l'improvisation ? Peut-on envisager grâce au dispositif de caméra portée, le tournage comme un work in progress ?

1.1 Un film sans scénario

J'ai choisi d'écrire une trame narrative de départ, à la fois simple et riche en possibilités d'improvisation, qui tienne en quelques lignes et à partir de laquelle nous avons pu travailler avec mon équipe :

⁶³ LEBLANC, Gérard, *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une vision du monde*, Paris, Creaphis, 2007, p 233.

Tom est un anglais d'une vingtaine d'années. Muni d'un sac à dos et de la photographie d'un homme, il erre dans les rues de Prague à la recherche de son père biologique qu'il n'a pas connu. Il répète inlassablement cette phrase aux gens qu'il croise : « Have you seen this man ? »

Si je n'ai pas écrit de scénario avec des dialogues et des personnages, j'ai bien conçu une sorte de planning pour l'acteur que nous suivions avec la caméra portée. Car même si l'objet du film était de se nourrir du réel, il est indispensable pour le fonctionnement de la fiction d'avoir préparer en amont, une structure globale qui fait sens.

1.2 L'intérêt du dispositif d'improvisation

L'intérêt principal de l'imprévu est qu'il n'est jamais artificiel. Il ne fait pas toujours avancer « l'action », mais il apporte une crédibilité, un ancrage concret dans le réel qui sert la narration. Il permet d'éviter les ficelles d'un scénario dans lequel chaque action à un sens et est pensée dans une logique globale. L'improvisation permet d'éviter ces pièges de construction, trop souvent visibles dans les films et qui atténuent la puissance des choses simples. La séquence dans laquelle Tom se rend à l'ambassade d'Angleterre est révélatrice de l'intérêt et des limites de ce dispositif d'improvisation. Alors que nous marchions dans les rues de Prague à la recherche de l'ambassade, dont nous connaissions l'adresse mais pas précisément l'emplacement, j'ai repéré un policier dans la rue. J'ai alors dit à Tom de lui demander l'itinéraire pour se rendre à l'ambassade. Nous l'avons donc suivi avec la caméra et alors que Tom lui demande s'il parle anglais, le policier tchèque lui répond en allemand qu'il ne parle pas anglais. Tom lui fait comprendre qu'il ne comprend pas l'allemand et c'est alors que le policier se met à indiquer le chemin dans un anglais tout à fait correct.

Jamais je n'aurais écrit une séquence dans laquelle Tom s'adresse à un policier pour trouver son chemin. Je n'aurais pas non plus écrit des dialogues qui peuvent paraître si peu crédibles. Un policier qui dit ne pas parler anglais et qui répond quelques instants plus tard dans un anglais courant, cela paraît absurde mais contribue

pourtant à rendre le personnage tout à fait attachant et la scène si originale. D'ailleurs, les gens me demandent souvent si le policier est un acteur. Voici un exemple des aspects positifs de l'improvisation lorsqu'on laisse une place au réel.

1.3 Les limites du dispositif d'improvisation

Cependant, arrivés devant la porte blindée de l'ambassade avec notre matériel de reportage, nous n'avons pas pu entrer dans l'établissement. Naïvement, je pensais suivre Tom à l'intérieur du bâtiment jusqu'à un bureau de l'administration pour qu'il expose son problème (il est à la recherche de son père biologique) et ce afin de donner plus d'informations au spectateur concernant l'intrigue du film. Dans un tournage de fiction, nous aurions pu tourner la séquence avec des comédiens ou avec une autorisation spéciale, mais dans notre configuration, sans autorisation, il n'a pas été possible de tourner les plans que j'avais en tête. Ce manque se ressent au montage car la séquence de l'ambassade est interrompue avant qu'elle n'ait pu commencer. Tom parle à l'interphone avec un gardien et lui expose rapidement le motif de sa visite. Le spectateur a juste le temps de comprendre l'enjeu du film. Mais d'un point de vue narratif, l'ellipse est assez gênante car on passe de ce plan dans lequel le gardien lui dit qu'ils vont le faire rentrer, à une autre séquence à un endroit et à un moment différents.



1.4 Filmer l'imprévu

Si les séquences ne sont pas écrites de manière classique, j'ai transmis à mon équipe un séquencier, dans lequel étaient décrits succinctement les lieux dans lesquels Tom se rend et les actions qu'il accomplit. Par exemple, j'ai écrit qu'à un moment donné de la journée, Tom devra suivre un père de famille qui ressemble plus ou moins à l'homme sur la photo, et ne plus le lâcher. Il doit lui raconter son histoire et tenter de lui faire accepter la « réalité ». Je ne savais pas qui serait cet homme, ni comment lui et sa famille réagiraient, même si je me doutais qu'il nierait être son père. Mais c'est justement ce point qui était intéressant pour l'enjeu dramatique de la scène. Le personnage de Tom désespérément à la recherche d'un père, s'imagine le trouver dans le premier inconnu qu'il croise et celui-ci ne le reconnaît pas, ne peut pas le reconnaître puisque le vrai père de Tom est chez lui en Angleterre.

Cependant, n'étant pas prévenu du moment où Tom croirait trouver son père, je n'ai pas pu tourner correctement la séquence. Dans un premier temps, Tom aperçoit quelqu'un depuis la fenêtre du tramway. Mais je n'ai pas cette personne dans mon cadre. Ce qui laisse supposer que Tom hallucine. Cela peut être intéressant par rapport à la situation psychologique dans laquelle il se trouve, mais d'un point de vue

cinématographique, cela est considéré comme une erreur de montage. Ensuite, il se lève et sort du tramway en courant. N'étant pas prévenu de son action, j'ai mis un moment à comprendre ce qui se passait et je me suis retrouvé lors du montage un peu limité par la sortie de champ qui n'est pas bonne. J'ai du couper la moitié du plan. En même temps, cela donne un rythme et une urgence particuliers, mais dans d'autres circonstances, cela aurait été un problème.

1.5 Un premier constat nuancé

Filmer de manière spontanée, comme on le fait en documentaire, est illusoire. En effet, même dans le cas du documentaire, les opérateurs font refaire certaines actions aux gens qu'ils filment lorsqu'ils n'ont pas pu filmer correctement la première fois. Souvent l'impression de spontanéité, d'improvisation, nous l'avons vu avec le travail de Cassavetes, est le fruit d'une très longue préparation et d'une maîtrise totale des acteurs et du metteur en scène de leur sujet. En réalisant ce court métrage expérimental, j'ai essayé de me confronter à la problématique d'un tournage en *work in progress*, dont tout n'était pas joué à l'avance. Mais je me suis rendu compte de la complexité de cette démarche. Cela a peut-être fonctionné pour un film de 13 minutes, mais je ne pense pas que ce dispositif soit envisageable sur un format plus long. Lors des projections test, on m'a souvent reproché un manque de rythme et de progression dans la narration. D'ailleurs, cela s'était déjà ressenti au tournage. À force d'attendre trop du réel, on finit par être déçu, car rien ne se passe, en partie dans ce cas car Tom ne parlait pas tchèque.

De la même manière, l'acteur a eu du mal à « improviser » lorsque les personnes tchèques qu'il interrogeait dans la rue l'ignoraient ou ne répondaient que deux ou trois mots. La barrière de la langue, mais aussi la présence de la caméra n'ont pas vraiment aidé les interlocuteurs à prendre part à la conversation. Par ailleurs, à plusieurs reprises, Tom s'est tourné vers moi en me disant qu'il ne comprenait pas où je voulais en venir et en remettant en cause la crédibilité du dispositif qui consistait à chercher quelqu'un à l'aide d'une photographie. C'est certain que logiquement ça peut paraître absurde, mais c'est cette impossibilité de rencontrer le père qui m'intéressait et qui devait en théorie déboucher sur d'autres rencontres.

Malheureusement, elles n'ont pas vraiment eu lieu et nous nous sommes retrouvés avec un acteur essayant d'improviser seul au milieu d'une foule de non acteurs fuyant plus ou moins la caméra.

Cependant, l'imprévisible a montré son nez à plusieurs reprises. Par exemple, j'avais imaginé que lorsque Tom irait dans la boîte de nuit, il se retrouverait à marcher parmi une foule en transe dansant dans la fumée, jouant sur le contraste entre les deux, afin d'exprimer sa solitude et son errance. En réalité, lorsque nous sommes entrés avec la caméra, la piste de danse était déserte et les gens buvaient au comptoir. C'est aussi là l'intérêt et la difficulté d'un tournage qui laisse une place importante à l'imprévu. Il faut être réactif tout de suite et s'adapter face à la réalité des choses. C'est alors que deux jeunes femmes se sont mises à effectuer une sorte de chorégraphie au ralenti dans laquelle l'une attire l'autre vers elle tout en la repoussant. Au début, le spectateur se dit que ça n'a pas de sens et puis la caméra reste sur ce plan. Le spectateur commence alors à se dire que cela doit avoir un sens. Et effectivement, cette image d'un corps qui en repousse un autre sous le regard de quelques spectateurs dont Tom, a alors pris au montage, une signification par rapport au personnage qui cherche un père sans y parvenir. L'onirisme de ces corps en représentation, éclairés par la lumière artificielle des projecteurs de la scène, tranche par rapport à l'aspect réaliste du film. Elle amène le spectateur à se demander ce que fait Tom dans cette boîte alors qu'il est à la recherche de son père. C'est à ce moment que l'on retrouve Tom devant la boîte de nuit, qui a déjà bien bu. Un verre dans la bouche, il frappe des mains pour nous permettre de synchroniser le son et l'image. Cette image du personnage clappant en regardant la caméra a tout de suite fait sens lors du dérushage. Elle a permis d'introduire la séquence finale de la révélation. Les deux femmes, le clap, le regard caméra, autant d'éléments imprévus qui ont nourri la fiction. C'est aussi en cela que l'expérience de tournage d'une fiction « improvisée » n'est pas un échec. Plus de liberté au tournage induit de déplacer la majorité du travail de mise en scène à l'étape du montage. C'est tout à fait passionnant, car on se laisse surprendre par le réel, mais en même temps c'est souvent frustrant d'être limité par ce que le réel a bien voulu nous accorder. L'écart entre ce qu'on imaginait et le résultat peut être décevant comme surprenant.

2. Le tournage comme un *work in progress*

La caméra portée est un moyen pour le metteur en scène de laisser au cadreur une grande part de création et d'interprétation. Nous avons vu que chez les Dardenne, le cadreur n'improvisait pas du tout et que le plan était le fruit d'une longue réflexion, d'une collaboration entre les cinéastes, lui et les interprètes. Cependant, lorsque l'on tourne une fiction avec une liberté de documentaire, cela permet au cadreur de travailler le découpage, même et surtout s'il filme en plan séquence. C'est à lui de prendre les décisions, de choisir ce qu'il met dans le cadre et ce qu'il laisse hors-champ. Il doit penser le montage dans sa tête, alors qu'il est en train de filmer au présent. Filmer en caméra portée et en plan séquence en suivant un personnage qui improvise, ne signifie pas filmer n'importe comment. On raconte quelque chose, on veut faire ressentir certaines émotions au spectateur. Le cadreur a donc la mission d'affirmer son point de vue, son regard sur l'histoire qu'il filme, au service d'une narration et donc du montage. Avec cette partie pratique, j'ai pu me confronter au tournage d'un film sans découpage. Cela est très stimulant et donne le sentiment que la création se vit au présent.

« *La caméra collabore à la construction du point de vue. Elle n'est plus seulement actrice du filmage, elle devient actrice du montage.* »⁶⁴

2.1 L'instinct de l'instant

Pour démontrer cet aspect instinctif de la création en caméra portée qui amène le cadreur à réagir sur le vif, j'ai choisi d'analyser un plan de *Tatinek*. On pourrait penser qu'un tournage en caméra portée dans lequel l'acteur improvise, consiste pour le cadreur à le filmer sans qu'il y ait de découpage. Voici l'exemple d'un plan qui n'a pas été pensé en amont, qui n'a pas été storyboardé et qui pourtant grâce au dispositif de caméra portée permet de réagir face au réel et trouve son sens dans le montage et la narration du film. En effet, il a été pensé en direct lors de la prise de vue qui n'a eu lieu qu'une fois.

⁶⁴ LEBLANC, Gérard, « Cadre, formats et points de vue », *Cinéma du réel 2010*, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou.

Plan 1 : La caméra suit Tom qui marche dans la rue en regardant hors-champ. Son regard est omniprésent dans le cadre, on a envie de voir ce qu'il voit. C'est ce que je me dis en tant que caméraman et donc en tant que spectateur.



Plan 2 : C'est le même plan, mais découpé au montage, de manière à en faire un raccord regard. La caméra devient « subjective » car elle incarne la vision de Tom qui observe les visages des inconnus à la recherche de son père. À ce moment, j'interprète son regard, je suis dans la tête du personnage qui va chercher les visages. Je dramatise le réel au service de la fiction. Ces inconnus n'ont rien à voir avec notre film, mais en les intégrant au plan, je leur donne une existence dans l'histoire. L'un d'eux pourrait être le père de Tom.

Le travelling latéral continue, et les visages disparaissent derrière la vitre du tramway. Toujours dans le même plan, le reflet de Tom qui regarde les passagers apparaît dans l'un des battants du tramway. En fiction, cela est un faux raccord, car on ne peut pas être dans la tête de Tom et en dehors dans un même plan. Dans un film expérimental qui joue entre les frontières documentaire et fiction, cela devient intéressant.

Ce qui se donnait à voir comme un plan subjectif se transforme. La focalisation change. Nous ne sommes plus, en tant que spectateur, et moi en tant que cadreur, dans la vision du personnage. Je dois réagir face à ce nouvel élément qui est entré dans mon cadre sans que ça n'ait été prévu ou pensé à l'avance. Son reflet m'intéresse, car cinématographiquement cela exprime dans le même cadre, la séparation entre lui et les passagers, donc une forme de solitude.

Puisque c'est Tom qui m'intéresse pour la suite de l'action, je panote de droite à gauche et termine le plan avec sa silhouette qui s'éloigne et le tramway qui démarre. Tom a repris son indépendance

et nous le suivons avec la caméra, dans sa quête d'un père.

« La spontanéité du tournage ne contredit pas la réflexivité du montage (...). C'est que, du tournage au montage, l'émotion passe par différents états. Au montage, il s'agit de construire le film alors qu'au tournage il s'agit de le vivre. »⁶⁵

2.2 Une expérience concluante

Le bilan de cette petite analyse est de montrer que ce plan tourné dans une forme d'urgence et de spontanéité, conserve néanmoins un sens par rapport à l'intensité dramatique de la scène. Ce n'est pas gratuit. Les plans à l'épaule comme tous les autres dispositifs de mise en scène, n'ont de valeur que s'ils contribuent à faire ressentir une idée. Dans ce cas précis, Tom vient d'être repoussé par un homme qu'il prenait pour son père. Déçu, il poursuit nonchalamment ses investigations. Son père pourrait être n'importe où, il est peut-être déjà mort. La caméra hésitante, tâtonnante, est en recherche, indéterminée, attentive au moindre indice, comme l'est le personnage de Tom, face à ce qui est susceptible d'arriver.

« « *Aventure maîtrisée* », disait Jean Rouch du cinéma. Pour lui, la maîtrise du cadre au tournage est essentielle, être son propre cadreur permet de monter à la prise de vues. Son idée est de faire un cinéma de fiction improvisé, de participer pleinement en tant que cinéaste-cadreur à l'action cinématographique en train de se dérouler, avec une caméra « de contact », c'est-à-dire en filmant de très près avec un grand angle (et non en « volant » des plans avec un téléobjectif). »⁶⁶

⁶⁵ LEBLANC, Gérard, *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une vision du monde*, Paris, Creaphis, 2007, p 362.

⁶⁶ VILLAIN, Dominique, *L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 84.



3. Brouiller les frontières entre documentaire et fiction

Plus qu'entre le documentaire et la fiction, c'est la frontière entre la vie et le cinéma qui m'a intéressé dans ce projet. On associe souvent la caméra portée à un effet de réel, à un aspect documentaire. J'ai voulu jouer avec cette idée du spectateur pour l'amener à douter face à la nature des images qu'il voit. J'ai essayé de concevoir un film de fiction aux allures documentaires, afin de troubler le spectateur et de le rendre actif. Par ailleurs, ce dispositif m'a intéressé car je souhaitais réaliser un film hybride, profiter de ce projet pour faire une expérience à la fois technique et esthétique.

3.1 Dans le fond

3.1.1 Une trame de départ fictionnelle

Encore une fois, jouer sur les frontières formelles entre documentaire et fiction n'a d'intérêt que si le sujet du film est lié à ce thème. Pour *Tatinek*, si la trame narrative est d'ordre fictive, les événements produits ou provoqués lors du tournage sont bien réels. Lorsque le comédien s'adresse à une personne dans la rue pour lui demander

s'il connaît son père représenté sur la photographie qu'il tient, la réaction de l'interlocuteur est spontanée, les dialogues n'ont pas été écrits par un scénariste.

3.1.1 Une interaction avec le réel

Par ailleurs, ce film a une dimension documentaire car il a aussi pour objet de montrer la capitale tchèque dans laquelle j'ai vécu six mois. J'ai voulu filmer les différentes communautés qui y vivent, avec par exemple les jeunes roms qui jouent de la musique dans un square, la jeunesse tchèque qui sort la nuit, mais aussi les taxidriver qui jouent aux machines à sous et boivent des bières en attendant la clientèle. De même, j'ai voulu montrer l'importance des transports dans *Tatinek* afin de coller avec une réalité de la ville qui est arpentée par les tramways rouges, symboles de la capitale.

Dans la séquence finale, Tom qui interprétait un personnage s'adresse à la caméra et évoque la relation difficile qu'il a eue avec son vrai père. Le spectateur prend alors conscience de la valeur fictive du début du film. Ce qui se présentait comme une fiction, se transforme alors en un documentaire sur le passé du comédien qui évoque son intimité face à la caméra. Ce passage d'un genre à un autre rend d'autant plus puissant son témoignage. Cependant, le spectateur « trompé » est amené à remettre en cause la valeur du discours. Peut-être sommes nous encore dans la composition ? C'est ce rapport entre les images et le sens qu'on leur donne qui m'intéressait dans ce dispositif ambigu.

3.2 Dans la forme

3.2.1 Une esthétique documentaire

Techniquement, le film se présente comme un documentaire. L'équipe est réduite au minimum : un caméraman et un perchman. La caméra est portée à l'épaule pour filmer en plans séquences, l'image vidéo, les micros qui entrent dans le cadre à

plusieurs reprises, autant d'indices qui peuvent laisser penser qu'on a affaire à un documentaire.

Il est intéressant de remarquer le changement de dispositif entre la partie « fiction » et la séquence finale « documentaire ». Tout le film est tourné à l'épaule, nous suivons Tom dans sa quête du père. Le dernier plan du film est un long plan séquence pendant lequel la caméra est au repos. Toujours à l'épaule pour garder une cohérence de point de vue, elle ne bouge plus. En effet, filmer à l'épaule ne signifie pas bouger tout le temps, il est important de savoir atténuer le tremblement, les mouvements, en fonction de ce que l'on filme.

3.2.2 Un travail d'appropriation du réel au service de la fiction

L'enjeu esthétique de ce projet est d'utiliser les moyens du réel au service d'un film de fiction. Par exemple, les trajets en tramway, les déplacements à pied ou en bus, sont autant d'éléments du réel que j'ai employé pour représenter l'errance de mon personnage. Ces transports prennent alors un sens dramatique.

De la même manière, lorsque Tom finit la soirée dans un bar glauque au milieu des machines à sous, c'est à la fois un moyen de montrer une réalité de la ville, mais c'est aussi une façon d'exprimer le désarroi du personnage qui ne sait plus où aller et qui demande sans y croire au premier pilier de bar si par hasard, il ne serait pas son père.

Par ailleurs, dans les plans subjectifs où Tom regarde les passants à la recherche d'un père, certains d'entre eux regardent la caméra. Ce regard furtif vers Tom est intéressant pour nourrir la fiction et pourtant ce n'est que le regard d'un passant vers une équipe de cinéma. J'ai utilisé ce dispositif à plusieurs reprises, notamment dans le bus au début du film, lorsque Tom regarde hors-champ et que je monte au plan suivant, le plan d'une jeune femme qui s'assoit dans le bus en regardant vers la caméra. En associant ces deux plans, je donne l'impression que Tom regarde une inconnue et que cette inconnue lui rend son regard. Je construis de la fiction à partir du réel et c'est tout à fait passionnant, car le cinéma n'est qu'illusion.

4. Bilan

En définitive, ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est de pouvoir étudier grâce à un dispositif mécanique et optique, les mystères d'un corps, d'un être. Pouvoir le suivre physiquement dans ses déplacements, l'accompagner, être à ses côtés pendant la durée du tournage. Cela afin de percer un mystère, en cherchant l'angle juste qui amènera la personne à se livrer, à révéler son humanité. La caméra est cet outil qui permet une telle démarche. À mon sens, une caméra portée est plus apte qu'une caméra classique à réaliser ce travail d'investigation et à permettre ce rapport étroit entre deux personnes. Rien n'est plus triste que de voir comme c'est le cas dans beaucoup d'interviews, la personne filmée parler à un interlocuteur hors-champ, souvent la place d'un journaliste. Cette idée que la caméra n'est pas là, qu'on fait comme s'il n'y avait pas de spectateur me semble très artificielle. Je préfère l'honnêteté d'un regard direct, dans l'objectif, d'une parole qui assume la présence de l'autre, cette caméra qui enregistre, écoute ses paroles et ses gestes.

Ce travail m'a aussi fait prendre conscience de l'importance des mouvements, des déplacements de la caméra au service d'un propos, d'une atmosphère. En effet, lorsque cela est nécessaire, il est important de savoir poser sa caméra, la calmer, qu'elle ne masque pas l'objet filmé, qu'elle ne cherche pas à prendre le dessus. Elle doit être à l'écoute. Dans la dernière séquence, la caméra est vivante car elle réagit aux paroles de Tom, une interaction s'est créée entre elle et l'acteur. Après cette journée de tournage, Tom a appris à vivre avec. Il s'adresse à elle pour la première fois. La caméra ne se cache pas. On peut voir l'ombre de ma main qui fait la mise au point se projeter sur son visage. C'est le bon moment pour Tom, pour la caméra et pour le spectateur, de découvrir le mystère du personnage. Nous avons créé cette disponibilité.

Enfin dans un dernier temps, nourri par mes recherches et cette expérience pratique, je suis allé à la rencontre de cinéastes et chefs opérateurs contemporains, afin de confronter mes idées théoriques sur l'emploi de la caméra portée à leurs expériences plus concrètes de professionnels.

VII. LA CAMÉRA PORTÉE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

1. Entretien avec Bruno Dumont⁶⁷

L'impossibilité de filmer objectif

Durant l'été 2010, j'ai été stagiaire image sur le tournage du long métrage de Bruno Dumont intitulé *L'Empire*, dont Yves Cape était le chef opérateur. Plutôt que de rencontrer uniquement des cinéastes ou des cadreurs spécialistes de la caméra épaule, Yves m'a conseillé d'interroger Bruno, afin qu'il me fasse part en tant que cinéaste, de son rapport à la caméra portée qu'il n'emploie presque jamais. C'est ainsi que le dernier jour du tournage, nous discutons dans un café d'Ambleteuse, petite commune du nord de la France où il a déjà tourné *L'Humanité* dix ans plus tôt, pour lequel il avait reçu le Grand Prix à Cannes.

Sur L'Empire, aucun plan n'a été tourné à l'épaule. Dans vos films précédents, vous avez même retiré du montage des plans en caméra portée. Pourquoi ce rejet et qu'est-ce que la caméra épaule représente pour vous ?

Il faut choisir ses moyens, et il y a dans la caméra portée quelque chose qui me gêne beaucoup, c'est son bougé, son imperfection, le côté pas bien maîtrisé. Moi ce que je veux faire, c'est filmer une histoire et que le metteur en scène disparaisse dans ce qu'il filme, que ses moyens disparaissent. Donc le trop ne me plaît pas. Le problème de la caméra portée, c'est qu'elle est portée, c'est-à-dire qu'elle ajoute quelque chose à ce que je filme. D'un point de vue stylistique ça me dérange. Ça amène un élément perturbateur dans l'objectivité du récit. Et à chaque fois que je l'ai fait, j'ai toujours eu ce sentiment. C'était comme un commentaire. C'est-à-dire que je fais quelque chose, et en plus je le commente. Et je trouve ça du point de vue du metteur en scène très compliqué, enfin pour moi c'est très compliqué.

La caméra « bien » portée dans *Flandres*

Mais en même temps, je suis persuadé qu'une caméra bien portée, parce que le problème si tu veux c'est ça, c'est de bien porter une caméra. Si, parce qu'avec Yves, on a quand même fait dans Flandres, quand on a fait la scène du viol, c'était une caméra portée à l'épaule, parce que justement, les comédiens étaient très mal à l'aise, tout le monde avait peur, ils avaient une pudeur. Et donc il y avait une impossibilité de filmer objectivement ça, parce que les acteurs n'y arrivaient pas, et la seule façon, c'est que la caméra rentre dedans. C'est-à-dire que c'est elle qui a créé quelque chose, qui n'a pas eu lieu en fait. C'est la caméra qui a inventé ça. Les acteurs étaient très gênés, c'était vraiment très laborieux, très mauvais, mais la caméra a su inventer quelque chose. Alors que pour L'Empire par exemple, je pense

⁶⁷ Entretien réalisé le 01/10/2010 à Ambleteuse.

que les acteurs sont assez bons pour que la caméra se taise, qu'elle n'ait rien d'autre à faire que se poser devant ça et de montrer ce qui se passe.



Le plan du viol filmé à l'épaule dans Flandres



Le plan du viol filmé sur pied dans Flandres

(...) Mais il y a un truc marrant, de temps en temps je dis à Yves : « on va faire ça à l'épaule » et il me dit « ah ba non, Bruno Dumont ne ferait pas ça ». Il me le dit à moi, comme s'il était le gardien et je pense qu'il y a ça aussi, ils sont un peu les gardiens d'une façon de faire. Mais moi, je pense qu'il faut trouver le sujet. En fait c'est un problème de sujet. J'ai rien contre la caméra portée.

La caméra subjective dans *Twentynine Palms*

Par exemple sur *Twentynine Palms*, tous les subjectifs sont portés. Donc je filmais objectivement avec une caméra fixe sur l'acteur et je pensais que pour rendre mieux le subjectif, il ne fallait pas faire une caméra trop fixe, il fallait la porter. Et donc le chef opérateur a pris la caméra à l'épaule et tu sens un peu que ça bouge. Mais en même temps ça me gêne, parce que ça induit quelque chose en plus de son propre regard, qui est une intention. Et l'intention pour moi, c'est ce qu'il y a de pire. L'intention c'est ce que je filme, alors si en plus je filme quelque chose... C'est

comme la musique, ou même le mouvement de caméra, la caméra elle bouge si l'acteur bouge. C'est-à-dire que chez moi, la caméra ne précédera jamais l'acteur. La caméra fait toujours corps, elle fait le film. Le problème du porté, c'est qu'elle a du mal à faire corps. En fait, c'est la seule raison. C'est une raison artistique en fait.

Lors des essais caméra, j'ai entendu parlé d'un plan en particulier qui devait se tourner à l'épaule et j'étais très intrigué car je me disais que ce plan devait avoir une signification particulière par rapport au film. En réalité c'était pour des raisons pratiques. On devait faire un travelling dans un décor protégé et on n'avait pas l'autorisation de poser des rails.

Voilà, moi dès que j'ai su qu'on n'avait pas le droit aux travellings dans les dunes, ça m'a intéressé. C'était une contrainte et la contrainte me plait. Et du coup, les acteurs viennent vers la caméra et ça donne au film un côté un peu surréaliste. C'est la première fois que je filme comme ça. D'habitude je disais souvent à Yves : « arrête avec les marques au sol, laissez les acteurs ». C'est la première fois que je dis le contraire. J'ai tellement filmé, pas bien filmé des choses très belles, parce que l'acteur jouait bien mais que la caméra n'est pas là, que c'est pas bien cadré. Dans ce film là, je ne voulais pas. Je voulais bien filmer, très bien filmer et j'ai dit à Yves : « il faut les marquer, il faut que la caméra soit là et l'acteur viendra se mettre dedans et ce sera très bien filmé ». (...)

La technique au service d'une idée

J'ai eu ça sur Hadewijch. J'avais fait vingt prises avec Julie, en l'obligeant à se relever d'une façon qui n'est pas naturelle, mais pour qu'elle se présente bien à la caméra, et j'ai trouvé le résultat vraiment bien et pourtant ça n'était pas naturel dans le jeu. Par rapport à ton sujet, c'est ça, la technique sert un propos et un sujet qui est la contemplation, la vie spirituelle... Et la technique elle est plus que ça et l'épaule elle a rien à faire là-dedans, parce qu'elle induit un mouvement, une subjectivité, un commentaire, même les mouvements d'appareil sur un acteur qui ne bouge pas, ça ne s'est jamais fait. S'il y a travelling, c'est que l'acteur bouge et si l'acteur s'arrête, le travelling s'arrête. À un moment donné, Yves m'a dit : « je ne peux pas continuer, si je continue... » et il a raison « ...on dit quelque chose en plus que l'acteur ne dit plus. » Le film c'est l'histoire, donc il faut la filmer objective et ça suffit. Pas commencer à mettre de la musique, des trucs. Et quand tu lis des textes en philosophie sur la subjectivité, l'objectivité, tu retrouves le problème de la caméra portée, justement sur la subjectivité qui s'inscrit, qui commence, il y a des choses très intéressante.

Pourquoi tourner en scope, pourquoi tourner en stéréo, pourquoi choisir telle focale ? Il faut toujours que tu aies une réponse à donner. Et avec Yves, je lui dis : « voilà ce que je veux faire, comment je veux le faire ». Et quand il choisit le 75mm ou le 50mm pour moi c'est secondaire, je le vois bien mais ce n'est pas ce qui me préoccupe. Je pense que le technicien apporte une réponse technique à une question que je pose qui n'est pas technique, qui est : « j'aimerai faire ça et qu'on sente ça ». Mais si un jour on me dit : « il faut prendre une caméra portée. » Moi je m'en fous de la caméra portée, moi j'ai un problème et ensuite je vais chercher un moyen technique de l'appréhender. Peut-être que dans un film je ferai tout en caméra portée, mais parce qu'il y a le sujet. Je pense que c'est bien aussi pour chaque film, tu as des interdictions, tu as des choses, tu as une morale qui fait, pas ceci, pas cela. Sur ce film là, je pense qu'il aura sa couleur parce qu'on a fait des choses, et d'autres qu'on

n'a pas faites. Donc il a une manière d'être, plus ou moins réussi, mais ça n'est pas le problème. Au moins il y a un flux. Derrière la technique cinématographique, il y a une question philosophique tout le temps, c'est évident. Pourquoi faire un travelling ? Et quand on m'a dit : « pas de travelling », à la limite, ça m'a fait du bien d'arrêter de faire des travellings. Me dire, comment je vais faire pour suivre quelqu'un ? Les travellings ce n'est pas facile à cadrer et du coup on n'est pas forcément bien placé pour... Et quand on n'a pas fait de travelling et quand l'acteur est venu à la caméra pour donner son émotion, et non pas que la caméra essaie d'atteindre l'émotion qu'il est en train d'avoir, ça change tout. Alexandra⁶⁸ est venue devant la caméra alors qu'il devait y avoir un travelling dans les dunes. Par exemple avec le garde, on voit qu'elle est contrariée par le garde. Là si tu veux, elle vient vers la caméra et elle nous donne sa contrariété. Et bien ça change beaucoup de choses. Et ça, c'est pas une idée que j'ai eu, puisque j'ai eu une contrainte. (...)

Bien filmer l'acteur

Tout ce que je viens de te dire sur l'acteur, et bien filmer l'acteur, c'est une contrainte. Donc il faut que ce soit bien fait, que ce soit posé et donc si c'est mal fait, s'il est flou, ça va se voir tout de suite et donc ça impose une discipline de fer. C'est l'avantage de la caméra portée, c'est une facilité. C'est plutôt dire qu'on va suivre l'acteur et là on fait le contraire. On ne suit pas l'acteur, il vient à la caméra. Pour moi la caméra portée c'est une facilité d'improvisation, mais je pense qu'on peut improviser avec une caméra fixe en disant à David⁶⁹ tu viens là, il va arriver, il va faire un truc et il va forcément se passer quelque chose. Et autant lui donner un scotch à regarder, il a du mal, mais ça donne des regards très bizarres, on se demande ce qu'il regarde, moi j'aime bien ça. Mais en même temps, il faut lui donner un regard, il faut lui dire : « tu regardes là ». Si tu ne fais pas attention aux regards, ton film aura une perte de force. Je suis très rigoureux avec ce genre de chose. Il faut regarder là et pas là. (...)

La caméra portée on s'en fout

Je pense qu'il faut une matière en amont, spirituelle, pour rechercher des moyens d'expressions et ne pas faire le contraire. La caméra portée on s'en fout. C'est une possibilité technique qui t'est donnée. Après, tu le fais tu le fais pas. Moi si j'avais une grue, je ne saurais même pas ce que j'en ferai. À quoi ça me sert ? En même temps, les contraintes économiques que j'ai... Je n'ai pas les moyens d'avoir des grues, j'ai vingt mètres de rails, c'est tout quoi. Je fais avec. Dire ça je vais le faire à l'épaule et puis ça je vais le faire comme ça... Mais en même temps pourquoi pas. Chaque metteur en scène a son... Les Dardenne le font. Et ça va bien dans la moralité du cinéma des Dardenne. Il y a un jugement moral tout le temps sur ce qu'ils font. Moi, non. Moi je filme les choses froidement. Donc t'as un froid qui fait qu'il n'y a pas de commentaire. Après, l'épaule elle peut adoucir. Mais je suis sûr que les cinéastes qui l'utilisent ont une philosophie, un discours qu'ils tiennent derrière, ou alors ça peut-être, on va le faire à l'épaule parce qu'on n'a pas le temps, j'en sais rien. Ce qu'il faut trouver si tu veux, c'est un style. Et ce que veut le spectateur c'est de l'harmonie. Donc si ton épaule est harmonieuse, tu peux tout faire à l'épaule.

⁶⁸ Alexandra Lematre est l'actrice principale du film *L'Empire*, c'est son premier rôle au cinéma

⁶⁹ David Dewaele est l'acteur principal du film *L'Empire*, il a déjà joué dans *Hadewijch* et *Flandres*

Moi je n'ai pas de problème avec l'épaule. Pour l'instant ça ne rentre pas, parce que je suis de l'autre côté. Je fais un truc vraiment posé, fixe, je ne bouge pas.

Bilan

Pour moi, filmer à l'épaule est avant tout un plaisir de cadreur. Mais c'est aussi un dispositif qui permet de se poser des questions de mise en scène. Suite à cette expérience fascinante sur le tournage de *L'Empire*, qui m'a permis d'observer en première ligne le travail d'un grand metteur en scène, j'ai pu confirmer l'idée selon laquelle, le dispositif de caméra portée est un moyen technique au service d'une vision artistique. À aucun moment, ce film n'aurait pu être tourné à l'épaule, ou alors, le sens en aurait été complètement modifié. En effet, Bruno Dumont a un style qui lui est propre. Il filme les choses froidement, avec une distance, sans porter de jugement. C'est ce qui peut repousser certains spectateurs qui aiment être tenus par la main. Il ne cherche pas l'émotion ou le sensationnel, ni même une morale. Il filme de manière presque neutre et pourtant avec une grande précision. Il s'efface derrière la caméra, alors qu'à l'inverse, des cinéastes comme les Dardenne ou Claire Denis affirment leur point de vue, leurs regards empathiques sur les personnages en utilisant la caméra portée. Yves me racontait que pendant le tournage de *White Material* qui a été filmé principalement à l'épaule, la cinéaste se tenait physiquement derrière lui et qu'il pouvait sentir sa respiration pendant les prises.

Cependant, Bruno Dumont ne fait pas un rejet systématique de l'épaule, car il a employé ce dispositif à plusieurs reprises au cours de son travail. Pour de « mauvaises » raisons, dans *Twentynine Palms* par exemple, ou il a voulu l'utiliser pour donner un effet subjectif et pour de meilleures raisons, comme pour la séquence du viol dans *Flandres*, où face à une impossibilité de filmer objectivement, il s'est servi de la caméra pour exprimer cinématographiquement la violence de la situation. Ce gros plan en mouvement, contraste d'ailleurs avec la rigueur et la beauté figée des plans larges en scope, renforçant le choc visuel de la scène. La caméra n'est plus spectatrice comme souvent dans son cinéma, mais actrice. D'ailleurs, elle se trouve entre les trois soldats, dans l'axe de leurs regards, elle bouge avec eux, au milieu d'eux. Les corps, les bras, les nuques, apparaissent en amorce.

Intégrer au dispositif classique un plan en caméra portée, prend ici tout son sens. C'est le fruit d'une réflexion entre le cinéaste et son opérateur, dans le but de raconter quelque chose avec les moyens techniques qui sont à leur disposition. La caméra portée est créatrice d'une violence que les acteurs n'ont pas su donner avec un dispositif de prises de vue classique. Elle permet d'aller plus loin, de prolonger le travail de création au moment même du tournage. Alors qu'en plan fixe les acteurs se sentaient observés en train de jouer le viol. La caméra portée au milieu d'eux les a aidé à jouer la scène, en incarnant visuellement la violence du jeu qu'ils ne pouvaient donner à une caméra qui les observait mécaniquement de plus loin.

Du découpage au montage, en passant par le tournage, chaque plan de ses films est pensé au millimètre près. Aussi la caméra épaule hésitante, tremblante, en recherche, n'a pas de sens dans une démarche intellectuelle si certaine, presque scientifique. Ce qui est vitale pour une œuvre artistique, c'est la cohérence, ou pour reprendre les mots de Bruno Dumont : « l'harmonie », entre le spirituel et l'esthétique, entre le fond et la forme. C'est aussi l'objet de ce mémoire, que de se poser la question de l'utilisation de la caméra par les cinéastes et leurs opérateurs, en fonction d'un sujet et d'un regard, d'une vision et d'une sensibilité.

VII. LA CAMÉRA PORTÉE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

2. Entretien avec Lubomir Bakchev⁷⁰

Le tango⁷¹ c'est la danse du cadreur épaule

Lubomir Bakchev est le chef opérateur du cinéaste Abdellatif Kechiche depuis *L'Esquive* (2004) qui avait reçu les César du meilleur film et du meilleur réalisateur. Actuellement en tournage à New York, il a accepté de répondre à mes questions concernant sa collaboration avec le cinéaste franco-tunisien dont le dernier film *Vénus noire* (2010) sort en France dans quelques jours, l'occasion pour nous de revenir sur le rôle et l'utilisation de la caméra portée dans le cinéma de fiction.

Comment s'est faite votre rencontre avec Abdellatif Kechiche ?

L'Esquive c'était ma première rencontre avec Abdel et c'est la première fois où j'ai été confronté à quelqu'un qui était un peu intégriste de la caméra épaule. C'est-à-dire qu'il ne voulait même pas qu'on prenne un pied de caméra.

Est-ce qu'il vous a dit pourquoi ?

Non, il ne me l'a pas dit, mais je le sais. Ce n'est pas quelqu'un qui va formuler la raison pour laquelle il veut une caméra épaule. Mais j'ai fait trois films avec lui, donc je connais bien ses raisons et la raison la plus importante, c'est que c'est un metteur en scène qui est très attaché à la comédie, aux acteurs et à la naissance du jeu. Pas la naissance du jeu, mais presque le jeu poussé à l'extrême pour qu'il soit absent, qu'il n'y ait pas de jeu. Et donc ça pousse les comédiens, même s'ils ont un texte, quelque chose à interpréter, dans la gestuelle, l'occupation de l'espace, ils sont libres. Donc si les comédiens sont libres, la caméra doit être libre aussi de les suivre. Si on est sur un rail de travelling, on a une certaine liberté, mais elle n'est pas totale.

Quelle est la fonction des répétitions ?

Les répétitions faites avec une caméra, ça permet de limiter l'espace des comédiens, parce que les caméras existent. Donc il faut trouver la place aussi bien des caméras que des comédiens. Ça permet de les habituer à la caméra et ça permet aussi aux cadreurs - les films d'Abdel on les fait à deux - de trouver la place et la chorégraphie.

⁷⁰ Entretien réalisé le 17/10/2010 à Paris par téléphone.

⁷¹ Le tango se danse à deux. C'est une danse d'improvisation, au sens où les pas ne sont pas prévus à l'avance pour être répétés séquentiellement, mais où les deux partenaires marchent ensemble dans une direction impromptue à chaque instant, choisie par le guideur, mais dont l'énergie est également influencée par les deux partenaires. (définition Wikipédia)

Et donc il n'y a pas du tout de découpage, il ne vous dit pas : « fais un gros plan, fais un plan large », c'est à l'opérateur de sentir ?

Il dit s'il faut resserrer ou élargir à un moment donné. Quand on arrive à la vingtième prise, là il sait que ça l'intéresse plus d'être serré ou d'être plus large sur le plan. Mais au début on est totalement libre. Les séquences sont toujours tournées en entier, donc c'est des plans séquences. Chaque scène est tournée du début à la fin, ça peut durer vingt minutes. Dans le film elle ne fait pas plus de cinq minutes mais en réalité elle fait vingt minutes au tournage et à chaque fois on tourne les vingt minutes dans leur totalité. Et ça peut être très disgracieux pour la lumière. Par exemple dans La Graine et le Mulet, ils sonnent à la porte dans le couloir, donc on va traverser l'appartement avec eux et sortir sur la terrasse. Donc il faut faire le lien depuis un couloir, traverser deux pièces et sortir sur le balcon en plein soleil. Si on est en studio il n'y a aucun problème puisqu'on peut éclairer suffisamment l'intérieur pour avoir le même niveau, ou un niveau proche de l'extérieur. Mais dans un appartement, dans un HLM, physiquement ce n'est pas possible. Donc on travaille des fois avec le diaph en compensation, comme dans un documentaire ou dans un reportage, mais malgré ça on n'y arrive pas. C'est pour ça qu'il y a des parties qui ne sont pas vraiment gracieuses à la lumière. Pourtant les scènes après, comme elles sont tournées à deux caméras, elles sont très découpées. Finalement au montage elles sont très découpées alors qu'elles sont tournées en plan séquence. C'est le paradoxe tournage montage qui est pour un chef opérateur très difficile.

Puisque vous êtes deux cadreurs, comment est-ce que vous aborder le tournage ?

Souvent comme c'est des dialogues, on fait en champ/contrechamp, on se réparti les personnages à suivre. Et puis moi j'ai la caméra principale et Sofian⁷² c'est la deuxième caméra, donc il se débrouille pour ne pas être dans mon cadre.

Dans Vénus noire vous tournez avec des acteurs professionnels. Est-ce que ça a changé quelque chose dans votre manière de travailler le cadre par exemple ?

Ah oui, un acteur professionnel n'a rien à voir avec quelqu'un qui est lâché sur un plateau et qui ne sait pas ce que c'est qu'une caméra, une lumière. Un acteur qui a du métier, il aborde sa scène avec la gestuelle qui va avec, donc ce comédien va s'arrêter au même endroit. Quand il fait ses répliques, il va s'asseoir à la même phrase, il va se relever à la même phrase. Donc tout ça fait que pour un opérateur, quand il trouve une chorégraphie qui est agréable, il peut la suivre, il peut la garder. Avec un comédien non professionnel, à chaque prise il va faire quelque chose de différent donc on est constamment dans l'improvisation.

Quelles sont les différences entre votre travail d'opérateur en documentaire et en fiction. Est-ce que les documentaires étaient aussi tournés à l'épaule ?

Non pas forcément. J'ai travaillé avec des réalisateurs en documentaire qui ont des obsessions contraires à celles d'Abdel. Ce n'est pas parce que c'est un documentaire qu'il faut que ce soit un reportage télé. On a un cadre qui raconte

⁷² Sofian Elfani est opérateur deuxième caméra sur l'Esquive, La graine et le mulet et Vénus noire.

quelque chose qui est fixé, il est choisi. Et donc choisi, ça veut dire qu'on choisit ce qui est « off » et ce qui est « in ». On ne va pas être constamment à vouloir tout prendre pour choisir au montage. Non, c'est déjà choisir avant. D'ailleurs c'est assez drôle parce que j'ai l'impression que le travail de certains documentaristes est beaucoup plus précis que certains réalisateurs de fictions. Mais si on parle globalement de documentaire fiction. En documentaire il y a un gros défaut de l'opérateur, c'est qu'il y a une improvisation permanente, donc on va dire qu'il peut être constamment en retard. Sur le moment où les choses se passent, il tourne la caméra, et donc ça veut dire qu'il a une seconde et demi de retard, il n'a pas la scène, il n'a pas ce qui se passe devant lui. Donc en fait réellement pour pouvoir capter le milieu dans lequel on est plongé, il faut le vivre. On ne peut pas arriver un jour, plonger dans un milieu et dire voilà je fais un documentaire. Je pense qu'il faut vivre un certain temps avec les personnages qu'on suit pour pouvoir justement précéder les événements, pour les filmer. Mais ça aussi ça m'a aidé dans la fiction tournée à l'épaule, dans les improvisations avec les comédiens, car ça demande une concentration permanente, ça demande d'être vraiment vigilant à quel moment la scène commence à être racontée.

On pourrait penser que la caméra portée se voit plus qu'une caméra classique et qu'elle risque de gêner le spectateur. Certains cinéastes comme les frères Dardenne, utilisent cette caractéristique de la caméra portée pour « secouer » le spectateur. Mais dans votre cas la caméra est invisible.

Si tu veux moi je pars du principe, qu'il ne faut pas faire un film en caméra portée si on peut le faire sur pied ou en travelling. Disons que sur pied c'est quelque chose de très figé. Donc on va dire qu'on pose la caméra sur un travelling et qu'on a la possibilité quand même de recadrer dans l'espace avec un mouvement de caméra. Mais au moment où on aborde la mise en scène de cette manière là, où on réfléchit en fait le découpage de cette manière là, et bien on va faire la même chose à l'épaule. Et ce n'est pas parce qu'on est à l'épaule, justement il ne faut pas apporter une caméra subjective, il ne faut pas sortir le spectateur. Donc pour ne pas le sortir en fait il faut vivre avec les comédiens, il faut être dans les pas des comédiens quand ils marchent. Il faut être dans leurs mouvements, il faut être en symbiose complète avec les comédiens. Pour moi le tango argentin, c'est la danse d'un cadre épaule. Dans le sens ou dans le tango, on sent le partenaire, dans les déplacements en fait c'est une communication parfaite entre deux êtres. Mais c'est pareil entre un opérateur à l'épaule et le comédien qui se déplace. On est en ressenti permanent. Au moment où on n'est pas avec le comédien, ça veut dire qu'on sort le spectateur. Mais ça peut être une astuce de mise en scène aussi. La subjectivité n'est pas quelque chose d'interdit. Mais ça raconte autre chose.

Par rapport aux trois films que vous avez faits avec Kechiche, la manière de porter la caméra n'est pas la même. Est-ce que c'est dû aux dispositifs qui ont changé ou est-ce une volonté de mise en scène ?

Non ce n'est pas une volonté de mise en scène, c'est les dispositifs qui changent. Sur L'Esquive il n'y avait que deux opérateurs, deux assistants caméra et pas d'électriciens, pas de machinistes, donc on s'est démerdé dans un contexte de réel. La graine et le mulet c'était beaucoup plus lourd parce qu'on pouvait éclairer, on pouvait faire des installations plus complexes. Les caméras ont un peu changé mais pas beaucoup, elles ont pris trois kilo de plus, mais pas énormément.

Les caméras sur L'Esquive c'était à l'épaule ou au poing ?

C'était des caméras à l'épaule, c'est les DSR de Sony donc DVCAM.

Avez-vous été opérateur sur des films qui ne sont pas faits à l'épaule ?

Bien sûr, par exemple l'hiver dernier j'ai travaillé avec un réalisateur qui s'appelle Jamshed Usmonov, qui est tadjik mais on a fait un film en France. Et là j'étais vraiment confronté à l'école russe de cinéma. Et c'est assez extraordinaire la mise en scène. C'est super plaisant pour un opérateur parce que la caméra est posée sur un travelling même quand elle est fixe. C'est l'intégrisme dans l'autre sens. Pour le coup, quasiment toutes les scènes sont pensées, pas en plan séquence mais en un minimum de plans, à l'économie de plans même. Donc quand on peut raconter une scène avec un plan, et juste un travelling au milieu, voilà, on ne fait pas trois plans de plus. Et c'était même moi qui le poussait pour certaines scènes, je lui disais : « mais refilmons la scène avec une autre focale juste que tu aies le choix au montage, parce qu'une scène qui fait quinze minutes, tu seras obligé de la mettre dans le film tel quel ». Pour moi c'est super plaisant parce qu'on va dire : « voilà un opérateur qui fait des plans séquences de quinze minutes qui sont supers » mais en réalité, le film va y perdre. Donc il vaut mieux avoir deux rythmes et que le film fonctionne bien que d'avoir le plaisir d'un beau cadre qui est sorti de son contexte.

Pourquoi filmer à l'épaule ?

En fait, ce qui est la clé de la caméra épaule, c'est la liberté des comédiens et c'est la liberté de ne pas penser le découpage. Le découpage est quelque chose de très figé. Je ne sais pas ce qu'on vous apprend à l'école. C'est positif pour un débutant car le découpage c'est réfléchir au montage. C'est le lien direct avec le montage. Mais la seule chose qui est totalement absente du découpage c'est la vie. On a des déplacements de caméras avec des déplacements de comédiens à l'intérieur et des phrases qui sont écrites sur le côté. Il dit : « ça à tel endroit, là il est en gros plan, là il est en plan moyen ». Très bien, mais en réalité, le comédien, il vaut mieux qu'il aborde l'espace dans lequel il est, qu'il puisse le vivre cet espace, et donc l'opérateur c'est bien qu'il ait fait un découpage avec le réalisateur, c'est bien qu'il ait des idées. Mais il va pas dire : « non, moi je mets la caméra à la fenêtre donc tu ne peux pas venir à la fenêtre ». Il vaut mieux laisser le choix au comédien de dire : « moi je vais à la fenêtre et au lieu de regarder la comédienne, je regarde dehors ». Donc c'est des éléments qui sont des propositions qui viennent du comédien qui peuvent être en opposition à la mise en scène voulue par le réalisateur, mais ça c'est des discussions entre eux. Mais il faut que tout ça puisse fonctionner et disons avec certains réalisateurs, j'aborde le découpage, ce qui me permet d'envisager des machines, si on a besoin d'une grue, d'un steadicam, d'un travelling... Pour pouvoir commander à la production mais après sur le tournage ce qu'on fait c'est une première répète, où on rentre sans caméra sans rien, et on est juste deux témoins, le réalisateur et moi. De quelle manière les comédiens vont se déplacer dans l'espace ? À partir de là, le découpage devient évident. On sait où il faut mettre la caméra. Il y a quelque chose d'organique. Et du coup si on décide d'être à l'épaule, moi j'essaie de faire des mouvements à l'épaule, les mêmes que j'aurais fait avec une Dolly. Donc il n'y a pas de raisons de faire autrement et d'ailleurs je travaille avec mes assistants caméras et ils savent que si à la répète je fais trois pas pour m'arrêter dans une position pour filmer un comédien, ils savent que pendant le tournage je ferai les trois pas exactement les mêmes. Parce que je sais aussi qu'ils

prennent des repères dans l'espace, il faut que les comédiens soient nets et ce n'est pas parce que c'est à l'épaule qu'il faut que tout soit improvisé, parce qu'à un moment donné il faut un peu de précision dans tout ça.

Bilan

Vénus noire est un film d'époque dont les plans plus larges que dans ses films précédents, nécessitent une composition et une préparation plus travaillées. Les acteurs sont désormais professionnels, cependant la caméra est toujours portée à l'épaule. Ce détail est intéressant car il contredit une idée que je m'étais faite. Je pensais que certains sujets se prêtaient mieux à un dispositif en caméra portée, par exemple la plupart des films tournés à l'épaule se déroulent à notre époque, ils sont ancrés dans le quotidien. En revanche, rares sont les films d'époque qui emploient ce dispositif et souvent lorsqu'ils le font cela leur donne un côté anachronique. En réalité, Abdellatif Kechiche montre ici que le procédé de prise de vue n'est plus seulement un moyen de capter le meilleur d'un acteur en travaillant en plan séquence par exemple. La caméra portée est liée à sa manière de « voir » le monde, de le représenter dans son cinéma que ce soit pour filmer le monde contemporain ou des histoires du passé. En effet, il l'utilisait déjà pour le tournage de son premier long métrage *la Faute à Voltaire* (2000). Les opérateurs ont changé depuis et pourtant la manière de filmer est la même, cela témoigne bien de la notion de style associé à la caméra portée.

Dans la lignée d'un Cassavetes, Kechiche travaille avec deux caméras qui tournent en plan séquence. Ici le plan séquence n'est pas la démonstration d'une performance technique mais un procédé de tournage qui permet au metteur en scène de capturer le maximum de matière, de tirer le meilleur du comédien, en vue d'un montage qui consistera à découper a posteriori et à rythmer ces instants. S'il n'y a pas de découpage en amont, il y a un découpage lors du montage qui est propre au langage cinématographique. Par exemple, la séquence finale de *La graine et le mulet*, dans laquelle le vieil homme à bout de force court après des jeunes qui lui ont volé sa mobylette, est la preuve d'une forme de découpage développée au montage. Le montage alterné entre l'image de la belle-fille jeune et bien-portante qui fait la danse du ventre et le vieil homme maigre et épuisé qui s'écroule sur le sol, créé un contraste saisissant. Ces deux images acquièrent une force qu'elles n'avaient pas au

tournage séparément. C'est la preuve que le découpage n'est pas absent de la mise en scène, mais que c'est une étape repoussée au montage qui permet de travailler à partir d'une matière organique, et évite d'enfermer les choses dans une logique intellectuelle qui risquerait de donner un caractère artificiel au film.

Pour Kechiche, ça n'a pas de sens de penser le cadre en amont alors qu'en fonction du décor, du corps d'un comédien, la caméra trouvera sa place « naturellement ». Le plan séquence permet de travailler le matériel filmique, le jeu naturaliste d'un comédien, afin de faire ressortir les moments de vie. Cela explique l'impression d'assister à des scènes très fortes et intenses lors du visionnement de ses films. Les séquences qui duraient au départ vingt minutes, le temps que la vie vienne, se retrouvent réduites à leur essence. Dans l'énoncé de mon mémoire j'ai employé le mot « enjeux » de la caméra portée. J'entendais par là entre autres, cette nouvelle possibilité pour les metteurs en scène qui l'utilisent, de travailler sans découpage technique pour plus de spontanéité et plus de recherche au moment du tournage, envisagé non plus comme une fin, mais comme un point de départ pour expérimenter.

Etrangement, comme Bruno Dumont, Lubomir Bakchev me parle du rejet de la caméra subjective et de l'importance d'avoir une harmonie entre les comédiens et la caméra. Dumont parlait de « *l'impossibilité de filmer objectif* » avec une caméra portée. Cependant, Kechiche est la preuve que bien qu'elle soit portée, sa caméra aussi est invisible. Je me suis rendu compte en analysant les films d'Abdellatif Kechiche que paradoxalement, j'oubliais la présence de la caméra mobile. Il y a deux raisons à cela. La première est liée à notre désir de spectateur de croire :

« *Accepter de croire que l'image est la réalité, alors qu'elle n'est qu'une image de la réalité touche à ce qu'il y a de plus profond dans les êtres humains : le désir de croire. Et c'est sur ce désir que repose la magie du cinéma : l'adhésion à ce qui est montré est fondée sur un dispositif cinématographique qui, lui, doit rester invisible.* »⁷³

⁷³ LAPLANTINE, François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 103.

Techniquement, cette invisibilité se traduit par le fait que les mouvements des acteurs et de la caméra sont en communion parfaite, comme l'est la caméra de Dumont sur un travelling qui s'arrête quand le personnage s'arrête. Lubomir explique très bien cette idée d'harmonie entre le filmeur et le filmé avec l'exemple du tango argentin. Le cadreur n'est pas un interprète de la scène qu'il filme comme il le ressent, ce n'est pas de l'improvisation, c'est une technique qui s'acquiert avec l'expérience, c'est un travail de longue halène. Comme pour un documentaire qui demande de connaître son sujet avant de lancer la caméra, Lubomir suit les comédiens depuis les répétitions jusqu'à la dernière prise, pour apprendre à jouer AVEC eux. La caméra portée permet cette interaction et cette adaptation face au jeu d'un acteur, professionnel ou non. L'opérateur apprend à connaître le corps des gens qu'il filme. Ce n'est plus à l'acteur de suivre un parcours dans un cadre limitatif, c'est le cadreur qui doit s'accorder avec le comédien, celui-ci étant susceptible d'évoluer entre les prises, d'élargir le cadre pour y faire entrer autre chose, quelque chose qui ne peut pas s'écrire sur un découpage mais que la caméra mobile permet de saisir à tout instant. C'est ce qui rend le travail d'opérateur à l'épaule si passionnant.

VII. LA CAMÉRA PORTÉE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

3. Entretien avec Claire Denis⁷⁴

La caméra est le médium du récit

Claire Denis est une cinéaste française qui a grandi en Afrique. Elle a réalisé de nombreux longs métrages sur le désir et la violence. Le travail sur les corps et la matière est au cœur de ses réflexions. Elle tourne principalement avec la chef opératrice Agnès Godard et fait un emploi fréquent de la caméra portée. Pour son dernier film *White Material* (2010) tourné au Cameroun avec Isabelle Huppert, elle a fait appel à Yves Cape pour l'image. C'est lui qui m'a conseillé de les interroger elle et Agnès sur leur longue collaboration. Nous revenons dans cet entretien téléphonique avec la cinéaste, sur le rôle de la caméra portée dans sa mise en scène à travers l'exemple de plusieurs films, mais aussi sur ses questionnements avec l'opérateur pour l'élaboration d'une image et d'une texture, au service des acteurs et du film.

À quel moment dans la conception d'un film déterminez-vous le dispositif de tournage, à savoir l'utilisation de la caméra à l'épaule ou sur pied ?

En fait c'est en écrivant que je le sens. Au moment du scénario, la scène soit elle apparaît presque déjà dans sa plénitude si j'ose dire. Est-ce qu'elle est pressante, fragmentée ? Ou est-ce qu'elle est au contraire haletante, fixe ? Enfin vous voyez, c'est déjà présent dans la matière même de l'écriture, quelque chose apparaît et je pense aussi que c'est même déjà dans l'idée. Il y a quelque chose qui apparaît parce que ça fait partie du sens de la scène. Ce qui fait que parfois une scène est difficile à écrire parce qu'il faut arriver à décrire le sentiment que c'est fuyant, haletant à l'arraché, ou au contraire avec un peu de recul et sans commentaire aucun. Je me souviens du meurtre dans J'ai pas sommeil (1993), la vieille dame qui est tuée. Je sentais bien qu'il y avait quelque chose, qu'on ne pouvait pas accompagner les tueurs. On ne pouvait que les voir à une certaine distance, comme si on aurait pas dû les voir au fond. Parce que si on avait été à l'épaule, il me semblait à l'époque qu'en tant qu'être humain il fallait intervenir dans le meurtre. Et qu'en se mettant d'emblée de l'extérieur, dès la rue, dans cette situation peut-être de voyeur mais de voyeur passif, impuissant, peut-être terrorisé, ça ferait que le meurtre serait crédible. Il me semblait que si j'accompagnais les gestes du tueur, ça n'était pas juste. Donc déjà je savais que ça serait un travelling et puis sur pied quoi.

La danse de Richard Courcet par exemple, la danse du tueur, bien sûr que dès l'écriture c'était pas une danseuse de l'opéra, c'était un petit cabaret serré où il

⁷⁴ Entretien réalisé le 04/11/2010 à Paris par téléphone.

dansait habillé en femme. Je pensais qu'on n'était pas à l'épaule pour faire reportage, mais je pensais qu'on était à l'épaule comme si on était dans l'assistance et qu'on le regardait avec intérêt puis peut-être avec désir et aussi avec amour et qu'on devait l'accompagner en tout. Du bout de ses doigts peints à ses pieds nus et que donc il fallait être comme quelqu'un qui suit chaque courbe de son corps. Donc ça ça ne pouvait se faire à mon avis qu'à l'épaule parce que si on avait essayé de le faire sur pied avec des panneaux et des branches et tout, il n'y aurait pas eu d'aléas, l'aléa de la danse, de ces regards comme un frémissement dans la foule. Et pour ça, je me disais qu'avec Agnès on devait essayer de le faire en prenant des risques évidemment, mais comme ça.

Par exemple ce choix de mise en scène, est-ce que c'est quelque chose que vous formulez directement avec Agnès ou est-ce que c'est elle qui le sent en lisant le scénario ?

*Non, souvent comme je vous l'ai dit, c'est des choses qui naissent à l'écriture. Quand j'ai écrit une scène, qu'on en parle avec Jean-Pol⁷⁵, il me semble déjà que dans sa nature même, comme la scène du crime, elle ne peut pas être filmée autrement qu'avec cette réserve. Ça ça se passe au moment de l'écriture, après évidemment j'en parle avec Agnès, on fait des lectures et en général elle voit bien que c'est écrit pour être un plan fixe ou plutôt... Je dirais que dans l'*Intrus* (2005) par exemple, la scène où Katia Golubeva est dans la neige avec les chevaux, je l'avais écrite comme une vision, comme un cauchemar de l'homme. Je l'avais écrite comme des lambeaux de souvenirs, comme quelque chose de pas clair. Puisqu'il est pour moi dans cette espèce de trou du film où il va être endormi, et il se réveille en Corée. Il y avait quelque chose qui était comme des images qu'on a quand on va être endormi pour une opération. C'était pas forcément réaliste. Donc on avait programmé d'aller tourner à un certain endroit avec les chevaux... Mais mon assistant qui était extrêmement prévoyant voulait commander des engins de neige pour mettre la caméra. Et je lui ai dit : « Ecoute, je saurais pas te dire pourquoi mais j'ai l'impression qu'on doit être à cheval, soit il faut qu'on soit pratiquement trainé dans la neige comme Michel Subor. » Je ne vois pas comment on pourrait être sur un ski doux alors qu'on décrit quelque chose, des chevaux qui se cabrent, des cris, des coups de fouets, un homme trainé jusqu'à la mort pratiquement dans la neige. Donc on ne pouvait trainer Agnès dans la neige, donc on a trouvé une vieille luge qu'on a attachée à un cheval et Agnès et son assistante se sont attachées sur la luge et c'était très chaotique bien entendu, mais ça n'était pas pour être chaotique, c'est qu'elles étaient avec l'action.*

Vous savez, décider ça veut rien dire, mais si on ne les ressent pas au moment de l'écriture pour moi c'est difficile de les ressentir au moment du tournage. Parce que ça veut dire que ça devient de la pure technique. Et parfois du reste, des choses que j'ai ressenties à l'écriture, je n'ai plus les moyens de le faire au tournage. Soit parce que je suis en retard sur le plan de travail, soit parce que les conditions climatiques ne s'y prêtent pas. Et dans ce cas là, c'est là où il faut prendre une décision très vite. Et souvent et quasiment toujours, la scène est changée, ça n'est plus la même. Parce que la caméra est le médium du récit. Et je crois que quand on écrit un

⁷⁵ Jean-Pol Fargeau est le co-scénariste de presque tous les films de Claire Denis.

scénario on est quand même un peu conscient que si ce qu'on écrit ne tient pas compte de ça, ça va mal se passer.

Votre dernier film White Material a été beaucoup tourné à l'épaule alors qu'avant vous faisiez un peu des deux en fonction des séquences. Pourquoi ce choix ?

Ah non pas trop. White Material il y a eu de l'épaule mais il y avait beaucoup de choses dans des véhicules, sur moto. On était un petit peu avec le personnage principal donc évidemment on marchait beaucoup, on courait, on était dans des véhicules qu'elle empruntait, dans un bus, sur la moto, dans son camion... Mais je pense que dans White Material il y a énormément de plans fixes, dont certains au 24 mm. Je crois qu'il y a trois plans au 24 mm sur pied évidemment. Il y a bien longtemps que je n'avais pas utilisé le 24 mm et dans ce film il y en a eu trois et je les ai adorés. J'avais besoin qu'ils existent pour établir ce territoire désuet, effacé. Il y a des plans fixes quand Isabelle s'arrête et qu'elle est toute petite dans un paysage très grand. Et puis dès qu'elle se remet en mouvement – hop – on est avec elle. Mais tous les moments où elle est saisie en pied dans cet environnement qu'elle croit ami mais qui peut-être est hostile, là il ne fallait vraiment pas autre chose que des plans fixes.

Vous avez fait la plupart de vos films avec Agnès Godard, vous avez l'habitude de travailler ensemble, comment s'est passé le changement d'opérateur, votre collaboration avec Yves Cape ? Comment est-ce que vous l'avez choisi ?

À la dernière minute, Agnès n'a pas pu faire le film pour des raisons familiales, donc connaissant le travail d'Yves Cape depuis un moment déjà à travers les films de Bruno Dumont, je me sentais déjà en confiance... Enfin je ne sais pas comment dire, j'avais l'impression que c'était quelqu'un avec qui j'aurais déjà aimé prendre un café, parler, tout ça. Evidemment c'est très différent parce que je suis si attachée à Agnès, qu'on a plus besoin de se parler, on se comprend à demi-mot. Mais d'un autre côté, aussi curieux que cela puisse paraître, je crois que Yves a compris le film, comment ça allait fonctionner. Donc très vite on était en harmonie. Et puis il a accepté des choses exceptionnelles. Le matériel électrique a été bloqué à la douane pendant quatre semaines, donc il a fallu qu'on fasse une grande partie du film sans aucune lumière. C'est-à-dire que ça a bouleversé le plan de travail complètement parce qu'on ne pouvait pas faire les nuits, les intérieurs, comme on voulait les faire. Et Yves l'a non seulement pris en compte, mais on a même fait des intérieurs en lumière naturelle. Je ne sais pas comment dire, on a compris que peut-être ça allait être une chance pour cette image. On avait été ensemble au Cameroun pour choisir les émulsions d'abord. Donc on avait regardé les différentes émulsions sur la terre, sur le feuillage, sur la peau blanche, sur la peau noire. Donc déjà il y avait deux émulsions qui nous plaisaient beaucoup. On avait fait les essais avec Isabelle et on s'était rendu compte que dans une lumière aussi... comment dire ? Le rendu n'était pas très doux sur une peau blanche. Parce que la peau blanche a tendance à rougir un peu, puis la lumière tombe à pic dès dix heures du matin. On s'était rendu compte qu'on allait jouer avec ça pour que les acteurs soient beaux et soient regardés dans leur beauté et pas annihilés. Et du reste j'ai aimé ça beaucoup parce que je pense que si on les avait éclairés au début, si on avait mis des réflecteurs et tout, ils auraient eu l'air de héros tropicaux, alors que là je trouve qu'ils sont beaux et étrangers. On voit leur peau, le grain de leur peau.

Yves me disait que pendant les prises vous étiez dans sa nuque, très poche de lui pour ressentir physiquement la prise.

Ah mais ça, c'est un peu ma dinguerie, c'est-à-dire que je déteste les moniteurs. Et quand je vois quelqu'un qui marche, qui tient la caméra, j'ai l'impression que si je suis à côté de lui, je sens comme lui. C'est pas tout à fait vrai, enfin moi ça me donne l'impression d'être dans sa sensation, le plus proche possible de sa sensation et donc de sentir s'il est heureux, si ça s'est bien passé ou pas. Et si je regarde dans un moniteur, je suis complètement déconnecté et je vois les bords du cadre, si c'est bien, si c'est pas bien. Donc au lieu de ressentir ce que lui a ressenti ou Agnès a ressenti - parfois je la tiens même par les épaules Agnès - et bien je juge un résultat et ça ce n'est pas agréable.



Claire Denis aux côtés de Yves Cape sur le tournage de White Material

Mais est-ce que vous avez la possibilité de visionner les images après la prise ou est-ce que vous tournez sans vidéo ?

Non sur White Material on ne recevait pas de cassette. Il y avait ces problèmes de douane, donc je n'ai rien vu, j'ai attendu la France.

On parle de direction d'acteur, est-ce qu'il n'y a pas aussi une direction de cadreur ?

Direction non, et même d'acteur je crois que c'est la même chose. C'est-à-dire qu'il faut quand même essayer d'exprimer aussi bien que possible, comment on voudrait que la scène soit ressentie, comment on voudrait le dire. Et parfois c'est déjà explicite dans le scénario et si ça ne l'est pas alors il faut l'exprimer sur place, de telle sorte que les acteurs et le cadreur au fond ressentent la même chose. Et je trouve que c'est d'autant plus vrai que je voyais bien que Isabelle qui ne connaissait pas Yves, très vite elle était en harmonie avec lui. Alors qu'elle ne voyait pas de rushes

non plus. Elle aurait pu se poser des tas de questions. Mais du coup ça créé une harmonie, c'est un mot un peu niais peut-être, mais on est sur la même longueur d'onde. Je pense qu'Isabelle sentait. D'abord elle sent la caméra Isabelle déjà pour tout dire. Et donc elle sentait que c'était une caméra qui l'accompagnait et je crois que c'était agréable pour elle. Je crois qu'on ne dirige pas les cadreurs, pas plus que les acteurs. On essaie de les attirer. Mais Yves et Isabelle aussi ont quelque chose en commun, c'est qu'on n'a pas besoin tellement de les séduire ou de les attirer ou de les convaincre de les diriger ou ceci. C'est qu'ils sont déjà avides, affamés de s'avancer dans le film. C'est pas des gens qu'on a besoin de tracter. Ils sont là frémissons d'impatience. Enfin c'est comme ça que je l'ai vécu.

Dans votre film Trouble every day vous utilisez la caméra Aaton l'A-Minima. Qu'est-ce que cette nouvelle caméra apporte au film ?

On nous l'a prêtée parce qu'elle n'était pas encore standardisée et donc j'ai dit à Agnès : « Essayons-là ! ». Et on l'a essayée sur nous comme ça, et puis avec Agnès on s'est dit que si on l'utilisait ça serait pour deux scènes très particulières, dans le lit justement parce qu'elle permettait d'être dedans. Je crois que ça c'est aussi parce que Agnès et moi on est quand même relié par des fils invisibles donc, non pas des fils invisibles, Agnès et moi on a une curiosité commune. Et dès qu'on a vu cette caméra et qu'elle me l'a montrée, on a tout de suite senti pour nous deux ce que ça allait signifier. Tout en sachant qu'elle était encore un prototype et que faire le point allait être très difficile, mais en même temps pour le film c'était beaucoup plus approprié d'avoir l'A-Minima que de faire certaines scènes en HD par exemple.

Je pense que c'est plutôt la sensation que c'est ça qu'il faut. Comme le film White Material, la décision de se dire mais forcément c'est de la pellicule – ça vient du producteur aussi – mais c'est-à-dire que nous on avait les deux émulsions Kodak qui nous plaisaient énormément. Et du reste qui nous ont fait souffrir parce que nos essais ont été complètement irradiés à la douane, donc on ne les a jamais vus dans leur état pur, mais en même temps on savait que ces deux émulsions Kodak convenaient à cet équilibre des couleurs qu'il y avait dans cet endroit du Cameroun où la terre est rouge par endroit, orange par endroit, où le végétal n'est pas vert cru mais un vert un peu sec, un peu desséché, et du coup la peau blanche est très fragile, et on sent sa fragilité et on sent qu'elle rougit vite. Peut-être qu'avec une HD la peau blanche aurait été plus lissée, moins fragile. Il y aurait eu les peaux noires et les peaux blanches mais il n'y aurait pas eu cette fragilité là en plus. C'est ce qu'on a pensé à l'époque, je crois qu'on a eu raison de le penser en plus.

Quelle différence entre votre mise en scène sur pied et à l'épaule ?

C'est ça la différence. Evidemment sur pied on est comme prisonnier d'une certaine position et on est sommé de voir se dérouler la scène de là, de cet endroit précis là. Et c'est cet endroit précis là qu'on a choisi. Parfois en décor naturel on est un peu assigné à un endroit. Ça arrive qu'un décor naturel nous donne des ordres parce qu'il est contraignant. Quand on est à l'épaule, non je pense que là ce n'est pas la mise en scène qui est différente, c'est le rapport avec les personnages qui est différent. C'est tourner à l'épaule qui est différent. C'est l'acte de mise en scène, c'est-à-dire qu'on est entré dans l'aire de jeu. On ne peut pas être à l'épaule et être extérieur à l'aire de jeu, ça n'aurait pas beaucoup de sens. Sauf parfois ça m'est arrivé de faire des plans larges et fixes à l'épaule, ça m'est arrivé plusieurs fois dans Beau travail et aussi dans White Material, pour que ce soit le point de vue de quelqu'un. C'est-à-dire

que ce léger tremblement du cadre soit celui d'une respiration. Dans ce cas là c'est un point de vue.

Par exemple dans 35 Rhums il y a très peu de plans à l'épaule. Il y en a dans le RER au début. Est-ce que vous avez tourné à l'épaule pour des raisons pratiques ?

Oui dans la cabine de pilotage c'est impossible d'être sur pied parce que c'est tout petit. On a d'abord fait des essais avec Agnès, avec plusieurs caméras, on a essayé avec du film, de la HD... Il fallait que l'on soit mobile puisqu'on changeait de train souvent. Par contre dans l'appartement, j'avais choisi un appartement avec ce long couloir, avec cette forme particulière qui décrivait la place de la fille et la place du père. Quand elle a lu le scénario elle m'a dit tout de suite : « C'est quelque chose qu'on va faire sur pied bien sûr. » C'était déjà dans la nature de leurs rapports. C'était des rapports de lien père-fille, c'était pas des rapports haletants. Et au contraire c'est des rapports où le père et la fille sont pudiques l'un avec l'autre, parce qu'ils savent que le moment de la séparation approche. Et puis je pense que c'est comme ce personnage principal du père qui bien que ça lui coûte, petit à petit prend la décision de se dire : « Voilà j'ai fini ce morceau de vie avec ma fille près de moi. » Et donc comme il en prend conscience, il me semblait qu'on avait une place assignée nous aussi.

Bilan

Le cinéma n'est pas une science exacte. C'est une idée qui peut paraître naïve, mais en commençant mes recherches sur la caméra portée, je pensais arriver à dresser une sorte de méthode qui consisterait à décliner toutes les possibilités narratives et esthétiques de la caméra portée, un petit guide du cinéaste. Comme s'il y avait une orthographe cinématographique. En réalité, et c'est ce qui est passionnant, on peut dire une chose et son contraire avec un même dispositif. Par exemple, devant l'impossibilité de filmer objectivement la scène du viol dans *Flandres*, Bruno Dumont se retrouve à employer pour la seule fois du film une caméra portée très proche des comédiens afin de figurer la violence de la scène. En revanche, Claire Denis fait exactement l'inverse. Elle ne peut pas filmer le crime de près en caméra portée car cela signifierait pour elle que le spectateur cautionne cet acte. Pourtant dans *Flandres*, la proximité n'induit en rien le fait que le spectateur soit en accord avec les personnages. Nous éprouvons visuellement la violence de la scène. Qui a raison ? Et bien il n'y a pas de réponse juste. Ces deux cinéastes ont tous les deux une explication qui justifie l'emploi de cette technique, mais l'important est qu'ils ont fait ce choix consciemment. Comme le dit Claire Denis : « *La caméra est le médium du récit.* » Ces choix sont le fruit d'une réflexion au service d'une création, d'une idée.

En ce sens, il est important de maîtriser ses outils pour exprimer de manière juste sa vision au spectateur.

De la même manière, je pensais que la direction d'acteur pouvait trouver une équivalence avec l'idée d'une direction de cadreur. En aucun cas il s'agit de diriger comme l'explique très bien Claire Denis. Sur le tournage de Bruno Dumont, j'ai été très surpris quand j'ai découvert que l'essentiel de sa direction d'acteur se résumait à des indications comme : « *Ne pense à rien* » ou alors « *Regarde là, marche plus lentement, crie plus fort !* ». J'imaginais des discussions très complexes, un discours élaboré. En réalité, il exprime des indications simples qui permettent à l'acteur de ne pas jouer, de ne pas en faire trop. Il ne les dirige pas, il les filme. Il travaille à partir d'une matière existante, avec leur personnalité et leur corps. De même, Claire Denis ne formule pas oralement toutes ses intentions, elle travaille suffisamment la matière de son scénario pour qu'il contienne en lui-même la manière de l'aborder, aussi bien pour les comédiens que pour le chef opérateur. Son rapport très physique avec le cadreur est très intéressant car il révèle sa manière d'envisager le plan non pas comme une image dans un cadre mais comme une prise, une sensation éprouvée.

VII. LA CAMÉRA PORTÉE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

4. Entretien avec Agnès Godard⁷⁶

Je suis le personnage du film qu'on ne voit jamais

Agnès Godard a signé l'image de la plupart des films de Claire Denis, elle a notamment travaillé avec Erick Zonca, André Téchiné et Peter Handke. Elle a reçu le César de la meilleure photographie en 1999 pour *Beau travail* réalisé par Claire Denis. Je l'ai rencontrée dans un café parisien quelques heures après m'être entretenu avec son amie cinéaste, afin d'aborder la question du dispositif d'un point de vue d'opérateur, de technicien, mais aussi à travers une vision artistique et passionnée du cinéma et de ses outils. Riche de ses années d'expériences auprès de grands cinéastes, elle m'a fait part de sa démarche et de son rôle de chef opératrice dans le choix des outils de filmage. Nous aborderons bien entendu la question de la caméra épaule mais aussi plus largement, les enjeux relatifs au choix du format argentique ou numérique, 16 ou 35 mm.

Quand vous lisez un scénario, est-ce que vous vous posez la question du mode de filmage ? Est-ce que c'est des choses que vous ressentez dès le scénario ?

Que je ressens dès le scénario oui, ça c'est sûr. Pas forcément au moment où je le découvre, mais après à la fin de la lecture j'ai une idée assez abstraite, c'est curieux. C'est plus une représentation de sculpture, que de peinture ou de photographie, c'est des volumes. Ce que je trouve finalement d'une certaine manière assez logique parce que c'est des lieux, c'est des espaces, c'est des corps. Et là oui, il y a des choses qui me viennent, c'est des envies de mode de prise de vue. Alors bien entendu, soit j'ai des informations avant par le metteur en scène, soit si je n'en ai pas eu, je fais part de mes impressions. Mais c'est sûr que la lecture se solde par des représentations en terme d'emploi de telle ou telle technique.

Vous parlez de volumes, en caméra portée le bougé, le déplacement du cadre provoque une modification des perspectives et une impression de volume, de profondeur que l'on ne ressent pas devant un plan fixe sur pied. Même si on reste dans une représentation en deux dimensions, est-ce que la caméra portée ne serait pas d'une certaine manière un effet de 3D ?

⁷⁶ Entretien réalisé le 04/11/2010 à Paris.

Oui, en tous cas j'ai pas l'impression qu'il y ait plus de profondeur, je dirais qu'il y a une plus grande mobilité. Je pourrais en parler surtout à partir de la sensation que j'ai eu la première fois que j'ai fait de la caméra à l'épaule. C'était il y a assez longtemps, un film de Claire Denis S'en fout la mort (1990), c'était en 35 mm et ça m'a vraiment surprise et fascinée. Je me suis rendue compte que je me racontais une histoire en cadrant. C'est-à-dire que j'avais l'impression d'être un personnage du film qu'on ne voyait jamais. Et le fait de pouvoir bouger mais même de manière minimale, c'est-à-dire prendre un appui sur un pied et passer en appui sur l'autre pied, ça me donnait l'impression d'être présente, de côtoyer les gens et surtout de les suivre. J'avais le sentiment que pour les filmer, j'étais complètement aspirée, un peu comme un aimant et que je n'avais qu'une vision centrale de l'image. C'est-à-dire que je voyais toujours le centre de l'image, les bords de cadre étaient comme une espèce d'abstraction pour moi. Bien sûr je les guettais parce que je voulais être sûre que le micro ne rentre pas par exemple. Mais je ne me laissais jamais aller à regarder l'image comme étant quelque chose qui est rempli à l'intérieur de contours. Je les suivais comme un élastique ou comme un aimant et c'était ça qui me plaisait, essayer de deviner, être dans leur tête. C'était cette possibilité que ça me donnait, enfin moi j'avais l'impression que quand on prenait la peine de regarder les bords des cadres comme pour regarder avec distance ce qu'on appelle un motif, et bien c'était trop tard. Une fraction de seconde et on n'est plus dans leur tête. C'est très étrange, donc dans ce sens ça permet de découvrir quelqu'un et ça permet d'exercer au maximum l'idée d'un premier regard sur quelqu'un. Et c'est ça que je trouve formidable quand on fait un plan et qu'on donne l'impression que c'est la première fois que l'on regarde et que l'on découvre, je pense qu'un plan n'est jamais aussi réussi que quand on donne cette sensation, même si on ne peut pas la nommer. Et là du coup j'avais l'impression de l'avoir. Ça ne veut pas dire que je suis en train de dire que c'est le mode le mieux pour filmer. Chaque mode de prise de vue, c'est-à-dire quelle que soit la machine qu'on utilise pour poser la caméra ça dégage une impression, ça a un sens. C'est ça que je trouve absolument passionnant. C'est assez grisant parce que c'est une manière très physique aussi d'avoir un contact avec la caméra, parce que c'est un peu comme danser avec les gens, c'est-à-dire qu'on a un cavalier qui conduit la danse et le plaisir est de le suivre dans son rythme intérieur.

Quand je fais appel à cette notion : l'idée d'un premier regard, c'est quand même pas prendre la place de quelqu'un qui est en train de fabriquer quelque chose mais prendre la place d'un spectateur en fait. Et c'est cette passation que moi je trouve fondamentale quand on cadre, parce que quand je cadre un plan la seule question que je me pose ce n'est pas de me dire est-ce que c'est beau, c'est est-ce que j'y crois. Est-ce que j'y crois pour le film ? C'est la question que peut se poser un spectateur. On est en train de le faire et en même temps curieusement on est en train de le regarder et donc on prend la place en même temps qu'on le fait d'un spectateur. Et je trouve que cette passation c'est avec la caméra à l'épaule qu'on l'éprouve le plus. C'est très exaltant.

Vous parlez de l'impression de premier regard mais pourtant vous faites quand même des répétitions avant de tourner non ?

Quelquefois oui, quelquefois il n'y en a pas. Moi je dois dire que j'en suis arrivée au point où j'adore faire des plans à l'épaule sans répéter. En me disant : « Je vais bien voir. » Parce que finalement quand on refait, il y a un moment où on sait ce qui va se

passer et c'est pas la même chose. Maintenant, toutes ces qualités là, toutes ces choses là, ça ne veut pas dire que le plan n'a pas été chorégraphié, entendons-nous. La caméra à l'épaule ne remplace en aucun cas une mise en scène absente.

Je me souviens d'un plan au début de S'en fout la mort dans lequel on passe d'un personnage à un autre, il y a des entrées et des sorties de champ, ça paraît chorégraphié pour le coup.

Oui ça l'était d'autant plus qu'il fallait à un moment donné que je me retourne à 180°. Je me rappelle très bien c'était dans un passage de porte et c'était pas facile mais c'était formidable, parce que c'était chorégraphié et ça l'était suffisamment pour pouvoir quelquefois improviser en terme de rythme à l'intérieur de la chorégraphie. C'est ça qui est vraiment bien. C'est le plaisir d'être en empathie avec le rythme des comédiens, de ce qui se passe, avec c'est vrai quand même une grande liberté.

Mais donc ce cinéma est complètement différent du cinéma d'Hitchcock par exemple qui maîtrise totalement son découpage.

Oui bien sûr mais c'est parce que le cinéma d'Hitchcock fonctionne sur un autre registre. Quand on est comme ça caméra à l'épaule, j'ai l'impression qu'on enregistre... on est nécessairement dans un temps de récit qui – en tous cas au moins pendant quelques secondes – est équivalent au temps réel. Et donc on capte des morceaux de vie, des morceaux d'existence en pointillé, par intermittence.

C'est cette idée quand vous dites : « On fait des phrases »⁷⁷

Voilà. Mais Hitchcock il prévoyait tout, tout était chorégraphié et justement au fond d'une certaine manière en pointillé aussi. L'idée pour lui c'était de créer du suspense. Tout était orchestré de manière géographique, géométrique, optique donc on peut presque dire mathématique ou scientifiquement. Mais c'est dans le genre une mise en scène incroyablement accomplie. C'est pas différent, c'est une autre nature, c'est une autre possibilité, il y a un éventail fou, c'est ça qui est génial avec le cinéma.

Mais j'en reviens à votre première question. Après avoir lu un scénario, j'ai déjà des idées en tous cas que je vais proposer, parce que ça a un sens, ça dit quelque chose. Le choix de la manière dont on filme devrait toujours avoir comme principal argument ce que ça va dire, c'est-à-dire un angle d'attaque « artistique », pas...

Pas technique

Voilà. On peut d'embler dire qu'on va faire un film entièrement en caméra portée, c'est ce qui c'était passé pour S'en fout la mort. Mais justement, ça avait donné lieu à des essais, parce qu'on se disait que tout en caméra portée ça allait être dur pour moi de tout faire en 35 mm et qu'il faudrait peut-être le faire en Super 16. Mais j'ai proposé qu'on fasse des essais parce que je voulais vraiment le faire en 35 mm. Et justement on a fait ces essais et ça a été très riche d'enseignement parce qu'on a choisi le 35 mm. Parce qu'on a vu les images. Et on a choisi le 35 mm avec seulement deux focales : le 40 et le 50 mm. Tout le film a été fait avec ça. Je crois que c'est comme ça qu'est venu cette histoire un peu zinzin que je me suis racontée,

⁷⁷ Entretien avec Agnès Godard à propos de *Golden Door* par Willy Kurant, Les cahiers AFC/Lumières n°3, 2009, p. 24.

que j'étais un personnage du film qu'on ne voyait jamais. Pour moi c'était ça le film, c'était comme ça qu'il devait être capté. D'abord c'était l'histoire de gens clandestins d'une certaine manière et c'était ça qui allait le rendre le mieux. 40 et 50 mm c'est quand même les deux focales qui se rapprochent le plus de la vision humaine. J'osais des choses pour les côtoyer, les suivre, j'ai même demandé quelquefois qu'ils se retournent et qu'ils regardent dans la caméra comme s'ils se sentaient suivis, on l'a fait deux ou trois fois. Et je pense que ça s'imprime dans un film et bien tout ça, ça va dans le même sens pour moi. Et c'était un parti pris, c'était pas pour aller plus vite. C'était une forme qui était recherchée qui allait dire quelque chose et qui je trouve s'adaptait vraiment au film.

Il y avait un long plan à la fin, cette fin là n'a pas été montée, je l'avoue à mon grand regret. À la toute fin du film quand on suit la camionnette qui emmène Isaac de Bankolé à l'aéroport, on avait fait un long plan séquence à l'épaule à Orly, on le voyait rentrer dans l'aéroport, on le suivait, on le perdait dans la foule, on le retrouvait, il était loin tout à coup de la caméra. Il se retournait et il regardait brièvement et il disparaissait dans la foule. Moi j'étais complètement exaltée, c'était incroyable on avait réussi à faire le plan. C'était magique les gens ne nous regardaient même pas. C'était absolument incroyable et pour moi la boucle était bouclée. C'était un, parmi une immensité de gens. Bon il se trouve que cette fin là n'a pas été montée, mais j'étais heureuse quand on a tourné ce plan parce que je me disais : « Voilà, on a bien fait de le faire comme ça. » J'ai trouvé ce plan troublant de... J'y croyais, mais comme je dirais je crois dans le cinéma quoi.

C'est intéressant ce mélange entre la vie et le cinéma, le réel et la fiction. J'ai fait un court métrage pour ce mémoire dans lequel je tournais dans la ville avec un acteur qui composait sur une trame de fiction et les passants que nous filmions, qu'il interpellait, ne regardaient jamais l'objectif, ils faisaient comme si la caméra n'était pas là.

Oui mais je crois que c'était un peu l'idée que je disais tout à l'heure, quand je me racontais que j'étais un personnage du film qu'on ne voyait jamais. Là j'étais au milieu de tout le monde. Et finalement j'étais comme eux, au milieu de tout le monde. C'est incroyable, ça fonctionnait. Moi je me dis dans ces cas là ça veut dire un peu quelque chose, ça veut dire que ça se fond quoi, c'est organique voilà, et si c'est organique c'est humain.

Mais justement ça me fait un peu penser à la théorie d'un historien⁷⁸ qui fait ressortir deux tendances du cinéma. Celle plutôt hollywoodienne de l'image mécanique, objective, parfaite en opposition à une tendance plus subjective, humaine du cinéma européen qui tolère les défauts liés au porté de la caméra. Qu'est-ce que vous en pensez ?

Oui alors là je crois que je peux même aller plus loin, pour moi c'est relié directement à Bergson et la notion du temps chez Bergson. Il y a d'autres philosophes qui en ont parlé notamment Deleuze qui reprend finalement complètement la théorie de Bergson. Mais moi je pense que c'est parce que dans ces cas là qui fonctionnent, il faut vivre le temps présent et que déjà le temps présent est un futur qui va arriver. Donc ça veut dire que le temps présent est aussi en train de se constituer comme

⁷⁸ PREDAL, René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Editions du Cerf, 2007, p. 45.

passé et c'est-à-dire comme mémoire. Et un plan qui est réussi, un plan qui fonctionne pour moi c'est un plan qui est dans le présent mais qui est chargé d'un peu de passé et qui est déjà dans un futur en devenir. Et je me suis longtemps interrogée – c'est ce qui fait que je fais ce métier – sur les photos de famille. Je ne vais pas raconter ma vie mais c'est lié à ça. Mais moi ça me passionne littéralement.

Maintenant, en effet dans les films hollywoodiens il y a un peu un recul, c'est-à-dire que c'est un spectacle. Mais encore une fois, cette idée de subjectivité ça rejoint l'idée qu'on est la personne qui fabrique l'image si on tient la caméra – encore que tous les ingrédients ont été fournis par le metteur en scène bien entendu, je ne fais pas abstraction de ça – mais en même temps on l'expertise au moment où l'on est le spectateur. Mais c'est des formes possibles de cinéma. C'est vrai qu'en Europe, en tous cas en France, il y a quelque chose qui a ouvert cette porte là, c'est la Nouvelle Vague. Il n'y a pas de doutes. Du reste aux Etats-Unis, il y avait en même temps l'école de Leacock, tout ça c'est lié. Mais c'est justement incroyablement joyeux de se dire qu'il y a tellement de façons de faire des films. C'est formidable.

Justement par rapport à toutes ces façons, en 1995 Lars von Trier fait son Dogme avec cet impératif qui dit que la caméra portée est obligatoire. Que pensez-vous de cette démarche ?

Oui mais alors le Dogme ça n'était pas que ça, il y avait la lumière naturelle... Moi je crois qu'il a montré que c'était ce qu'il pensait sur le moment et puis voilà. Depuis il a montré qu'il avait tellement de cordes à son arc. Il a quand même fait un film sans décors avec des lignes blanches au sol. Moi j'ai vu le film, j'ai mis peut-être un quart d'heure, mais après j'y ai cru complètement. Et à chaque fois que je vois un film de lui, je suis littéralement subjuguée. Même si à chaque fois dedans, il y a des trucs que je déteste. Il y a toujours un ou deux plans que je trouve – mais ça n'engage que moi – de très mauvais goût. Mais par exemple dans *Antichrist* (2010) il y a justement un truc super intéressant, je me suis dit que c'était d'ailleurs curieux que jamais personne n'en ait parlé. Je trouve ce film admirablement filmé, je trouve l'image exceptionnelle et notamment l'emploi du numérique, parce que ça ne se voit pas comme tel, mais la texture de l'image malgré tout, alors qu'on est en caméra portée dans une sorte de saisissement de la réalité, la texture de l'image qui est numérique créé ce léger recul qui fait à mon sens qu'on peut regarder le film, que la violence est soutenable. Je pense que si ce film avait été tourné en argentique et qu'on avait été dans un code d'identification, on n'aurait pas pu soutenir la violence du film. Donc ce gars là, c'est un visionnaire.

Mais tout ça pour dire que c'est ses idées qui font ses films. C'est pas la technique et c'est pas seulement pour lui, la technique ne fait pas les films, c'est l'idée, et les idées en général portent en elles le matériel à choisir. En tous cas pour moi c'est l'ordre des choses. Sinon oui, c'est le fait de briser les habitudes mais pas pour le plaisir de briser, c'est les briser pour trouver encore d'autres choses, donc c'est dans le cadre d'une recherche et c'est ça que je trouve génial. On avait beaucoup parlé à l'époque de *Festen*, mais c'était pas les caméras qui avaient fait le petit film, il y avait des acteurs incroyables, il y avait un scénario formidable. Et puis justement c'est ça qui était super drôle, on a appris qu'ils avaient quand même tous triché, c'était éclairé... Ce qui est dommage c'est que ça a donné lieu à un tas d'idées fausses et que aujourd'hui encore malheureusement, notamment en ce qui concerne le choix

du numérique sur un film. Souvent c'est relié à des idées fausses donc de mauvaises raisons, c'est ça qui est dommage. Mais c'est en train de se transformer.

Quelles sont ces idées fausses dont vous parler par rapport au choix du numérique ?

D'abord on a commencé à dire : « Le numérique a fait beaucoup de progrès, c'est comme le 35 mm. » Pourquoi vouloir faire comme ? Non, disons c'est autre chose, super, on a encore un autre truc !

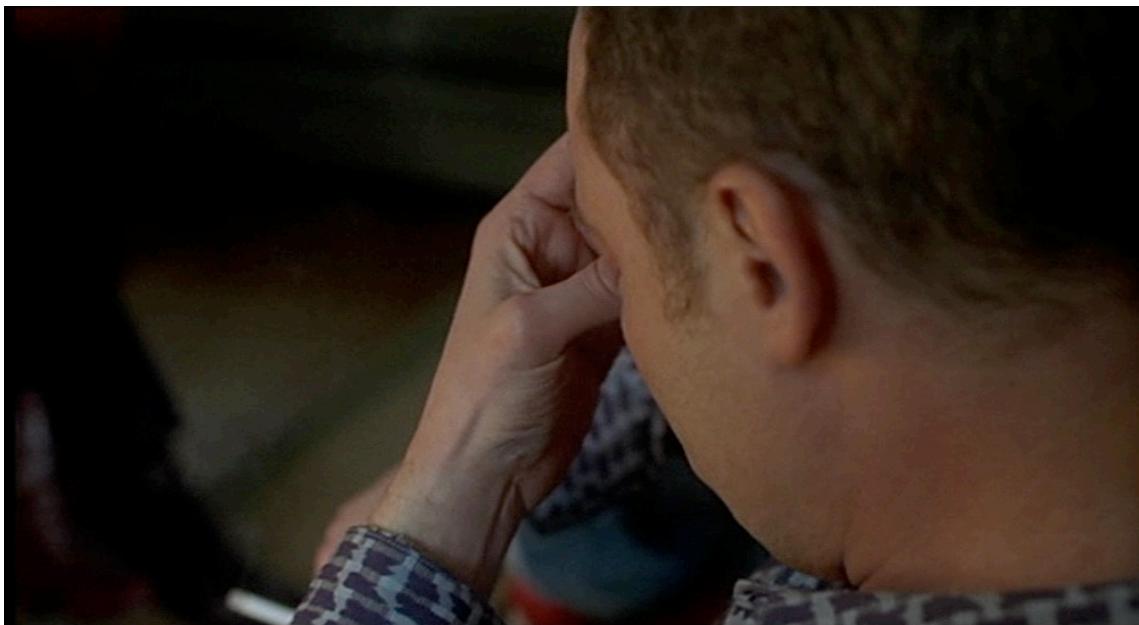
Deuxième idée fausse jusqu'à un certain point – c'est en train de changer un peu parce qu'ils sont en train d'évoluer – mais il y a encore tout récemment on disait : « On va avoir besoin de moins de lumière ». C'était pas toujours vrai. Bien au contraire, comment se débrouiller avec de très hautes lumières ? Alors je le dis parce que j'ai fait des essais comparatifs et je le voyais bien notamment par exemple pour 35 Rhums. Et bien dans le métro, la nuit quand je suis allée faire mes plans, j'avais tellement plus de détails avec le 35 mm tout simplement. Alors qu'avec la caméra numérique – qui pouvait rentrer dans la cabine du conducteur – déjà la caméra devenait dingue, et deuxièmement surtout comme il n'y avait pas d'obturateur et bien le défilement des rails n'avait pas du tout le même rythme, ça s'apparentait pas à une projection de cinéma, ça glissait sans notion de temps justement. Donc voilà ce que j'appelle de bonnes raisons. Et donc maintenant c'est en train d'évoluer, moi je suis super contente. Ce que je trouve joyeux, c'est de découvrir ce que l'on peut faire avec le numérique. À mon sens il y a certainement des tas de possibilités qui sont bien au-delà de celles pour lesquelles on le promeut. Voilà, donc c'est l'occasion d'investiguer, donc ça c'est super !

Bilan

Ce dernier entretien avec Agnès Godard m'a permis de faire un bilan plus général sur mes recherches, nous avons abordé un éventail très large de problématiques liées au choix du dispositif, aux questions de mise en scène et de mise en image. J'ai retrouvé dans son témoignage, cet enthousiasme qui m'avait incité à choisir ce sujet sur la caméra portée. En effet, moi aussi j'ai éprouvé beaucoup de plaisir à filmer à l'épaule, en me sentant impliqué dans la mise en scène, dans les choix à faire sur le vif.

On pourrait faire un premier constat. Le fait de cadrer à l'épaule avec une certaine liberté d'interprétation pour le cadreur, a déplacé le cinéma figuratif vers un mode de représentation beaucoup plus lié aux sensations qu'à la réflexion. Bien sûr, nous l'avons vu les choix de prise de vue résultent d'idées de mise en scène prises en amont par le cinéaste et son opérateur. De ce fait, on constate une évolution des formes. Dans le cinéma porté les cadrages sont beaucoup moins larges. On

privilégiera la proximité avec les comédiens pour épouser leurs mouvements, évoluer avec eux plutôt que des plans larges. Claire Denis raconte qu'elle a utilisé le 24 mm pour seulement trois plans dans son dernier film. Ce cadrage de loin exprimait la solitude du personnage dans un paysage hostile. De la même manière, mais pour des raisons esthétiques, Jacques Audiard raconte dans un entretien⁷⁹ avec son chef opérateur Stéphane Fontaine, qu'il avait beaucoup de mal à faire des plans larges pour son film *De battre mon cœur s'est arrêté* (2004). Ils refusaient de faire des plans d'establishing, ces plans très classiques qui ouvrent en général les séquences pour permettre au spectateur de situer le décor et les personnages. Pendant tout le tournage il avait peur que le spectateur ne supporte pas la trop grande proximité avec les personnages. Mais lorsqu'ils faisaient un essai de plan large ou bien un plan sur pied, « ça n'était pas le film »⁸⁰. Au contraire, son film commence par un plan serré proche d'un personnage dos à la caméra, on ne sait pas vraiment où l'on est, qui ils sont et surtout le dialogue semble être saisi par le milieu. Cette séquence d'exposition est tout à fait originale et symptomatique de ce cinéma. Cela rappelle un peu l'ouverture de *Rosetta* qui commence par une porte qui claque et un personnage pris dans l'action avant même que le film n'ait commencé.



Séquence d'ouverture du film *De battre mon cœur s'est arrêté*

⁷⁹ Entretien avec Stéphane Fontaine et Jacques Audiard à propos de *De battre mon cœur s'est arrêté* par Benjamin B, Les cahiers AFC/Lumières n°1, 2006.

⁸⁰ Ibid., p. 10.

Par ailleurs, Agnès Godard évoque le tournage de *S'en fout la mort* pour lequel elles ont tourné avec seulement deux focales à peu près similaires à la vision humaine. Ce point témoigne bien de ce changement de point de vue qui s'opère chez les cinéastes. On ne découpe pas de la même façon à l'épaule et sur pied. La plupart du temps, les films en caméra portée respectent une forme de cohérence avec l'utilisation de focales qui sont proches. On ne passe pas d'un 24 mm à un 100 mm comme on peut le faire dans un cinéma plus classique dans lequel le découpage est le fondement de la vision du cinéaste omniscient. La caméra portée sous-entend et assume la présence plus ou moins affirmée d'un point de vue ou d'une subjectivité humaine. C'est pour cela que les distances avec les comédiens sont régulières et les optiques utilisées rarement extrêmes. On peut donc dire que la caméra portée a modifié les représentations. Comme l'exprime Agnès Godard, il ne s'agit pas de dire que c'est un dispositif mieux que la caméra sur pied, la question n'est pas là nous l'avons compris, c'est un outil d'expression de plus à la disposition des cinéastes qu'il est nécessaire de bien maîtriser avant d'en faire ou non l'utilisation.

Enfin, les questions de dispositif ne se limitent pas au fait de porter ou non la caméra. Nous avons vu dans cet entretien que la question omniprésente actuellement est celle du choix entre argentique et numérique. On parle beaucoup du devenir du cinéma, certains s'inquiètent quant à l'avenir de la pellicule. Agnès Godard fait un constat assez juste et encourageant pour les années à venir. En effet, il ne s'agit pas là encore d'opposer deux techniques, mais de se réjouir d'avoir à notre disposition de nouveaux outils pour nous permettre de raconter le monde différemment en fonction des sujets et des sensibilités des cinéastes contemporains.

CONCLUSION

Pourquoi filmer à l'épaule ? Je pensais en me lançant dans ces recherches découvrir le mystère de la caméra portée. J'imaginais qu'après ce travail d'enquête, d'analyse et de rencontres avec différents intervenants professionnels, je serai en mesure de choisir plus facilement mon dispositif. En réalité, ce choix n'est pas rationnel ou scientifique. Un cinéaste peut vouloir filmer à l'épaule parce que c'est comme ça qu'il voit les choses et qu'il veut les représenter, sans que ce soit justifié par une idée pratique ou théorique sous-jacente. Je me suis rendu compte que les cinéastes ne formulent pas systématiquement leurs choix esthétiques. Nous l'avons vu, Abdellatif Kechiche tourne toujours à l'épaule sans avoir explicitement donné à son opérateur la raison profonde de cette approche.

Après ces mois passés à réfléchir sur le sujet, à visionner des films, à lire des textes et à rencontrer des professionnels, j'ai le sentiment d'avoir fait un parcours enrichissant et passionnant qui m'a donné une plus grande connaissance des questions liées au dispositif de mise en scène. Mes recherches ont confirmé l'idée selon laquelle la caméra portée en particulier et la technique en général, ne sont que des moyens au service de la création et qu'ils ne se substituent pas aux idées. Comme l'a dit Agnès Godard pendant notre entretien : « *La caméra à l'épaule ne remplace en aucun cas une mise en scène absente* ». En effet, trop souvent l'emploi de ce dispositif résulte d'une absence de mise en scène. C'est un peu le problème auquel j'ai été confronté lors de l'exercice de direction d'acteurs supervisé par Yves Angelo en troisième année. À cette époque, le choix de la caméra portée était peut-être finalement une manière d'éviter la confrontation au travail de mise en scène qu'implique un découpage technique. En revanche, dans le cas du tournage de *Tatinek*, la caméra portée est le dispositif qui s'est imposé face au sujet. Comment travailler l'improvisation pour un comédien et un cadreur alors que la caméra est fixe ? Comment filmer à l'épaule et sur le vif des actions improvisées, tout en gardant à l'esprit la notion fondamentale de mise en scène ? En transcendant ainsi le découpage théorique par un découpage pratique que j'ai qualifié de tournage en *work in progress*, l'opérateur acquiert une place centrale dans le processus de

création qui lui procure une grande satisfaction. C'est celle-là même que j'ai cherché à retrouver à travers ce mémoire et le film qui lui est associé. Comment en tant qu'opérateur être acteur de la création ?

Au cours de cette réflexion autour du dispositif, je suis allé observer le tournage du long métrage *L'autre Dumas* (2010) réalisé par Safy Nebbou dont Stéphane Fontaine⁸¹ était l'opérateur en caméra portée. J'ai été frappé de découvrir que même pour les plans larges habituellement « fixes », l'opérateur gardait la caméra Aäton 35 sur l'épaule, avec comme soutien au niveau du coude pour ne pas trembler, un pied de projecteur au bout duquel se trouvait un coussin. J'ai compris à ce moment l'importance et la cohérence du choix d'un dispositif lorsqu'il a sa raison d'être. On ne peut pas faire un film à l'épaule pour tous les plans serrés, puis poser la caméra sur un pied pour les plans larges. D'un point de vue esthétique, le spectateur le remarquerait sûrement, mais surtout c'est par rapport à la cohérence du geste de l'auteur et du regard que cela perdrait son sens.

Nous avons vu à travers ce mémoire qu'il n'y avait pas une, mais des caméras portées. Que ce soit celle des documentaristes du direct qui découvrent la mobilité, la caméra de Cassavetes qui donne aux comédiens plus de liberté et renverse par là même les conventions hollywoodiennes, mais aussi le dispositif secouée par Lars von Trier qui à son tour cherche à bouleverser les formes de représentation ou la caméra épaule des Dardenne qui traque les personnages physiquement pour mieux les raconter optiquement, toutes ont un point en commun. Elles résultent d'un choix de mise en scène, elles expriment une idée, une intention qui leur donne du sens et témoignent d'une volonté de filmer autrement afin de faire bouger le cinéma et les spectateurs.

La caméra portée permet d'exprimer cinématographiquement une multitude de sensations et d'émotions, elle a aussi permis de renouveler les modes de représentation en proposant une nouvelle palette de cadraages et de mouvements de caméra qui lui sont propres et que nous avons essayé de mettre en avant tout au

⁸¹ Chef opérateur des films de Jacques Audiard *De battre mon cœur s'est arrêté* et *Un prophète*.

long de ce travail. Nous avons abordé au cours de ces recherches sur la caméra épaule les particularités de ce dispositif à travers des exemples précis de films et de cinéastes. Néanmoins, il existe encore d'autres possibilités esthétiques et narratives propres à ce dispositif qu'il s'agira de découvrir avec le cinéma de demain, notamment s'il est associé aux spécificités du numérique qui permettent à un cinéma alternatif et artisanal de se développer et donc de faire éclore de nouvelles formes d'expressions, de nouveaux et nouvelles porté(e)s.

Nous l'avons abordé avec Agnès Godard mais aussi avec Lubomir Bakchev, la question du choix du dispositif est aujourd'hui un enjeu majeur pour les cinéastes. En effet, nous avons parlé de la caméra portée en opposition à la caméra sur pied, bien que les deux coexistent dans certaines œuvres. De la même manière, l'essor du cinéma numérique aujourd'hui pose les mêmes interrogations chez les opérateurs et les cinéastes. Aux questions esthétiques s'ajoutent les problèmes économiques. Il n'est pas question de prendre le parti d'une technique plutôt qu'une autre, de dire que l'épaule est mieux que le pied ou que l'argentique est plus beau que le numérique, cela serait absurde. Nous avons la chance de vivre à une époque charnière de l'histoire du cinéma avec le développement de nouveaux outils à la disposition des artistes. À nous d'en faire bon usage, chaque dispositif à des caractéristiques propres, étant conscient de cela, je me sens désormais en mesure de faire des choix techniques et artistiques au service d'une mise en scène et d'une idée. L'apprentissage et les expérimentations ne font que commencer.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005.

GOODRIDGE, Mike, *Les réalisateurs*, Paris, La compagnie du livre, 2002.

JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Edition de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989.

LAPLANTINE, François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007.

LEBLANC, Gérard, *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une vision du monde*, Paris, Creaphis, 2007.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2006.

PREDAL, René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Editions du Cerf, 2007.

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

VILLAIN, Dominique, *L'œil à la caméra*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1992.

Mémoires

CASSAN, Mathieu, *La pensée et les inventions de Jean-Pierre Beauviala : analyse des solutions techniques élaborées et de leurs applications au cinéma*, mémoire sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2009.

DABRY, Claire, *Le Cadreur interprète*, mémoire sous la direction de Yves Agostini et Francine Levy, ENS Louis Lumière, Cinéma, 2005.

FENART, Laurent, *La camera portée en documentaire : de l'outil au filmage*, mémoire sous la direction de Denis Gheerbrant et Jean-Louis Berdot, ENS Louis Lumière, 1996.

HAMARD, Évelyne, *Les enjeux esthétiques et formels de la caméra portée*, mémoire sous la direction de Murielle Gagnébin, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2006.

PAGNY, Céline, *Les caméras-poing*, mémoire sous la direction de Jimmy Glasberg et Pierre Maillot, ENS Louis Lumière, 1999.

Articles

ANGELO, Yves, Le découpage technique : illusions... désillusions, mais encore ?, *Cahier Louis-Lumière* n°5, 09/2008.

CASSAVETES, John, « Le bal des vauriens », Entretien avec Louis Marcobelles, *Cahiers du cinéma* n°289, 06/1978, p. 46.

CHATELET, Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », 1895, n°48, Varia, 2006.

DREW, Robert, « Au devant de l'événement », *Cahiers du cinéma* n°143, 05/1963.

Entretien avec Stéphane Fontaine et Jacques Audiard à propos de *De battre mon cœur s'est arrêté* par Benjamin B, *Les cahiers AFC/Lumières* n°1, 2006.

Entretien avec Agnès Godard à propos de *Golden Door* par Willy Kurant, *Les cahiers AFC/Lumières* n°3, 2009.

GODARD, Jean-Luc, « Genèse d'une caméra », *Cahiers du Cinéma* n°350, 08/1983.

LABREQUE, Jean-Claude, « Métamorphose d'une caméra fragments d'une longue histoire », rencontre entre Michel Brault et Jean-Claude Labreque, *Lumière*, n°25, 1991.

LEBLANC, Gérard, « Cadre, formats et points de vue », *Cinéma du réel 2010*, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou.

ROUCH, Jean, Entretien avec Jean Rouch par Rohmer et Marcobelles, *Cahiers du cinéma* n°144, 06/1963.

RUSPOLI, Mario, méthode I, *Artsept* n°2 06/1963.

WENDERS, Wim, « Made in USA 2 », *Cahiers du cinéma*, 06/1982.

Rapports, conférences, manifestes

RUSPOLI, Mario, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, Paris, Rapport de l'Unesco, 1963.

Brochure sur la rétrospective *Le cinéma direct (1960-1980) Un cinéma en liberté*, dans le cadre du Mois du film documentaire, Centre Pompidou, 11/2008, Paris.

Rencontre avec Pierre Lhomme à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière le 28/01/2008 à Noisy-le-Grand.

« *Le cinéma vers son deuxième siècle* », organisé sous l'égide du ministère français de la culture. Les comptes-rendus sont disponibles dans *le Cinéma vers son deuxième siècle*, Paris, Le Monde Éditions, 1995.

Manifeste du Dogme 95 et « Vœux de chasteté » par Thomas Vinterberg et Lars von Trier, 13/03/1995, Copenhague.

<http://web.archive.org/web/20080420163820/www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>

La Master class de Jean-Pierre et Luc Dardenne, Forum des images, 31/07/2010, Paris.

FILMOGRAPHIE

I. Du pied à l'épaule

DESJARDINS, Denys, *Le direct avant la lettre*, in DVD *Michel Brault œuvres 1958-1974*, Canada, ONF, 2006, 50 min, couleur.

GODARD, Jean-Luc, *À bout de souffle*, France, 1960, 89 min, couleur, 35 mm, 1,37 :1

KUBRICK, Stanley, *Shining* (The Shining), Angleterre, 1980, 119 min, couleur, 35 mm, 1,33 :1

LE BESCO, Maïwenn, *Le bal des actrices*, France, 2009, 105 min, couleur, HD, 1,85 :1

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Le dernier des hommes* (Der letzte Mann), Allemagne, 1924, 74 min, noir et blanc, muet, 35 mm, 1,33 :1

SOKOUROV, Alexandre, *L'Arche russe* (Русский ковчег), Russie, 2002, 96 min, couleur, HD, 1,85 :1

II. Le cinéma direct

BRAULT, Michel, GROULX, Gilles, *Les raquetteurs*, Canada, 1958, 15 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

BRAULT, Michel, GROULX, Gilles, *Pour la suite du monde*, Canada, 1963, 105 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

DREW, Robert, LEACOCK, Richard, *Primary*, Etats-Unis, 1960, 53 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

DREW, Robert, LEACOCK, Richard, *Crisis : Behind a presidential commitment*, Etats-Unis, 1964, 64 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

LHOMME, Pierre, MARKER, Chris, *Le Joli Mai*, France, 1963, 156 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

MORIN, Edgard, ROUCH, Jean, *Chronique d'un été*, France, 1960, 90 min, noir et blanc, 16 mm, 1,37 :1

WINTONICK, Peter, *Cinéma vérité : defining the moment*, Canada, 1999, 103 min, couleur, 1,66 :1

III. John Cassavetes

CASSAVETES, John, *Shadows*, Etats-Unis, 1959, 81 min, noir et blanc, 16 mm, 1,33 :1

CASSAVETES, John, *Faces*, Etats-Unis, 1968, 130 min, noir et blanc, 16 mm, 1,66 :1

CASSAVETES, John, *Une femme sous influence* (A woman under the influence), Etats-Unis, 1974, 147 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

Making-of du film *Faces*, DVD suppléments, 5 chefs-d'œuvre de John Cassavetes, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008.

WELLES, Orson, *Citizen Kane*, Etats-Unis, 1941, 115 min, noir et blanc, 35 mm, 1,37 :1

IV. Lars von Trier - Dogme 95

VINTERBERG, Thomas, *Festen*, Danemark, 1998, 105 min, couleur, DV, 1,37 :1

VON TRIER, Lars, *Breaking the waves*, Danemark, 1996, 159 min, couleur, 35 mm, 2,35 :1

VON TRIER, Lars, *Les idiots* (Idioterne), Danemark, 1998, 117 min, couleur, DV, 1,37 :1

VON TRIER, Lars, *Dancer in the dark*, Danemark, 2000, 140 min, couleur, DV, 2,35 :1

V. Les frères Dardenne

DARDENNE, Jean-Pierre et Luc, *La promesse*, Belgique, 1996, 90 min, couleur, 16 mm, 1,66 :1

DARDENNE, Jean-Pierre et Luc, *Rosetta*, Belgique, 1999, 95 min, couleur, 16 mm, 1,66 :1

DARDENNE, Jean-Pierre et Luc, *Le fils*, Belgique, 2002, 103 min, couleur, 16 mm, 1,66 :1

DARDENNE, Jean-Pierre et Luc, *L'enfant*, Belgique, 2005, 95 min, couleur, 35 mm, 1,66 :1

La bataille des Dardenne, entretien avec Dominique Rabourdin, Arte France, Metropolis, DVD Rosetta, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.

La fabrique de l'image, DVD L'Enfant, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005.

VII. Le cinéma contemporain

AUDIARD, Jacques, *De battre mon cœur s'est arrêté*, France, 2005, 107 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

AUDIARD, Jacques, *Un prophète*, France, 2009, 149 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

Entretien avec Lubomir Bakchev

KECHICHE, Abdellatif, *La faute à Voltaire*, France, 2001, 130 min, couleur, 16 mm, 1,85 :1

KECHICHE, Abdellatif, *L'esquive*, France, 2004, 117 min, couleur, DV, 1,85 :1

KECHICHE, Abdellatif, *La graine et le mulet*, France, 2007, 151 min, couleur, HD, 1,85 :1

Entretien avec Bruno Dumont

DUMONT, Bruno, *L'humanité*, France, 1999, 148 min, couleur, 35 mm, 2,35 :1

DUMONT, Bruno, *Flandres*, France, 2006, 90 min, couleur, 35 mm, 2,35 :1

DUMONT, Bruno, *Hadewijch*, France, 2009, 105 min, couleur, 35 mm, 1,66 :1

Entretien avec Claire Denis et Agnès Godard

DENIS, Claire, *S'en fout la mort*, France, 1990, 90 min, couleur, 35 mm, 1,66 :1

DENIS, Claire, *Beau travail*, France, 2000, 90 min, couleur, 35 mm, 1,66 :1

DENIS, Claire, *Trouble every day*, France, 2001, 101 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

DENIS, Claire, *35 Rhums*, France, 2009, 100 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

DENIS, Claire, *White Material*, France, 2010, 102 min, couleur, 35 mm, 1,85 :1

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1 : Photographie de John Cassavetes caméra à l'épaule
<http://katemckinnon.wordpress.com/2010/06/25/> p. 1
- Figure 2 : Publicité Eclair pour la Caméflex
<http://www.martweiss.com/film/1949.shtml> p. 16
- Figure 3 : Photographie de Raoul Coutard avec la Caméflex sur le tournage du *Petit soldat*, extrait d'une planche-contact
<http://www.bifi.fr/public/print.php?id=218&obj=article> p. 17
- Figure 4 : Photographie de Garrett Brown avec son steadicam sur le tournage de *The Shining*
<http://www.cinetricafic.fr/liste-film/2616/1/steadicam> p. 21
- Figure 5 : Photographie de Maïwenn Lebesco et Romane Bohringer sur le tournage de *Le bal des actrices*
<http://www.cinemovies.fr/photog-62807-4.html> p. 22
- Figure 6 : Photographie de Michel Brault avec l'Eclair KMT
<http://www.telequebec.tv/documentaire/documentaire.aspx?idCaseHoraire=101359692> p. 23
- Figure 7 : Photogramme extrait du DVD *Primary* de Robert Drew, édité par Arte Vidéo, 2008. p. 29
- Figure 8 : Photographie de Richard Leacock
http://www.harvardsquarelibrary.org/cfs2/richard_leacock.php p. 32
- Figure 9 : Photographie de John Cassavetes caméra Arri à l'épaule
http://guyane.no-scoop.com/files/sjff_02_img0604.jpg p. 35
- Figure 10 : Photogramme extrait du DVD *Citizen Kane*, édité par Montparnasse et distribué par Buena Vista Home Entertainment, 2000. p. 37
- Figure 11 : Photogramme extrait du DVD *Faces*, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008. p. 37
- Figure 12 : Affiche promotionnelle américaine du film *Faces*
<http://idolator.com/328464/the-hidden-music-of-cassavetes-faces> p. 50
- Figure 13 : Série de photogrammes extraits du DVD *Faces*, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008. p. 50
- Figure 14 : Photographie de Lars von Trier sur le tournage de *Dancer in the dark*
<http://www.toutlecine.com/images/film/0001/00018599-dancer-in-the-dark.html> p. 56

- Figure 15 : Série de photogrammes extraits du DVD *Les idiots*, édité par M6 Vidéo et distribué par Paramount Home Entertainment, 2000. p. 62
- Figure 16 : Photographie de Lars von Trier sur le tournage de *Les idiots* <http://www.toutlecine.com/images/film/0003/00030929-les-idiots.html> p. 65
- Figure 17 : Photographie de Benoit Dervaux et de son assistant sur le tournage de *Rosetta*, extrait d'un photogramme du DVD *La fabrique de l'image*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005. p. 66
- Figure 18 : Photogramme extrait du DVD *Rosetta*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005. p. 70
- Figure 19 : Photogramme extrait du DVD *Le fils*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005. p. 73
- Figure 20 : Photogramme extrait du DVD *L'enfant*, Coffret Luc & Jean-Pierre Dardenne « collection » édité par Cinéart et distribué par Twin Pics, 2005. p. 74
- Figure 21 : Photographie personnelle lors des essais du dispositif artisanal de caméra portée. p. 80
- Figure 22 : Photogramme extrait du DVD *Tatinek*, ENS Louis Lumière 2010. p. 85
- Figure 23 : Série de photogrammes extraits du DVD *Tatinek*, ENS Louis Lumière 2010. p. 89
- Figure 24 : Photogramme extrait du DVD *Tatinek*, ENS Louis Lumière 2010. p. 91
- Figure 25 et 26 : Photogramme extrait du DVD *Flandres*, édité par Aventi et distribué par Tedrart Films, 2007. p. 96
- Figure 27 : Photographie de Claire Denis et Yves Cape sur le tournage de *White Material*, <http://www.sbcine.be/index.php/archives/1717> p. 111
- Figure 28 : Photogramme extrait du DVD *De battre mon cœur s'est arrêté*, édité par UGC Vidéo et distribué par Warne Home Video France, 2005. p. 121

Dogme95

Dogme 95

.. is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995.

DOGME 95 has the expressed goal of countering "certain tendencies" in the cinema today.

DOGME 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck. Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false! To DOGME 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase "avant-garde" has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGME 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded. The "supreme" task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the "100 years" have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist's free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not "high art". As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGME 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGME 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

The Vow of Chastity

"I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of **DOGME 95**



Lars von Trier



Thomas Vinterberg

82

⁸² <http://web.archive.org/web/20080422064757/www.dogme95.dk/>

Romain Baudéan

6 rue Léopold Bellan
94360 Bry-sur-Marne
FRANCE
+33 (0)6 61 74 37 76
romainbaudean@gmail.com
Né le 25/06/1985 à Paris



Permis B, Habilitation électrique BR
Langues : anglais (bon niveau), allemand (intermédiaire)

FORMATION

- 2007/2010** Diplômé de l'**Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière** section cinéma à Paris
Mémoire de fin d'études : « *Les enjeux de la caméra portée* »
2010 : semestre d'échange universitaire à la **FAMU**
Film & TV School of the Academy of Performing Arts of Prague (République tchèque)
- 2006/2007** Auditeur libre en cinéma à l'**Université de Montréal** au Canada
- 2004/2006** BTS audiovisuel option montage et postproduction au Lycée Suger à Saint-Denis
- 2004** Baccalauréat Littéraire option cinéma au Lycée Berlioz à Vincennes

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

- 2010** Stagiaire image sur le long métrage de Bruno Dumont *L'Empire*
(DP : Yves Cape, 35mm, 3B Productions)
Stage 1 mois : Panavision Alga Techno Paris, loueur de matériel caméra, assistant opérateur
- 2009** Stagiaire image sur le long métrage d'Alain Corneau *Crime d'amour*
(DP : Yves Angelo, HD, SBS Films)
Stagiaire image sur le film d'art du plasticien Pierre Huyghe *ATP Acclimatation*
(DP : Yves Cape, HD, Anna Lena Films)
- 2008** Stage 1 mois : Laboratoires L.T.C. Saint-Cloud/Duboi, étalonnage photochimique/numérique
- 2006** Stage 2 mois : Cargo Films (Jean-Jacques Beineix) Paris, montage documentaire
- 2005** Stage 2 mois : Société Française de Production (SFP) Bry-sur-Marne, montage fiction

FILMOGRAPHIE

- 2010** *Tatinek*, fiction HD, 13 min, © ENS Louis Lumière (**Réalisateur/DP**)
We grow like mushrooms after rain, fiction Super 16, 10 min, © FAMU (**DP**)
Entre-deux, fiction 35mm, 13 min, © ENS Louis Lumière (**Réalisateur**)
VGIK International Student Festival 2010 (Russie)
- 2008** *Le Pigeonnier*, documentaire DV, 19 min, © ENS Louis Lumière (**Réalisateur/DP**)
Visions du réel 2009 – Festival international de cinéma (Suisse)
Prix du public – FrontDoc 2009 : Rencontres documentaires de la Vallée d'Aoste (Italie)
- 2007** *L'Envol*, fiction DV – Super 8, 29 min © Spleen Films (**Réalisateur/DP**)
Festival international de court métrage de Téhéran 2008 (Iran)

BONNE MAITRISE DES OUTILS DE PRISE DE VUES ET DE POSTPRODUCTION

- Caméras argentiques 16/35mm et numériques SD/HD
- Logiciels de montage et postproduction Avid/Final Cut Pro/After Effects/Photoshop

CENTRE D'INTERETS

- Création en 2005 de l'association *Spleen Films* afin de réaliser en équipe et dans un cadre indépendant des projets audiovisuels et cinématographiques.
- Séjours culturels de plusieurs mois à l'étranger (Inde, Vietnam, Canada, République tchèque).