

Université de Montréal

La caméra catalytique

Du transfert d'affects du corps-filmant au corps-regardant dans les films
de John Cassavetes et de Philippe Grandrieux

par

Marie-Ève Crépeau

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études cinématographiques

Octobre 2014

© Marie-Ève Crépeau, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La caméra catalytique

Du transfert d'affects du corps-filmant au corps-regardant dans les films
de John Cassavetes et de Philippe Grandrieux

Présenté par :
Marie-Ève Crépeau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sylvestra Mariniello, président-rapporteur

Olivier Asselin, directeur de recherche

Isabelle Raynauld, membre du jury

Résumé

Cette étude a pour principal objectif d'examiner l'usage de la caméra à l'épaule dans les films de fiction *Faces* de John Cassavetes et *La Vie nouvelle* de Philippe Grandrieux. Loin d'associer la caméra portée à la vision subjective d'un personnage, ces cinéastes semblent plutôt inscrire la caméra et son tremblé comme un tiers autonome qui entre néanmoins dans la zone fictionnelle. Par la position similaire qu'ils attribuent à la caméra et par l'importance qu'ils accordent à l'improvisation au tournage, ces deux cinéastes créent une proximité entre le personnage et la caméra, qui a un impact sur l'esthétique visuelle de leurs films. De par cette esthétique affectée, l'expérience vécue par le spectateur devant le film est intensifiée. En interrogeant le processus de création, l'esthétique de la caméra à l'épaule ainsi que la réception spectatorielle, nous verrons comment un tel transfert d'affect est rendu possible par cette tripartition. Pour faire l'analyse de ce transfert affectif, phénomène causé par ce que nous pourrions appeler la caméra catalytique, nous nous appuyerons sur quelques philosophies choisies.

Mots-clés : Cinéma contemporain – cinéma de fiction – esthétique visuelle – caméra à l'épaule – affect – improvisation – corps – mouvement – débordement – implosion

Abstract

This study has as its main goal the examination of the use of the handheld camera in the films *Faces* by John Cassavetes and *La vie nouvelle* by Philippe Grandrieux. Far from associating the handheld camera to a character's point of view these filmmakers seem to inscribe the camera and its shake as an autonomous third person which is part of the fictional space. By the similar position these filmmakers give to the camera and by the importance they attribute to improvisation during the shoot they create a proximity between the character and the camera which has an impact on the visual aesthetic of their films; this affected aesthetic intensifies the experience felt by the audience. By examining the process of making the film, the handheld aesthetic as well as the audience response, we will see how this transfer of affect is made possible. To analyse this affective transfer, caused by what one would call the catalytic camera, we will rely on a selection of chosen philosophies.

Key words : contemporary cinema – fiction film – visual aesthetic – handheld camera – affect – improvisation – body – movement – overflowing – implosion

Remerciements

Je souhaite d'abord remercier mon directeur, Olivier Asselin, sans qui ce mémoire n'aurait pu prendre forme. Merci pour votre patience, votre passion et votre inépuisable énergie. J'offre ma reconnaissance à Michèle Garneau et Serge Cardinal qui, en cours de route, me permirent de peaufiner ma recherche et mes réflexions.

Je voudrais aussi remercier la Faculté des études supérieures et postdoctorales pour son soutien financier.

Je dois inévitablement terminer ces remerciements par ces personnes m'ayant soutenues, de près ou de loin, durant ce périple : ma mère, feu mon père, mon frère, Ines Guennaoui, Antoine Duchesne-Raymond, Sylvie-Anne Boutin, Isabelle Stachtchenko-Sirois Alexandra Harfouche et Céline Labrecque.

Merci à vous.

Table des matières

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE 1. 1. Historique de la caméra à l'épaule et des différents modes de productions.....	11
Variations du mouvement de la caméra, des premiers temps à l'âge d'or du cinéma.....	12
Premier élan ; l'apport du cinéma direct	18
Parenthèse sur la Steadicam; l'esthétique en comparaison.....	21
Deuxième élan ; la transmutation des technologies.....	23
Tendances de la mise en scène; l'impact des mouvements de caméra.....	27
CHAPITRE 1.2. Tableau sur la subjectivité : les points de vue au cinéma.....	31
La narratologie chez Gaudreault et Jost.....	31
Conception du point de savoir et du point de vue : la focalisation et l'ocularisation.....	34
Le dilemme philosophique de la subjectivité.....	38
CHAPITRE 2. John Cassavetes et le débordement du geste.....	43
À la genèse de la technique.....	44
Processus d'improvisation et corps en mouvement.....	52
D'un premier mouvement, l'inattendu.....	52
L'importance des corps en acte.....	59
L'esthétique du débordement.....	66
Ouverture sur la caméra catalytique.....	74
CHAPITRE 3. Philippe Grandrieux et la contraction des forces.....	77
Au commencement de la création, l'ouverture des possibles.....	78
L'esthétique intérieure au détour de la caméra catalytique.....	87
L'affect et son trouble; les répercussions sur le spectateur.....	99
CONCLUSION.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	109
DOCUMENTS AUDIO-VISUELS.....	112
FILMOGRAPHIE.....	112

Introduction

Dans *L'image-mouvement* (1983), Deleuze introduit une distinction fine entre cadre et cadrage, ces deux éléments qui, bien qu'ils entrent en relation par leur association symbiotique, n'ont pas le même statut. Le cadrage est « [la] détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.¹ ». Le cadre, lui, se définit par cet ensemble d'éléments constituant cet encadrement. Le cadrage se trouve à l'intérieur des limites, et le cadre constitue ces limites en « donnant une commune mesure à ce qui n'en a pas.² ». Du côté de l'image cinématographique, le cadre est donc ce qui constitue le point de vue, il est l'angle du cadrage. Il trace les limites qui « [...] peuvent être conçues de deux façons, mathématique ou dynamique : tantôt comme préalables à l'existence des corps dont elles fixent l'essence, tantôt allant précisément jusqu'où va la puissance du corps existant.³ ». Ainsi, quand il est précisément contrôlé dans la captation des sujets, le cadre tend à être plutôt mathématique. D'une toute autre manière, le travail d'improvisation du cadre, en fonction des corps filmés, aura plutôt tendance à rendre de façon plus dynamique les sujets cadrés. Ces deux tendances en contexte de création engendrent, selon Deleuze, deux types de composition à l'image : géométrique ou physique. Les différents systèmes d'éléments composant le cadrage seraient ainsi organisés selon l'une de ces deux polarités.

En considérant les nombreuses possibilités visuelles qu'ouvrent les rapports entre cadre et cadrage, nous pouvons ainsi comprendre toute la portée de l'image cinématographique, constamment influencée par la temporalité et le mouvement. En plus d'avoir la fonction de rendre visible, l'image aurait aussi la fonction de rendre lisible, non

¹ Deleuze, Gilles. [1983] 2010. *L'image-mouvement*. Tome 1 : *Cinéma I*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit. p. 23.

² Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.27.

³ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.2

seulement par son inévitable discours narratif, mais aussi par son esthétique offrant une lecture sensible de ces éléments. Il est impossible d'ignorer complètement l'aspect narratif de toute image, qu'elle soit construite sur un mode documentarisant, fictionnalisant ou formée par un processus d'expérimentation pure. L'image, aussi épurée soit-elle, comporte toujours des éléments narratifs, qui peuvent être lus comme les fragments d'un récit inachevé. Cependant, il est non moins intéressant de questionner en quoi une lecture singulière se crée par la forme même de l'image. En contexte de réception filmique, la lecture de l'image cinématographique est dominée par ce que Brian Massumi appelle *the primacy of the affective*, phénomène qui marque l'intervalle entre la lecture de la narrativité et la lecture de l'esthétique de l'image :

What is meant here by the content of the image is its indexing to conventional meaning in an inter-subjective context, its sociolinguistic qualification. This indexing fixes the determinate *qualities* of the image; the strength or duration of the image's effect could be called its *intensity*. What comes out here is that there is no correspondence or conformity between qualities and intensity. If there is a relation, it is of another nature.⁴

Loin de l'amalgame obligé des deux types de réceptivité de l'image, ces niveaux, intensif et qualitatif, apparaissent plutôt comme deux éléments travaillant ensemble, mais de manière parallèle, tels deux rails d'un chemin de fer.

En rapprochant l'esthétique de la caméra à l'épaule du concept de réception de l'image nous pouvons supposer qu'une certaine affinité se dégage entre le mouvement et le niveau intensif de la réceptivité. Comme première étape, le type de cadre de la caméra à l'épaule, suivant la puissance des corps qu'elle capte en déplacements constants, ouvre au dynamisme de son point de vue. De ce dynamisme, les acteurs sont libres et donnent la cadence au corps-caméra, contrairement au point de vue mathématique qui contrôlerait les déplacements. Autrement dit, selon le choix de cadre, les corps filmés pourront soit exprimer pleinement leur puissance en agissant pour eux-mêmes, soit devoir agir pour le cadre et vivre à ses dépens. Dans un deuxième temps, les deux pôles de composition du cadrage qu'apporte le cadre seront formés soit par des lignes de séparations, facilitant la division entre les éléments composant

⁴ Massumi, Brian. 2002. *Parables for the virtual : Movement, Affect, Sensation*. Coll « Post-contemporary interventions ». Durham : Duke University Press. p.24.

l'image (composition géométrique), soit par la division moins nette de ces éléments en zones, en graduations physiques « que valent alors les parties de l'ensemble, et l'ensemble lui-même est un mélange qui passe par toutes les parties, par tous les degrés d'ombre et de lumière, par toute l'échelle du clair-obscur.⁵ ». La liberté du mouvement des corps devant la caméra à l'épaule se manifeste donc pleinement par un cadre dynamique. Encore une fois, le dynamisme semble préférer l'influence du mouvement pour accroître son effet esthétique :

Le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement, une durée ou une articulation de durée. Ainsi, le mouvement a deux faces, aussi inséparables que l'endroit et l'envers, le verso et le recto : il est rapport entre parties et il est affection du tout.⁶

Dans une esthétique formée par la caméra à l'épaule, l'intensification de la lecture de l'image s'offre ainsi par le mouvement perpétuel des corps en acte. Le changement constant du point de vue, que la caméra exécute, crée un certain dynamisme visuel, en plus de former un rapport particulier entre les éléments du cadre et du hors-cadre, du champ et du hors-champ. En ce qui a trait à la composition de ce type d'image, aucun équilibre ne semble maintenu. Il serait plus précis de concevoir ce genre de composition à l'image comme étant mouvante et organique, par les graduations physiques qu'opère la caméra à l'épaule mobile.

Suivant cette pensée, nous pouvons avancer que, dans une esthétique visuelle formée par la caméra à l'épaule, une articulation constante s'opère du cadre et du cadrage par le mouvement constant des corps, derrière et devant la caméra. Le processus intensif de la réceptivité du spectateur s'activera de plus belle par l'apport de stimulations visuelles produit par le mouvement global de tous les éléments composant ce type d'esthétique. Les différentes possibilités de point de vue et de composition qu'apporte la caméra à l'épaule produisent un impact sensoriel et affectif analogue chez le spectateur. Sans oublier l'influence majeure de cette proximité créée entre la caméra et les personnages, retranscrite à l'image. Cette manière dont plusieurs cinéastes parviennent à saisir, au plus près de l'intensité vécue, les forces émanant des personnages en action, brouille la frontière séparant la zone de jeu et la zone

⁵ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.26.

⁶ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.32.

réelle de l'équipe de tournage, où se trouve généralement la caméra. Une proximité spatiale donc, mais aussi, pourrions-nous dire, une proximité émotionnelle, forment l'ambiance de l'image par le biais de cette caméra en mouvement et incluse dans ce qu'il convient d'appeler le profilmique.

Ce rapport intime, sans intermédiaire, d'un homme au monde, par l'expression posée au regard de tous, à la possible sensation de chacun, est une aventure esthétique sans égale. À l'instar d'une sensation tactile – mais qui, elle, serait individuelle – il s'agit d'une expérience propre, sensuelle, absolument privée, que l'écran, à l'infini, multiplie.⁷

La caméra à l'épaule, introduite en zone fictionnelle, crée une esthétique particulière par le tissage de cette proximité et par les nombreux effets qui se faufilent à l'image, en fonction de l'articulation constante du mouvement. Il n'en reste pas moins que la lecture de cette esthétique sera, comme le mentionne Amiel, de l'ordre d'une « expérience propre, sensuelle, absolument privée » et variera selon la sensibilité de chacun. L'affect se cristallisera selon la subjectivité du spectateur.

Bien qu'une importante ouverture se soit créée sur les recherches affectives au courant du 20^{ème} siècle, les réactions émotionnelles analysées par les domaines tels que le cognitivisme, la psychologie et la psychanalyse, demeurent majoritairement normées selon des catégories restant inévitablement subjectives et restreintes aux connaissances immédiates des chercheurs. Dans son texte « Un spectateur pensif » paru dans l'impressionnant ouvrage *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités* (2009), Raymond Bellour relève le paradoxe entre cognitivisme et cinéma. Ce paradoxe tient à la nature même de la science que les chercheurs voudraient pouvoir appliquer, et qui induit, en ce sens, un scientisme. Le rêve du cognitivisme, en ce qui a trait au cinéma, est de pouvoir exprimer en termes de localisations, de modalités et de quantités réelles n'importe quelle opération du film. Comme la tâche s'avère encore impossible, ces théoriciens, lorsqu'ils retombent dans le film, se rabattent sur les approches déjà existantes. Selon Bellour, même si le cognitivisme pouvait calculer l'effet du déroulement d'un film chez le spectateur, il resterait le problème de savoir que faire d'un second film qu'il

⁷ Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Les Presses Universitaires de France. p. 5.

faudrait à son tour comprendre, situer et interpréter. Le mot normativité imprègne donc toute la démarche du cognitivisme et tient à une caractérisation du cinéma selon un modèle canonique du film comme récit correspondant à un modèle cognitif préformé chez chaque spectateur et dont celui-ci peut ainsi effectuer en lui le programme. Bien que certains ouvrages cognitivistes fassent exception⁸, Bellour prétend que le cognitivisme au cinéma équivaut à un retour à la norme. Cette approche explicative engendrerait un épuisement du corps du film et du corps du spectateur. Dans le but de contrer cette taxinomie, nous prendrons appui sur la philosophie comme angle d'analyse. Le tout nous permettra de défendre l'individualité émotive et affective propre à chaque spectateur, et de garder en tête les nombreuses réactions possibles de tout sujet dans un contexte de réception filmique. Nous laisserons de côté l'analyse strictement psychique et physique de la réaction des spectateurs lors de la projection d'images particulières.

Le simple fait de prendre l'image comme point de départ pour l'analyse du transfert d'affects se rapproche de la définition première de l'esthétique. Elle peut être dite science du beau ou, étymologiquement plutôt, sensation du beau. L'esthétique est l'étude de la sensibilité à travers la perception des choses sensibles. Ce terme fut inventé par le philosophe Alexander Gottlieb Baumgarten, qui s'inspira des mots grecs *aisthêsis*, la sensation, et *aisthêton*, le sensible.⁹ L'esthétique centralise donc inévitablement le rapport direct entre le spectateur et l'œuvre, et évoque sous un même terme la forme et la perception de cette forme. Dans les domaines de la littérature, des arts et de la musique, plusieurs auteurs se sont penchés sur la question des passions et de la sympathie. Depuis Platon, le *pathos* fut pensé comme une force manifestant une contradiction, un conflit à l'intérieur du sujet même. Cette force, de naissance externe ou interne au sujet, serait, pour Platon, de l'ordre de l'irrationnel. Aristote évitera cette séparation de l'intellect et du sensible, ce qui donnera à la passion une puissance d'effet plus affirmée et autonome. La définition d'Aristote influencera l'analyse des passions jusqu'à Kant. Même si le terme « affect » est absent de l'œuvre de Kant, ce dernier proposera les bases de la

⁸ Bien que les explications scientifiques des émotions opérées par le cerveau soient données dans son texte *Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau* (2008), Antonio Damasio tient à une certaine ouverture sur l'individualité émotive de chaque personne et retrouve les propos de Bellour à ce sujet.

⁹ Dans Zarader, Jean-Pierre (dir.). 2007. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Éditions Ellipses.

distinction terminologique entre les concepts d'affect et de passion. Bien qu'il soit difficile de donner une définition concrète de l'affect, nous pouvons rappeler les idées de certains penseurs notables à ce sujet. Selon Spinoza, les affects sont ce qui détermine le comportement des individus. Par l'apparition d'un affect négatif, l'être humain aurait tendance à perdre du pouvoir sur ses agissements, tandis qu'un affect positif augmenterait sa puissance d'agir. « One of Spinoza's basic definitions of affect is an « affection [in other words an impingement upon] the body, and at the same time the idea of the affection (emphasis added).¹⁰ ». L'affect est une expérience généralement forte, tandis que l'« affection » est la concrétisation de cette modification apportée par l'affect dans l'organisme du sujet. L'affection peut être autant physique que psychique et être déclenchée autant par la sensation que par l'émotion.

La sensation provient de la perception d'un stimulus par l'un des cinq sens. Sa définition se trouve entre deux types d'événement ; la sensation peut être causée par une réflexion sur ce qui est représenté, ou par la réception sensorielle du corps. La sensation se trouve à la fois du côté de la conscience, puisque cette dernière peut retranscrire la stimulation captée par l'un des sens en y ajoutant une impression psychologique, et du côté physique, puisqu'elle est captée par les organes récepteurs. Quant au terme *émotion*, il provient du mot latin *emovere*, « mettre en mouvement ». L'émotion est une réaction momentanée, souvent impulsive, qui, selon différentes définitions, peut passer par l'affection du corps (des passions)¹¹ ou par l'affection de l'âme (la volonté)¹². D'autres l'envisagent seulement comme réaction affective momentanée, transformant temporairement la stabilité psycho-physique du sujet.

¹⁰ Massumi, Brian. *Ibid.* p. 31.

¹¹ À titre d'exemple, William James étudia l'émotion en fonction de ses manifestations corporelles. Selon le philosophe, l'émotion passe d'abord par des changements physiologiques, pour ensuite atteindre la conscience. L'émotion est une réponse, traduite par la conscience, envers ces changements corporels.

¹² Dans son ouvrage intitulé *Esquisse d'une théorie phénoménologique des émotions* (1948), Jean-Paul Sartre suggère que l'émotivité peut être contrôlée par le sujet dans le but de contrer une situation d'impréparation ou d'anticipation positive ou négative, ce qui placerait l'émotion du côté de la conscience par son intentionnalité. L'émotion passerait d'abord par la conscience, pour se répercuter par la suite sur le corps du sujet, en préparation envers un événement.

Dans cet ouvrage, il n'est pas question d'appréhender l'image filmique typiquement en fonction de sa narrativité, mais de porter attention au rôle des éléments figuraux, travaillant à la fois l'inconscient, le corps et la conscience du spectateur. Nous nous éloignerons donc de la notion de sentiment, puisque contrairement aux affects, celui-ci est plus facilement contrôlable par le sujet. Il trouve son fonctionnement au niveau du jugement et de la conviction, ce qui place sa réception du côté qualificatif. Nous préférons nous attarder aux sensations concrètes exprimées par l'image pour n'analyser que le côté intensif des impacts de l'esthétique à la caméra à l'épaule.

Ce mémoire a pour principal objectif d'examiner l'usage de la caméra à l'épaule dans les films *Faces* (1968) de John Cassavetes et *La Vie nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux. Nous tenterons de déceler les signes visuels sur lesquels repose l'impact émotionnel qu'ont ces films sur le spectateur. En se rapprochant de l'image en tant que telle et en analysant ce qui, dans la création et le rendu de l'esthétique de la caméra à l'épaule, agit comme catalyseur d'affects, ce mémoire, s'inscrivant dans une pensée figurale de l'image, dégagera les causes du fonctionnement de l'esthétique par le processus de création filmique. L'étude ouvrira finalement la réflexion sur les philosophies de l'affectivité chez le spectateur. Nous tenterons de montrer qu'un transfert d'affect s'effectue au sein d'une relation tripartite, partant du corps du caméraman jusqu'au corps du spectateur, en passant par la caméra à l'épaule et ses particularités esthétiques. Notre réflexion débutera, en amont, par l'analyse de la création en acte, elle se tournera ensuite vers l'esthétique filmique, pour se terminer par l'examen de la réaction du spectateur face à ces images imprégnées d'affects.

Loin de vouloir souligner la manière dont nous pouvons être émus par un regard mélancolique, par un sourire enjôleur ou par un ton de voix provocateur, nous ne nous intéresserons point au jeu des acteurs, mais à la captation filmique de cette performance d'acteurs et de la situation diégétique dans laquelle corps-filmés et corps-filmant se trouvent. En ce sens, le processus de création des deux cinéastes à l'étude implique une captation filmique dynamique par l'introduction de la caméra à l'épaule dans la zone de jeu. Loin d'installer la narration de leurs films respectifs dans une facilité émotionnelle, Cassavetes comme Grandrieux utilisent la caméra à l'épaule et semblent remanier le langage cinématographique par le mouvement perpétuel et assumé des corps en situation de tournage.

Ces deux cinéastes utilisent l'improvisation pour parvenir à une captation dynamique et physique fidèle de la performance et des forces qui en émanent. L'utilisation de la caméra à l'épaule donc, mais aussi l'improvisation de ces cinéastes, se trouvant eux-mêmes derrière la caméra, créent une esthétique visuelle à tendance physique. Bien que, sur le plan esthétique, les corpus filmiques de Cassavetes et de Grandrieux ont des similarités, au niveau des mouvements de caméra et des réactions de surprise que leur cause la situation de tournage improvisée, chaque cinéaste semble néanmoins construire, par des forces opposées, le visuel de son film. Sans vouloir entrer dans une mise en parallèle précise des œuvres de ces réalisateurs, nous définirons deux tendances diverses comme résultat d'un cadre dynamique et d'un cadrage physique¹³ opéré par la même technique de captation filmique. Nous verrons ainsi que l'œuvre de Cassavetes manifeste une esthétique du débordement, alors que l'œuvre de Grandrieux participe plutôt d'une esthétique de l'implosion. Sur une période de près de quarante ans, nous trouvons deux sujets d'études qui utilisent la caméra à l'épaule en contexte fictionnel. Ces deux œuvres filmiques nous permettront alors de concrétiser cette analyse du transfert d'affects en trois temps.

Le premier chapitre est divisé en deux parties. La première fera une brève généalogie de l'utilisation de la caméra à l'épaule selon différents modes de production. Cet historique nous permettra de suivre en parallèle l'évolution du mouvement de la caméra et l'évolution technique ayant forgé, en quelque sorte, les images que nous connaissons du septième art. Dans la deuxième partie du premier chapitre, nous reviendrons sur les principaux écrits portant sur les points de vue au cinéma. Pour parvenir à cette synthèse, les écrits narratologiques d'André Gaudreault et de François Jost sur la focalisation et l'ocularisation, nous permettront de mieux spécifier le point de vue de la caméra à l'épaule dans les films à l'étude. Un retour sur l'ouvrage *La subjectivité au cinéma, Représentation filmique du subjectif* (2011) de Dominique Château, nous permettra de clore cette courte analyse.

Le chapitre deux s'attardera au travail de John Cassavetes. Un bref historique de la carrière du cinéaste nous permettra par la suite de saisir la portée de l'improvisation et des

¹³ Nous parlons de cadrage physique au sens où la composition des éléments à l'image se fait par graduations physiques plutôt que par division géométrique.

corps en mouvement dans le processus d'improvisation utilisé pour la création de ses films. En prenant appui sur les écrits de Brian Massumi et de son ouvrage *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*, nous pourrions identifier les bases du fonctionnement de l'affection du spectateur face à l'image. Le tout nous permettra par la suite d'analyser certaines séquences du film *Faces*, séquences qui nous permettront de déceler ce que nous appellerons les traces d'affectivités dans l'image, lesquelles seraient causées par les corps en mouvements et par la technique d'improvisation. Après avoir identifié, plus particulièrement, les caractéristiques de l'esthétique du débordement qui définit l'image du film *Faces*, nous concluons en proposant d'appeler cette technique particulière de captation une « caméra catalytique ».

Le troisième et dernier chapitre sera constitué de l'analyse de la technique de création de Philippe Grandrieux. Nous ouvrirons le chapitre sur un bref résumé de la carrière du cinéaste dans le but de saisir la technique d'improvisation caractérisant son processus de création. En prenant appui sur l'ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981) du philosophe Gilles Deleuze, nous poursuivrons le chapitre avec l'analyse de quelques séquences du film *La Vie nouvelle*, en tentant de décrire les formes d'affectivités qui se dégagent de l'esthétique de la caméra catalytique. Le tout nous permettra de répertorier les traces d'affectivités visibles à l'image. Nous clôturerons ce chapitre en évoquant les possibles impacts qu'auront ces traces d'affectivité et cette caméra catalytique sur les spectateurs tout en confirmant qu'un transfert d'affects s'élabore de manière tripartite entre le caméraman, l'image filmique et le spectateur.

Chapitre 1.1.

Historique de la caméra à l'épaule et des différents modes de production

Dans le but de comprendre de manière plus effective l'avènement de la caméra à l'épaule et son apport tout particulier sur l'esthétique cinématographique, il serait utile de tracer la ligne chronologique des techniques du septième art, en y soulignant les moments phares de l'évolution de cette caméra portée. Nous saisissons ainsi le fondement de notre sujet principal et pourrons situer de plus bel l'esthétique des deux cinéastes étudiés dans cet ouvrage en décelant, dans un premier temps, les modifications techniques de l'équipement cinématographique ayant mené la découverte d'un éventail de mouvements de caméra. Un panorama des différents appuis¹⁴ de la caméra nous permettra d'entrevoir les divers modes de production des films documentaires et de fiction, passant des premiers temps du cinéma à son âge d'or. Nous concentrant plus précisément sur la caméra à l'épaule, nous verrons en quoi l'apparition des caméras légères et du cinéma direct eurent une influence sur tous les pans de création du septième art, qu'ils soient fictionnel, documentaire ou expérimental. Un bref paragraphe se chargera de comparer les points similaires et dissemblables entre une caméra portée à l'épaule et une caméra manipulée sur Steadicam. Le tout permettra de souligner les différentes pensées créatives derrière ces deux techniques de mouvement de caméra. Un survol des nouvelles technologies de captation, passant de l'analogique au numérique, permettra de souligner un nouvel élan de la caméra portée lors de la décennie 1990. Ce chapitre se terminera sur une synthèse des différentes tendances de la mise en scène au cinéma et sur l'examen de leurs relations avec l'évolution de la technique cinématographique et du

¹⁴ Bien que le terme *support* soit utilisé par certains ouvrages pour signifier le soutènement de la caméra sur un objet ou un corps lui permettant d'opérer un mouvement ou de maintenir sa fixité, ce vocable renvoie cependant aux différents médiums d'impression de l'image cinématographiques ou photographiques. (Support analogique ou numérique). Nous proposons donc d'introduire le terme *appui* dans le but d'éviter tout quiproquo de définitions.

mouvement de caméra à l'épaule. Nous pourrions en ce sens établir ce qui pourra être une première généalogie de la caméra à l'épaule.

Variations du mouvement de la caméra, des premiers temps à l'âge d'or du cinéma

Le mouvement est en quelque sorte la pierre angulaire qui apportera questionnements et analyses auprès des chercheurs du milieu du 19^e siècle. Le mouvement du sujet, d'abord décomposé par la chronophotographie et ses scientifiques, sera par la suite recomposé dans un but d'analyse du rendu animé à l'image. La projection d'une image en continu du mouvement opéré par un sujet est le fondement de ce que nous connaissons aujourd'hui du cinéma, résultat alimenté par cette recherche sur le mouvement, du phénomène de la persistance rétinienne et de l'effet Phi.

Au tout début de l'invention du cinématographe, la caméra reste fixe et dévoile, dans leur durée quasi réelle, les divers mouvements et déplacements des sujets de la vie courante. Par un cadre restreint à l'élaboration des échelles de plan, les premières vues Lumière paraissent pratiquement statiques, captant ce qui se déroulera devant la caméra placée au bon endroit et en moment opportun. Il ne faudra qu'une année de gestation pour que l'innovation de l'époque prenne le dessus sur la technique cinématographique. D'un désir de représenter le sujet en mouvement par une caméra fixe, le cinématographe passera à la recherche d'une représentation du sujet par une caméra en mouvement. La forte tendance de ces vues à conquérir l'attention de ses nouveaux spectateurs par des images exotiques provenant des quatre coins du globe, prenant pour sujet ce que le tourisme en expansion préconise à cette époque, est ce qui générera le premier mouvement de caméra. Autrefois appelé panorama en référence aux peintures en paysage et au déplacement des spectateurs pour une lecture plus rigoureuse de l'œuvre, le travelling vit le jour en 1896. La place de l'inventeur étant encore disputée¹⁵, nous pouvons toutefois attribuer cette découverte aux frères Lumière ainsi qu'à

¹⁵ Selon certains chercheurs, l'invention du travelling irait à Alexandre Promio, opérateur des vues Lumières, par l'embarquement de la caméra sur un *vaporetto* à Venise. Or, les récentes recherches prouvent que le titre irait plutôt à François-Constant Girel, autre opérateur Lumière envoyé à Cologne en Allemagne un mois avant le voyage d'Alexandre Promio. Empruntant un bateau pour ses déplacements, Girel eut l'idée soudaine d'y filmer en mouvement le paysage du Rhin. Girel découvrit donc le travelling accidentellement. Son influence sur le travail de Promio sera grande. En toute conscience d'acte, Promio élaborera dans plusieurs films la technique du « panorama », ce qui en fera le premier « théoricien » de cette nouvelle technique de captation en mouvement qu'est le travelling que nous connaissons aujourd'hui.

leurs opérateurs. Le moyen de transport utilisé en premier lieu pour l'élaboration du travelling fut le bateau, puisque François-Constant Girel tout comme Alexandre Promio embarquèrent, lors de la même année, leur caméra sur ce moyen de transport dans le but de capter en mouvement les rives des villes observées par la lentille des frères Lumière. Malgré la lourdeur des premières caméras, l'embarquement, bien qu'ardu, sur des moyens de transport passant par la gondole, la locomotive ou même la chaise à porteur, permettra d'expérimenter ce premier mouvement donné au cinématographe. L'inauguration des *Hale's Tours* en 1904 à l'exposition universelle de Saint-Louis serait une conséquence de l'apparition des vues panoramiques Lumière, à caractère contemplatif. En plaçant davantage le spectateur dans une position d'observateur, ce principe du voyage immobile gagne ainsi certains procédés de projection de l'époque en recréant l'intérieur d'un train accueillant les spectateurs, une fenêtre du wagon recevant les faisceaux du film capté à partir de ce même moyen de transport et rappelant l'expérience des vues Lumière.

Quatre ans après la découverte du travelling, le panoramique apparaît avec les avancées techniques du viseur de la caméra et du mécanisme de pivotement de la tête du trépied, nouveautés pleinement accueillies par les opérateurs de cette première période du cinéma. Bravant les problèmes de changements d'exposition, James White, opérateur d'Edison, élaborera par des vues panoramiques¹⁶ cette nouvelle technique de mouvement de caméra. Par ce désir de la captation du réel, en accumulant toutes informations se déroulant devant la caméra, l'utilisation du panoramique ou du travelling apporte cette latitude de vision tant souhaitée par ces opérateurs. Tandis que certains cinéastes de fiction restent prisonniers de l'esthétique du théâtre et de la fixité des studios, les premiers mouvements de caméra sont expérimentés dans les films à valeurs documentaires. Les opérateurs des frères Lumière ou d'Edison sauront utiliser ces divers mouvements de caméra (travelling, panoramique, différences d'échelles de plans), tandis que les réalisateurs de films de fiction ne pourront faire accepter que beaucoup plus tard ces procédés par le public :

¹⁶ Lors de l'*Exposition universelle de Paris* en 1900, James White effectue plusieurs panoramiques horizontaux du paysage de la ville française. Cette technique ne sera élaborée que quatre ans après l'apparition du travelling, les problèmes de changements de luminosité entre une plongée et une contre-plongée étant l'une des causes de son arrivée tardive.

La multiplicité des points de vue, donc la multiplicité des cadrages des « vues » prises par l'opérateur, était en effet parfaitement admise lorsqu'il s'agissait de faits vrais enregistrés dans un monde au sein duquel l'opérateur était supposé pouvoir se déplacer, et dont il reproduisait la continuité spatio-temporelle pour les spectateurs.¹⁷

La représentation des films de fictions de l'époque, se concentrant sur une esthétique fortement influencée par le théâtre, créent ainsi cette division de l'espace entre le sujet filmé et l'équipe filmante. Le passage de l'outil d'enregistrement à l'intérieur de l'espace fictionnel est difficilement accepté et compris de la part des spectateurs. La majorité des réalisations du cinéma muet auront besoin d'un contexte narratif ferme se prêtant aux mouvements de caméra pour oser expérimenter cette technique. Il faudra un moment d'adaptation avant que les cinéastes de fiction de cette époque n'introduisent ces premières techniques de captation en mouvement.

Parallèlement à la découverte du panoramique, le travail de George Albert Smith, James Williamson et William Haggar mènera à l'invention du découpage technique et du montage en Angleterre, en 1900. Surnommé *l'école de Brighton* par Georges Sadoul, ce groupe de cinéastes de fiction sans structure hiérarchique ni contraintes esthétiques s'intéresse plus particulièrement à l'alternance entre gros plans et plans d'ensemble dans la construction du récit filmique :

Loin d'être passif et immobile, comme l'est la vision du spectateur d'orchestre d'un théâtre, l'objectif de la caméra s'apparente, selon eux, à un œil sélectif, une sorte d'entonnoir, un outil que l'on peu manipuler pour lui donner la même mobilité, la même curiosité que le regard humain.¹⁸

Si les membres de cette école ont pu être influencés par certains films déjà fondés sur l'alternance de différentes échelles de plans, il n'en reste pas moins que ces cinéastes pousseront consciemment cette technique, ce qui mènera au fondement du découpage. Le film intitulé *Les lunettes de lecture de Mamie* (1900) de Georges Albert Smith est, en quelque sorte,

¹⁷Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Les Presses Universitaires de France. p. 137.

¹⁸Briselance, Marie-France et Jean-Claude Morin. 2010. *Grammaire du cinéma*. Coll. « Cinéma ». Paris : Nouveau Monde Éditions.

la genèse du langage cinématographique que nous connaissons aujourd'hui. Le plan, l'unité créatrice du film, sert désormais à penser l'espace et le temps à l'intérieur du récit filmique, et permet maintenant de choisir la manière de filmer l'action plutôt que de rester immobile envers celle-ci. Le découpage et les changements de points de vue à l'intérieur même d'une scène faciliteront le tournage par la prévision des déplacements de la caméra. Permettant au cinéma de fiction de se détacher de l'esthétique du tableau, la description toujours plus précise du catalogue des vues apportera une structure de travail au tournage, esquisse sur laquelle l'entièreté de l'équipe se basera pour compléter leur travail. Le perfectionnement de la production de film par ce nouveau procédé est ce qui pourrait expliquer la création de film à la chaîne qui succèdera à la courte époque de gestation du septième art. Le découpage technique se substitue tranquillement à l'enregistrement frontal, et est le point d'assise du langage cinématographique que nous connaissons aujourd'hui. D.W. Griffith, ayant poursuivi ce processus de création qu'est le découpage technique, est à l'embouchure de deux grandes directions que prendra le cinéma au courant de la décennie 1920 ; le cinéma de montage, pratiqué entre autres par les formalistes russes et le cinéma d'avant-garde, et le cinéma de découpage, qui sera intrinsèque au cinéma hollywoodien classique.

Par cette recherche de nouvelles sensations à offrir aux spectateurs, un genre nouveau vit le jour en Angleterre. Né par la multiplication des points de vue ainsi que du mouvement de caméra, le genre de la *poursuite* fut premièrement élaboré dans *L'attaque d'une mission en Chine* par James Williamson en 1902, membre de *l'école de Brighton*. La soudaine prise de liberté de la caméra de fiction est ainsi expliquée par Georges Sadoul :

La caméra ne se contentait plus de suivre le héros, elle le prenait en course. Cette chasse, née du montage, l'assouplissait, le perfectionnait. La caméra cessait d'être vissée sur le fauteuil du *Monsieur de l'orchestre*, elle reprenait la liberté, dont l'avait dotée Lumière, elle s'envolait sur un tapis volant, derrière les bandits ou les fuyards burlesques.¹⁹

Il n'en faudra plus pour que ce genre instaure la grande tradition du Western, aux fondements de poursuite et de conquête territoriale du nouveau continent. La fiction s'empare donc elle

¹⁹ Sadoul, Georges. 1949. *Histoire d'un art, Le cinéma des origines à nos jours*. Paris : Les Éditions Flammarion. p. 41-42.

aussi des techniques mobiles de la captation filmique, le tout se faisant dans un parfait contrôle de l'action se trouvant devant la caméra, mais surtout, par le calcul précis du mouvement même de la caméra embarquée (qu'elle soit sur train, chariot, gondole, etc.). Malgré l'apparition de nouveaux modèles de caméras, les appareils restent très lourds, ce qui nuira en grande partie aux mouvements durant la captation. L'arrivée des péplums (ou films historiques à grand déploiement) dans la décennie 1910 donnera accès à deux nouvelles trouvailles pour simplifier les mouvements de caméra en fiction ; les déplacements de caméra en studio se feront pour la première fois en 1914 avec le *Carrelo* (chariot) dans le film *Cabiria* de Giovanni Pastrone, suivront *The Birth of a Nation* (1915) et *Intolerance* (1916) qui marqueront l'arrivée de la grue parmi les outils de captation du cinéma. L'apparition de ces deux techniques spécifiquement conçues pour la caméra aidera les réalisateurs à pallier cette difficulté technique et répondra ainsi aux exigences du langage cinématographique souhaité.

Dans l'histoire du développement technique des caméras, l'accent fut d'abord mis sur le perfectionnement du mécanisme (à ressort ou électrique), du système de chargement ou des tourelles rotatives pour y accueillir divers objectifs. La légèreté des caméras ainsi que leur portabilité ne sera que progressivement l'objet de recherche technique chez certains fabricants. Une première caméra portable paraît en 1926, l'Eyemo conçue par Bell et Howel. Dépendant du type de magasin, cette caméra de près de trois kilos pouvait être manipulée sans trépied (nécessitant un magasin de moins de 400 pieds de chargement). La caméra DeVry, sortie lors de la même année, optera pour les mêmes spécificités mais sera néanmoins plus lourde que l'Eyemo. Ces caméras 35 mm au poing seront majoritairement utilisées par les reporters et pour les films d'actualité, pratiques quant à la préservation de la spontanéité en situation périlleuse.²⁰

Les films à valeurs documentaires demanderont de plus en plus de ce type de caméra facile à transporter, tandis que la majorité des films de fiction ne l'utiliseront que timidement, préférant garder le bon contrôle du mouvement de la caméra et de l'action filmée. Un pan du cinéma fictionnel préférera pourtant travailler à même les mouvements de caméra et

²⁰ Petterson, B. Palle. 2011. *Cameras into the Wild : A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895-1928*. Jefferson : McFarland & Compagny.

l'expression cinématographique, ce qui permit une certaine évolution de l'esthétique du septième art. Nous pouvons nommer certains films de cette mouvance s'étant démarqués par l'expérimentation des mouvements de caméra au début de son apparition sur grand écran. Poussé par la déroute de la pensée bourgeoise et dominante de l'époque, un mouvement avant-gardiste s'abat sur le septième art au milieu des années 1920. Dans un désir de dépasser les limites du symbolisme de cet art, plusieurs de ces cinéastes expérimenteront les fondements du langage cinématographique, contrôlés en partie par les cinéastes du découpage technique et du cinéma à grand déploiement. Ainsi le scénariste Carl Meyer et le réalisateur Friedrich Wilhelm Murnau, pour le film *Le dernier des hommes* (1924), avaient pu se procurer une caméra portable pour répondre aux nécessités du scénario et des mouvements impliqués par celui-ci. À tendances expressionnistes, la caméra suit les mouvements (et pourrait-on dire l'état émotionnel) du personnage principal dans son périple. Des plans panoramiques et en travelling y seront visibles, tout comme dans le film de René Clair, *Entr'actes* (1924). Ce premier film du cinéaste français laissera entrevoir une image en surimpression, feignant suivre les déplacements d'un bateau de papier par une marée de vent au dessus de la ville, le tout filmé par un panoramique. Par l'embarquement de la caméra sur des moyens de transport faisant partie de la diégèse du film, le cinéaste entreprit des travellings sur voiture, suivant la course du groupe de gens endeuillés tentant d'arrêter la fuite du cercueil du défunt, et constitua une scène d'une caméra sur des montagnes russes (la deuxième moitié du film étant construit sur le principe de poursuite du cinéma primitif). Man Ray sera, quant à lui, l'un de ceux qui expérimentera les plans à la caméra à l'épaule²¹. Son court métrage *Emak-Bakia* (1926) détient des travellings avants opérés à la caméra à l'épaule, tandis que le ciné-poème intitulé *L'étoile de mer* (1928) se permet de suivre à la caméra portée une feuille de papier s'éloignant sur le sol, au gré du vent. Plusieurs expérimentations de la sorte s'opèreront lors de cette époque, et même au-delà, ce qui permettra au public le plus curieux de s'habituer aux différents mouvements de caméra (en premier lieu, aux plans à la caméra à l'épaule peu utilisée dans le cinéma de fiction de cette période). Toutefois, l'inclusion de la technique d'enregistrement sonore, alourdissant ainsi les caméras de boîtes insonorisées, ne fera qu'alourdir l'équipement

²¹ À cette liste de cinéastes, nous pourrions ajouter Abel Gance et Marcel L'Herbier qui « [...]ont expérimenté à la fin des années 1920 – décidément années d'expérimentations – toutes sortes de mouvements, libérant de manières audacieuses la caméra de sa fixité ». *Le cadrage au cinéma*, Dominique Vilain, 1992, p.34).

de captation pour les films de fiction se tournant vers cette nouvelle technologie. L'arrivée de plus en plus imposante des caméras légères et synchrones vers 1950 rectifiera le problème à ce niveau. Les caméras devenant plus accessibles, le mouvement de caméra se verra expérimenté par une nouvelle génération de cinéastes avant-gardistes.

Premier élan ; l'apport du cinéma direct

Sur le tournage des films documentaires, plusieurs problèmes seront rencontrés jusqu'à l'épanouissement de ce genre cinématographique que nous connaissons maintenant, soit le cinéma direct. Saisis par un désir de capter le plus juste réel de leurs sujets, les réalisateurs tendront de plus en plus à tourner en extérieur et auprès de l'action filmée. Gilles Marsolais explique en ce sens les difficultés rencontrées depuis l'arrivée du cinéma documentaire jusqu'à sa révolution :

Il faut bien comprendre, en effet, que le tournage hors des studios posa, jusqu'en 1955, des problèmes d'ordre technique considérables : le poids des caméras (35 mm souvent), des accumulateurs, des batteries, le peu de sensibilité de la pellicule, l'encombrement des panneaux réflecteurs et de la panoplie de lampes qu'exigeait l'éclairage, la quasi-impossibilité de capter le son sur le terrain, si ce n'est de façon indépendante de l'image, gênaient la prise de vue, limitaient la liberté d'action du cinéaste et rendaient aléatoire la... spontanéité des gens filmés!²²

Parallèlement à cette époque, la télévision prend de l'ampleur et l'industrie cinématographique se doit de répondre à cette transformation demandée, et ce, à tous les niveaux. Bien qu'apparut lors de la décennie 1920 en Europe et aux États-Unis, ce n'est qu'en 1949 que la popularité du médium télévisuel se verra, apportée par l'expansion de la consommation de l'après-guerre. La captation des premières émissions se faisant par un support analogique, la production télévisuelle s'adapte rapidement au format 16mm. Suivant la tangente des reportages de guerre, ces productions eurent besoin entre autre de la légèreté d'équipement que pouvait leur accorder ce format pellicule. À la demande des cinéastes voulant suivre cette mobilité de l'équipement de tournage en lieu réel apportée par les productions télévisuelles, les fabricants

²² Marsolais, Gilles. [1974] 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Coll. « Cinéma ». Laval : Éditions Les 400 coups. p. 60.

se penchèrent sur la création de caméras plus légères, empruntant le format 16 mm utilisé par le cousin du cinéma et par certaines créations indépendantes. La conception de pellicules beaucoup plus sensibles, allégeant l'équipement de lumière sur le plateau de tournage, aida en grande partie à la libération des mouvements de la caméra, le cadreur n'étant plus obstruée par les panneaux réflecteurs ou lampes d'appoints pour imprégner une image adéquate sur celluloïd. Le format 16 mm, primordialement utilisé par les productions télévisuelles, s'implantera dans l'équipement de production et de postproduction cinématographique. Des tables de montage, des salles de mixages et des laboratoires de tirage de copies étant jusqu'à cette date majoritairement restreinte au format pellicule 35 mm purent désormais accueillir le format 16 mm. Par cette arrivée, les fabricants d'outils de travail du cinéma permirent à certaines équipes de tournage de réaliser à moindre coût et avec plus de liberté leurs œuvres. En ce sens, la caméra fût non seulement déliée de tous supports stables tel le trépied, mais l'expérimentation du mouvement sur un appui humain, déjà expérimenté par certains cinéastes de l'Avant-garde, fut doucement acceptée par les spectateurs de l'époque. L'esthétique de la caméra à l'épaule sera donc progressivement assumée par ces films documentaires, l'instabilité du mouvement allant de pair avec cette recherche constante de proximité de la caméra avec ses sujets filmés.

En effet, libérés des artifices du cinéma traditionnel et revenus de leur émerveillement premier en face de leurs nouveaux instruments d'investigation du réel, les cinéastes reviendront à plus de simplicité et, du coup, se rapprocheront de la vérité profonde de ce réel concret.²³

La zone de tournage (son équipe et ses outils) et l'espace réel à filmer, qui dès lors se trouvaient scindées, se verront alors combinées sous une même localisation. Le documentariste, pouvant désormais se déplacer parmi les personnes filmées, introduit la zone réelle avec la caméra et concrétise de plus bel cette captation du réel tant souhaitée. Le cinéaste fait désormais partie de la réalité qu'il compte saisir.

L'effervescence du cinéma direct, assumant maintenant la caméra à l'épaule et l'improvisation dans le processus de création et de captation documentaire, conduira à un transfert de cette technique au niveau des productions cinématographiques de fiction. La

²³ Marsolais, Gilles. *ibid.* p. 63.

technique de l'improvisation au tournage, s'étant élaboré par le cinéma direct en France, au Canada (Québec) et aux États-Unis, prendra place dans les productions fictionnelles. Cette « pollinisation »²⁴ de la fiction par le direct débutera entre autres aux États-Unis avec John Cassavetes, cinéaste indépendant, dans son premier film de fiction *Shadows* (1959). Cette direction, constatée par plusieurs critiques de l'époque tel que Jean-Louis Comolli, se fera percevoir comme « une certaine tendance du cinéma moderne », et précisée par le recours des techniques du direct par certaines créations fictionnelles du septième art²⁵. Dans un texte paru en 1969, Comolli affirme en effet que le cinéma direct devrait plutôt être considéré comme une esthétique en soi, et non seulement comme une technique documentaire. La cause première en serait simplement que :

[Sur le] plan esthétique, cela semble se passer comme si, pour une certaine frange du cinéma contemporain (celle de l'expérimentation), les domaines traditionnellement séparés et même opposés du « documentaire » et du « fictionnel » s'interpénétraient de plus en plus, se mêlaient de mille manières, engagés en, engageant un vaste processus d'échange, un système de réciprocité tel que reportage et fiction, alternés ou conjugués dans le même film, réagissent l'un sur l'autre, s'altèrent, se transforment et finissent peut-être par valoir l'un pour l'autre.²⁶

Cette pollinisation de la fiction par le direct doit donc être comprise comme une part d'échange, puisque graduellement la fiction pénétrera le documentaire, tout autant que le documentaire perturbera la fiction. Puisque cette technique du cinéma direct chemine vers la technique de la caméra à l'épaule, qui nous intéresse plus particulièrement dans ce mémoire, nous pouvons souligner quelques caractéristiques principales accordées par son utilisation : le désir de proximité avec le réel filmé, la participation de la caméra libérée et instinctive, l'improvisation au tournage et des gestes de cette caméra.

²⁴ Marsolais, Gilles. *ibid.* p. 77.

²⁵ Comme exemples se retrouvant dans cette limite entre documentaire et fiction, Comolli cite des films comme *L'amour fou* de Jacques Rivette, *La collectionneuse* d'Éric Rohmer, *Faces* de John Cassavetes, mais aussi *Chronik der A.M Bach* de Straub et Huillet et *Silence et cri* de Miklos Jancso. Dans *Le détour par le direct I*, 1969, *Cahiers du Cinéma*, no 209, p. 48-53.

²⁶ Comolli, Jean-Louis. 1969. « Le détour par le direct I ». *Cahiers du Cinéma*, no 209 (février), p. 48.

Parenthèse sur la Steadicam; l'esthétique en comparaison

Par le précédent éventail des différents mouvements de caméra ayant permis au septième art de se libérer de sa fixité, nous avons pu déceler la base de leur apparition au cours de la brève histoire de cet art. Au commencement, le mouvement de la caméra se développa en entrant dans une première phase d'adaptation. Par la lourdeur des premières caméras, celles-ci sont aidées de diverses machines pour pouvoir entreprendre leurs mouvements. L'outil de captation prendra appui sur la machine pour développer cette première voie de mobilité. L'apparition du travelling sur moyens de transport, sur grue ou sur chariot, ou du panoramique réglé sur trépied en sont de bons exemples. L'arrivée des caméras légères fera évoluer la mobilité de la caméra vers une deuxième phase, celle de la caméra du corps. L'outil maintenu sur l'épaule ou au bout du bras du cadreur, la sensation directe des mouvements imparfaits de ce corps sur l'image apporta une tout autre esthétique au septième art. Ce type d'appui, nous intéressant plus particulièrement dans ce mémoire, serait intéressant d'être mis en parallèle avec un autre procédé, celui de la Steadicam.

Aidée par l'arrivée du cinéma direct au milieu des années 1950, l'expansion de l'utilisation de la caméra portée se poursuivit de part et d'autre des continents. Appréciée par les cinémas nationaux entre autres et grandement utilisée de nos jours, l'arrivée de la Steadicam au milieu des années 1970 perturba, pour un court temps, l'esthétique jusqu'à présent assumée la caméra portée²⁷. Cette invention américaine, créée dans le but de pallier en majeure partie les défauts de la caméra à l'épaule et de ses tressaillements, s'inscrit dans un élan de libération du mouvement de la caméra et ouvre une troisième voie selon Priska Morrissey : « [la Steadicam] évolue justement entre une réunion corps-machine (la machine constituant une extension du corps humain) et un effacement du corps de l'opérateur, le principe fondateur étant la disparition des heurts provoqués par le corps du cameraman.²⁸ ». L'impulsion tout comme les chocs produits par le corps du cameraman sont atténués par un

²⁷ Parmi l'évolution des techniques du mouvement de la caméra, nous devons souligner dans cette même décennie l'arrivée de la Louma, grue légère et télécommandable, détachant complètement le cameraman de son outil.

²⁸ Morrissey, Priska. 2003. « Histoire d'une machine ». *Vertigo*, no 24 (octobre), p. 47.

système de contrepoids et de compensation de mouvement qui stabilisent la caméra en déplaçant constamment son centre de gravité et provoque ainsi l'aspect d'une image dénaturée de tout appui. L'effet de flottement, que nous pouvons par exemple déceler dès les premiers films²⁹ ayant utilisé cette technique, contrôle l'entièreté des chocs pouvant être causés par les mouvements intuitifs d'une caméra portée à l'épaule et appuie l'ambiance souhaitée pour ces films. La machine prend le dessus sur le travail du corps de l'opérateur.

La principale différence entre ces deux techniques serait alors cette visibilité des impacts du corps (souhaitée ou non) du caméraman envers l'outil de captation visuelle. D'une technique à l'autre, la lourdeur prenant part à l'esthétique du film à la caméra portée se dissipe pour laisser place au glissement serein du mouvement de la Steadicam vers le sujet filmé. En regardant constamment dans le viseur lors de la captation, la caméra à l'épaule et son porteur fusionnent en une seule unité. Ce rapport est autre par la technique de stabilisation d'image. L'opérateur de Steadicam doit prendre le pouls du cadre non par le viseur, mais bien par un moniteur se trouvant majoritairement en bas de la colonne où se situe la caméra, ce qui aura paradoxalement pour impact de distancier l'outil de l'homme qui la porte. Bien que la sensation de lourdeur de la caméra ne soit pas manifestée à l'image, le poids de la machinerie s'en trouve néanmoins plus ressentie par le cadreur devant porter la machinerie de la Steadicam au-devant de lui. Il en va sans dire que ce dispositif demande une formation et beaucoup d'expérience, ce qui réduit grandement son accessibilité puisque seuls les cadreurs ou directeurs de la photographie exclusivement spécialisés dans l'usage du Steadicam peuvent maîtriser cette technique.³⁰ Par la lourdeur de ce procédé, le mouvement de la caméra lors du tournage doit non seulement être orchestré minutieusement, mais doit aussi être plusieurs fois répété, ce qui a pour conséquence de brimer l'instinct et l'improvisation auquel un cadreur de caméra à l'épaule pourrait prendre part lors du déroulement d'une scène. Tout comme la majorité des critiques françaises, Michel Chion exprime des réserves envers la Steadicam et soulève en quoi cette technique serait une « [...] mise-à-l'aise du cadrage, qui en est corollaire,

²⁹ Soit *Bound for Glory* (1976) d'Hal Ashby, *Rocky* (1976) de John G. Avildsen, *Marathon Man* (1976) de John Schlesinger et *Shining* (1980) de Stanley Kubrick. (« Histoire d'une machine ». *Vertigo*, 2003, p.47).

³⁰ Par la très grande forme physique que cette technique demande à ces opérateurs, plusieurs femmes, déjà très peu à exercer le métier, sont majoritairement exclues des productions utilisant la Steadicam.

et qui ôte toute intensité aux rapports acteurs-caméra.³¹». En contrôlant les chocs du caméraman, la Steadicam emprisonne en quelque sorte ce dernier à devoir agir et réfléchir en fonction de cette machine qu'il porte. Il en est de même pour l'entièreté de l'équipe de tournage qui doit prévoir le résultat de son travail en fonction du mouvement de la caméra déterminé à l'avance.

Suivant ces propos, la caméra à l'épaule serait l'outil tout destiné pour opérer de manière adéquate une improvisation à même la captation, offrant une liberté des gestes non seulement chez l'opérateur, mais aussi chez les acteurs n'ayant plus à se soucier du positionnement de leur corps telle une chorégraphie. Dépendant du type de caméra utilisé, il est d'autant plus facile d'exécuter des mouvements de caméra à l'épaule, ce qui augmente le nombre de cadres possibles sur le plateau. Utilisant la caméra à l'épaule dans leurs films, les cinéastes à l'étude dans ce mémoire expérimentent cette improvisation accessible par cette technique. John Cassavetes cadra majoritairement ses films tels que *Faces* (1968) et *A Woman Under the Influence* (1975), tandis que Philippe Grandrieux opère constamment le poste du cadreur dans ses films de fictions tout comme ses films documentaires. Il en va ainsi d'une meilleure ergonomie pouvant libérer les gestes et l'instinct du cadreur, la caméra et le caméraman étant à la fois autonomes et en symbiose. Sans système de compensation, le poids de la caméra sera visible au travers de l'image par les déplacements tout aussi imparfaits, mais véridiques, du corps du cadreur dans l'action. Une esthétique de l'image en tremblement se doit donc d'être assumée par l'utilisation de la caméra à l'épaule, sans quoi la réalité du geste s'en trouverait biaisée.

Deuxième élan ; la transmutation des technologies

Nous l'avons vu, il y eut un temps de gestation avant que la légèreté ne soit la source d'innovation chez les fabricants de caméras. Bien que certains appareils puissent être manipulés à même le corps de l'opérateur en 1924, la grande majorité des caméras légères prirent le dessus du marché au court des années 1950. La règle d'or pour les fabricants de cette époque sera le son synchrone amalgamé à l'appareil, plus léger, de captation visuelle. Sortie à

³¹ Chion, Michel. 1981. « Le système Steadicam », *Cahiers du cinéma*, no 330 (décembre), p. 7.

cette époque, la caméra KMT (par Coutant et Mathot) fut conçue pour être tenue à l'épaule malgré son fil de liaison au magnétophone, tandis que la caméra Éclair 16 filmait en son synchrone sans fil en plus de détenir une visée réflex et un zoom à plus grande profondeur de champ. Puis en 1968, la vidéo s'infiltra graduellement dans le marché. Le Portapack, ensemble de vidéo portable, très léger et très accessible, vit le jour lors de cette même année. Au grand détriment de certaines productions à grand déploiement, les Majors suivent cet engouement des nouvelles technologies et se dirigent vers la connaissance technique plutôt que créative pour produire leurs films. Utilisant majoritairement le format 35 mm, le cinéma hollywoodien mettra au point le Combo vers 1970, moniteur externe à la caméra émettant la reprise vidéo de la captation, conçu dans le but de mieux contrôler les déplacements des acteurs et du cadre. La sédentarité de l'équipe de tournage sur le plateau sera accentuée par cette nouvelle manière de filmer. Les informations télévisées, tout comme certains artistes du domaine des arts plastiques ou du cinéma, exploiteront la vidéo, tandis qu'une grande part du cinéma indépendant se tournera vers le format analogique 16 mm et suivra ses avancées. Moins coûteuse que le format 35 mm et permettant aux fabricants d'alléger l'appareil de captation, la qualité de l'image du format 16 mm reste hautement supérieure à l'image composite de la vidéo à cette époque. Au début des années 1970, la caméra Aäton 16, « le fameux chat sur l'épaule », est mise sur le marché par Jean-Pierre Beauviala poursuivant le concept de la miniaturisation de l'appareillage cinématographique. Cette caméra sera amplement accueillie par les cinéastes indépendants de l'époque et restera majoritairement utilisée par ceux-ci jusqu'à l'expansion du numérique quinze ans plus tard. Ainsi les caméras 8 mm, appareils premièrement conçus pour le grand public, feront graduellement concurrence avec le marché des petits formats numériques avec la Handicam Video 8 de Sony (1985), la S.VHS de JVC (1989) et la Hi 8 de Sony (1990). Les cinéastes indépendants habitués au format 16 mm et à ses caméras portables auront ainsi d'autres choix s'offrant à eux au début des années 1990. La Beta Digital et la Beta SX (HDV) prirent le dessus sur le commerce. Cinq ans plus tard, une nouvelle venue destinée au grand public, au format miniature et aux coûts de productions moindres, s'immiscera chez certains réalisateurs indépendants. Il s'agit de la caméra mini-DV, appareil pouvant être manipulé à la main et parfois, du bout des doigts. Le cinéma à grand déploiement connaîtra en 1998 la révolution du format numérique HD, format qui sera récupéré graduellement par le cinéma indépendant.

Hier, le 16mm, puis le Super 16 et la vidéo analogique à bande magnétique, aujourd'hui, la vidéo numérique (digital camera) : c'est toujours la même évolution vers le moindre coût, la miniaturisation, plus de légèreté et plus de simplicité.³²

En fonction de la qualité des différents types de caméra et d'enregistrement, plusieurs productions tendront vers l'exploration de ces nouvelles technologies, tandis que d'autres, au budget plus restreint, expérimenteront à partir des appareils de prise de vue conçus pour le grand public. La facilité d'usage, la légèreté des appareils ainsi que l'engouement pour l'innovation technique est ce qui permettra une grande circulation des différents dispositifs d'un type de cinéma à l'autre. Ainsi, les productions télévisuelles seront les premières à exploiter la vidéo analogique, s'en suivront les artistes de divers domaines qui récupéreront le médium pour pousser l'innovation des arts de l'underground par ce nouveau médium. Il en sera de même pour les formats numériques, utilisés d'abord par les grandes productions puis réutilisés par le milieu auteuriste par la suite. Il en sera tout autre avec la mini-DV qui fut conçue pour le cinéma amateur et qui fit néanmoins très rapidement son apparition dans certaines créations du cinéma indépendant.

Les cinéastes du Dogme 95 feront circuler, malgré leurs principes, le format mini-DV au travers du cinéma d'auteur. Lars Von Trier, dès ses débuts en création cinématographique, s'oppose ouvertement contre un certain classicisme « puritain » du septième art. Pour contrer l'esthétique de la joliesse³³, le manifeste tant souhaité par le réalisateur se concrétisera avec l'aide de Thomas Vinterberg, et sera approché un peu plus tard par Soren Kragh-Jacobsen et Kristian Levring. Deux parties composent le manifeste ayant vu le jour en mars 1995 au Danemark ; la dénonciation des tendances individualistes du cinéma *Mainstream* et d'un certain cinéma d'auteur « bourgeois », ainsi que dix « vœux de chasteté » pour rejoindre, par le biais de ce manifeste, une création de l'ordre du collectif et de la sociabilité. Le troisième de ces vœux attire inévitablement notre attention en confirmant l'importance de la caméra portée

³² Prédal, René. 2008. *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Coll « 50 questions ». Langes-Saints-Geosmes : Les Éditions Kincksieck, p. 15.

³³ Lars Von Trier tourne entre autres son deuxième film, *Epidemic* (1987), à la caméra à l'épaule. Assumant déjà cet aspect plutôt brut à l'image et s'éloignant d'une esthétique du beau et de l'artifice, le cinéaste tente d'investiguer le réel à défaut d'opérer « l'illusion du pathos et d'amour ».

à l'intérieur de la démarche artistique du Dogme :

3^{ème} vœu. La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement – ou immobilité – faisable à l'épaule est autorisé. (Le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra est placée ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où le film a lieu.).³⁴

Par ce troisième vœu, ce manifeste rejoindrait une tendance du cinéma direct en plaçant la caméra au centre du tournage, lui faisant librement prendre part à l'action et l'insérant ainsi dans le triangle de création auteur – caméra – personnes filmées. La dynamique de création s'en trouvera alors transformée par ce retour aux simples fondements du dispositif, ce désir récurrent de saisir le réel sans artifice. Déstabilisant un certain classicisme cinématographique en fiction, l'essence contestataire des membres du Dogme se verra tant au niveau des thématiques sociales du récit qu'au niveau de la forme. Cette répulsion du Dogme envers le confort visuel des spectateurs n'aura qu'un temps³⁵, mais fera germer à nouveau l'acte d'improvisation à la caméra portée, qu'elle soit analogique ou numérique³⁶. Cette expérimentation à la vidéo, voyageant outre-mer, sera reprise par le réalisateur américain Harmony Korine. Son film *Julien Donkey-Boy* (1999) reçut le sixième sceau officiel du mouvement danois. En ce sens, un nouvel engouement envers l'esthétique à la caméra portée semble se dégager du Dogme 95. Aidé par sa célébrité tentaculaire, la suppression du pied de la caméra laissera place à l'ajout corporel du caméraman lors de la prise de vue. Et bien que l'utilisation du format 35 mm fasse partie des « vœux de chasteté » lors de la formation du manifeste, l'arrivée de la mini-DV lors de cette même époque fera dévier certains des réalisateurs du groupe de la captation analogique au numérique. L'emploi de ce type de caméra facilitera la création des œuvres indépendantes, par l'économie des coûts au tournage et par le fait qu'elle puisse se porter à la main. L'arrivée de la DV, par l'achèvement de son évolution technique, rejoindra finalement la malléabilité de la caméra 16 mm, appareil de

³⁴ Björkman, Stig. 2000. *Entretiens avec Lars Von Trier*. Paris : Les éditions Cahiers du Cinéma. p. 162.

³⁵ La fin du Dogme sera annoncée par Lars Von Trier en 2002, puis définitive dix ans après la publication du manifeste. Toutefois, près de soixante films auront été approuvés du sceau de ce mouvement de création.

³⁶ Bien que le neuvième vœu du manifeste proclame l'utilisation du 35 mm standard, les cinéastes du Dogme se tourneront plus tard vers la mini-DVD, facilitant l'économie des coûts de production et la manipulation de la caméra, s'opérant à bout de bras.

captation autrefois préconisé par le cinéma d'auteur.

Par ce renouvellement de la technique et par cette relance de l'utilisation de la caméra portée par le Dogme 95, un regain de l'esthétique brute de la caméra à l'épaule semble de nouveau se dégager de ces événements. Nous pouvons ainsi souligner sur la ligne temporelle de l'histoire des mouvements de caméra au cinéma ce que nous pourrions appeler le deuxième souffle de la caméra à l'épaule, apporté lors de la décennie 1990 avec l'évolution rapide des appareils légers de la vidéo et du numériques :

À la fin des années 90, à la suite du succès et de l'impact des films de Lars Von Trier, et certainement de l'influence posthume du grand Cassavetes, la caméra portée (je veux dire : ostensiblement portée, avec cahots et tangage) est devenue dans une bonne partie du cinéma européen une véritable règle. *Sombre* de Philippe Grandrieux (1998), *Rosetta* des frères Dardenne (1999) et d'innombrables courts métrages comportent souvent quatre cinquièmes ou neuf dixièmes des plans réalisés avec une caméra qui bouge.³⁷

D'une caméra chancelante assumée par l'esthétique de certains films de fiction, la réaction réellement instinctive du caméraman s'en trouve donc une norme d'un certain pan du cinéma contemporain et tendrait maintenant à une part d'improvisation souhaitée chez ces cinéastes. Il en va donc d'une proximité renouvelée entre acteurs et caméra, apportant une certaine fluidité, non seulement du geste de la caméra, mais aussi de l'action se déroulant sur le plateau de tournage et enclin à une saisie plus réaliste du moment filmé. Sans trop entrer dans une définition de l'esthétique de la caméra à l'épaule pouvant paraître préconçue ou généralisée, il sera préférable d'en analyser l'impact visuel au travers du corpus des deux cinéastes à l'étude.

Tendances de la mise en scène : l'impact des mouvements de caméra

Il en va sans dire que l'évolution de la technique des mouvements de caméra put avoir un certain impact sur le processus de création des cinéastes au cours de l'histoire du septième art. Il serait néanmoins plus juste d'avancer qu'une influence mutuelle s'est opérée entre la mise en scène et la technique cinématographique. L'ouvrage *Le cinéma et la mise en scène*³⁸

³⁷ Chion, Michel. 2002. *Technique et création au cinéma, le livre des images et des sons*. Paris : Les Éditions ESEC. p. 43.

³⁸ Aumont, Jacques. 2006. *Le cinéma et la mise en scène*. Coll. « Armand Colin cinéma ». Paris : Les éditions

de Jacques Aumont peut, en ce sens, servir de guide quant au sujet que nous souhaitons cerner dans cette section. En insistant sur cet échange, nous serons en mesure de comprendre à la fois le fondement de cette mouvance créatrice liée à la caméra à l'épaule et de plus, saisir l'apparition assumée d'une certaine improvisation dans la démarche artistique de ces réalisateurs fidèles à cette technique.

En suivant l'évolution des techniques de création à la mise en scène, Jacques Aumont dénote trois périodes du cinéma de fiction. Le premier courant se dévoile au cours des années 1920 et 1930 et aurait comme principale méthode le contrôle assidu de la mise en place des composantes du tournage. À cette époque, le septième art tente de trouver son identité et l'influence du théâtre expliquerait en grande partie la rigidité des plateaux de tournage de cette période. Tout dans l'image se doit d'être défini puisque le cinéma, bien qu'en évolution constante et rapide, tente de trouver sa légitimité culturelle. La recherche de clarté du récit est primordiale dans le but de rendre une bonne lecture et éviter l'incompréhension des spectateurs envers le film. Le modèle du jeu et de la mise en scène est aussi grandement calqué du théâtre. La timidité avec laquelle les films de fiction empruntèrent les techniques de mouvement de caméra, devant être liées parfaitement avec le récit et son langage, rappelle en ce sens la fixité du mode de représentation théâtrale : « La mise en scène conjugue démonstrativement le souvenir de la théâtralité primitive avec la conscience de la liberté du point de vue, de l'angle et de la distance.³⁹ ». Bien qu'une multitude de points de vue en alternance par le montage soient partie prenante du processus de création de cette première étape de la mise en scène, la fixité de la caméra reste majoritairement utilisée en fiction, immobilité inculquée à la fois par le modèle théâtral du point de vue unique et par la complication qu'apporte le déplacement des lourdes caméras de l'époque. Et bien que la méthode du découpage technique introduise le domaine fictionnel du cinéma, le contrôle précis en studio des gestes des acteurs et de la caméra sur le plateau de tournage s'impose par ce désir de clarté et de précision de la narration.

La deuxième période se voit, toujours selon Aumont, dans la décennie 1950 et opte

Armand Colin.

³⁹ Aumont, Jacques. *ibid.* p. 34.

cette foi-ci pour une évolution vers la légèreté de la démarche artistique, que l'on continue toutefois d'appeler « mise en scène » comme slogan. Période chevauchant deux concepts contradictoires, elle se définit à la fois par l'appréciation à maîtriser tout ce qui se déroule au-devant de la caméra, et d'avoir la capacité de renoncer à tout maîtriser, à tout contrôler. Tranquillement, par l'arrivée de l'esthétique du direct, le cinéma de fiction sera tenté de reprendre ce geste d'une captation du réel et se détachera, pour un temps, des tournages en studio. Cet élargissement de l'espace, acquis entre autres par l'allègement de l'équipement de tournage, libérera non seulement les gestes des acteurs, mais aussi la manipulation de la caméra. Ce principe du tout voir et du tout montrer ce que le spectateur doit savoir pour comprendre le récit reste néanmoins la ligne majeure sur laquelle les productions de l'époque se concentrent, ce qui accorde une place plus importante à la parole. Les points de vue différents sont assumés, le scénario prévu d'avance reste néanmoins le centre de la création, ce qui renvoie entre autres à la notion d'auteur fortement débattue par la critique française de l'époque.⁴⁰ Empruntant la technique du cinéma documentaire, prônant par une captation en direct et fébrile la saisie des aléas de la réalité, la majorité de ce cinéma intègrera l'inattendu, tout en le guettant et en le guidant, finalement comme tout le reste :

Mélange incongru de deux extrêmes – celui du studio, dont la convention est ici non seulement avouée, mais exaspérée; celui du filmage pseudo-documentaire, avec ses filés et ses cahots censés rendre compte de l'expérience réelle du regard – dessine assez exactement, me semble-t-il, la place de la mise en scène, au chiasme de l'un et de l'autre.⁴¹

Un pied restant dans les studios et un pied allant vers l'imprévu d'une caméra plus libre, les productions n'assument pas entièrement l'essence de l'improvisation à la caméra en tournage. Une grande part du scénario et du découpage technique joue sur le résultat final de l'objet fictionnel.

⁴⁰ Résumant le fondement du débat des auteurs en France, Aumont cite ce propos d'Alexandre Astruc tiré de son ouvrage *Du stylo à la caméra, la caméra-stylo* paru en 1944: « Un film n'est pas un album d'images stylisées, pas plus qu'une pièce de théâtre filmée. C'est une histoire racontée avec des images comme un roman est une histoire racontée avec des mots. Il faut raconter, voilà le problème primordial. ». (*Le cinéma et la mise en scène*, p.65).

⁴¹ Aumont, Jacques. *ibid.* p.159.

La troisième mouvance, qui formerait selon l'auteur un *troisième cinéma*, s'apparente à un détachement des valeurs de la mise en scène, la création flirtant de nouveau avec l'image, comme si la caméra à l'épaule (malgré l'apparition du direct vers 1960) avait été pleinement acceptée et utilisée pour laisser advenir le réel, ou du moins de tenter d'en capter la résonance (sont nommés entre autres Abbas Kiarostami, Lars Von Trier et le Dogme 95). Il en vient à une dernière définition de la mise en scène apparentée à l'époque contemporaine : « [...] mettre en scène, aujourd'hui – dans un cinéma où le montage tient un rôle de plus en plus grand et où le tournage en studio n'est plus obligatoire – c'est plus souvent réagir à la rencontre entre des acteurs, un décor et une situation dramatique. C'est avoir appris à utiliser le hasard.⁴² ». Il est entre autres intéressant de constater que la grande part d'improvisation avec la caméra à l'épaule et les acteurs pourrait rapporter le travail de John Cassavetes au début de ce troisième cinéma mentionné par Aumont. Et nul doute que Philippe Grandrieux travaille en ce même sens, par les choix de tournage et de cadrage de ses films. Si ces deux cinéastes ont recours à la rédaction d'un scénario, ils résistent au découpage technique, qui a tendance à restreindre les déplacements des acteurs et de la caméra. Par l'improvisation, nous parlons plutôt d'une zone d'échange entre la réalité et la fiction, au même sens où Aumont parle du troisième cinéma. Le plateau, n'établissant plus de frontière entre la zone de jeu et la zone de l'équipe de tournage, ouvre un champ libre et plus vaste pour accueillir une plus grande improvisation à la caméra à l'épaule et de la part des acteurs. Une certaine souplesse est assumée au moment de la production filmique, tendant à la spontanéité des acteurs envers la situation dans laquelle ils se trouvent et assumant la réaction directe de la caméra confrontée à ce jeu réaliste comme manière de capter toute la résonance concrète lors du tournage. L'importance grandissante accordée au tournage, éloignant les contraintes qu'apporte le scénario, permet donc une plus grande liberté d'action pour l'entièreté de l'équipe de création.

⁴² Aumont, Jacques. *ibid.* p.172.

Chapitre 1.2.

Tableau sur la subjectivité : les points de vue au cinéma

Détenant une position hors du commun, la caméra à l'épaule des films de John Cassavetes et de Philippe Grandrieux semble se situer entre l'objectivité et la subjectivité, comme si elle était à la fois interne à la diégèse qu'elle capte, et méconnue des personnages. En ce sens, la caméra paraît telle une entité autonome et ne semble aucunement causer d'impact sur le jeu des acteurs par sa présence dans la zone fictionnelle. La caméra se permet de flotter auprès des personnages, elle s'en éloigne et s'en rapproche à son gré sans pour autant changer le cours des événements qu'elle capte. Elle semble invisible aux yeux des acteurs et complètement inconnue par les protagonistes, ceux-ci n'ayant aucune connaissance, aucune conscience de sa présence malgré la proximité engagée avec eux. Cette deuxième partie, s'attardant plus particulièrement sur les principaux textes théoriques sur les points de vue au cinéma, aura pour but premier d'instaurer une synthèse des écrits de ce type. Une fois tracé, l'éventail des différents types de point de vue et de focalisation nous permettra de mieux situer les corpus respectifs des deux cinéastes à l'étude en fonction de l'esthétique tremblante apportée par cette caméra portée à l'épaule.

La narratologie chez Gaudreault et Jost

Partant d'une approche sémiolinguistique, André Gaudreault et François Jost dans leur ouvrage intitulé *Le récit cinématographique*⁴³ relatent les deux chemins ayant été proposés par les chercheurs de ce domaine dans le but de comprendre le rapport, spécifique au septième art, entre l'instance narratrice et les personnages. La première tendance sémiologique dite

⁴³ Gaudreault, André et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Coll. « Nathan-Université ». Paris : Éditions Nathan.

ascendante part de ce qui est donné à voir à l'intérieur du film en tant qu'énonciation⁴⁴ pour retracer la ou les instances narratives manipulant le récit et la narration. Partant de ce même phénomène de subjectivité dans le langage, les premiers théoriciens de l'énonciation cinématographique ont donc voulu repérer des marques à l'intérieur du film s'apparentant aux déictiques propres au langage cinématographique. Des six premiers cas identifiant la subjectivité à l'intérieur de l'image, deux retiennent notre attention en raison de la caméra à l'épaule; « l'exagération du premier plan, qui suggère la proximité d'un objectif, soit par une opposition d'échelle, soit par une opposition du flou au net », « le "tremblé", le mouvement saccadé ou mécanique qui suggère inmanquablement un appareil qui "prend" la vue »⁴⁵. Par ces marques de subjectivité au cinéma, le point de vue peut autant provenir du côté d'un personnage se situant dans la diégèse en regardant la scène de l'intérieur, ou du côté d'une instance siégeant à l'extérieur de cette diégèse, un *grand imagier* pour reprendre le terme de Gaudreault et Jost. Cette perception dépendrait donc, d'une part, de la situation audiovisuelle dans laquelle l'énonciation baigne, et d'autre part, de la sensibilité et de la connaissance du spectateur à l'égard du cinéma et de son langage. À ce sujet, il n'est pas anodin que le cinéma dit « classique » se soit appuyé sur un point de vue neutre dans la construction du premier langage cinématographique. Le fait d'atténuer la visibilité de l'instance narrative en objectivant le contexte audiovisuel du film donne l'impression que « les événements semblent se raconter eux-mêmes », ce qui apporte aux spectateurs une lecture plus limpide du film. L'acceptation du regard subjectif du grand imagier constituant l'entièreté du film concorderait parfaitement avec l'arrivée de la polémique des auteurs lors de la décennie 1940, et qui connut, comme brèche vers le cinéma contemporain, l'œuvre citée en exemple quant aux plans subjectifs assumés, soit *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles.

La seconde technique d'analyse, *descendante*, se dirige en sens inverse et débute de la position des instances narratives pour terminer sur l'objet filmique. C'est de ce point de vue que les auteurs en viennent à établir différentes strates narratives, dans l'énonciation même du

⁴⁴ Au sens restreint à la sémio-linguistique, la définition de l'énonciation renvoie aux « traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé ». Kerbrat-Orecchioni cité par Gaudreault et Jost, *Le récit cinématographique*, p. 41.

⁴⁵ Gaudreault, André et François Jost. *Ibid.* p. 42-43.

film, pour clarifier les divers emboîtements de discours du septième art. Ils distinguent ainsi deux types de narration au cinéma :

En un sens, on peut donc considérer qu'au cinéma, un récit qui est le fait d'un narrateur visualisé n'est en fait qu'un sous-récit. En effet, à un premier niveau, le cinéma raconte toujours-déjà, ne serait-ce qu'en montrant ce narrateur visualisé, lui-même en train de raconter, ou, pour être plus exact, en train de sous-raconter.⁴⁶

En ce sens, le narrateur premier se dévoile comme étant le locuteur principal et implicite parlant le langage du cinéma par delà ses cinq matières de l'expression (les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique) et se situant en haut de la hiérarchie narrative du film. Ce méga-narrateur extradiégétique prend position sur les narrateurs seconds et explicites. Ceux-ci opèrent le travail de sous-narration par délégation du narrateur implicite et n'ont pour outil que la parole. Il est somme toute possible qu'un échange de langage, d'une position envers une autre, se laisse percevoir (en exemple, que le narrateur second utilise pour un court temps le langage cinématographique du méga-narrateur). Pour dénouer la polyphonie englobant ces diverses strates narratives, Gaudreault et Jost identifient deux couches superposées de narrativité manipulées par le méga-narrateur; *la monstration* (s'apparentant à la mise en scène et à la mise en cadre, par l'articulation de photogramme en photogramme) *et la narration* (soit la modulation temporelle et la mise en chaîne qu'est le montage).

Si nous reprenons cette théorie pour saisir la situation narrative du corpus des cinéastes à l'étude, nous pouvons dans ce cas souligner l'importance du méga-narrateur envers la *monstration* et la *narration* du récit. Inévitablement, chez Cassavetes comme chez Grandrieux, un méga-narrateur prend en charge les cinq matières de l'expression pour raconter le récit. Nous n'avons qu'à penser aux nombreux morceaux de jazz extradiégétique insérés à la trame sonore des films de John Cassavetes ou des ambiances sonores abstraites sans sources visuelles concrètes chez Grandrieux pour s'en convaincre. Rien n'évoque qu'un sous-récit est raconté par un narrateur second et explicite, puisque la monstration (la mise en scène, la mise en cadre) et la narration (le montage) ne correspondent à aucun point de vue de personnage à l'intérieur du récit. Tout semble être manipulé, sans préjugé ni préférence, par un grand

⁴⁶ Gaudreault, André et François Jost. *Ibid.* p. 49.

imagier seul à détenir ce rôle du raconteur. En restant près de tous leurs personnages, les cinéastes à l'étude semblent être les seuls à contrôler l'entièreté du film, mais d'une manière toute particulière. En ce sens, aucun regard n'est fait envers la caméra et aucune voix *off* d'un personnage, prenant d'assaut le paysage sonore pour raconter un sous-récit, n'est entendue. Dans le corpus des deux cinéastes à l'étude, le montage des films reste neutre et sans préjugés face à la situation des protagonistes du récit.

Le récit principal ne se laisse donc aucunement affecter par une sous-narration d'un personnage explicite, soit par une narration secondaire. La trame narrative semble toujours être assumée par le méga-narrateur détenant la caméra. Ce dernier semble simplement se conformer à l'histoire des personnages de la diégèse, les suivant sans relâche et dans leur plus grande intimité. La place de la caméra et donc du narrateur implicite, n'est pas celle d'un accompagnateur, puisqu'elle ne soutient aucun rôle à l'intérieur de l'histoire. Elle serait plutôt semblable à un témoin invisible, filmant les actes qui adviennent et suivant constamment les protagonistes et l'action pour forger le récit. L'histoire paraît donc être édifiée en partie par ces personnages, mais surtout par ce désir du méga-narrateur de se laisser emporter par le récit se déroulant devant lui. Bien qu'il soit une entité autonome envers le récit, le narrateur implicite reste sans parti pris et capte, à la manière d'un témoin, l'action de la diégèse. La subjectivité assumée de la position même de la caméra accentue cette tendance et souligne la souplesse constante que le grand imagier a sur les différents modes de représentation et de construction du récit.

Conception du point de savoir et du point de vue : la focalisation et l'ocularisation

Reprenant la théorie de la focalisation de Gérard Genette, Gaudreault et Jost tentent d'établir ce contexte d'analyse au domaine cinématographique; « quel est le foyer qui oriente ce que Genette appelle la “perspective” narrative ?⁴⁷ ». La relation de savoir et de voir entre le narrateur et les personnages est ce qui détermine, chez Genette, cette tripartition de la focalisation que nous connaissons : le récit à focalisation zéro (ou non focalisé), le récit à focalisation interne (fixe ou multiple), le récit à focalisation externe. Partant du constat selon

⁴⁷ Gaudreault, André et François Jost. *Ibid.* p. 128.

lequel le protagoniste ne devrait pas, à l'intérieur de ce régime, « être désigné de l'extérieur », Gaudreault et Jost en viennent à séparer le point de vue et le point de savoir de cette théorie. Ils élaborent donc ces deux pans d'analyse : l'ocularisation, qui compose le rapport visuel entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir, et la focalisation qui constitue le rapport cognitif adopté entre le récit et ses instances narratives.

Dans le but de bien saisir la relation d'une caméra à l'épaule à la perspective narrative, il est primordial de s'attarder plus particulièrement sur la notion d'ocularisation proposée par Gaudreault et Jost. Selon ces auteurs, sur l'axe imaginaire *œil-caméra*, trois alternatives sont possibles entre l'image cinématographique et le point de vue qu'elle définit. L'ocularisation zéro survient quand aucun regard ne semble porter l'image, ce qui évoque une certaine neutralité du point de vue (en l'occurrence, le « nobody's shot » du cinéma classique). Par sa position extérieure à la diégèse et par sa fixité assumée, ce point de vue ne pourrait parfaitement se joindre à celui que rend le type de caméra portée à l'étude. Loin de rejoindre cette ambiance statique, la caméra à l'épaule que nous étudions semble, au contraire, habitée. Bien que la sensation d'un corps réel soutenant l'appareil soit plus que visible, il n'en reste pas moins que la position de ce regard s'installe chez celui du méga-narrateur. Ce dernier étant littéralement omniscient envers les actions se déroulant dans la diégèse, sa position reste néanmoins celle d'un narrateur premier (donc extradiégétique).

Dans le but de fonder ces différents types de point de vue internes apportés par la caméra, Gaudreault et Jost se sont attardés plus particulièrement à la théorie de Christian Metz sur l'identification primaire (identification du spectateur à la caméra) et l'identification secondaire (identification du spectateur à l'un des personnages). L'ocularisation interne signifie que le point de vue offert par la caméra incarne le regard d'un personnage situé à l'intérieur de la diégèse. Suggérant cette position du regard, l'ocularisation interne dite primaire se définit comme ceci : « [...] on construit l'image comme un indice, comme une *trace* qui permet au spectateur d'établir un lien immédiat entre ce qu'il voit et l'instrument de prise de vues qui a capté ou reproduit le réel, par la construction d'une analogie avec sa propre perception.⁴⁸ ». Pour appuyer cet effet directement à l'image, plusieurs procédés peuvent être

⁴⁸ Gaudreault, André et François Jost. *Ibid.* p. 131.

mis à contribution dans le but d'ancrer le point de vue de la caméra dans le regard d'un personnage.⁴⁹ L'un d'entre eux s'approche de la caméra portée : « [...] le mouvement de caméra "subjectif", qui renvoie à un corps soit par son "tremblé", sa "brusquerie" ou sa position par rapport à l'objet regardé [...]»⁵⁰. Bien que ce tremblé rejoigne l'ambiance intrinsèque de toute utilisation de la caméra à l'épaule, il n'en reste pas moins que cette dernière peut parfois servir de simple outil de captation extradiégétique. Bien qu'elle suggère fortement un corps, par les secousses et des mouvements abrupts qu'elle enregistre, la caméra à l'épaule peut demeurer autonome par rapport aux protagonistes. Il en est ainsi pour les films de Cassavetes et de Grandrieux, puisque le point de vue de la caméra reste complètement extérieur à la suggestion d'un point de vue d'un personnage. Ayant la mobilité d'un corps humain en apparence, l'appareil de prise de vue reste autonome envers les personnages et le récit. Une preuve en serait l'inexistence complète de regard à la caméra dans l'entièreté du corpus des cinéastes. L'ocularisation interne secondaire se définit quant à elle par la subjectivité assumée à l'image, étant construite du point de vue du personnage par l'entremise du montage (comme le champ-contrechamp), des raccords ou par le verbal, autrement dit par une contextualisation. Si nous regardons le montage général des films à l'étude, aucune situation ne colle avec cette définition. Aucun plan du corpus n'est montée pour symboliser que ce que nous regardons est, de manière indirecte, ce que regarde un personnages. Ce que montre la caméra reste dissocié de tout point de vue symbolisant le regard d'un protagoniste. La liberté de mouvement de l'appareil joint ainsi celle de son regard. La caméra reste en ce sens une entité propre et indépendante face à la vision des autres personnages.

Or, nous ne pouvons insérer le point de vue de la caméra à l'épaule du corpus de Cassavetes et Grandrieux entièrement à l'intérieur de ces positions. L'ocularisation que propose le type de caméra à l'étude se situe à l'intérieur de la diégèse par son acte de filmage incorporant directement la zone fictionnelle du monde diégétique. Nous pourrions dire de ce

⁴⁹ Gaudreault et Jost mentionnent, entre autres ; l'affectation de l'image par un coefficient de déformation (rappelant par exemple l'ivresse d'un personnage), l'interposition d'un cache suggérant la présence en creux d'un œil (tel que le fameux trou de serrure utilisé dans *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell), la représentation d'une partie du corps en premier plan (telle une mèche de cheveux). (Ibid, p.131-133)

⁵⁰ Gaudreault, André et François Jost. *Ibid.* p. 132.

fait qu'elle en serait une ocularisation interne. Mais, le point de vue de cette caméra ne suggère aucunement le regard d'un personnage, et prouve en ce sens la position du méga-narrateur à l'arrière de cette caméra. L'ocularisation zéro et sa neutralité de point de vue ne concordent non plus parfaitement avec l'engagement de la caméra à l'épaule dans la fiction. Le point de vue de la caméra à l'épaule utilisée par Cassavetes et Grandrieux ne suggère aucunement le regard d'un personnage intradiégétique et pourtant, fait partie de l'action qui se déploie à l'intérieur de l'espace fictionnel. Semblant se placer entre les deux propositions apportées par Gaudreault et Jost, la caméra à l'épaule travaillée par ces cinéastes se situerait possiblement entre le diégétique et l'extradiégétique. Diégétiquement, la caméra prend position envers l'action filmée, au plus près des émotions dans la majorité des cas, et s'installe donc directement à l'intérieur de la zone fictionnelle. Mais, que ce soit du côté du cinéaste américain ou du réalisateur français, cette caméra ne suggère aucun regard ancré à l'intérieur d'un personnage. L'appareil semble conserver son caractère propre et sa subjectivité intrinsèque, mais reste néanmoins à la frontière de la diégèse et de la zone réelle. La caméra se déplace à son gré, sans désir de conserver la division des lieux entre l'équipe de tournage et la zone fictionnelle de la diégèse. Si les gestes sont libérés chez les personnages, la place de la caméra en est d'autant plus affranchie en ce sens. La libération du corps du caméraman lui permet de suivre au plus près les contrecoups de l'action se déroulant devant lui. Pourrions-nous ainsi avancer que le point de vue construit par la caméra à l'épaule, entre autres dans les films de Cassavetes et de Grandrieux, se définirait plutôt par une ocularisation externe primaire. L'extériorité de l'ocularisation se voulant à la frontière entre la neutralité complète de l'ocularisation zéro et du rôle intradiégétique de l'ocularisation interne. Cette subjectivité assumée de la caméra, acceptée comme une entité propre devant capter au plus près l'action, doit donc être soulignée par l'emplacement du grand imagier manipulant cette caméra portée. Par l'importance de ce point de vue, restant neutre et sans préjugé envers les personnages et se laissant guider par ceux-ci, l'ocularisation externe primaire serait adéquat quant à l'analyse du point de vue de ce dispositif.

En ce qui a trait au rapport cognitif s'installant entre le spectateur, le narrateur implicite et les personnages, trois types de focalisation sont proposés par Gaudreault et Jost. Il est à noter que la valeur cognitive peut se retrouver tant au niveau du point de vue de l'image,

du point d'écoute, qu'au niveau des décors. La focalisation externe se présente par la distribution inégale des informations narratives, en laquelle le savoir du spectateur semble inférieur à celui des personnages. La focalisation spectatorielle, quant à elle, se voit lorsque le narrateur donne l'avantage cognitif au spectateur plutôt qu'aux personnages. C'est par ce type de focalisation que la structure narrative du suspense prend forme. En dernier lieu, il y a focalisation interne quand le récit est restreint à ce que peut savoir le protagoniste. Ce troisième modèle de focalisation semble concorder avec le corpus filmique de Cassavetes et de Grandrieux. Ainsi, le savoir du spectateur et le savoir des personnages sont au même niveau, et la parité se crée entre ces derniers et la caméra (au service du narrateur). Puisque la caméra se laisse guider par les événements suivant leur cours à l'intérieur de la diégèse, l'information du narrateur reste neutre par rapport à la position cognitive des personnages. La caméra, comme le narrateur implicite, n'a donc aucunement la connaissance absolue des bouleversements du récit et une égalité entre le point de vue de la caméra et les protagonistes du récit paraît s'en dégager. Se laissant guider par eux, la réaction en direct de la caméra au tournage appuie cet effet de focalisation interne. Une solidarité entre les mouvements de la caméra et des personnages se crée. Les protagonistes donnent la possibilité au point de vue d'entrer à l'intérieur de la diégèse, au cœur du film. La caméra restant en tout point invisible et méconnue par l'entière du monde diégétique, son regard s'apparenterait à celui d'un témoin invisible.

Le dilemme philosophique de la subjectivité

Se concentrant aussi sur l'analyse sémiotique du cinéma, Dominique Château, avec l'ouvrage intitulé *La subjectivité au cinéma*⁵¹, tente de soulever les éléments propres à l'inscription de la subjectivité au septième art. Comparativement à Gaudreault et Jost qui s'appuient sur la sémiotique et de la narratologie littéraire pour penser le cinéma, Château se base sur la sémiotique du film, mais propose aussi de regarder les similarités entre cette subjectivité cinématographique et celle, intrinsèque, de l'être humain. Sur fond de philosophie tout en ralliant la théorie sémiotique à celle de la stylistique, l'auteur remet en cause le fait de

⁵¹ Château, Dominique. 2011. *La subjectivité au cinéma, Représentations filmiques du subjectif*. Coll. « Le spectaculaire ». Rennes : PUR, Presses Universitaires de Rennes.

pouvoir parler de subjectivité du film même, puisque le fait d'attribuer une caractéristique humaine à l'objet artistique anthropomorphise l'œuvre, ce qu'il déplore. L'auteur ajoute en ce sens :

De deux choses l'une : ou bien on accorde la subjectivité ou la quasi-subjectivité au cinéma en vertu de son analogie avec l'intelligence humaine ou bien, c'est, au contraire, en arguant qu'il pense autrement qu'elle. En fait le problème se résout par le schème même de l'analogie : la ressemblance dans la différence.⁵²

Selon lui, le film ne détiendrait pas, au sens propre, la propriété d'être subjectif, parce qu'aucun arrière-fond mental ne déterminerait les procédés de subjectivation de l'objet filmique. Le fait de posséder une subjectivité est intrinsèque à l'humain, tandis que le fait de représenter une subjectivité serait typique de l'objet artistique en tant que tel. Contrairement à Gaudreault et Jost, qui font l'analyse de la subjectivité selon deux méthodes (*ascendante* et *descendante*) et mettent l'accent sur le rapport entre le récit et le matériau filmique, Château base son travail sur une approche confrontant d'un côté le *matériau-récit* et de l'autre la conscience humaine, dans le but de comprendre de quelle manière la subjectivité s'impose dans l'objectivité filmique.

En premier lieu, Château met en parallèle deux concepts sur l'objectivité et la subjectivité du cinéma, soit la condition objective du médium photographique bazinienne et cet acte créatif qui dénaturerait le réel et affecterait l'objectivité première du cinéma (par ajout plastique que serait la stylistique de l'image et par l'ajout symbolique qu'apporterait le montage des plans). S'appuyant sur la théorie de la *conscience positionnelle* de Jean-Paul Sartre, Château tente de situer cette position d'extériorité, état que la conscience éprouve en étant confrontée à un renouvellement de sens de notre monde commun. Ce renouvellement du monde commun cause ce que Sartre appelle cet état de « nausée ». Par cette extériorité retrouvée par immersion, Château en vient à déterminer ce qui, à l'image cinématographique, porterait à s'approcher de cette conception et met en parallèle le cinéma de Bresson aux écrits de Bazin. Pour Bazin il convient donc d'utiliser l'image cinématographique non pour ce qu'elle ajoute à cette réalité, mais pour ce qu'elle en révèle. En sens inverse, l'ontologie que

⁵² Château, Dominique. *Ibid.* p. 12.

Bresson propose est autant de l'ordre du positionnel et du sentiment d'extériorité devant la transformation du monde commun à même le plan, que de l'ordre du propositionnel et des différents rapports entre les éléments opérés par le montage. Il explique à propos des œuvres du réalisateur : « La caméra est *positionnelle* dans le plan, en tant qu'elle focalise sur les objets et que la mise en scène consacre la priorité de l'agir sur l'affect; elle devient *propositionnelle* par l'effet du montage, parfois déjà interne au plan, souvent combinatoire.⁵³ ». En revenant sur le principe selon lequel le film n'agit pas en conscience, puisqu'aucune intuition ni état psychologique ne viendrait directement de l'objet artistique, l'auteur avance, en conclusion de son premier chapitre, que la conscience est ce que la caméra devrait détenir dans le but de contrer cette objectivité intrinsèque au film. Or, une conscience filmique s'opérerait par le travail du caméraman actif lors du tournage : S'il s'agissait de la caméra au sens strict, on se contenterait de considérer l'activité du cinéaste, l'œil rivé dans l'objectif. Or, cette alliance du sujet et de la machine fait partie de la conscience filmique, produisant le plan *comme* conscience filmique, mais d'autres aspects du film y participent autant, en fait tous les aspects qui le constituent comme discours, à commencer par la combinaison des plans, le montage.⁵⁴

La subjectivité passerait par le regard de l'opérateur derrière la caméra, étalant concrètement son activité mentale à la captation directe en acte. L'image, ou plus précisément le cadre serait en ce sens imprégné de cette source réelle de subjectivité qu'est le corps du caméraman. Entre le *matériau-récit* et la conscience humaine se trouverait la caméra. Si nous regardons du côté des cinéastes à l'étude, ce serait donc par l'entremise du cadre et du mouvement de la caméra, dans les films de Cassavetes et Grandrieux, que l'intrusion du subjectif à l'image prendrait premièrement forme. Le corps en acte du caméraman-cinéaste, se trouvant à faire symbiose avec la caméra lors de la captation de manière improvisée, dégagerait dans un premier temps cette sensation du direct et de l'intuition au travers de l'outil filmique. Le mouvement du corps exprime ce qu'il ressent physiquement et mentalement au moment de la captation. Par ces impacts visibles au niveau du cadre, ce dernier tend vers un dynamisme des gestes et

⁵³ Château, Dominique. *Ibid.* p. 27.

⁵⁴ Château, Dominique. *Ibid.* p. 32.

réactions⁵⁵, assumant ainsi la grande part de subjectivité que le caméraman laisse lors de la captation d'une scène. Ces traces de subjectivité corporelle, telles les soubresauts et actions bruts du corps en mouvement constant, apparaissent ainsi sur l'image, faisant vibrer son cadre et altérer les éléments du cadrage.

En considérant la caméra comme un outil permettant l'exploration du monde filmique, l'auteur distingue plusieurs degrés d'exploration à la caméra. Deux de ceux-ci nous intéressent particulièrement pour ce mémoire : la présentation (ou la découverte) positionnelle par esquisses et la stratégie des points de vue. En ce qui a trait au premier degré d'exploration, la question du mouvement du corps captant, tout comme le mouvement du monde dans lequel ce dernier s'immerge, se trouve à la base de cette technique en apportant de nombreuses esquisses (ou divers essais de prise de vue) à même l'exploration. Parmi les exemples cités par Château, Cassavetes ressort du lot par sa caméra positionnelle, active et implicite à l'action:

Cette expérience « observationnelle », au lieu de mobiliser le montage *a posteriori*, peut être dévolue au filmage. Cassavetes exemplifie ce cas de figure, notamment dans *Faces* (1968); de même que, dit Merleau-Ponty, « l'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair », de même, la caméra de Cassavetes, *prothèse du corps du cinéaste, mais faisant corps avec lui*, associe indéfectiblement la représentation de l'activité énergique des comédiens au filmage athlétique d'un opérateur immergé dans ce qu'il filme.⁵⁶

L'expérience observationnelle (par esquisses) expérimentée par Cassavetes semble similaire au travail de Grandrieux lors du tournage, puisque le corps-caméra se trouve à improviser lors de la captation et imprègne diverses esquisses autour d'une même thématique ou d'une même scène. Le montage sera, en ce sens, fondé sur le flux, sur cette continuité du moment capté dans la durée plutôt que d'être fondé sur la saisie des informations primordiales de la séquence. Laissant place à cette caméra participative, contrôlée par cette conscience humaine active et immergée à l'intérieur de la diégèse, l'émanation d'affects à même l'image ferait partie de ces

⁵⁵ Ce qui trace un retour obligé sur l'une des tendances du cadre proposé par Deleuze ; la tendance dynamique, offerte ici par les traces de subjectivité corporelle laissée au travers de l'image par la caméra à l'épaule et du corps qui la porte.

⁵⁶ Château, Dominique. *Ibid.* p. 43.

traces de subjectivité au cadre et au cadrage. Il en va ainsi d'une représentation intime des réactions des personnages de la scène, en quoi la caméra, à la position très réaliste, ne se permet aucunement de symboliser l'émotion vécue, mais s'approche plutôt du corps qui la vit. Il est clair, dans ce cas, que l'impact de l'événement et de la situation émotionnelle des personnages est retransmis sur le corps filmant. Par répercussion (possiblement plus visible dans le corpus de Grandrieux), l'émotion qui émane de la scène captée paraît se poursuivre du côté de la caméra, cette dernière semblant affectée par l'action et les émotions qui fondent l'ambiance de la séquence. Des soubresauts, le rythme tendant vers la saccade et des gestes d'éloignement soudain de la caméra, en réaction directe envers l'intensité vécue de la scène, seront visibles à l'image par ce corps-caméra ainsi affecté.

Cette esthétique, visible à même le cadrage, serait majoritairement fondée sur des émotions et des affects transmis des personnages envers le corps-caméra. L'inclusion de cette caméra en liberté à l'intérieur même de la zone diégétique au tournage serait l'une des principales causes de cette contamination. La caméra portée serait donc le fin transmetteur émotif et affectif partant de la conscience humaine de l'opérateur au *matériau-récit*, pour ensuite se répercuter sur la réception de cet objet filmique par une tout autre conscience humaine, le spectateur. Le transfert des affects passerait entre autres par le cadrage fébrile de cette caméra affectée.

Chapitre 2

John Cassavetes et le débordement du geste

Après l'apparition du cinéma direct et des caméras légères lors de la décennie 1950, plusieurs cinéastes de fiction s'emparent de ces nouveaux appareils pour parvenir à de plus simples déplacements et mouvements de la caméra. Certains d'entre eux introduiront la technique de filmage à la caméra à l'épaule, ce que Marsolais appelle cette « polinisation de la fiction par le direct »⁵⁷. De ces nombreux cinéastes utilisant cette technique à cette époque, John Cassavetes se démarque en arrivant à créer une esthétique particulière par cette caméra à l'épaule. L'intrusion de la subjectivité par un cadre en mouvement permet au cinéaste d'imprégner ses films d'une affectivité sans bornes. Son travail pour la saisie du spectateur est un constat maintenant reconnu du processus créatif. Au sujet de ses films, Jean-Louis Comolli dira ceci :

Ici, le cœur est un muscle. La parole est souffle, effort, fuite, mimique, arrachement, élan, bref : décharge, plutôt qu'elle n'est sens. Les sentiments sont avant tout des intensités qui secouent les organes. Ici, le corps filmé est pulsionnel, et son battement, ses tensions, ses sautes d'énergie, plus ou moins conscientes, trouvent comme un écho complice dans l'impensé même de la machine cinématographique.⁵⁸

Dans cet extrait, l'importance du corps est mise de l'avant par Comolli. Ce qui fait résonance entre les acteurs et la caméra à l'épaule (ce que Comolli appelle « la machine cinématographique »), est cette énergie des corps participants au tournage. Ce premier échange et la complicité qui en émane seraient probablement dus à l'appropriation de l'espace

⁵⁷ Marsolais, Gilles. [1974] 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Coll. « Cinéma ». Laval : Éditions Les 400 coups.

⁵⁸ Comolli, Jean-Louis. [1994] 2004. « Plus vrai que vrai, Le cinéma de John Cassavetes et l'illusion de la vie ». Dans Jean-Louis Comolli (dir.), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, p. 135-140. Lagrasse : Les Éditions Verdier. p. 136.

en zone de jeu par les acteurs et le caméraman. Dans la majorité des productions commerciales, cette zone fictionnelle est réservée à la seule présence des acteurs. Le plateau est normalement divisé en deux sections, soit la zone fictionnelle (zone de jeu) et la zone réelle (où se trouve l'équipe)⁵⁹. Or, les tournages des cinéastes à l'étude comportent un seul et même espace sans partitions, soit l'espace de jeu permettant d'accueillir à la fois l'équipe technique restreinte et les acteurs. L'allègement de la zone fictionnelle par l'uniformisation de l'équipement technique et d'éclairage offre une plus grande aire de jeu et de déplacement à l'entièreté de l'équipe. L'importance de l'espace, mais aussi celle de l'improvisation et de la libération des corps, nous permettent d'avancer que, dans le cinéma de John Cassavetes, une relation tripartite se tisse entre les acteurs, la caméra et finalement le spectateur. Pour mieux comprendre la manière dont Cassavetes construit ses films, nous esquisserons, dans un premier temps, un bref historique de la carrière et du corpus filmique du cinéaste. En un deuxième temps, nous analyserons deux aspects du processus de tournage qui semblent augmenter cette part d'affectivité, non seulement chez les acteurs, mais surtout au niveau de la caméra à l'épaule et du corps qui la porte, soit la technique de l'improvisation et l'importance des corps en acte. Dans le but de saisir ces deux causes d'affection des spectateurs par la caméra à l'épaule dans les films de Cassavetes, nous nous pencherons plus précisément sur la théorie des affects de Brian Massumi. L'ouvrage nous permettra de comprendre cette distinction entre l'émotion et l'affect par l'analyse de leur processus de réception corporelle. Le tout nous permettra par la suite d'examiner, de manière plus concise, l'impact sensoriel de cette caméra affectée par son environnement chaotique en soulevant les signes visibles d'affectivité au travers de l'image et du cadrage du film *Faces* (1968) de John Cassavetes.

À la genèse de la technique

Après une formation théâtrale à l'American Academy of Dramatic Arts de New York en 1953, Cassavetes commence sa carrière en tant qu'acteur au théâtre et à la télévision. Avant de se lancer dans réalisation, il joue dans près de sept films et participe à une quinzaine de

⁵⁹ Cette zone de jeu pourrait se référer au profilmique, terme incluant ce qui pourrait être capté par la caméra pour les besoins du film. Le profilmique inclut tout les objets, lieux et événements pouvant servir à la compréhension narrative du film. La zone réelle se résumerait quant à elle par les éléments de l'ordre de l'extradiégétique, soit tout ce qui ne fait pas partie du récit et qui ne peut être logiquement vu ou entendu par les personnages. Ce sont l'entièreté des éléments extérieurs au monde fictionnel.

séries télévisées, en plus d'être actif sur la scène de Broadway. Le manque de liberté qu'il éprouve sur les plateaux lui apporte certaines difficultés à s'adapter au mode de travail cinématographique. Se sentant plus libre sur la scène théâtrale, tout comme dans un spectacle de télévision en direct, le cinéaste se questionne sur les différentes possibilités de retrouver cette latitude de création lors d'un tournage de cinéma. Ce dilemme sera finalement la source d'une première expérience concrète, soit la réalisation, en 1959, de son premier film intitulé *Shadows*. Antérieurement au tournage, une grande partie des acteurs du film auraient fréquenté le *Variety Arts Workshop*, une petite école fondée par Bert Lane et Cassavetes dans le but d'inviter, sous un même toit, les producteurs et metteurs en scène à regarder les répétitions des comédiens. L'aspiration première de ce projet était de servir de lien entre les créateurs et les comédiens en début de carrière et d'aider ces derniers à se trouver plus facilement des contrats. Cette école, créée en 1956 à New York, put ainsi accueillir des acteurs sortants de leur formation, tout comme diverses personnes simplement poussées par leur curiosité envers les arts dramatiques. Ce lieu, propice à l'improvisation et empruntant certains éléments de la méthode de l'*Actors studio*⁶⁰, se trouve à la genèse du projet *Shadows*. Par le moyen d'ateliers, le cinéaste fit plusieurs improvisations avec les candidats intéressés par le projet de construire les personnages et le scénario du film. Une fois sur le plateau de tournage, plutôt que de limiter les déplacements des acteurs selon les marques que la rigidité de l'éclairage leur impose, Cassavetes fit improviser l'opérateur lui-même en lui demandant de suivre les comédiens, sous un éclairage très général qui ouvre l'espace de jeu. Dans le but d'acquérir une plus grande latitude de captation et de saisir de plus belle l'inattendu, plusieurs caméras assument l'impression des prises sur celluloïd.⁶¹ Le cinéaste fait, entre autres, partie des caméramans pour la majorité de ses films, nous n'avons qu'à admirer les nombreuses

⁶⁰ L'association du travail de John Cassavetes à la Méthode de l'Actor Studio reste néanmoins très nébuleuse. Bien que le cinéaste ait été formé en partie par cette technique de jeu lors de ces études, il dissociera la mise en scène de ses films de cette école de pensée théâtrale. Thierry Jousse relève pour sa part une perspective plus générale de l'œuvre de Cassavetes et lui voue une concordance avec cette pensée de jeu : « Quoi qu'il en soit, Cassavetes appartient, comme son ami Ben Gazzara, plus strictement issu de la Méthode, à cette génération d'acteurs profondément imprégnés par un jeu où le physique et le psychologique sont intimement liés, comme au théâtre de cette époque. » (*John Cassavetes*, 1989, p.9).

⁶¹ Il est à noter que l'équipe du film *Faces* se procura deux caméras 16 mm pour le tournage : une caméra Arriflex et une caméra Éclair. Au court du tournage, le choix se précisa sur l'utilisation d'une seule caméra, l'Éclair, puisqu'aux dires des caméramans, elle était mieux adaptée pour opérer divers mouvements à l'épaule.

photographies de tournage de Sam et Larry Shaw, amis de Cassavetes, pour en prendre conscience. Avec une caméra désormais plus apte à saisir les nombreux moments d'improvisation au tournage, l'équipe complète détenait ainsi une force créative n'étant aucunement restreinte par un scénario immuable et par des règles préétablies des grandes productions.⁶² Dans une entrevue accordée aux Cahiers du Cinéma en 1961, le cinéaste explique le fondement de ce travail :

Le principal avantage de notre méthode de tournage était que nous jouissions d'une entière liberté. Si nous avions fait *Shadows* à Hollywood, nos comédiens n'auraient pas eu la moindre chance de révéler leur immense talent. On y dispose probablement de plus grandes facilités techniques, mais tout le monde a peur de s'écarter de la tradition.⁶³

De plus, il critique fermement l'immense pression que les productions du cinéma classique exercent sur les comédiens, qui semblent toujours risquer de faire perdre temps et argent à la moindre erreur de mouvements ou de dialogue au tournage. Cassavetes condamne cette absence de considération envers les acteurs, ce qui servira d'élément déclencheur de la technique du cinéaste. Cassavetes laissera donc toute la place aux comédiens qu'il considère comme le pilier de la création filmique, tout en secondarisant la technique (en terme d'appareillage de captation, d'éclairage et de prise de son) qu'il soumettra à leurs interprétations. L'acteur est toujours au premier plan dans le cinéma de Cassavetes, la technique cinématographique n'est présente que pour capter, suivre et révéler leurs faits et gestes.

Bien qu'une première phase d'expérimentation découle de l'expérience *Shadows*, Cassavetes se tourne par la suite vers Hollywood dans le but d'obtenir de plus amples connaissances sur la technique cinématographique. Deux films ressortiront de cette épopée; *Too Late Blues* (1961) et *A Child is Waiting* (1963). Malgré l'esthétique plutôt classique de

⁶² Il existe deux versions du film. Après quelques commentaires reçus et l'insatisfaction de l'équipe envers la première version du film, dix jours de tournage ont suffi pour redonner la place centrale aux personnages. Bien que la première version du film fut dotée de plusieurs moments d'expérimentation à la mise en scène et au cadrage, les plans gardés pour la deuxième version se concentrent plus justement sur les acteurs et rendent ainsi la version de *Shadows* que nous connaissons aujourd'hui.

⁶³ Cassavetes, John. 1961. « Derrière la caméra ». *Cahiers du Cinéma*, no 119 (mai), p. 4.

ces films, le premier semble symboliquement évoquer, par son récit, la réticence de Cassavetes envers le système de vedettariat et de l'industrie de production hollywoodienne. Malgré l'originalité du second film, se situant à certains moments entre la fiction et le documentaire par ce désir de capter en lieu réel de véritables enfants autistes pour former la trame de fond de son récit, d'immenses compromis sont faits par le réalisateur en fonction des demandes de la production. La liberté totale avec laquelle Cassavetes avait pu réaliser *Shadows*, pouvant bouger la caméra à son gré, devenait, dans cette période hollywoodienne un tournage « obligatoirement plus conventionnel » pour reprendre les paroles de Seymour Cassel⁶⁴. Les rôles, clairement distingués et interchangeables, rendaient la forme de création beaucoup plus rigide et les mouvements de caméra devaient être préétablis avant le début du tournage. Sournoisement contrôlé par le directeur de production Stanley Kramer, le montage final opposa de plus belle le résultat escompté par le cinéaste. Cet événement signera, pour Cassavetes, la fin de l'expérience de réalisation dans la sphère commerciale, jusqu'à un bref retour en 1980 pour le film *Gloria*. Ce sera néanmoins par cette confrontation des bons coups et des échecs du milieu de la production hollywoodienne qu'il décidera de créer ses films de manière indépendante des studios. Cassavetes reniera *A Child is Waiting* et instaurera sa propre méthode de tournage, sous son propre toit.

Pour soutenir matériellement ce travail, le cinéaste financera ses films en partie par son propre revenu. Des contrats en tant qu'acteur, qu'il continue d'accepter parallèlement aux tournages de ses films, seront le principal moyen de subvenir aux besoins économiques de ses projets.⁶⁵ Pour esquiver d'autres coûts de production et éviter de restreindre son équipe et ses acteurs à l'artificialité des tournages en studio, il filmera dans des lieux réels.⁶⁶ Au début de ce périple, n'ayant pas de financement suffisant pour couvrir l'entièreté des coûts de production qu'un long métrage implique, ni les techniciens, ni les acteurs ne furent payés durant leur

⁶⁴ Jousse, Thierry. 1989. *John Cassavetes*. Coll « Auteurs ». Paris : Cahiers du Cinéma – Éditions de l'Étoile. p.132.

⁶⁵ Cassavetes ira jusqu'à récupérer des bobines de pellicule 16 mm gaspillées par les grandes productions hollywoodiennes pour s'assurer d'un meilleur ratio au tournage.

⁶⁶ À titre d'exemple, la maison du couple Cassavetes-Rowlands put servir de décors dans trois différents films du cinéaste, dont *Faces* et *A Woman under the Influence*.

période de travail. Si le film, une fois terminé, arrivait à rentabiliser les coûts de production, les employés recevaient leur dû. Nous aurions tort de nous représenter ces tournages dans la tourmente de ces conditions de travail, par manque d'argent ou d'employés impayés. Loin d'oppresser les techniciens, l'horaire de tournage est établi dans le but de respecter l'emploi du temps de chaque individu et leur permet de travailler en parallèle pour s'assurer d'un revenu. Ce qui domine la pensée du cinéaste et de son équipe, c'est de se libérer davantage de l'aspect financier de la création. De cette manière, une plus grande liberté artistique pourra prendre place sur tous les pans de la création filmique. Poussé par ce désir d'indépendance, Cassavetes formera son équipe en fonction de ce principe d'autonomie, tout en considérant la création en tant qu'art et non en tant que produit. L'indépendance face à toutes instances de production est ce qui permettra à l'équipe d'immerger le projet artistique. Dans une entrevue offerte à André S. Labarthe pour l'émission télévisée *Cinéastes de notre temps*, Cassavetes explique :

So we started our film without any money. And we just use people that will help us to make the film only because of their idealistic attitude to our filmmaking. Which is, in America, a business not an art. So we are saying « [go] with your business and we'll try to make it some kind of an art ». *Art* meaning that we enjoy ourselves and express ourselves freely.⁶⁷

Ces gens se liant au cinéaste, ce sont des membres de sa famille, des amis, actuels ou à venir, qui ont l'enthousiasme de se consacrer à ce processus créatif détaché de toutes contraintes. Suivant un rythme de tournage fondé sur l'inclusion et le respect de la collectivité, certains tournages comme celui du film *Faces* se dérouleront sur une période de six mois. Chaque technicien est convoqué aux moindres répétitions d'acteurs pour qu'il sache de quelle manière la technique doit réagir aux actions des personnages. Il est intéressant de noter que chaque membre de l'équipe peut parfois occuper plus d'un poste lors de la création du même film. À titre d'exemple, Seymour Cassel, personnage de premier rôle dans le film *Minnie and Moskowitz* (1971), fut d'abord aide-technicien puis caméraman sur le tournage de *Shadows* avant d'obtenir quelques rôles seconds dans la filmographie de Cassavetes antérieure à 1971.

⁶⁷ Knapp, Hubert et André S. Labarthe (réal.). 1969. *Cinéastes de notre temps*. Série télévisée. Épisode « John Cassavetes ». Diffusé le 17 mars. Paris : ORTF.

Bien que certaines personnes aient un poste assigné au tournage, le cinéaste préférait changer constamment les postes à la technique pour que chaque personne se sente responsable de tous les aspects du processus de création. La méthode de tournage de Cassavetes cherchait donc à maintenir le dynamisme de toute l'équipe, pour abolir la structure hiérarchique inculquée par les productions commerciales. L'importance du lien social, établi au tournage entre les membres de l'équipe, est aussi l'une des thématiques récurrentes dans les récits du cinéaste.⁶⁸

Sur le plan du rythme, deux périodes peuvent être établies dans le corpus du cinéaste américain. Passant d'un battement frénétique, d'un mouvement constant des corps des acteurs comme du caméraman pour la construction de ses premiers films (si on exclut les films commerciaux *Too Late Blues* et *A Child is Waiting*), les films créés après 1975 présentent quant à eux une certaine lenteur dans les mouvements de caméra, tout comme au niveau du montage, et sont beaucoup plus introspectifs par rapport à ce que vivent les protagonistes. Nous pouvons associer à la première période, qu'on pourrait dire frénétique, les débuts difficiles de la relation amoureuse compliquée par des tensions raciales dans le film *Shadows*, l'intériorité chaotique des personnages en rupture amoureuse de *Faces*, la fuite émotive face au deuil, du trio d'amis de *Husbands* (1970), la communication troublée entre *Minnie and Moskowitz*, ainsi que l'agitation constante sous le toit de la famille Longhetti dans *A Woman Under the Influence*. Ces films font tous partie de cette première phase d'agitation constante fondée sur des mouvements trépidants et sur une parole névrosée qui comble sans cesse les moindres vides du paysage sonore. Il est à noter que le film *Gloria* pourrait en ce sens rejoindre la fébrilité de cette première période. Le film exceptionnellement produit par la Paramount est construit sur les déplacements constants de personnages principaux et suit les différentes vagues d'émotivité causées par leur lien affectif en constante transformation. Le débordement, représenté cette fois-ci par la fuite des personnages de ce film, se rapproche ainsi de l'ambiance globale de la première génération du corpus de Cassavetes. Le récit trace, en quelque sorte, la partition de la rythmique de l'œuvre. La caméra semble être affectée en tout temps lors de la captation de cette rythmique. En constante recherche d'émotions, de

⁶⁸ Cette thématique est représentée sous diverses formes telles que la famille, le groupe (de travailleurs, d'amis, d'artistes), l'alliance parfois forcée de deux personnes, sans oublier les nombreux et complexes tandems amoureux de ces films.

moments de crise d'un réalisme déstabilisant, d'angles de prise de vue et de cadrages, le caméraman s'approprie les réactions des protagonistes et tout l'espace de jeu.

L'épuisement des corps est visible par la vitesse des événements dès *Shadow* jusqu'à son fléchissement dans la décennie 1970, après quoi la captation filmique et le montage ralentissent leur cadence. Le pivot dans le travail de Cassavetes entre la première période et la deuxième se trouverait, selon Thierry Jousse, au point culminant du film *The Killing of a Chinese Bookie* (1976). Il explique à propos de la structure filmique :

Sans utiliser un seul instant le ralenti, la mise en scène redonne au mouvement sa dimension d'immobilité. Cassavetes isole l'instant à l'état pur. Le meurtre du vieux Chinois qui devrait constituer la crête du récit devient un temps mort un peu irréel, en dehors de toute durée. Tout le film est d'ailleurs imprégné de ce ralentissement généralisé, relâchement qu'on peut percevoir comme de la mélancolie, mais qui n'est peut-être qu'un autre mode d'appréhension du mouvement.⁶⁹

De l'impulsion nerveuse qui porte ses premiers films, il ne restera que des bribes d'un rythme ralentissant jusqu'à l'immobilité. Un cinéma beaucoup plus posé, mais tout autant centré sur les acteurs, constitue la deuxième phase du corpus de Cassavetes. Du côté des personnages, ces derniers sembleront beaucoup mieux maîtriser leurs soubresauts émotifs. Nous n'avons qu'à penser aux nombreuses explosions hystériques de Mabel Longhetti dans *A Woman Under the Influence* et à l'implosion vers l'inertie de Sarah Lawson dans *Love Streams* pour nous convaincre de ce changement de posture émotionnelle. Quant à la caméra, ses mouvements ralentiront inévitablement avec le calme apprivoisé des protagonistes. La caméra à l'épaule devient même inapparente sur certains projets à partir de cette deuxième phase. *The Killing of a Chinese Bookie* donc, mais aussi *Opening Night* (1978), *Love Streams* (1984) et *Big Trouble* (1985) appartiennent à ce deuxième mode d'appréhension du mouvement. L'une des raisons de cette transformation de style serait probablement le retour du cinéaste à sa passion première, le théâtre. Certes, cette passion de la scène transparait dans la majorité de l'œuvre du cinéaste mais ce ne sont souvent que des apparitions ponctuelles et disparates.⁷⁰ Par ce caractère

⁶⁹ Jousse, Thierry. *ibid.* p. 55.

⁷⁰ Les sketches improvisés du salon de Jeannie par le trio de *Faces*, les chants spontanés des collègues de travail lors du diner au spaghetti du film *A Woman under the influence*, ou même la représentation des différents

théâtrale, une sorte d'épuisement réel du corps en action rapproche le jeu des acteurs de la performance : « L'essoufflement comme fin, et non comme contrainte accessoire. Les personnages de Cassavetes se perdent, s'engloutissent dans le geste présent.⁷¹ ». Bien que la grande majorité des films du cinéaste contiennent une part de performance scénique, les films de la deuxième phase tendent à reproduire l'esthétique même de la représentation théâtrale, dévoilant le jeu dramatique se déroulant devant la lentille en privilégiant une vue frontale et un cadre fixe. Chevauchant à la fois le sixième et le septième art, Cassavetes projeta dans les corps cette pulsion du réalisme, jusqu'à son évanouissement pour laisser place au quatrième mur, bien respecté par la caméra.

Même si le corps, sa souffrance ou son exultation, est toujours là, le film devient presque aérien. Il ne pèse plus comme si l'art de Cassavetes s'était décanté, se faisant plus léger, plus musical. L'hyper-sensation de Bacon s'est muée en la sensation enfantine de Klee. Pourtant, dans *Love Streams* comme dans tous les films de Cassavetes, le plan ne se réduit ni à une photographie du réel ni à un dessin du décor. C'est toujours la même saisie du mouvement, de la chaleur de l'instant. Le style a changé, mais il est en même temps demeuré semblable à lui-même.⁷²

Bien que la deuxième phase du cinéaste soit très intéressante, nous aborderons plus spécifiquement dans ce mémoire un film appartenant au premier mouvement du corpus de Cassavetes. Nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la méthode d'improvisation du cinéaste produisant un impact sur le corps des participants (celui du caméraman ou des acteurs), avant d'analyser plus spécifiquement l'esthétique de la caméra nerveuse et affectée du film *Faces*.

spectacles plus ou moins achalandés du groupe de musiciens de *Too Late Blues* sont de bons exemples pour exprimer cette tentation du cinéaste vers la performance. Aussi, Cassavetes s'est inspiré d'une pièce de Ted Allan pour réaliser *Love Streams*, tout comme *Faces* qui était auparavant un projet (*One Fa and Eight Las*) écrit spécialement pour le théâtre, mais qui prit finalement forme devant la caméra.

⁷¹ Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Les Presses Universitaires de France. p. 70-71.

⁷² Jousse, Thierry. *ibid.* p. 62.

Processus d'improvisation et corps en mouvement

Au-delà de cette technique de production, le cinéaste semble trouver ce qui, à l'image, produit un effet catalyseur entre l'émotion filmée par la caméra jusqu'au spectateur. En ce sens, deux éléments du processus de création semblent amplifier l'affectivité de la caméra à l'épaule. La technique d'improvisation du cinéaste manifeste inévitablement l'accumulation de situations affectives au tournage. De ce premier élément découle la deuxième cause d'affectivité chez Cassavetes, soit l'importance des corps en acte. Le cinéaste choisit délibérément de donner la priorité aux corps (corps d'acteurs, corps du caméraman et involontairement aux corps des spectateurs, nous verrons) en optant pour une captation à la caméra à l'épaule, mettant ainsi à l'avant-plan de l'image une indéniable proximité corporelle entre tous les participants du tournage de ses films. Dans le but de comprendre la formation de cette sensibilité visuelle par la caméra à l'épaule dans le cinéma de Cassavetes, il nous semble pertinent de s'attarder plus particulièrement sur l'ouvrage *Parables for the virtual : Movement, Affect, Sensation* de Brian Massumi qui porte sur la théorie des affects⁷³. Dans cet ouvrage analytique paru en 2002, le philosophe examine l'expérience de la sensation du corps telle qu'elle est présentée dans les théories culturelles modernes. L'intention globale de l'auteur est de remettre en contexte le concept du déplacement en laissant une plus grande importance à la médiation par l'expérience de la sensation. Les diverses définitions et analyses de Massumi nous permettront de mieux comprendre la technique d'improvisation, l'importance des corps ainsi que la place de la caméra à l'épaule dans le film *Faces* de Cassavetes.

D'un premier mouvement, l'inattendu

Bien que John Cassavetes eût une certaine réticence à assumer entièrement la part d'improvisation de ses films lors de certains entretiens⁷⁴, nous ne pouvons omettre de

⁷³ Brian Massumi est un philosophe contemporain grandement influencé par les nombreux écrits de Gilles Deleuze, d'Henri Bergson, de Gilbert Simondon et de Spinoza. Il reprend les notions de matière, de mouvement, de relation, de corps et d'intervalle pour repenser le corps comme étant une source d'évènement propre. Il analyse entre autres le phénomène du tournant affectif ayant marqué le début du 21^{ème} siècle.

⁷⁴ Probablement dû au contexte de plus en plus ardu le confrontant aux Majors de Hollywood, Cassavetes évitera de parler du film *Faces* en tant que projet construit sur une base d'improvisation. Gilles Mouëllic ajoute en ce sens que « Cassavetes, sans doute échaudé par la connotation négative liée à l'improvisation [...], répondait à

souligner l'immense talent avec lequel il construisit son œuvre par cette technique. Cette confrontation avec l'inattendu, qui soudainement tente de sortir des pores de la réalité, est ce que Cassavetes souhaite atteindre par-delà son processus de création. Partant d'une trame narrative prédéterminée, mais toutefois ouverte aux modifications, le débordement est souhaité de toutes parts : débordement du cadrage par le corps des acteurs, débordement de la caméra à l'intérieur de la zone fictionnelle, débordement d'émotions vécues par les personnages faisant émerger une tout autre perspective sur la situation diégétique préliminairement installée. Sur le plan de l'écriture, du jeu et de la libération des déplacements de la caméra, le cinéaste ouvre son processus de création sur l'inattendu dans le but de faire éclore des éléments d'un au-delà narratif et de transfigurer le projet par cette spontanéité corporelle et sensorielle. Le suspense (en tant qu'état d'attente) prédomine donc dans le processus de création.

Pour Cassavetes, l'écriture reste ouverte et est l'élément de départ sur lequel improvisera chaque membre de l'équipe en faisant confiance aux événements inattendus qui ressurgiront au tournage. Le scénario n'agit ici aucunement comme finalité, mais plutôt comme genèse qui donnera contexte aux idées qui germeront en cours de route. La réflexion de l'équipe sur le film est alors en constante évolution et le projet s'aligne sur la spontanéité de la création artistique. Nous avons mentionné, précédemment, l'importance des séances d'improvisation avec les participants du *Variety Arts Workshop* pour la création du récit et des dialogues du premier film du réalisateur, *Shadows*. Ce travail des dialogues avec les acteurs permettrait l'appropriation du scénario et des traits de personnage par ceux-ci, ce qui tendrait vers un acte de la parole très naturel et spontané. Selon Jean-Louis Comolli, le but de ces répétitions serait de :

[...] faire changer la scène de statut, de la faire *passer de la dimension du jeu à celle de l'expérience vécue*. Le temps passé à répéter devient en somme la matrice du temps qui passe et, comme lui, se marque sur

toute allusion sur le sujet que le scénario de *Faces*, son film le plus improvisé, noircissait plus de deux cents pages, argument destiné à exclure tout « soupçon » d'improvisation. » (*Improviser le cinéma*, 2011, p.25).

les corps. La scène comme expérience, comme performance, s'inscrit sur les corps des comédiens.⁷⁵

Par ces répétitions, Cassavetes intensifie cet écart entre le jeu dicté et le jeu assimilé. En ce sens, cette méthode pourrait être cette première phase qui nous éloignerait du sentiment de représentation (au sens de représenter une histoire narrative de l'ordre du spectacle) et nous captiverait plutôt par son empreinte de l'ordre de la présentation (à titre de performance). La performance, somme toute fluide par l'assimilation des grandes lignes de dialogues et d'actions par les acteurs, serait d'autant plus véridique par l'instantanéité de l'improvisation. La création au présent, d'un réalisme accentué par l'épuisement véritable des corps lors des longues prises au tournage, ajoute cette ambiance performative au film entier.

Au niveau du jeu, le cinéaste voue une grande confiance aux membres de son équipe en leur permettant d'expérimenter leurs déplacements, leurs dialogues et leurs interactions au fil des prises. Au moment du tournage, l'action prévue des personnages par la trame narrative peut évidemment être remaniée en fonction de ce qui surviendra lors de l'improvisation. Une relation se crée ainsi intuitivement entre les personnes se trouvant dans la zone fictionnelle puisque chacun relance son collègue par un geste, un regard ou une parole. Ce travail nécessite évidemment une ouverture à l'inattendu de la part de chaque participant par rapport aux actions. Ces derniers doivent maintenir cette attention pendant l'entièreté d'une scène puisque Cassavetes coupe très rarement lors d'une prise, préférant laisser advenir le réel et ses accidents, et saisir au plus juste les émotions ainsi que le jeu physique en pleine ébullition. En tentant de conserver l'évolution émotionnelle des personnages, plutôt que de restreindre les acteurs à des paroles et à des positions corporelles planifiées,⁷⁶ l'évolution de la scène jouée sera émotionnellement imprégnée par les acteurs. S'il doit reprendre un plan, il fera reprendre la scène entière, pour garder ainsi cette continuité des émotions de l'action au récit.

⁷⁵ Comolli, Jean-Louis. [1994] 2004. « Plus vrai que vrai, Le cinéma de John Cassavetes et l'illusion de la vie ». Dans Jean-Louis Comolli (dir.), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, p. 135-140. Lagrasse : Les Éditions Verdier. p.139.

⁷⁶ En ce sens, l'horaire de tournage des films du cinéaste est conçu dans le but de suivre la continuité du récit et la chronologie de la ligne narrative déterminée au pré-tournage.

Au fil des prises d'une même scène, l'appareil de captation peut ainsi se déplacer différemment et trouver les différentes prises de vue qui construiront le visuel frénétique que nous connaissons du cinéaste. La routine d'une scène se trouve donc constamment modifiée non seulement par les angles de prise de vue, mais aussi par les mouvements improvisés et les nombreux recadrages de la caméra, visibles à même le plan et gardés intacts au montage. L'improvisation des acteurs implique donc la caméra elle-même dans le flux de la performance; celle des mouvements, de la mise au point et de différentes échelles de plans devant s'adapter instinctivement à l'action se déroulant sur le plateau. La caméra, se trouvant en milieu fictionnel (soit en zone de jeu), crée un impact par ses mouvements aussi libérés que ceux des acteurs et offre un échange cyclique de ce flux d'inventivité entre acteurs et techniciens. Les protagonistes reçoivent donc cette motivation par l'omniprésence de la caméra à leurs côtés, ce qui les incite à rester alertes face au déroulement du tournage.

Conséquemment, un jeu se tisse sous un rapport de proximité entre les acteurs et les caméramans par la liberté, grandement recherchée, du travail de la caméra. Plutôt que d'opter pour le découpage technique, en prévision des différents points de vue que la caméra doit saisir lors des différents moments de la scène jouée, l'équipe improvise les mouvements de caméra au moment des répétitions et du tournage. Par son regard dans le viseur, le cinéaste est plus apte à construire la mise en scène en répétition, en ayant ainsi une perception intra-diégétique de la situation narrative jouée. Et puisque Cassavetes se trouve derrière la caméra pour la majorité de ses films, ce double poste a un impact déterminant non seulement sur la captation des actions, mais surtout sur la transmission d'information quant à la mise en scène, restant somme toute ouverte :

Thanks to the mobility offered by the handheld camera, Cassavetes was able to place himself in the midst of his performers. More than this, the handheld camera is valued for its capacity to provoke a response. As Cassavetes himself observes: « A hand-held camera pushes the actor's tempo up without words. »⁷⁷

⁷⁷ Kouvaros, George. 2004. *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. Coll. « Film ». Minneapolis : University of Minnesota press. p. 70-71.

Cette affirmation de Kouvaros joint les propos de Mouëlllic quant à la « direction de l'intérieur » en situation d'improvisation cinématographique. La place de Cassavetes, non seulement comme réalisateur mais aussi comme opérateur à la caméra à l'épaule, le place inévitablement dans la zone fictionnelle, aux côtés de ses acteurs. Ceci lui permet « [...] d'orienter le mouvement général de la séquence, de jouer à nouveau le rôle de metteur en scène de l'intérieur.⁷⁸ ». Une dimension collective se crée donc par l'inclusion du cinéaste dans l'espace de jeu, ainsi que par la proximité et l'hyper-attention que chacun se doit d'avoir en période de tournage.⁷⁹ Cette technique de création collective, guidée de l'intérieur par le cinéaste-opérateur, est ce qui rend cette constance des moments improvisés. L'aboutissement du film par le montage de ces séquences démontre ainsi toute l'intensité et la concentration de l'équipe envers la situation diégétique transmutable. Chaque prise est donc reçue comme un événement en soi et impose, à tout instant, divers tempos qui feront naître un changement de chorégraphie :

Les cinéastes improvisateurs cherchent à faire naître d'autres rythmes, d'autres mouvements, d'autres énergies, à partir de la confiance accordée sans réserve aux puissances méconnues et souvent incontrôlables du corps. Découvrir dans l'acte même de création *ce que peut le corps* est une définition possible de l'improvisation, avec les phénomènes de débordements et de proliférations qui en résultent.⁸⁰

Ce phénomène de débordement dont parle Mouëlllic, est celui de la caméra qui envahit la zone fictionnelle, celui des mouvements du corps-caméra assumant des réactions exubérantes envers l'action, celui des émotions des acteurs en pleine performance, et celui de leur corps en trop grande promiscuité avec cette caméra participante, apportant nombreux décadrages, recadrages, mouvement de suivi des personnages et pertes de foyer.

⁷⁸ Mouëlllic, Gilles. *Ibid.* p. 143.

⁷⁹ Gilles Mouëlllic explique en ce sens : « La dimension collective de l'improvisation dépend alors de l'attention portée autant aux acteurs « passifs » qu'à celui ou celle qui *a priori* devrait être l'enjeu principal du plan ou de la scène : filmer l'écoute autant que la parole, la réaction autant que l'action, est un moyen pour Cassavetes de capter la circulation des émotions tout en exigeant des acteurs une attention de tous les instants. (*Improviser le cinéma*, 2011, p.78). Nous pourrions évidemment ajouter à cette citation que la part collective sur les tournages de Cassavetes s'opère par la concentration de l'entièreté des techniciens, acteurs, caméramans et surtout de l'attention du réalisateur guidant le jeu de l'intérieur de la fiction.

⁸⁰ Mouëlllic, Gilles. *Ibid.* p. 10.

Selon le rythme installé par la technique d'improvisation, Cassavetes semble travailler avec son équipe dans le but de rendre au plus près les émotions des élans interpersonnels. Par le moyen du cadrage, des mouvements de caméra et du montage, le cinéaste assume le rythme imposé par les acteurs au moment du tournage, ce qui constituera le geste du film entier :

Ce qui fonde l'attrait de Cassavetes pour le mouvement, ce n'est pas tant ses manifestations extérieures que la pulsion interne des choses et des êtres. En ce sens-là, le rythme externe n'est jamais qu'une des formes possibles d'un courant intérieur, plus profond que tout déplacement. C'est ce mouvement en dedans que Cassavetes cherche à tout prix à saisir. Non plus dans le geste de l'acteur, mais dans la gestuelle de la caméra ou du montage qui implique une pensée, une perception globale et spécifique de tout l'espace-temps.⁸¹

La rythmique des corps en acte s'installe principalement au tournage et est modelée selon les différentes réactions des acteurs à la situation vécue. La caméra et les acteurs, qui sont guidés par cette pulsion interne, suivent en contigüité ce rythme improvisé au fil des plans. La caméra sera ancrée sur les faits et gestes des protagonistes et suivra ce mouvement vital. Cette cadence se crée donc à partir de cette confrontation entre le jeu des acteurs et de l'équipe polyphonique suivant le mouvement des émotions vécues sur le plateau.

Suivant cette cadence, la caméra à l'épaule, utilisée dans la majorité des films de fiction de Cassavetes, amène une transfiguration de l'esthétique visuelle. L'entièreté des mouvements de caméra aura tendance à imprégner le cadrage d'une fébrilité sans bornes. Visuellement, des secousses, de nombreux recadrages ainsi que certaines réactions subits sont non seulement filmés, mais sont surtout gardés et amalgamés entre eux au montage. Il est, de plus, intéressant de constater qu'un jeu de champ-contrechamp (non conventionnel, cependant) s'opère malgré la présence de la caméra à l'intérieur de la zone fictionnelle. Par la très grande latitude que procure la caméra dans cet espace élargi, les paroles dictées et les gestes maladroits seront autant la cible de la caméra que les visages en réaction face à ces événements. La scène du diner autour de la table de collègues de travail de M. Longhetti dans le film *A Woman Under the Influence* exploite parfaitement ce style de champ-contrechamp à la volée. L'addition graduelle de visages silencieux face aux agissements excessifs de Mabel

⁸¹ Jousse, Thierry. *ibid.* p. 55.

témoigne de cette liberté technique. Et pourtant, l'épouse de ce dernier, faisant trop pour plaire au cercle d'amis de son mari, rejoindra ces hommes soit en empiétant dans le cadrage momentanément fixe, soit par sa simple parole qui, au niveau sonore, remplit l'espace vital de ces gens. D'un débordement émotionnel se produira un débordement du cadrage par ces corps exaltés en pleine tentative de communication. Ici, le jeu de champ-contre champ se transforme, par l'éclatement et l'instabilité des personnages, en un jeu de cadre et de hors-cadre. Les personnages de Cassavetes semblent hyper-expressifs, que ce soit corporellement ou verbalement. Sous un trop plein d'énervement, les personnages éclatent par ces deux modes d'expression. Ceci cause des difficultés techniques à les maintenir au sein du cadre, ou bien d'enregistrer adéquatement le son de leur voix à une fréquence acceptable. Vincent Amiel ajoutera en ce sens : « Très explicitement, la parole et le corps opposent leurs réalités. À plusieurs reprises on aura eu dans l'œuvre de Cassavetes une dichotomie semblable, précisément marquée, entre l'ordre du discours et celui du corps. Le premier établit des distances, le second tisse d'inexorables complicités.⁸²» Cette antithèse entre le corps amoureux et la parole nerveuse explique l'instabilité constante des premiers films du cinéaste. Le désordre causé par la parole est rattrapé par le corps schizophrénique recevant l'émotion extérieure et devant traduire son propre ressentiment envers l'environnement l'entourant. Par ces voix en plein dévouement, par ces corps intimes, les personnages entrent et sortent, s'infiltrant et se distanciant drastiquement du cadre de la caméra à l'épaule. Malgré les tentatives de recadrage, le caméraman ne semble pouvoir, à certains moments, appréhender l'évènement. Il se laissera plutôt surprendre par le débordement émotionnel des personnages. Ceux-ci dépasseront les limites du cadre et apporteront, au montage, un rythme effréné causé par ces constantes déviations visuelles et auditives. Ainsi, les séquences des films de Cassavetes seront enclines à de longs plans, fragmentées par des coupes directes du milieu d'un plan en pleine action, ou montées à partir de nombreux plans en continuité avec l'émotivité des protagonistes. Le rythme est rapide et syncopé, le cadrage est continuellement débordé et abordé.

⁸² Amiel, Vincent. *Ibid.* p. 75.

L'importance des corps en acte

Pour comprendre le rapport entre le corps et l'affect chez Cassavetes, nous devons passer par cette brève analyse de la technique d'improvisation. Au regard de cette technique, le corps est libéré tout en étant réellement affecté par l'expérience du tournage. Vivre l'essoufflement des corps est ce que le cinéaste souhaite acquérir en travaillant avec les acteurs sur une véritable expérience sensorielle par delà l'éphémérité et la fragilité du tournage improvisé. Pour appuyer cette véracité des affects vécus, Cassavetes ne donne aucune piste de jeu à ses acteurs quant aux émotions des personnages et souhaite plutôt les déclencher par le processus de création. Il exprimera à ce sujet : « I'm a great believer in spontaneity, because I think planning is the most destructive thing in the world, because it kills the human spirit. So does too much discipline, because then you can't get caught up in the moment. ». Ce qu'il souhaite, par l'intermédiaire de cette spontanéité, est de capturer les sentiments et de créer avec ceux-ci : « We want to capture feeling ».⁸³ C'est en ce sens que le cinéaste met de l'avant le corps affecté plutôt que la parole pour exprimer, plutôt que de contrôler, l'émotivité des personnages.

De même, le philosophe Brian Massumi parle de l'expérience du corps, et rejoint de ce fait les propos de Cassavetes. Selon lui, le corps ne peut être pensé sans sa connexion entre le mouvement et la sensation. Lorsque le corps est en mouvement, il ne coïncide plus avec lui-même, mais avec ce qui le constitue en tant que corps en mouvement, il coïncide avec sa propre transition, sa propre variation dans l'espace et dans le temps. Le corps étant perpétuellement variant, il en demeure donc une expérience mobile et sensorielle complexe qui nécessite une relecture adéquate de l'affect, se trouvant au fondement de cette expérience. Massumi tente ainsi de remettre en place les dimensions de l'expérience faisant appel à d'autres formes d'énonciation que celles du langage ou de la symbolique. Cherchant au-delà de la conscience et de la référence, Massumi positionne sa recherche sur le caractère vécu de l'expérience et éloigne ainsi tout aspect psychologique ou psychanalytique en se concentrant plutôt sur ce qu'il appelle le « tournant affectif ». Par le dynamisme et la variabilité constante

⁸³ Ces paroles ont été retenues par le documentaire consacré au travail de John Cassavetes, *A constant forge : The life and art of John Cassavetes* (2000) de Charles Kiselyak, et paraissent à la 51^{ème} minute du film.

de l'expérience, le philosophe s'éloigne d'une pré-conception du sujet, en préférant plutôt une ouverture complète sur les différentes possibilités d'analyse. Partant d'une critique générale envers la pensée empirique, il explique :

The classically empirical assumptions and methods of science operate selectively in a limited range of empirical reality. The question that arises as to what modes of knowing can connect with the regions of empirical reality that science studiously leaves out and to what effect the connections can be made. Second, it becomes hard to argue that science has a monopoly on understanding nature. In fact, it can be argued that science *misses nature by design*.⁸⁴

En remettant en question les études empiriques classiques, Massumi étudie le fondement de l'expérience du corps et se concentre sur la cause même de l'évènement corporel, l'affectivité. Restreindre les connaissances et les agissements selon des carcans prédéterminés apporte à une classification, somme toute sélective, des évènements de toutes sortes. De même que les propos du philosophe, nous croyons que l'analyse de l'expérience corporelle nécessite une ouverture des possibilités, puisque chaque personne détient sa propre subjectivité émotive et sensorielle. Le but n'est pas de classer les différents évènements selon des schèmes préconstitués, mais plutôt d'étudier un phénomène tout en ayant conscience des possibilités adjacentes au cas analysé. C'est en ce sens que ce mémoire ne peut être appuyé par les études cognitives, psychologiques ou psychanalytiques.

Au premier chapitre intitulé *The Autonomy of Affect*, Massumi s'appuie sur l'expérience d'un groupe de chercheurs s'interrogeant sur l'effet émotionnel des médias, pour analyser les effets de l'image sur le spectateur. Sur un fondement philosophique, il reprend les résultats de cette recherche empirique sur cette primauté de l'affectif dans la réception de l'image et repère deux systèmes d'intervalle agissant de manière parallèle sur le spectateur; le niveau qualificatif, soit l'indexation du contenu au sens de l'image, et le niveau d'intensité créé par la force ou la durée de l'effet de l'image. Ces deux systèmes d'intervalle peuvent entrer en relation entre eux, du contenu à l'intensité et de la forme à la qualification. D'un point de vue biologique, l'incorporation physiologique de ces deux niveaux de réception de

⁸⁴ Massumi, Brian. 2002. *Parables for the virtual : Movement, Affect, Sensation*. Coll « Post-contemporary interventions ». Durham : Duke University Press. p. 235.

l'image se ferait de manière distincte; le niveau qualificatif serait incorporé par la conscience du corps, affectant ainsi le rythme cardiaque et la respiration du sujet, tandis que la réaction physique de l'intensité se trouverait sur la peau, dans un contexte inconscient, soit à la limite entre le corps et le monde extérieur au sujet. Au terme de cette première analyse, l'affect et l'émotion suivent deux différentes logiques et sont de différents ordres. L'émotion se trouve du côté de l'attente (ou de l'attendu) par la reconnaissance de la situation émotionnelle par la conscience, tandis que l'affect serait de l'ordre de l'inattendu, étant extérieur à la conscience et donc incontrôlable par le sujet. L'émotion apparaît lors de la lecture de signe allant directement à la conscience; soit tout contenu narratif en ce qui a trait aux matières de l'expression visuelle et sonore du cinéma (les repères narratifs étant, ici, créés par l'image et par les dialogues). Néanmoins, Massumi laisse une certaine nuance pour éviter la classification de ces deux intervalles enclins à la réception visuelle :

An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized. It is crucial to theorize the difference between affect and emotion. If some have the impression that affect has waned, it is because affect is unqualified. As such, it is not ownable or recognizable and is thus resistant to critique.⁸⁵

L'émotion peut autant se retrouver du côté de l'intensité, par l'aspect inattendu que la narration inflige au spectateur et par l'inclusion de signes narratifs à l'intérieur de l'image. Au visionnement d'un film, il est évident qu'un lien direct se forme entre l'effet de l'image et le signifiant lui étant rattaché. Les aspects narratifs et les effets de l'image détiennent une complexité temporelle et spatiale qui stimule d'autant plus ces deux niveaux de réceptivité. La conscience est donc autant stimulée que la sensibilité corporelle par où les affects sont répercutés. Il n'en reste pas moins que l'effet de l'image sur le corps du spectateur se raccorde plus précisément à ce que nous abordons dans ce mémoire, par la réceptivité de la forme de l'image, et par tous les éléments composant son esthétique (la durée, le rythme du montage, le

⁸⁵ Massumi, Brian. *Ibid.* p. 28.

rythme des mouvements de caméra, les tremblés ou recadrages ou l'expérimentation par le flou, l'obstruction ou l'assombrissement de l'image.) Par son origine de l'ordre du suspense et par ses effets à l'image, la caméra à l'épaule concorderait plus particulièrement avec le type de lecture intensif de l'image, extérieur à la conscience. Toutefois, nous laisserons ouverte à l'analyse la réception du contenu narratif par la réception qualificative des émotions.

Si nous reprenons cette théorie de la réception de l'image en fonction de la situation des participants au tournage improvisé, il est pertinent d'envisager ce concept de manière extérieure à la réception spectatorielle. Puisque le regard, et même l'entièreté des organes sensoriels, sont stimulés par ce qui compose notre monde extérieur, il est intéressant de rapprocher les différentes définitions de l'émotion et de l'affect sur le contexte de production filmique de Cassavetes. La réception de l'image se ferait, cette fois-ci, reformuler par les sujets immergés dans la zone fictionnelle, ce qui nous permettrait de saisir l'impact sur le corps en action dans un processus de création face à l'improvisation. Par les innombrables interactions et relations que l'équipe de tournage subit au moment d'une création improvisée, les événements se répercutent sur les corps autant qu'une image peut nous affecter. Ainsi, le niveau qualificatif concorderait avec le contexte narratif ressortant de l'improvisation. Ces éléments sont de l'ordre de l'attente, puisque la trame narrative générale est disposée à l'avance par le cinéaste. Cette dernière est certainement ouverte aux changements, mais elle est néanmoins lue par le biais de la conscience des participants. Le niveau intensif se forgerait par les nombreux mouvements et changements ayant trait à la gestuelle et à l'improvisation. La libération des corps qu'apporte la technique d'improvisation de Cassavetes crée cette dimension de suspense entre les participants n'ayant aucune information exacte sur la gestuelle de leurs collègues. Ce suspense, auquel les participants se prêtent, est donc autant narratif qu'intensif par la trame narrative se peaufinant ou par la force ou la durée de l'effet de l'acte improvisé. L'expérience, intensifiée à la fois par la proximité entre la caméra et les acteurs en zone fictionnelle et par la situation d'improvisation de l'ordre de l'inattendu, nourrit la sensibilité de chacun. L'immersion vécue par ce type de tournage est ce qui accentue le système de relations entre les participants se trouvant dans l'espace fictionnel. Chaque personne absorbe donc le contexte de la performance du moment présent et entre

mutuellement en relation. L'intensité se crée donc par la naissance constante et infinie d'évènements relançant l'action et l'expression de chacun en retour :

The body doesn't just absorb pulses or discreet stimulations; it infolds *context*, it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated. Intensity is asocial, but not presocial- it *includes* social elements but mixes them with elements belonging to other levels of functioning and combines them according to different logic.⁸⁶

Ce lien entre les individus se fait dans un premier temps de manière collective et se poursuit sous un fonctionnement de l'ordre de l'individualité. Dans les films de Cassavetes, le contexte se forme inévitablement par la création collective. De cette situation seront vécus différents évènements par chacun des participants dans la zone fictionnelle. Le moindre micro-évènement est donc reçu de manière indépendante par chacun d'entre eux. Chaque prise est un évènement en soi, vécu par chacun des corps participants. De cette réception, la personne traduit l'information avec ce que Massumi appelle le « centre d'indétermination ». Le centre d'indétermination est au fondement du déterminisme en philosophie. Toutes relations aux évènements passent par cet organisme que possède chaque être vivant. Agissant comme intervalle, sa fonction est de capter l'évènement pour faire bifurquer son chemin par résonance, et ensuite transformer l'information en réaction. La réception de l'évènement sera donc transformée, telle une réaction face à celui-ci. Cette réaction fait ensuite résonance avec les autres participants de l'improvisation, et ainsi de suite. D'un point de vue biologique, il est à noter que le centre d'indétermination de chacun détient son propre mode quantique, ses particularités propres d'indécidabilité, ce qui rend la réception et la réaction de chaque personne exclusive et autonome. Ces relations affectives et sensorielles sont ce qui donne la tendance et le rythme de la scène jouée, puisque le technicien derrière la caméra à l'épaule reçoit et réagit également en fonction de son propre centre d'indétermination.

L'assimilation corporelle des sensations est ce que Massumi aborde en deuxième lieu, toujours au chapitre premier. Il fonde son concept sur deux expériences étudiant la réaction de la conscience et du corps face à de petites pulsions électriques administrées au niveau de la peau. Ces deux expériences concluent qu'un retard d'une demi-seconde est visible entre la

⁸⁶ Massumi, Brian. *Ibid.* p. 30.

sensation et la réaction (verbale ou corporelle) des sujets, soit entre la réception physique et la conscience. La réaction du corps engendrée par la sensation se trouverait donc à l'extérieur de la conscience, ce qui le rendrait en ce sens autonome. Ce phénomène serait du domaine de l'intensité, puisqu'il se construit par un système de résonance du mouvement. Captant la sensation en éliminant à chaque instant une demi-seconde du moment présent, la sensation corporelle ne se détecterait jamais au même moment que la conscience de son impact. Ce phénomène expliquerait cette ouverture de la sensation passée sur la sensation future, sans expression de l'ordre du présent. L'assimilation des sensations par le corps ne se produit jamais au présent, mais bien entre la fraction de seconde passée et la fraction de seconde future, créant ainsi un intervalle de temps entre sa réception et la réaction qui en découle. Massumi définit donc le corps comme étant actuel (puisque'il est constamment en acte, en mouvement), virtuel (puisque'il ne peut être vécu au moment présent, mais peut toutefois être senti) et autonome (puisque'il est souverain de la conscience). L'émergence de l'affect se trouverait à la rencontre de l'actuel et du virtuel, entre l'arrivée de la cause au moment passé et la lecture de l'affect au futur, par cette demi-seconde de retard.

En tant qu'élément de l'ordre de l'actuel, la suite de mouvements et d'actes causée par le rythme effréné du tournage improvisé concorde avec l'incessante mise en mouvement du corps qui, selon Massumi, permet cette transition de la sensation. Le corps, en contexte d'improvisation, est stimulé de toutes parts par les diverses interactions qualificatives ou intensives extérieures au sujet. L'amplitude de l'espace de jeu, entraînant la libération des gestes de chacun qui se retrouve dans cette zone, est un élément primordial permettant à l'équipe d'accueillir l'inattendu fictionnel et de construire le récit pas à pas. L'impact en est d'autant plus important puisque la gestuelle de l'équipe entière se trouve affranchie de toutes contraintes. Chaque corps retrouve ainsi, par cette ouverture des possibilités, sa détermination propre. L'autonomie retrouvée des gestes leur permet de bouger et d'emprunter différents chemins d'une prise à l'autre. L'acteur devient le seul directeur de ses mouvements et peut se laisser guider par l'ambiance du moment pour expérimenter d'autres avenues gestuelles. De cette manière, le corps de chacun permet une plus grande réceptivité des affects. Cette pensée rejoint le fonctionnement du corps en mouvement selon Massumi :

When a body is in motion, it does not coincide with itself. It coincides with its own transition: its own variation. The range of variations it can be implicated in is not present in any given movement, much less in any position it passes through. In motion, a body is in an immediate, unfolding relation to its own nonpresent potential to vary.⁸⁷

Et plutôt que de tendre vers l'immobilité ou la compression des gestes pour une plus grande stabilité à l'image, Cassavetes et ses acteurs optent pour le débordement du cadrage par ce flux d'énergie des corps en mouvement. La spontanéité des corps devient d'autant plus éloquente puisqu'un jeu constant se crée par les nombreuses entrées et sorties du cadrage de la caméra par les acteurs, se retrouvant plutôt dans un monde aux variations infinies : « Au lieu d'arrêter le geste pour s'attacher à son effectuation, il s'agit de le libérer au contraire, de lui permettre d'aller plus vite, plus loin que l'intention ne pourrait le justifier. Comme s'il lui échappait, débordant et le cadre et la raison de l'intrigue, et le cadre et l'horizon de l'image.⁸⁸ ».

Cette énergie des corps déliée de toute contrainte est observable non seulement au niveau de la performance des acteurs, mais surtout par le rendu visuel de la caméra. L'écart d'une demi-seconde apparaissant entre le moment de la captation physique de la sensation et de sa transition à la conscience est repérable, à l'image, par les nombreux repositionnements et hésitations qu'opère le caméraman. Bien que la sensation soit captée sur le moment présent, la réaction envers cet affect se fait à retardement. La réaction corporelle du caméraman se répercute sur le cadrage de la caméra par son interaction physique avec la situation. L'appareil subira ainsi les réactions du caméraman en fonction du contexte qui se renouvelle à chaque instant devant lui. Le corps du caméraman agit donc comme récepteur de l'action et des affects émanés en situation de jeu, il devient comme une surface sensible où chaque mouvement ou expression corporelle y est capté, puis transféré aussitôt sur le visuel filmique. La technique de captation, physiquement affectée, donne ainsi l'impression de vibrer non seulement selon les allers et venues des protagonistes, mais surtout selon l'état sensoriel de ces corps. Le corps-caméra en devient affecté à son tour, en plus de renvoyer ses propres affects

⁸⁷ Massumi, Brian. *Ibid.* p. 4.

⁸⁸ Amiel, Vincent. *Ibid.* p. 9.

aux acteurs. La sensation des corps dans l'acte improvisé est ce qui compose l'évolution du travail de Cassavetes selon Thierry Jousse :

En dernière instance, ce qui constitue le critère d'appréhension d'une prise, c'est la sensation, et ce qui justifie l'existence du film, c'est encore la sensation, celle des acteurs, des personnages, des spectateurs. C'est la raison pour laquelle il n'existe pas de plan de coupe à proprement parler car chaque plan est humanisé, imprégné par la sensation du présent.⁸⁹

Jousse semble placer la sensation comme étant seule constituante des décisions au tournage. Il est vrai que le ressenti, vécu par chacun des corps impliqués, aide à la compréhension mutuelle. Les corps en pleine captation des sens se répondent et s'échangent, par langage corporel, ces sensations ressenties et imposent leur rythme au tournage. L'affect, se faufilant entre l'actuel (le mouvement et les déplacements, internes ou externes) et le virtuel (le moment présent non vécu, mais senti) serait donc en pleine relation en tournage improvisé. Mais à la citation de Jousse devrait s'ajouter l'importance du corps en action de l'homme derrière la caméra, formant cette transition visuelle entre les affects des protagonistes et le cadrage de la caméra à l'épaule. Les impacts affectifs que ce corps ressent au moment du tournage contribuent grandement, pourrions-nous dire considérablement, à l'esthétique, chaotique à certains moments, des films du cinéaste. Il ne s'agit pas ici d'un simple rapport affectif entre les situations d'improvisation, mais plutôt d'une réception commune des sensations qualitatives et intensives. L'amalgame de cet engagement physique et affectif entre le cinéaste et ses fidèles acteurs, de la technique d'improvisation et de l'utilisation de la caméra à l'épaule participante, participent au débordement des sens du spectateur.

L'esthétique du débordement

Ces affects, captés par le corps-caméra, semblent être répercutés sur l'image captée. Ce sont ces traces visuelles de l'affection du caméraman qui pourraient construire ce que nous nommerons une esthétique du débordement, dans le cas du corpus de Cassavetes. Visible par un jeu subtil se voyant par le cadre de la caméra, cette esthétique fait résonance avec la technique d'improvisation mentionnée plus haut. Puisque la grande part d'improvisation des

⁸⁹ Jousse, Thierry. *Ibid.* p. 61.

gestes de la caméra et des acteurs se fait en cours de tournage, il est très difficile de tenir l'action tout entière à l'intérieur du cadre de la caméra. Par cette surcharge émotive et affective vécue par les protagonistes et par le caméraman en zone fictionnelle, un débordement s'installe à l'image; multiples entrées et sorties de cadre des corps des acteurs ou des figurants, nombreuses entrées et sorties des corps du champ de la mise au point, excès de mouvements des acteurs, coupes franches et même drastiques, changement soudain de l'échelle de plans se succédant, vibration de la caméra par le zoom exécuté au maximum. La technique de l'improvisation, telle que pratiquée par Cassavetes et son équipe, laisse entrer l'inattendu de toute part, ce qui, à certains moments, crée un éclatement de ces éléments difficilement contrôlables par le cadrage de la caméra. Nous analyserons ainsi, dans cette dernière partie consacrée à l'œuvre du cinéaste américain, deux séquences du film *Faces* dans le but de démontrer les traces de l'affectivité de la caméra à l'épaule au détour d'une esthétique du débordement. Toujours appuyé par Massumi, nous terminerons enfin par l'analyse de l'impact affectif sur le spectateur en fonction de cette esthétique.

Brièvement, *Faces* est l'histoire d'un couple, Richard et Maria, en pleine rupture. Le film est divisé en trois parties. La première sert de prémisse à l'histoire; après avoir passé une soirée débauchée en compagnie de son ami Freddy et d'une prostituée du nom de Jeannie, Richard demande le divorce à sa femme. La question est donc lancée par Richard, qui demande une réponse de la part de Maria, stupéfaite par la situation inattendue : « answer me! ». La deuxième et la troisième partie seront formées respectivement autour de la réaction du côté de Richard et du côté de Maria sur cette nouvelle situation, l'instant d'une nuit. C'est sur cette troisième partie du film, du côté de Maria donc, qu'il serait pertinent de sélectionner les séquences à analyser. Puisque, d'une part, les événements de cette dernière partie se déroulent tous dans différents lieux, et d'autre part puisque ces séquences sont composées de différents nombres de participants, allant d'une scène se déroulant dans une foule dansante, passant par la rencontre plus intime de cinq personnes dans un salon, pour enfin terminer sur la réunion de deux corps dans la chambre du couple principal. Le tout impose plusieurs contraintes d'espace ainsi qu'une multitude d'actions à capter à la caméra à l'épaule.

Prenons la scène de la boîte à gogo en ouverture à la troisième partie du film⁹⁰. Dans cet extrait, Maria et trois de ses amies entrent dans un club pour y boire un verre. Le bar, bondé de clients, est rythmé du mouvement des corps des danseurs en pleine action sur la piste de danse. De l'entrée du groupe de protagonistes jusqu'à l'arrivée des verres à leur table, six plans nous sont offerts sous six angles différents. Se succèdent; un plan en plongée captant de loin la traversée du groupe dans l'espace, une contreplongée sur ces femmes à la hauteur de leur table, un plan en mouvement constant et en angle droit sur le visage de ces femmes réagissant à ce lieu et à ces inconnus, un bref plan rapproché du haut du corps de ces danseurs, ainsi qu'un plan américain cadrant la réception des verres à la table. De tous ces plans, aucun n'est fixe. Assumant le mouvement global de l'endroit festif, la caméra semble se laisser perturber par l'ambiance du lieu. Des secousses constantes à l'image, des panoramiques horizontaux et des *zoom out* constituent la séquence. L'appareil de captation bouge et se laisse déplacer légèrement par les danseurs, ce qui lui impose de recadrer constamment ses sujets.

Il en sera ainsi pour toute la scène. La caméra est affectée par les personnages et par le lieu. À l'image, des secousses font sentir les danseurs près de la caméra et plusieurs fragments de corps entrent et sortent du cadre, créant ainsi l'apparence de coupe ou d'ellipses à certains moments de la séquence. Plutôt que de couper ces plans au montage, Cassavetes laisse intactes et visibles toutes actions se déroulant devant la caméra, créant ainsi un réel dynamisme de fête. Des plans courts captant des danseurs inconnus succéderont aux plans de la table féminine. Le contraste entre le malaise corporel de ces femmes mariées et la confiance assumée des danseurs se fera d'autant plus voir par cette alternance expéditive des plans. De rapides panoramiques horizontaux exécutés par la caméra serviront à rallier ce groupe de femmes à cet environnement bouillant de nouveauté. Des coupes se feront par l'omniprésence soudaine d'un corps anonyme couvrant l'entièreté de l'écran. La caméra se perdra dans les gestes rythmés des danseurs de la piste enflammée. Il n'est pas surprenant, à ce sujet, de déceler certains plans hors foyer. La cause en serait ainsi expliquée par cette plongée littérale de la caméra à l'épaule en zone fictionnelle, en mouvements constants dans le but de maintenir cette valse avec les acteurs et les figurants. La caméra tente de retrouver le foyer sur les corps en balbutiements.

⁹⁰ Cette scène survient à une heure treize minutes du film et est d'une durée de cinq minutes.

La perte de la mise au point momentanée sera également visible au détour des déplacements abrupts des protagonistes. Le reste de la scène sera construite sur ce processus de décadage, de zoom *in* et de zoom *out* servant aux recadrages, d'entrées et de sorties des corps d'inconnus du cadre de la caméra, de vibration à la caméra faisant sentir l'hyperactivité se déroulant aux côtés du caméraman. Vincent Amiel ajoute : « C'est une constante chez Cassavetes : pour exister en soi, pour lui-même, le corps se doit d'être espace, soit trop large pour l'écran, soit trop près, soit fragmenté.⁹¹ ». Puisque le corps du caméraman retrouve son autonomie dans les films du cinéaste américain, ce corps-caméra doit prendre possession de l'espace de jeu, et de tous les éléments y prenant place. Un terrain de possibilités d'actions s'offre à lui et son corps se trouve à être d'autant plus affecté par les nombreuses relations entre chaque personnage et chaque figurant, entre chaque mouvement ou entre chaque réaction. Dans une boîte de nuit, les moments inattendus s'accumulent en situation d'improvisation, tout comme la danse intuitive sur la piste de danse. Ce qui apparaît ainsi être une fausse manœuvre de la technique filmique n'est en fait que la recherche constante des corps et des visages en pleine affection :

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 ».⁹²

Cette *conscience-caméra* dont parle Jousse fait en sorte que l'appareil capte les moments cruciaux de la trame narrative en parvenant à cadrer, par la subjectivité émotionnelle du caméraman, l'action se déroulant devant lui.⁹³ Se concentrant sur un geste, sur une réaction, la caméra choisit consciemment ce qu'elle capte et ce qu'elle omet de cadrer. Ne dévoilant jamais pleinement l'essentiel du récit, l'appareil se permet à certains moments quelques bifurcations vers l'ambiance générale du bar et cadre à plusieurs reprises des danseurs

⁹¹ Amiel, Vincent. *Ibid.* p. 83.

⁹² Jousse, Thierry. *Ibid.* p. 55.

⁹³ Cette conscience-caméra rejoint les propos de Dominique Château quant à la « représentation » de la subjectivité au cinéma, passant inévitablement par la conscience humaine derrière le matériaux-récit.

inconnus. Ce serait par la position de la caméra participante de Cassavetes que la réception qualificative prendrait forme lors du processus de tournage. Certes, elle est neutre au sens où elle ne montre aucun jugement envers les personnages. Mais sa neutralité est écartée par son entrée et ses mouvements perpétuels dans la zone fictionnelle, démontrant ainsi un choix conscient de cadrage se ralliant à l'émotivité de la trame narrative. Loin d'agir comme un personnage, la caméra agit néanmoins comme une conscience autonome par rapport aux agissements des sujets filmés, et reste constamment active envers tout événement. Au niveau affectif, la musique de la boîte de nuit et les mouvements de toutes sortes doivent procurer au corps filmant une stimulation polysensorielle. Le corps-caméra, constamment en acte, est enveloppée par cet environnement et participe à toutes situations lui faisant face. En pleine réception de sensations, le corps-caméra relance cette sensation par un système de relations intuitives. Le relais s'engage donc, accentué par le rythme et l'ambiance de la boîte de nuit, pour que d'un personnage à l'autre, et d'un personnage à la caméra, un transfert d'affect puisse se créer. Tous ces corps en mouvement constituent la base de l'affection, de l'ordre de l'intensité, et guide les participants vers des pulsions communes.

Le deuxième extrait apparaît à une heure et 51 minutes du film. Après l'escapade au bar, les quatre femmes invitent le danseur à venir prendre un verre chez Maria. À la suite de diverses disputes, les amies de cette dernière quittent la demeure et Chet réapparaît pour passer la nuit avec Maria, nouvellement célibataire. La scène analysée débute au lendemain matin de cet enlacement. La séquence est construite par ces mêmes traces d'affectivité surgissant de manière disparate aux détours de moments d'agitation. Le point de vue de la caméra reste, néanmoins, intéressant à étudier puisqu'elle se trouve constamment auprès des protagonistes lors du drame. Maria tente de se suicider en prenant des cachets dans la salle de bain. La scène s'amorce par la découverte, par Chet, du corps de la femme allongé sur le sol. Les allers et venues de l'homme, qui cherche à secourir sa nouvelle conquête, sont marqués par la nervosité de ce dernier. La scène débute par un court plan, la caméra installée au sol capte l'ouverture de la porte de la salle de bain par Chet et laisse entrevoir le corps de Maria au sol. Le plan subséquent cadre, par un pivotement, l'homme se rendant dans le bureau pour appeler les secours. La caméra se tient près du téléphone, de l'autre côté de la salle que Chet aura franchie. Cadrant les mains de ce dernier, la caméra capte par la suite le mouvement du

corps de l'homme se redressant et s'appuyant contre le mur pendant son appel. Revenant brièvement sur le plan fixe précédent de Maria, le montage revient sur Chet. Un plan rapproché de son visage nous montre l'incertitude de son action. Raccrochant le combiné soudainement et sortant de la pièce pour trouver un moyen plus rapide de venir en aide à Maria, la caméra exécute à nouveau un panoramique horizontal pour cadrer sa sortie. Ce sera par un jeu de panoramiques, de zoom et de mouvements à la caméra à l'épaule que nous verrons, par plusieurs plans, Chet ouvrir le jet de douche et installer Maria dans la baignoire. La majorité des cadrages de cette séquence se feront sur les visages, inquiets ou inertes, des protagonistes. La caméra reculera pour laisser place aux déplacements des personnages. Lorsque Chet décide d'aller chercher une mixture pour Maria, la caméra captera son parcours par des panoramiques ou plongées, par zoom *out*, par mouvement à la caméra à l'épaule suivant ses mains fouillant dans les armoires pour trouver ce qu'il lui faut. Quelques plans seront hors foyer pour un bref instant. La caméra passe de plans larges à des plans serrés se concentrant sur les visages, pendant que Chet tente de faire marcher, en vain, Maria et retourne à la salle de bain dans le but de lui faire régurgiter ses cachets. Dans ces moments intimes, la caméra se permet toutefois de faire face aux protagonistes, captant ces corps en combat. Le retour à la chambre se fera par ce même jeu de pivotement de la caméra, par des mouvements à la caméra à l'épaule suivant leur chemin et de *zoom in* et *out* servant de recadrage, toujours à proximité de ceux-ci. Lors de plans filmant le visage semi-éveillé de Maria, la caméra semble être posée à côté du corps de celle-ci. Des vibrations à l'image sont ressenties lors de ces plans serrés et en contreplongée dévoilant l'envers de ce visage. S'en suivra une salve de gifles données par Chet à l'endroit de Maria dans le but de la tenir éveillée. Le jeu de champs et contrechamps de cette action à répétition apporte un certain malaise, causé par l'échelle serrée cadrant ces visages donnant ou recevant ces coups. Une fois réveillée, une discussion se fera entre les deux amants dans le lit. Intime, cette scène, non obscène mais réaliste, est montée par de nombreux plans rapprochés de ceux-ci et opérera même pour un recadrage lors des nombreuses quintes de toux de la femme agonisante. Le reste de la scène sera construite par des champs-contrechamps, jusqu'à réunir dans un dernier plan les deux visages, exténués, mais stimulés, du duo.

Ce qui étonne au visionnement de cette séquence est cette propulsion des corps, constamment entre le mouvement et l'inaction, que tente de maintenir le cadrage de la caméra. Encore une fois, le débordement de l'émotion vécue par les protagonistes se voit par leurs nombreux débordements du cadre. La suivie constante des mouvements de Chet offre cette intimité que bien peu de cinéastes arrivent à capter tout en étant fidèles à l'intensité se dégageant de la scène. L'exubérance émotionnelle que vivent les personnages est transférée sur le corps du caméraman et offre, à plusieurs moments, des décadrages ou recadrages, des pertes de mise au point retrouvée aussitôt par la tension s'installant sur le plateau. Le transfert des affects, accentué par l'inattendu des actes, se propulse d'un corps impliqué à l'autre et percute de plein fouet cette caméra participante. Encline à suivre, coûte que coûte, les déplacements des acteurs, Cassavetes parvient à catalyser, par-delà sa caméra consciente et affectée, l'immense fragilité du moment filmé :

In each of these instances in *Faces* and *Husbands*, we are continually made aware of the camera's biases and exclusion and also its role as a catalyst for initiating and provoking the performances. This is a result of both the constricted physical spaces shared by the camera and the actors and the attribution of a subjective viewpoint to the camera's perspectives. Thus it is not just the characters that are framed as performers but also the camera that engages with and is affected by the material it simultaneously records and constructs. The camera, as well as the person behind it, is both privileged witness *and* catalyst for a scene that is at once intimate and highly public.⁹⁴

Continuant sur ce principe de la caméra affectée, de par le rapport de contiguïté avec les protagonistes qu'entretient le caméraman, sa place dans le milieu de la tendance sensitive et émotionnelle lui offre une stimulation affective. Touché à la fois par le récit se déroulant devant lui et par les mouvements et actions inattendus manifestés par le corps des acteurs, le caméraman capte le flux d'énergie de toute part. Son corps incorpore ainsi le niveau qualitatif par-delà les réactions autonomes de l'ordre de la conscience, et incorpore l'intensité vécue par son enveloppe corporelle, la peau. À la suite de cette absorption, la réaction du corps-caméra face à ce phénomène de réception d'affect sera d'abord traitée par son centre d'indétermination propre. Ce centre d'indétermination est ce qui forme la subjectivité du

⁹⁴ Kouvaros, George. *Ibid.* p. 70.

caméraman envers ces évènements, cette conscience-caméra dont parle Jousse et Château. Les différentes réponses à ces affects se construiront donc en fonction de la subjectivité du corps derrière la caméra, subjectivité étant construite sur une part d'intuition pour poursuivre l'improvisation se déroulant devant la lentille. L'ambiance, teintée d'inattendu apportée par la grande part d'inconnu lors de l'improvisation, augmente ainsi la part de sensibilité du caméraman, ce qui construit certains réflexes ou mouvements subits de la caméra. Ce sont ces réflexes, soit l'impact du corps en réception d'affects et de la réaction à retardement, qui se projettent sur la caméra et qui créeront ces traces d'affectivités visibles à l'intérieur de l'esthétique que forme la caméra à l'épaule chez Cassavetes. Suivant cette tendance, nous pouvons ainsi appuyer le fait que ce type de caméra sert de catalyseur d'affects et d'émotivité. Un premier système de relations se tisse donc entre le cinéaste-opérateur, mettant en scène de l'intérieur la trame narrative globale, et les acteurs, improvisant avec ces informations. Le corps-caméra étant inclus à même le bouillonnement affectif de la scène jouée, celui-ci se laisse imprégner par l'ambiance du moment pour ensuite transférer l'environnement par le biais du visuel filmique. D'où le deuxième transfert, partant de la diégèse jusqu'au catalyseur qu'est le corps-caméra. Les traces d'affectivité se retrouvant dans l'esthétique du débordement chez Cassavetes, tout justement analysé, seront donc retransmises vers le spectateur par l'image et constitueront la preuve d'un troisième transfert d'affects par la caméra à l'épaule.

Tout comme les affects ressentis au moment du tournage par le corps-caméra, le visionnement du film semble toucher viscéralement le corps du spectateur. Le troisième transfert d'affects, rendu par le système de relation entre l'objet filmique et le groupe spectatorial, s'installe de plus belle par l'esthétique typique de la caméra à l'épaule analysée précédemment. Les deux systèmes d'intervalle de l'image, apportés par Massumi, s'activent donc inévitablement lors de la réception filmique des spectateurs lors du visionnement de *Faces*. Bien que ces deux systèmes d'intervalle soient de différentes logiques, ils se trouvent imbriqués à l'intérieur de l'image captée. Si la part de réceptivité qualificative est certes présente de par le contenu narratif indexé à l'image, la part de réceptivité intensive en est d'autant plus visible et percutante par les nombreux effets de l'image transfigurés par la caméra à l'épaule. Lors de la réception filmique, ces traces d'affectivité (le tremblé de la caméra, les décadrages et recadrages) sont incorporées à la limite du corps du spectateur (par

la peau, les nerfs, bref par le passage des affects par la surface du corps), tandis qu'une stimulation émotionnelle, apportée par les éléments narratifs, active la conscience du spectateur et ses organes cardiaques et respiratoires. Bref, un processus similaire d'assimilation sensorielle s'installe entre l'objet filmique et le spectateur, tout comme la situation de jeu en zone fictionnelle pouvait créer un impact sur le corps du caméraman et des participants. Il reste que la situation immersive se fera d'une tout autre manière en contexte de réception filmique, par le simple fait que la projection de la « performance » éloigne le présent vécu du plateau et se rattache au pôle de la virtualité cinématographique.

Il est à noter que le montage opéré par Cassavetes et son équipe accentue les traces d'affectivité par un rythme qui semble suivre la frénésie de la caméra à l'épaule. L'accumulation et la répétition de l'esthétique et de la cadence entre chaque plan monté projette une réelle tendance visuelle et affective et forme ce que nous connaissons maintenant de la sensorialité du cinéma de Cassavetes. De plus, les manipulations drastiques au montage, pouvant couper à certains moments une action en plein centre, relance cette affectivité par l'aspect syncopé de ces fragments. Ce montage garde tout mouvement de caméra, recadrages, vision hors-foyer, entrées et sorties de cadre de l'ordre de l'affectif et laisse ainsi l'ambiance, captée par la caméra, émaner de chaque séquence. Le corps-caméra devient ainsi le principal intervalle par lequel l'émotivité et l'affectivité passent, et confie à l'appareil de captation le rôle crucial de transmetteur sensoriel. Le médium communicationnel du cinéma de John Cassavetes, ou plus précisément l'esthétique de la caméra portée par un corps en mouvement, serait un catalyseur d'affectivité et d'émotivité concrétisant la stimulation des organes (internes et externes) du spectateur, toujours selon la théorie des affects de Massumi.

Ouverture sur la caméra catalytique

En conclusion de cette analyse, nous pouvons suggérer qu'un type précis de captation filmique se développe à travers le processus de création de John Cassavetes. L'appareil de captation en acte, en constante relation affective et émotive avec ses sujets, devient ce que nous pourrions appeler une caméra catalytique. Par la prise de possession complète de l'espace par l'équipe de tournage, par la technique d'improvisation accueillant de plus belle l'inattendu des actes, et par la matérialisation de la subjectivité de la caméra à l'épaule opérée par le corps autonome du caméraman, cette caméra impulsive semble calquer la sensation du tournage sur

l'esthétique visuelle des films de la première phase, dite frénétique, du corpus du cinéaste. Le corps-caméra sert d'intermédiaire entre le monde diégétique et le monde réel du spectateur. L'apparition des traces d'affectivité à l'image, telles que les nombreux décadrages et recadrages, les entrées et sorties de cadre imprévues, les pertes de mise au point et la sensation de vibration du cadrage, place de manière encore plus tangible cette caméra sous le contrôle des affects. Laissant une grande importance aux sujets qu'il filme, Cassavetes met au premier plan la figure, ces corps d'acteur libérés d'une direction restrictive. Jousse dira à ce sujet : « La Figure, c'est précisément le sujet du cinéma de Cassavetes. Cinéma des corps, mais en tant que boules de sensations brutes qui touchent directement, sans intermédiaire, le corps du spectateur.⁹⁵ ». Encore une fois, l'auteur omet de parler de l'importance de la caméra dans ce travail de transfert. L'affect en sera d'autant plus intense par le rapprochement à la réalité que l'esthétique impose au spectateur. Le surgissement de l'inattendu, par l'improvisation au moment même du tournage, rapproche d'une certaine manière le spectateur de cette performance captée. L'intermédiaire y est réellement présent, ou du moins participe au transfert de la sensation, agissant comme un catalyseur et se situant entre les figures et le spectateur. Le transfert serait engendré par un système tripolaire, partant de la figure (acteurs) pour en être capté par le caméraman. Ce dernier est « affecté » par les émotions émanant de la figure et l'impact ressenti par le caméraman-intermédiaire se trouve à la fois traduit par cette émotivité visible au travers du cadre de la caméra, et par la captation des figures en actes. Cet intermédiaire, nous tentons justement de l'analyser dans ce mémoire.

L'entrée dans l'action de la caméra est ce qui permet, pour certains auteurs, de rapprocher le travail de Cassavetes à l'*action painting* :

Changements d'axes brusques, panoramiques ultra-rapides. Séries spasmodiques de gros plans non raccordés entre eux, inserts catapultés ou mouvements de corps imprévisibles, chaque instant de *Faces* est imprégné d'une palpitation qui fait perdre la tête au spectateur. Le tempo, le rythme ne correspond plus à la capacité visuelle moyenne de l'observateur. Il répond, comme dans l'*action-painting*, à la constitution d'un espace du toucher plus que de la vue ou, plus exactement, d'un espace où la vue est subordonnée au toucher. Comme

⁹⁵ Jousse, Thierry. *Ibid.* p.60.

dit Deleuze, il y a une *subordination de la main qui dépasse les capacités de l'œil*.⁹⁶

Cette référence à *l'action-painting*, au niveau de la technique de création, place Cassavetes dans l'espace de l'œuvre et est comparable à la technique de Jackson Pollock. L'idée du geste sert de fondation à la création des cadrages chez Cassavetes. Plutôt que de déterminer les plans, la caméra se lance dans l'action et improvise les gestes et les moments à capter. L'affection de celle-ci provient de l'ambiance globale du lieu et de ses occupants, tout comme Pollock introduisant la toile horizontale pour y être plus impliqué. De plus, Jousse rapprochera le rendu esthétique du cinéma de Cassavetes, partant de la figuration à l'abstraction, aux peintres tels que Bacon et De Kooning. Or, plusieurs tableaux du peintre Francis Bacon ont fait l'objet d'une analyse des sensations visuelles par Gilles Deleuze. Au prochain chapitre, qui abordera l'œuvre et la technique cinématographique de Philippe Grandrieux, nous nous pencherons sur le livre intitulé *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981) dans le but de comprendre la place centrale de la caméra affectée dans cette tripolarité évoquée précédemment. De l'esthétique du débordement visible chez Cassavetes, nous étudierons une tendance inverse dans l'esthétique des films de Grandrieux, soit une esthétique de l'implosion, toujours opérée par cette caméra catalytique.

⁹⁶ Jousse, Thierry. *Ibid.* p.58.

Chapitre 3

Philippe Grandrieux et la contraction des forces

L'acteur, la caméra et le spectateur, cette tripolarité du transfert⁹⁷ affectif et émotif, précédemment analysée à partir de l'œuvre de Cassavetes, semble faire résonance avec le corpus fictionnel de Philippe Grandrieux. En mettant de l'avant le corps des acteurs filmés, en allant au plus près de l'accident et en introduisant sans relâche la zone fictionnelle pour capter et diriger de l'intérieur ses acteurs, le processus créatif de ce cinéaste pourrait être mis en parallèle avec celui de John Cassavetes. À la fin de la décennie 1990, ce réalisateur français se fera remarquer pour l'effet sensoriel de son premier film sur le spectateur, *Sombre* (1998). Dans un article paru dans la revue *Trafic* la même année, Raymond Bellour affirme à propos de ce film :

S'il fallait lui chercher des références, ou plutôt dire les échos que *Sombre* évoque, j'en vois trois, si imposants soient-ils : Antonioni, pour la scène d'amour au bord de la voie de chemin de fer dans *L'Avventura*, et pour l'errance d'Aldo dans *Le Cri* ; Brakhage, pour l'art du paysage, des matières naturelles et le sens du corps expérimental ; Cassavetes, évidemment, pour le travail avec l'acteur, la physique de la caméra et l'horizon des corps.⁹⁸

Cette physique de la caméra dont parle Bellour fait référence à l'implication corporelle du caméraman à l'intérieur de la zone fictionnelle, ce dernier se trouvant au plus près des acteurs qu'il filme de l'intérieur de la scène. Nous verrons que la technique de la caméra à l'épaule

⁹⁷ Par le terme transfert, nous parlons du glissement de la sensorialité au travers des corps se trouvant impliqués dans l'action. Débutant par le contexte de tournage, le transfert d'affect semble se propager du corps des acteurs jusqu'au corps derrière la caméra à l'épaule. Le glissement des affects, du contexte de production jusqu'à la réception filmique, se fait par l'impression d'affect sur l'esthétique du film. De là, les traces d'affectivité laissées par l'affectivité au tournage se répercuteront sur le corps du spectateur, qui incorporera les affects transmis de manière visuelle.

⁹⁸ Bellour, Raymond. 1998. « Pour Sombre ». *Trafic*, n° 28 (hiver), p. 8.

privilegiée par Philippe Grandrieux est proche de la caméra catalytique que l'on retrouve chez Cassavetes. Parallèlement, plusieurs points communs entre le travail des deux cinéastes peuvent être soulignés ; la technique de l'improvisation lors du tournage, la direction de l'intérieur par l'intrusion de la caméra en zone de jeu, le double rôle du cinéaste-opérateur. Tout comme celui de Cassavetes, le geste créateur de Grandrieux peut être associé au travail intuitif et immersif du peintre Jackson Pollock. Le cinéaste se laisse guider par l'accident au tournage pour capter, en acceptant les éléments qui pourraient paraître comme une erreur technique, la trame sensorielle du récit. Mais par un certain contrôle de l'esthétique par le cinéaste contemporain, l'aspect figural de ses films rejoint à certains moments l'apparence des toiles de Francis Bacon. Ce sera par ce contrôle partiel de l'accident que deux formes de trace d'affectivité surviennent à l'image ; la première étant accidentelle, donc typiquement formée par l'inattendu en tournage improvisé; la deuxième étant préméditée, au sens où le cinéaste, toujours au moment de l'improvisation, travaille de manière plus consciente sur un effet apporté à l'image.

Nous débuterons par une synthèse de la carrière de Grandrieux tout en analysant le processus d'improvisation du cinéaste. Nous examinerons par la suite, dans le film *La Vie nouvelle* (2002), le rôle de la caméra à l'épaule dans l'esthétique du film en s'appuyant sur les écrits de Gilles Deleuze et de son ouvrage intitulé *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981). Par cette mise en parallèle, nous serons en mesure de comprendre ce deuxième cas de la caméra catalytique en faisant un bref retour sur l'esthétique globale des films de Philippe Grandrieux et des deux formes de trace d'affectivité. Ce bilan nous permettra finalement de comprendre, toujours avec la pensée de Deleuze, l'impact affectif sur le spectateur dans l'expérience du film étudié.

D'un premier mouvement, l'ouverture des possibles

Sortant de l'Institut nationale supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusions de Belgique (INSAS), Philippe Grandrieux débuta sa carrière par la voie de l'installation vidéo en 1976. Poussé par la recherche et l'expérimentation, il joignit, entre autres, l'INA de 1981 à 1984, où il amalgama divers types de formats visuels, tels que l'essai et l'art vidéo, pour la création de documentaires télévisuels. Il joignit ensuite d'autres

maisons de production dont la Sept/Arte de 1987 à 1996, en continuant d'élargir les possibilités du médium télévisuel. À titre d'exemples d'expérimentation, Grandrieux réalisa, en 1988, un journal télévisé pour la chaîne locale T.V.8 de St-Étienne en France. *Le monde est tout ce qui arrive* fut pensé par un désir d'élargir la notion de faits divers et de donner importance à tout événement faisant partie de la réalité extérieure des habitants de ce village. La captation était ouverte sur l'ensemble des événements locaux de St-Étienne et donnait une place primordiale aux images, plutôt que de reproduire le modèle télévisuel fondé sur les commentaires sur image. Un plan séquence d'enfants jouant dans la rue pouvait être interrompu par des images récupérées de *news* provenant du monde entier. Le montage poussait ce rapport entre deux esthétiques dissemblables et ces deux mondes représentés (rapprochés de St-Étienne ou éloignés) se côtoyaient dans une même case horaire. Aux dires du cinéaste, cette réalisation fut inspirée par Bergson (et ses réflexions sur les questions de temporalité et sur la différence entre l'intuition et l'intellect) ainsi que par Wittgenstein (et sa réflexion sur la représentation du monde formée par l'entière des possibilités d'événements). Les différents dilemmes sur lesquels repose le processus de création de cette émission est précisé par Grandrieux par un propos à caractère Deleuzien : « Un événement, c'est au fond la totalité des intensités qui constituent notre relation au monde.⁹⁹ ». En plongeant directement dans la réalité de la vie de St-Étienne et de ses habitants, Grandrieux parvient, en observant un événement quelconque, à mettre en rapport la vie de ce village et celle du reste du monde. Par ces événements, banals ou non, Grandrieux tente de trouver l'intensité du moment et de la retransmettre par-delà l'image télévisuelle. Cette recherche d'intensité par l'interrogation de notre rapport à la réalité sera la pierre angulaire de ses autres réalisations télévisuelles, empreintes d'expérimentation, telles qu'*Azimuth*¹⁰⁰ et *Live*¹⁰¹.

⁹⁹ Pierre, Olivier. 2004. « Tout ce qui arrive » Entretien avec Philippe Grandrieux ». *Vertigo*, Hors série (juillet), p. 87.

¹⁰⁰ Cette émission de la T.V. FNAC fut co-réalisée avec Françoise Tourmen et Christian Argentino en 1989. Elle fut principalement construite sur des entrevues philosophiques amalgamées à des fragments de réalité de la vie courante, sans lien directe avec le sujet de l'entretien.

¹⁰¹ En 1990, quatorze épisodes du programme *Live* paraissent sur la chaîne Arte. Chaque épisode consistait en un plan-séquence d'une heure sans coupe, provenant de chaque coin du monde. Grandrieux expliquera au sujet de l'émission : « C'est l'idée d'être immergé dans la réalité documentaire et d'en saisir quelque chose seulement par la durée réelle. » (« *Tout ce qui arrive* » Entretien avec Philippe Grandrieux. Olivier Pierre, 2004, p.90).

Certains de ces projets télévisuels et documentaires furent conçus pour une caméra numérique fixe dans le but d'accentuer l'effet de durée du réel filmé. La caméra portée s'infiltrera peu à peu dans le processus de création du cinéaste et relancera de plus belle le questionnement sur le rapport de la caméra à la réalité des gens filmés. Grandrieux prend place derrière la caméra en plus d'avoir à gérer le poste de la réalisation, ce qui transformera son rapport avec ses sujets lors de la captation filmique. *Retour à Sarajevo* (1996) est l'un de ses films documentaires tournés par la technique de la caméra portée. La prémisse de ce film est fondée sur le retour d'une femme dans sa ville natale, quatre ans après qu'elle ait quitté sa famille pour fuir le siège de Sarajevo durant la guerre de Bosnie-Herzégovine. Le film est entièrement construit sur les allers et venues de cette dame, la caméra à l'épaule suivant les moindres événements du séjour de la femme, chargé en émotion et en nostalgie. L'expérience de Grandrieux comme documentariste lui donna la compréhension de la « bonne distance » à entretenir avec ses sujets filmés dans le but de rendre tangible ce rapport entre la caméra et ces personnes. Par la technique de la caméra portée, l'engagement corporel du caméraman à l'intérieur de la réalité des sujets accentue cette relation et place l'intuition au fondement des déplacements et des réactions du caméraman envers l'intensité des événements filmés. L'engagement physique de la caméra à l'épaule deviendra crucial pour le cinéaste et cette technique le suivra pour la création de ses films de fiction. Parlant de son expérience à la caméra dans un contexte documentaire, il explique :

J'ai aussi appris à établir un rapport avec les gens que je filmais, à trouver la distance juste avec eux pour qu'une vraie relation s'établisse. Le documentaire m'a surtout apporté la conscience intuitive de la bonne distance à celui qui est filmé. Quand on filme soi-même avec la caméra, on s'aperçoit qu'il faut être suffisamment près pour s'engager corporellement au milieu des autres. La question de la mise en scène, c'est comment être là avec sa caméra dans un vrai rapport à l'autre.¹⁰²

En rapprochant la caméra à l'épaule des sujets filmés, Grandrieux devient une sorte de participant et il parvient à donner un point de vue plus intime. L'inclusion de la caméra à

¹⁰² Bonnaud, Frédéric. 1999. « Philippe Grandrieux – L'empire des sens ». En ligne. *Les Inrockuptibles*, n°183(Janvier-Février). <<http://www.lesinrocks.com/1999/01/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-lempire-des-sens-11230234/>>. Consulté le 3 juillet 2014.

l'épaule, parmi ces personnes, permet au réalisateur d'accéder plus facilement aux sensations des sujets filmés. Il fera de même pour parvenir à être à proximité du jeu de ses acteurs en contexte fictionnel. Le cinéaste sera ainsi plus apte à diriger certaines actions ou certains mouvements en créant un échange d'intensités et de sensations par ce rapport d'intimité et d'altérité.

Acquérant une grande expérience par un long cheminement dans les domaines télévisuel, documentaire et de l'installation vidéo et sentant désormais le besoin de mener à terme un projet de long métrage de fiction, sans pour autant suivre les codes déterminés du cinéma commercial, le cinéaste se servira de ses diverses connaissances pour construire son premier film, toujours sous la bannière de l'expérimentation. *Sombre* apparaîtra au terme de cette première expérience. Suivront *La Vie nouvelle* et *Un Lac* (2008), qui feront de Grandrieux un cinéaste important du nouveau millénaire. Par sa technique d'improvisation, par la grande importance qu'il accorde aux corps et par cette sensation brute que produit l'esthétique particulière de ses films, Grandrieux arrive à transmettre les affects par-delà l'expérimentation de l'image et du son. Il emprunte la même technique de création pour l'entièreté de ses films de fiction et réussit, à chaque fois, à pousser un peu plus loin l'intensité affective émanant de ceux-ci. Le principal objectif du cinéaste est d'intensifier les sensations chez les spectateurs. Il y parvient, en premier lieu par sa technique de création en exploitant sans relâche le flux affectif des événements qui se déroulent devant la caméra.

Grandrieux n'entre pas dans la création d'un scénario fidèle et d'un découpage technique prédéterminé, il préfère plutôt écrire de petites scènes constituant l'aperçu du récit, des sensations, des notes sur le travail des acteurs, sur l'image et sur le son, avant de passer par une étape plus classique qu'est l'écriture d'un scénario. Il ajoutera en ce sens : « L'idée n'était pas d'exécuter un scénario, mais de préparer un maximum pour arriver le plus fort possible sur le tournage. Et puis, tout oublier...¹⁰³ ». En ce sens, l'improvisation, chez Grandrieux, partirait d'un scénario et s'éclaterait par la suite au moment du tournage. Le cinéaste ne reprendra donc jamais un plan tel qu'il fut exécuté au premier instant. Il fera en sorte qu'à chaque prise, une nouvelle manière d'entrer dans le jeu et dans le contexte

¹⁰³ Valletoux, Thierry. 1999. « Profils : Philippe Grandrieux ». *Studio*, n° 142 (février), p. 42.

diégétique prenne forme devant la caméra. Ainsi, le mouvement des corps, la gestuelle et les actions renouvelées seront accompagnés d'une nouvelle trajectoire de la caméra, chemin construit par l'improvisation de différents angles de prise de vue. Le cinéaste, nous l'avons mentionné, cadre lui-même toutes ses fictions. Avec une caméra qui fait partie de la zone fictionnelle, le cinéaste peut plus facilement diriger les acteurs au moment même de l'action, permettant aux acteurs de garder la constance du jeu et de la sensation, requise pour laisser rouler la caméra parfois durant une scène entière. Le cinéaste ne prend d'ailleurs aucun son direct, préférant travailler l'ambiance sonore en postproduction pour pouvoir parler aux acteurs comme bon lui semble durant les prises. L'utilisation de musique durant le tournage des scènes apporte l'ambiance escomptée par le réalisateur et permet à l'équipe entière d'être immergée dans l'instinct de la séquence tournée. En ce sens, nous pouvons relier la technique de Cassavetes et la mise en scène de l'intérieur, décrites par Gilles Mouëllic, au travail de Grandrieux. La caméra participe au mouvement interne du tournage et aux décisions de jeu prises sur le plateau et crée ainsi un échange d'informations entre tous les participants de la scène. Bien que Grandrieux dirige les acteurs depuis l'intérieur de la zone de jeu, il n'en reste pas moins que cette direction est assumée et réfléchi au moment présent de la création. L'acte créateur est en constante évolution selon l'inspiration qu'apporte l'événement et les corps en mouvement : « *L'acting cinema* ou la démonstration que l'improvisation est souvent une affaire d'échange, toujours une affaire de corps.¹⁰⁴ ». Encore une fois, nous avons l'exemple d'un cinéaste-opérateur effleurant constamment le corps des comédiens en acte et bousculant leurs affects par sa présence en zone fictionnelle.

La quasi-absence de dialogues est un autre trait particulier au travail du cinéaste. *Sombre* est peut-être son film de fiction qui présente le plus de paroles. *La Vie nouvelle* et *Un Lac* ne comportent que quelques fragments de dialogues, parfois même inaudibles, placés irrégulièrement au long du récit. Ce trait tend non seulement à éloigner le spectateur d'une forme plus classique de narration, mais permet au spectateur de s'immerger davantage dans l'image et dans le son pour y capter les moindres détails de la situation diégétique. Le spectateur doit ainsi se laisser guider par les images pour avoir accès aux expériences

¹⁰⁴ Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Coll. « Côté Cinéma ». Crisnée : Les Éditions Yellow Now. p. 86.

émotionnelles des personnages, seule clé du chemin narratif tendu par le cinéaste. Ainsi, l'évacuation de la psychologie des personnages brouille les pistes sur leur vécu antérieur. À titre d'exemple, le protagoniste tueur, dans le film *Sombre*, fut pensé tel un personnage de conte. Sans donner aucune justification au malaise du tueur, sans indiquer la cause de son disfonctionnement social, ni de ses intentions envers Claire, avec qui une histoire d'amour semble pourtant se tisser, le film se termine par le départ du personnage, qui retourne d'où il est parti, tel un loup repartant dans l'obscurité de la forêt. Les personnages sont loin d'être figés dans l'indifférence, mais nous apparaissent plutôt comme une masse corporelle ne parlant qu'avec leur intensité et leurs affects du moment présent. Il en sera ainsi pour tous les personnages des films de Grandrieux.

L'expérimentation à l'image suivra les affects du moment. Par l'utilisation du flou et l'assombrissement de l'image, par des champs sans contre-champ, par l'obstruction momentanée de la vue et par la proximité parfois déstabilisante de la caméra aux corps balbutiants, l'image semble fragmentée, elle est rendue oppressante par l'ambiance captée. Sans oublier les nombreux tremblés de l'image que la manipulation de la caméra à l'épaule procure en situation d'immersion. Chez Grandrieux, ce tremblé est souvent accentué par l'accélération de la cadence de captation au delà de vingt-quatre images par seconde. Ces traces d'affectivités, que forment les mouvements brusques de la caméra, sont constamment incluses dans l'image. Mais plutôt que de tendre vers un mouvement de débordement comme l'exécutait Cassavetes pour saisir les corps euphoriques, Grandrieux semble capter un mouvement compressif à l'image. La force semble provenir de l'extérieur du cadre et oppresse les personnages. Chez Grandrieux, nous sommes dans un rapport de force interne plutôt que dans un rapport de débordement du cadre. Bien qu'elle soit ressentie et véhiculée par l'esthétique visuelle, il n'en reste pas moins que cette tension demeure comprimée à l'intérieur du cadrage, sans possibilité de dilatation. L'esthétique semble être soumise à de nombreux mouvements partant de l'extérieur vers l'intérieur de l'image et des corps. Une trop forte pression semble être exercée sur les personnages. Elle provient des événements insoutenables, de la tension constante entre ceux-ci et par l'absence presque totale de dialogues ajoutant un malaise au récit. Les forces oppressantes sont exprimées par ces éléments visuels à caractère expérimental et elles manifestent une tendance implosive dans l'esthétique globale des films

de Grandrieux. Ce sera par cette tendance à l'intériorisation extrême que, dans *La Vie nouvelle*, les personnages finiront par crier à en déformer leur apparence corporelle ; Boyan prendra des traits d'oiseau prédateur en criant tête renversée, tandis que Seymour extirpera de son corps ce qui semble être l'accumulation de tous les cris du désespoir de l'humanité. La pomme d'Adam, débordante d'intensité provenant du monde extérieur dans lequel le personnage est pris, se contracte et se relâche, à en être transfigurée, déformée par cette trop forte tension s'emparant de sa gorge tâchée d'un rouge sanguin.¹⁰⁵ L'esthétique de l'implosion est construite par l'enchaînement des différentes expérimentations, accidentelles ou préméditées, à l'image, mais surtout par cette caméra braquée sur ces sensations, entraînant ainsi une tension au cadre.

Par cet effet de compression à l'image, il est très rare de déceler un jeu de champ-contrechamp dans l'entièreté des films de fiction du cinéaste. Plus précisément, dans *La Vie nouvelle*, le seul moment où se formera ce jeu au montage est dans la séquence à la caméra thermique, à une heure vingt et une minutes du film. Au moment où Boyan guide Seymour dans ce qui semble être l'antre d'un bordel où vivent les gens qui sont sous son emprise, le jeune soldat américain découvre Melania transfigurée. Un jeu de champ-contrechamp se fera par la suite, entre les agissements de la prostituée sous l'apparence d'une hyène, et la réaction de Seymour ne reconnaissant aucunement cette femme de qui il s'était plus tôt amouraché. Le but de ce jeu d'actions et de réactions est ici d'accentuer l'éloignement entre les deux personnages, pour qu'ils se retrouvent maintenant dans deux réalités ou deux mondes opposés. Les quelques scènes se déroulant au bar, où Melania, en spectacle, interpelle Seymour par le regard et l'implore de lui venir en aide, sont aussi construites sur ce jeu d'action et de réaction en champ-contrechamp. Mises à part ces scènes de regards passionnés entre Melania et Seymour, ces jeux de champ-contrechamp sont invisibles. En général, la caméra se balance d'un personnage à l'autre, capte les corps par fragments et de manière rapprochée. Aucun jeu de hors-champ n'est en ce sens gardé au montage, puisque tous les indices narratifs se trouvent

¹⁰⁵ Sous un angle d'analyse similaire, Martine Beugnet utilise le concept de l'informe et du réel du critique d'art américain Hal Foster. Elle suggère dans son texte *Evil and the senses : Philippe Grandrieux's Sombre and La Vie nouvelle*, une interprétation de l'esthétique de Grandrieux comme étant purement de l'ordre de la sensation, invoqué par l'expérience humaine sous un aspect psychanalytique. Nous préférons éviter l'aspect psychologisant du récit du film à l'étude, dans le but de nous concentrer sur un rapport étroit entre la caméra et l'intensité vécue au moment du tournage. Puisque tout aspect psychologisant est évité par le cinéaste même pour la construction de ses personnages.

près des protagonistes, d'où leur grande importance dans le cinéma de Grandrieux. La caméra capte constamment leur corps, au plus près de leurs moindres mouvements, et les personnages sont majoritairement isolés du reste de l'environnement. Au nombre de un, de deux, rarement trois personnes, ils accaparent le cadrage de la caméra à l'épaule et ce qui se trouve au hors-champ n'a pas d'importance au niveau du récit. Le montage du film reste sur les personnages et fonctionne par tressage, comme si chaque début de plan empruntait la tendance du précédent, sans même y installer un jeu de suspense par les éléments hors-cadre. Dans *La Vie nouvelle*, le seul moment où un groupe est filmé dans son entièreté, sera lors de la scène d'ouverture du film. Et encore, ces gens sortant de la pénombre resteront anonymes et n'auront aucun lien direct avec le récit fictionnel. De ce fait, le cadrage de la caméra reste constamment braqué sur les personnages du film et aucune influence ne semble provenir de l'extérieur de ce cadre, comme si le corps-caméra se devait de suivre la moindre action, le moindre geste empreints de signification. Les endroits clos, tout comme les plaines vaguement ensoleillées, paraissent autant opprimer les protagonistes que le cadrage serré de la caméra. Les personnages vivent leurs tourments de manière interne, la caméra les suit au plus près et le lieu ne sert alors que d'espace fermé enclin à leur agonie. Le hors-cadre nous apparaît donc comme un endroit où les corps terminent leur lutte, un lieu où le jeu des acteurs et du caméraman risque de s'essouffler, encore. Le point de vue de la caméra est celui d'un témoin, qui se permet de suivre les protagonistes au plus près de leur intimité. Nous ne pouvons affirmer que l'appareil de captation incarne un point de vue neutre sur les différentes situations, puisque le caméraman fait, inévitablement, des choix de cadrage et de décadage, saisissant plusieurs réactions de divers personnages à l'intérieur même d'un plan. La caméra se déplace, se replace, et le corps la maniant s'épuise autant que ses sujets. Le corps-caméra porte, lui aussi, un regard subjectif sur le récit. Il est participant, mais invisible dans la diégèse et ne coïncide à aucun moment avec le point de vue d'un personnage du récit. Cette caméra à l'épaule est donc une entité autonome incluse dans la zone fictionnelle et guide son processus de captation par sa propre conscience. Par son centre d'indétermination contrôlant sa subjectivité sensorielle, le corps-caméra chez Grandrieux se rapproche donc, autant que chez

Cassavetes, à la « conscience humaine », primordiale à la représentation du subjectif au cinéma dont parle Château¹⁰⁶.

Cet univers sensoriel, capté par la caméra baignant dans le profilmique en tension, atteint le spectateur directement par les sensations. En reprenant le fondement virtuel et intensif par son cinéma sensoriel,¹⁰⁷ Grandrieux parvient à saisir le spectateur en lui faisant vivre, par les affects, une tout autre réalité :

J'aimerais bien que le spectateur soit entre le sommeil et le réveil, dans un état de demi-conscience. Sa place idéale serait celle-là, que le film soit comme un mouvement derrière son épaule, qui l'entraîne, qui le captive, qui le fascine. J'aimerais que le spectateur soit médusé devant quelque chose qui le retient, captif, et lui permette de ressentir des choses qui le concernent très intimement.¹⁰⁸

De par cette technique à la caméra à l'épaule, Grandrieux parvient à saisir cette tension du moment et arrive à retransmettre ces forces en mouvement à travers l'image captée. Le spectateur ressent donc cette constante instabilité par les traces d'affectivité¹⁰⁹, s'immisçant dans l'esthétique visuelle des films du cinéaste. L'affect ressenti au moment du tournage passera par la perception visuelle de ces traces, plutôt que par l'appréhension narrative du récit. La réception des affects se fera par un processus inconscient et se répercutera directement sur le système nerveux du spectateur, par l'absorption sensorielle de ces traces d'affectivité.

¹⁰⁶ Le concept de la conscience humaine, déjà mentionné au chapitre 1.2 de ce mémoire, paraît dans l'ouvrage ; Château, Dominique. 2011. *La subjectivité au cinéma, Représentations filmiques du subjectif*. Coll. « Le spectaculaire ». Rennes : PUR, Presses Universitaires de Rennes.

¹⁰⁷ Tel que mentionné par Brian Massumi dans son ouvrage *Parables for the virtual, movement, Affect, Sensation* (2002), le philosophe souligne : « Affects are *virtual synesthetic perspectives* anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The autonomy of affect is its participation in the virtual. *Its autonomy is its openness.* » (p. 35).

¹⁰⁸ De Baecque, Antoine et Thierry Jousse. 1999. « Le monde à l'envers, entretien avec Philippe Grandrieux ». *Les Cahiers du cinéma*, n°532 (février). p. 39.

¹⁰⁹ Il est à noter que l'esthétique des films de Philippe Grandrieux, même si elle est construite en contexte d'improvisation, est contrôlée par le cinéaste-opérateur. Les traces d'affectivités sont ici réfléchies et opérées en fonction du ressenti au tournage. Ces effets à l'image sont donc maîtrisés et voulus par le cinéaste. Cet élément détache ainsi le travail de Grandrieux à celui de Cassavetes, puisque le cinéaste américain arrivait à ces traces d'affectivité de manière accidentelle en manipulant la caméra à l'épaule tout en acceptant au montage les erreurs techniques qui s'y faufilaient. Du côté de Grandrieux, l'esthétique visuelle semble donc s'imprégner consciemment de l'ambiance subie par les personnages et l'image tente de transcrire figuralemment leur récit sensoriel.

L'esthétique visuelle, autant que sonore, prend donc une place primordiale dans l'œuvre de Grandrieux, puisque ce sera par cette voie, soit la seule qui nous est donnée, que le spectateur accèdera au récit, soit par la voie sensorielle accentuée par la caméra à l'épaule catalytique et autonome.

L'esthétique intérieure au détour de la caméra catalytique

Tel Pollock s'introduisant physiquement dans ses toiles pour parvenir à mieux contrôler le mouvement réel du *dripping* qu'il exécute, Grandrieux ne fait qu'un seul et même corps pulsionnel avec sa caméra dans la scène à filmer. L'œil au viseur, les mains contrôlant les mouvements de l'appareil, il fusionne ainsi avec les sujets et les événements qu'il capte au plus près de leurs mouvements. Malgré la dureté du récit de *La Vie nouvelle*, le cinéaste parvient tout de même à s'approcher des corps en tension et à transmettre, par la caméra, les affects vécus par les personnages. Seymour, un soldat américain accompagne son ami Roscoe dans la ville de Sofia en Bulgarie. Dans ce lieu où la traite humaine se poursuit se en dehors de toute morale, le jeune américain tombera amoureux d'une prostituée du nom de Melania, qu'il voudra acheter et sauver de l'emprise de son proxénète, Boyan. L'échange sera lourd de conséquences, puisqu'il devra trahir son ami Roscoe. La caméra à l'épaule traverse ce désastre de la traite humaine pour raconter, sans parole aucune, l'impossibilité amoureuse des personnages et la répercussion du désordre de ces relations. Grandrieux semble être en symbiose avec sa caméra et catalyse les forces et les affects des personnages en les transférant sur celluloid. La description que Grandrieux fait, sur cette symbiose souhaitée entre le corps du caméraman et l'événement qu'il capte, peut être rapprochée des écrits de Gilles Deleuze et du concept de l'haptique. Pour comprendre la portée du corps en acte sur l'esthétique du film *La Vie nouvelle* de Philippe Grandrieux, nous nous appuyons sur l'ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation*¹¹⁰ de Deleuze.

¹¹⁰ *Francis Bacon, Logique de la sensation* est un ouvrage qui fût écrit par Gilles Deleuze en 1981. En continuation avec les concepts de l'image-mouvement et de l'image-temps, le philosophe soulève dans ce livre différentes pistes d'analyses de la sensation par la relation entre les éléments des tableaux figuraux du peintre anglo-irlandais. L'ouvrage est donc construit par dix-sept courtes rubriques fondées sur l'étude de ces rapports composant les peintures de l'artiste. L'auteur se questionne principalement sur les procédés picturaux permettant de surpasser ou d'échapper au figuratif. En d'autres termes, comment la figure (le corps, le sujet de la toile) peut se détacher de tout élément narratif ou illustratif présumé dans l'œuvre.

Au tournant de l'art moderne, l'abstraction et les formes pures donnèrent un autre chemin à l'art visuel pour parvenir à émanciper la figure de la figuration. Deleuze s'intéressera néanmoins dans cet ouvrage aux manières strictement figurales d'éloigner la forme de la représentation. En délimitant trois éléments picturaux dans l'œuvre de Bacon, Deleuze tissera entre eux plusieurs rapports de mouvements, de rythmes, de couleurs, d'hystérie, de hasard et de forces dans le but d'expliquer la formation de sensations dans l'ouvrage du peintre. Ces rapports formeraient donc un autre chemin parvenant à la libération de la figure dans la peinture moderne. Sans vouloir entrer dans l'énumération et le résumé de chacune de ces rubriques, nous aimerions toutefois nous concentrer sur certains passages expliquant globalement la pensée de Deleuze sur la sensation dans une logique picturale. Si nous utilisons ces concepts pour l'analyse d'objets filmiques, le problème majeur rencontré est de confronter les mouvements de caméra et le temps déployé du septième art aux toiles statiques et au temps fixé qu'elles présentent. Pour parvenir à appliquer ces concepts aux films à la caméra à l'épaule de Cassavetes et de Grandrieux, il nous faut revoir les trois éléments de composition des toiles de Bacon pour les utiliser, analogiquement, dans le domaine cinématographique.

Partons des trois éléments picturaux composant les toiles de Bacon, soit la structure matérielle spatialisante formée par de grands aplats, la figure ou les figures (les personnages) et leurs actions, ainsi que les contours, les ronds, les pistes (créés par des zones peintes autour du personnage) détachant visuellement la figure de l'aplat. En transférant ces termes sur les éléments composant l'image cinématographique, la figure trouverait son équivalent dans le corps des personnages, le contour se rapprocherait du cadrage par son effet de champ opératoire où les personnages sont en action, et l'aplat deviendrait la zone fictionnelle. En contexte filmique, l'aplat général de l'espace fictionnel peut se convertir en piste, et vice versa. Le mouvement constant de la caméra à l'épaule dévoile, à chaque recadrage, de nouveaux éléments de la zone fictionnelle (le cadrage tenant le rôle du contour). Il en sera autant du contour qui, finalement, reprendra sa place dans l'aplat par le déplacement de l'appareil de captation. Il n'en reste pas moins que, dans les films de Grandrieux comme dans ceux de Cassavetes, la caméra à l'épaule se concentre la plupart du temps sur les personnages, ce qui rejoint le champ opératoire des figures de Bacon par l'élément pictural du cadre. En analysant les rapports entre ces éléments, Deleuze en vient à délimiter deux types de mouvements. Le

premier semble s'opérer de la structure matérielle (de l'aplat) vers la figure. Une compression à l'image en est donc ressentie par le lieu opprimant la figure. Le deuxième mouvement, qui concerne un événement dans le corps même de la figure, est produit par le corps en pleine dilatation qui tente de sortir de lui-même et du contour pour retrouver l'aplat de la toile. Le contour (la piste) serait donc comme une membrane parcourue par ce double échange entre la figure et l'aplat, rappelant le transfert des forces passant par la caméra à l'épaule ; du corps du sujet en mouvement constant (chez Cassavetes) passant par le contour du cadrage de la caméra pour déborder le lieu, ou bien ces nombreux aplats oppressant les figures en faisant pression sur le cadrage, jusqu'à le faire vibrer de sensations (chez Grandrieux). Au deuxième chapitre, nous avons identifié le mouvement de l'image chez Cassavetes comme étant de l'ordre du débordement, par les corps en constante explosion d'énergie se laissant difficilement cadrer par la caméra à l'épaule du cinéaste. Souvenons-nous de la performance extatique du trio dans le salon de Jeannie. Une séquence particulière chez Grandrieux expliquerait précisément l'effet inverse, soit la compression des personnages à l'intérieur du contour, du cadrage de la caméra. Il s'agit de la séquence apparaissant à la cinquante-troisième minute du film. Roscoe tente d'empêcher son ami Seymour d'aller faire « l'achat » de la prostituée dont il est amoureux. Cinq plans à la caméra à l'épaule constitueront cette courte séquence. Le premier est un panoramique horizontal suivant Seymour sortant du quartier et traversant la plaine. À mi-chemin, il revient sur ses pas pour retrouver Roscoe l'interpellant. Suivra un deuxième plan rapproché du visage de Roscoe devant Seymour. La caméra cadre derrière Seymour pour recadrer finalement de profil les deux protagonistes, toujours en plan serré. Le troisième plan, le plus long de la séquence par ses quarante secondes ininterrompues, capte l'altercation entre les deux hommes. Ces derniers se battent et se déplacent dans cette plaine abandonnée, mais les corps occupent néanmoins l'entièreté du cadre de la caméra. En pleine hostilité, Roscoe retient Seymour près de lui. La caméra suit assidument et de très près leurs déplacements. Dans cette vaste plaine, nous avons toutefois l'impression d'être dans un huis clos ; par la proximité de la caméra et des personnages et par le peu de débordement que les corps peuvent opérer en dehors du cadrage sans que le contour ne les rattrape. Les désirs contraires des personnages s'opposent de plus belle dans un seul et même cadre. À la fin de ce plan, Seymour se déliera finalement de l'emprise de Roscoe et sortira du cadre. Le quatrième plan, plus large, fixe Seymour rejoignant le groupe de proxénètes à la voiture qui le mènera aux

prostituées. Un court plan serré du visage de Roscoe regardant son collègue s'éloigner clôture la séquence. Il est question ici d'un problème de lieu, causant l'enfermement des corps à l'intérieur du contour de l'image. Certes, les corps bougent, se déplacent à leur gré dans l'espace qui leur est destiné, mais les lieux de tournage semblent toujours exercer une emprise sur les protagonistes. Globalement, les rares fenêtres sont calfeutrées, les intérieurs sont étroits et très sombres et semblent opprimer les gens. Aucune porte menant à l'extérieur n'est visible, et ce, dans l'entièreté du film. Les extérieurs, même s'ils nous sont montrés en plein jour, sont halés d'une sorte de lumière voilée qui tend à aplatir l'image entière. Même ces plaines, sorte de non-lieux, sont délimitées, dans la pâleur de leur horizon, par la chaîne de montagnes qui balisent la ville de Sofia :

Le mouvement va plutôt de la structure matérielle, de l'aplat, à la Figure. Dans beaucoup de tableaux, l'aplat est précisément pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre : il s'enroule autour du contour, du lieu : et il enveloppe, il emprisonne la Figure. La structure matérielle s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps excluant tout spectateur : la Figure ne devient telle que par ce mouvement où elle s'enferme et qui l'enferme.¹¹¹

Cette compression exercée par les lieux est relayée dans l'image par l'appareil de captation, qui fait office de frontière entre les personnages et les lieux. La caméra à l'épaule et son cadrage serré amplifient cet effet d'enfermement et donnent une certaine instabilité à l'image par l'énergie transmise de l'aplat aux protagonistes. Nous pourrions ajouter à cela la quasi absence de paroles, indiquant ce manque d'extériorisation et de communication entre les personnages. Lorsqu'une figure tente, par un moyen physique ou verbal, d'extérioriser l'intensité qu'il vit, une force de déformation s'empare d'elle. Lorsque Seymour termine l'acte sexuel brutal par un cri lors de la scène de clôture, plutôt que de faire déborder l'image, le cri a un effet sur le corps même du protagoniste. Cette implosion déforme le corps. Ainsi, plusieurs séquences à caractère implosif se succèdent dans *La Vie nouvelle*, imprégnées des traces

¹¹¹ Deleuze, Gilles. [1981] 2002. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Les Éditions du Seuil. p. 122.

d'affectivité véhiculées à l'image par la caméra catalytique et portent l'esthétique du film, soit vers l'abstraction (les flous), soit vers la figuration (la déformation des corps).

Par l'utilisation de la caméra à l'épaule, le cinéaste parvient à manipuler les vibrations et les oscillations rendues naturellement visibles par le cadrage. Dès la scène d'ouverture, *La Vie nouvelle* met de l'avant la technique de la caméra à l'épaule et ses soubresauts, et démontre l'importance que cette technique aura sur l'esthétique du reste du film. Face à un groupe anonyme de personnages, le corps-caméra oscille de gauche à droite, tout en gardant le collectif en plan d'ensemble. La noirceur des lieux ajoute à l'ambiance inquiétante de la scène, en plus de nous empêcher de discerner la forme et le nombre de ces corps. À la vibration naturelle du cadrage de la caméra s'ajouteront la répétition de travellings manuels avant vers le groupe et l'accélération de la caméra qui intensifie les mouvements saccadés de la caméra. Ce tremblé (naturel ou intensifié) de la caméra est ressenti au cadre et laisse une impression de fébrilité à l'image, semblant difficilement contenir ce qu'elle filme. À la fin de chaque traversée, la caméra fixe sur celluloïd l'un de ces visages de manière individuelle, mais retrouve, sur chacun, le même désarroi. Dans la pénombre, ces personnes regardent droit devant eux et laissent tomber des larmes de leurs yeux apeurés, ne se souciant aucunement de la caméra les filmant. Les sujets à l'image nous apparaissent donc flous à cause des mouvements aléatoires et brusques du corps de l'opérateur. En captant cette tension, le cadrage, plutôt que d'exploser, forme cette saccade qui dévoile le corps affecté derrière l'appareil de captation. Il en va ainsi d'une sorte de réverbération d'affects entre les sujets filmés et les corps filmant, le tout laissé dans l'antre de l'image, au plus près de cette énergie :

Il semble qu'un certain nombre de cinéastes essaient d'explorer ce monde, de réinventer quelque chose à partir de percepts, d'affects et d'émotions qu'on tente de transmettre par le truchement des images, non plus dans une logique des signes mais de la manière la plus directe qui soit. Les cauchemars plongent dans cet univers, ainsi que certaines pathologies comme la psychose, qui donne à voir et à entendre un peu de ces zones indiscernables auxquelles on ne peut accéder que sur un mode esthétique, par épreuve, par contact, par analogie, par contagion, et qui ne sont pas déchiffrables, parce qu'elles ne sont pas « striées »

par un appareil d'inscriptions qui s'en empare, qui les ordonne et les hiérarchise. Elles restent violentes parce qu'inorganisées.¹¹²

C'est dans cette inorganisation, ce trop plein d'intensité que le cadrage de la caméra ne semble plus pouvoir contenir les affects immanents aux sujets. En pleine contraction, les limites du cadre exercent une pression sur l'image, comme si l'énergie se trouvant à l'intérieur de l'image était trop dense pour être complètement contenue. Avec ce tremblé, le cadre se retrouve à la frontière de deux mouvements, dans un entre-deux constant entre le désir de débordement et l'incapacité physique d'explosion. L'esthétique, créée entre autres par ce tremblé de l'appareil de captation, serait maintenue dans un rapport constant entre deux types de mouvements. Ces derniers composeraient le rythme de l'image. Comme l'écrivait Deleuze pour expliquer la formation du rythme dans les toiles de Bacon : « Tout se répartit en diastole et systole répercutées à chaque niveau. La systole, qui serre le corps et va de la structure à la Figure ; la diastole qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure.¹¹³ ». Se trouvant au centre de cette réverbération des forces, la caméra catalytique ne peut que transmettre à l'image cet échange entre la zone fictionnelle (l'aplat) et les figures (les sujets filmés). Le résultat global de cette séquence placerait donc la caméra dans un lieu extérieur à la diégèse, mais pleinement libre de capter les émotions de la réalité des personnages. Lors de la première scène, la confrontation de la caméra avec ce groupe, qui semble visionner le spectacle de sa vie, rappelle d'autant plus la place importante laissée aux spectateurs par Grandrieux. En désirant augmenter la sensation des spectateurs par le moyen de l'image et du son, cette séquence renvoie directement le spectateur du film à la réalité des affects des gens de la Bulgarie, et pourrions-nous dire, plus généralement, à la population de l'Europe de l'Est par cette sorte de mise en abyme spectatorielle et par la confrontation constante de deux mouvements nous renvoyant à la situation oppressante vécue par ce peuple : la diastole et la systole.

¹¹² Polack, Jean-Claude. 2005. « La forme cauchemar (entretien) ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*. Paris : Les Éditions Léo Scheer. p. 63.

¹¹³ Deleuze, Gilles. [1981] 2002. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Les Éditions du Seuil. p. 37.

Toujours selon Deleuze, les formes abstraites agissent par l'intermédiaire du cerveau et activent la conscience, ce qui les place du côté de l'émotion. Les formes figurales, quant à elles, sont des formes sensibles qui agissent sur le système nerveux du corps, dans la chair même, et sont de l'ordre de la sensation et de l'affect. Cette sensation, cette perception du mouvement, qui est produite à la limite entre le lieu et le corps, serait guidée par le rythme des forces décelables dans l'image même. Par l'entremise des vibrations et des variations se trouvant dans l'œuvre de Bacon, les forces invisibles faisant pression sur les figures apparaîtraient au grand jour. Ces forces invisibles, chez Bacon, s'expriment selon différents cas, tels que l'isolation de la figure par l'aplat, la déformation de la figure, la dissipation de la figure rejoignant l'aplat, et l'accouplement, la réunion et la séparation de ces figures. Malgré la fixité de l'image picturale, Bacon parvient néanmoins à transcrire cette sensation par la mise en relation de ces trois éléments picturaux. Du côté de Grandrieux, puisque la caméra est participante, mouvante et qu'elle constitue le contour de l'œuvre (la limite entre l'aplat et les figures), ce rapport de forces est rendu visible. Le rythme, qui stimule l'affection du système nerveux, est ici créé par le mouvement de cette force oppressive, qui contracte l'image en partant de l'aplat et traverse le cadrage pour se répercuter directement sur les personnages. Par la proximité de la caméra aux personnages, qu'elle isole en nombre de deux ou trois, les forces de séparation ou de réunion sont rendus visibles par la rencontre forcée des corps dans un même cadre. Nous pouvons donc entrevoir l'impact de ce transfert de force sur l'esthétique générale du film à l'étude, par le cadrage de la caméra à l'épaule en mouvement. Ainsi, une première force se voit par l'oppression des figures dans la zone fictionnelle. Un extrait nous permettrait d'analyser ces traces d'affectivité présentes à l'image, par-delà les forces exercées sur les personnages, autant que sur le cinéaste-opérateur. Cette scène, d'une dureté foudroyante, survient à la 23^{ème} minute du film et nous tient en haleine pendant dix interminables minutes. Melania fait son entrée dans la chambre de son deuxième client, par qui elle se fera plus tard violenter. Dès le début de la scène, un plan d'une durée de deux minutes installe une tension entre les deux protagonistes. L'homme tarde à ouvrir la porte à Melania. Lorsqu'il se lève, la caméra suit, par un panoramique et par des recadrages, l'homme dans son action. Il ouvre la porte à Melania et cette dernière s'installe en silence devant lui, en plein centre de la pièce. À cet instant, la caméra reste constamment près des deux personnes, les cadrant au torse, et les recadrant constamment pour parvenir à capter le couple à l'image.

Dans un silence glacial, le client regarde le corps de Melania comme une marchandise de laquelle il ne semble pas entièrement satisfait, son regard exprimant parfois le mépris. À cet instant, le spectateur comprend la triste réalité dans laquelle Melania est prise, confinée aux différentes chambres d'hôtel et au pouvoir de tout client. Une fois les rapprochements corporels débutés, Melania ne se retrouve jamais seule à l'intérieur du cadrage de la caméra. L'oppression ressentie par le spectateur est redoublée par l'absence totale de plan large dans toute la séquence. Aucun moyen n'est offert au spectateur pour sortir du lieu, puisque la caméra est au plus près de l'accident : « La peinture moderne commence quand l'homme lui-même ne se vit plus tout à fait comme une essence, mais plutôt comme un accident. Il y a toujours une chute, un risque de chute ; la forme se met à dire l'accident, non plus l'essence.¹¹⁴ ». Au sens figuré, il est clair que, par l'oppression vécue par le personnage féminin dans cette situation, la caméra suit l'accident plutôt que l'essence même de la problématique de la prostitution. À défaut d'exprimer les composantes ayant menées à cette situation, la caméra montre le désastre en plein cœur de son résultat. Sans droit de parole, Melania subit les désirs de son client. Mais de manière plus générale, en amont, la caméra sert de catalyseur pour l'accident qui produit des sensations, et non pour l'essence du récit qui suscite des émotions. C'est en ce sens qu'aucun plan large n'est offert sur cette scène, puisque ce procédé aurait non seulement tendance à propulser au cadre l'essence de l'événement plutôt que l'accident en soi, mais ajouterait d'autant plus à la violence des gestes par leurs pleine captation à l'image. L'intimité vécue, en moment de crise, avec le personnage féminin ajoute ainsi à la perception de l'événement à travers le cadrage. Le problème du lieu ressort inévitablement de la scène, par la compression corporelle de Melania à l'intérieur de la pièce, par le jeu d'éclairage aplanissant les figures et par la proximité de l'appareil de captation. La caméra redouble, par son cadre, le confinement du personnage féminin. Le corps-caméra, au centre de ces forces contraires opposant les deux protagonistes, semble filmer les deux personnages également, tout en insistant sur le visage de la victime lors des moments d'intensité et d'angoisse insoutenables. Dans ces moments de terreur, la caméra semble éprouver de la sympathie pour cette femme et semble même ébranlée par la brutalité des coups qu'elle reçoit de l'homme. À plusieurs reprises, la caméra suit les mouvements, près du client,

¹¹⁴ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p. 117.

pour mieux cadrer les réactions de Melania se trouvant devant lui. Passant d'une épaule à l'autre, la caméra improvise selon les mouvements des acteurs, elle se déplace constamment pour éviter le personnage masculin qui obstrue le cadrage et accéder au visage de la femme.

De cette séquence ressortent deux sortes de traces d'affectivité. D'abord, les traces accidentelles, laissées par les certains recadrages et décadrages faites par les mouvements brusques des corps, les pertes de foyer temporaires et les tremblements au cadre, causés incidemment au moment de l'action et des mouvements improvisés. Puis, les traces d'affectivité préméditées, laissées par certains plans contrôlés et exécutés par un flou total et un tremblé intensifié par l'accélération de la cadence de la caméra, semblant réfléchis et filmés dans le but d'intensifier l'impact sensoriel du film. Le montage est ainsi formé par de nombreux plans pris à la volée, capté dans l'intensité et à proximité de l'action, et par certains plans, plus statiques mais tout aussi sensoriels, créés par un flou constant semblant figer la figure dans une sorte d'abstraction de lieu et d'événement. La fin de la scène de rencontre entre Melania et le client violent se termine, en ce sens, par l'exécution d'un plan au flou contrôlé montrant le client seul sur le canapé de la chambre, nu, se masturbant. Ce plan résonne ainsi avec le premier cadrage du client en début de scène, habillé, décontracté et fumant une cigarette dans l'attente de la prostituée. Plusieurs moments du film nous permettent d'entrevoir ce glissement de foyer, donnant ainsi une touche abstraite à l'image et manifestant une certaine part de contrôle de l'esthétique par le cinéaste¹¹⁵. Provenant d'un même travail d'expérimentation contrôlée, le tremblé, accentué à certains moments par l'accélération du rythme de l'appareil de captation, se trouve, à plusieurs reprises, dans l'ensemble du film à l'étude (et même dans le corpus entier du cinéaste). Ces traces d'affectivité préméditées ne semblent pas être insérées à la trame du montage dans le but de donner une piste précise sur le récit et de faciliter la compréhension narrative chez le spectateur, puisque ces traces ne comportent aucune symbolique narrative, ni de regard subjectivant un personnage. Ces traces sont plutôt laissées à l'apogée d'une situation

¹¹⁵ Dans un article intitulé « Pour en finir avec l'art orthochromatique » (2005), Marc Mercier ajoute : « Je pense à l'usage du « flou » dans *La Vie nouvelle*. Non pas un « effet spécial » mais une parole visuelle. Un handicap de la vision qui souligne la puissance du regard. Une vibration optique qui nous traverse sans que nous ayons besoin d'ouvrir vraiment les yeux. ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*, p. 57. Paris : Les Éditions Léo Scheer.

émotionnelle, dans l'immersion de la caméra à l'épaule. En fluidité avec le rythme des autres plans les chevauchant, sans opérer de brisure dans la continuité narrative, ces images nous guident non de manière narrative mais plutôt d'une façon sensorielle en nous dévoilant les forces émanant de la zone fictionnelle. Ces traces d'affectivité préméditées suivent la cadence des forces internes de chaque scène. Par la constance du rythme de ces forces, Grandrieux parvient à élargir le champ des possibilités visuelles par l'improvisation à la caméra à l'épaule, tout en y intégrant une esthétique plus précise par le contrôle momentané du cadre. La création chez Grandrieux se fait, nous l'avons mentionné, au moment du tournage. Tel un peintre ouvrant les différentes possibilités des traits pour arriver à la forme requise, le cinéaste à l'étude semble ainsi opérer ce travail, cette technique préparatoire que Deleuze (inspiré par Bacon) nomme *diagramme*. Le philosophe rapproche la cadence des toiles de Bacon à un chaos rythmé, qui se forme dans un travail d'après-coup et se fait par la sauvegarde du contour pour éviter l'embrouillement complet de la toile. Ce travail du diagramme tempéré se rapprocherait donc du langage analogique, dans le cadre duquel le système nerveux serait stimulé par le visionnement de ce type de formes modulées. Le travail d'improvisation du cinéaste n'entre d'aucune manière dans une abstraction pure, ni dans une véracité figurative fixée par les indices du récit. L'expérimentation de la forme, qu'elle soit improvisée ou préméditée, place l'esthétique de ses films dans un diagramme se trouvant à la frontière entre l'accident et la maîtrise. Grandrieux trouve ainsi la balance du diagramme entre les deux manières avec lesquelles « un tableau peut échouer », selon Deleuze :

C'est là l'acte de peindre, ou le tournant du tableau. Il y a deux manières en effet dont le tableau peut échouer, une fois visuellement, et une fois manuellement : on peut rester empêtré dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation ; mais on peut aussi rater le diagramme, le gâcher, le surcharger tellement qu'on le rend inopérateur (c'est une autre manière de rester dans le figuratif, on aura mutilé, malmené le cliché...). Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non-représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de « suggérer ». Ou, plus rigoureusement, c'est d'introduire des « possibilités de faits » : langage proche de celui de Wittgenstein.¹¹⁶

¹¹⁶ Deleuze, Gilles. [1981] 2002. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Les Éditions du Seuil. p. 95.

Autant que l'acte de filmer, Grandrieux parvient à contrôler le diagramme dont il se sert pour construire et définir ses plans. Le diagramme, qui au cinéma est défini par les possibles déplacements, recadrages et pertes de foyer dans la construction des nombreux plans en zone fictionnelle, implique à la fois une part d'improvisation et une part de connaissance chez Grandrieux. Le contrôle du chaos se voit donc dans l'atténuation du diagramme, créée par ces plans fixes et flous, créant une pure sensation de flottement à l'image et nous permettant d'appréhender les contrecoups de la dureté du récit et de l'esthétique de la caméra à l'épaule. Au niveau visuel, le cinéaste évite d'entrer dans un trop plein de données figuratives et dans une organisation trop drastique de l'esthétique interne des images en laissant entrer les forces de compression à l'intérieur du cadrage et en laissant l'improvisation des mouvements s'appuyer sur ces forces. Au niveau manuel, un équilibre serait accompli en évitant la surcharge des traits ou, cinématographiquement parlant, la surcharge de mouvements dans la formation des plans, et par la place importante qu'il donne aux acteurs de ses films.

En ce sens, Deleuze exprime sa théorie selon laquelle l'œil serait un organe indéterminé et polyvalent, par lequel il serait possible non seulement de voir, mais aussi de sentir, de toucher, d'ouïr et de goûter. Plusieurs aspects du rapport entre l'œil et la main, dans l'acte de peindre, sont identifiés par Deleuze, soit le digital, le tactile, le manuel propre¹¹⁷. L'haptique serait une quatrième et dernière valeur, qui réfère strictement à la non-subordination des deux sens de la vue et du toucher:

Enfin on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus de subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec ses yeux.¹¹⁸

¹¹⁷ Pour différencier ces aspects sous un rapport de subordination, nous pouvons soulever que la relation digitale entre le visuel et le manuel se fait par un contrôle maximum de l'œil sur la main ; la relation tactile comme étant une subordination relâchée de la main envers l'œil ; et le manuel propre comme contrôle de la main sur l'œil. (*Ibid*, p. 145-146).

¹¹⁸ Deleuze, Gilles. *Ibid*. p. 146.

Le philosophe définit donc le travail de Bacon comme un processus de création relevant de la dimension haptique, puisque la vue semble aborder l'image par un toucher imaginaire ou plus exactement, la vue fusionne avec le toucher pour créer une fonction manuelle propre au regard. Du côté de Grandrieux, par l'utilisation de la caméra à l'épaule libérant les gestes de l'opérateur, par l'intrusion de ce corps-caméra en zone fictionnelle et par ce désir, si précis, du cinéaste de « fusionner » avec l'appareil de captation, nous pouvons avancer qu'une relation de l'ordre de l'haptique se crée dans le processus de création du cinéaste. Sa technique, comme celle de Cassavetes, n'est pas que manuelle ou visuelle, mais est une technique se trouvant entre les deux, ayant au premier plan la sensation comme source et comme sujet dominant. Tout comme Bacon ouvrant les possibilités de traits en s'inspirant de nombreuses photos pour ses toiles, Grandrieux part inévitablement des nombreuses possibilités de l'improvisation par l'introduction de la caméra dans l'espace de jeu. Ce travail des possibilités rapproche donc ce type de création du langage analogique et touche directement le système nerveux par sa relation brute avec les éléments l'entourant. Les forces en dilatation ou en expansion, guidées par le corps du sujet, imprègnent le diagramme de création du cinéaste et inculquent à l'image son rythme et ses effets. Revenant sur son expérience derrière la caméra pour son premier film de fiction, Grandrieux explique:

Mon œil était comme tiré, je devenais une pure pulsion spéculaire, comme collé à l'image que je voulais absolument produire et projeter. On projette du désir à l'acteur et lui le redonne, il projette sa lumière en retour, et moi je circulais avec la caméra dans ce monde que j'avais projeté. La pellicule est impressionnée par ce qui a été projeté, avant d'être elle-même projetée sur un écran qui la réfléchit pour impressionner les spectateurs. Le cinéma qui m'intéresse et que j'aime est toujours fabriqué sur ce rapport fondamental entre impression/projection. C'est un rapport érotique très puissant qui permet de travailler sur le rapport aux sensations.¹¹⁹

L'implication physique et sensorielle du corps-caméra est souhaitée par le cinéaste. Cette proximité, provenant entre autres de l'engagement corporel du cinéaste-opérateur dans le profilmique, accorde au corps du caméraman une grande importance par son double rôle

¹¹⁹ Bonnaud, Frédéric. 1999. « Philippe Grandrieux – L'empire des sens ». En ligne. *Les Inrockuptibles*, n°183(Janvier-Février). <<http://www.lesinrocks.com/1999/01/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-lempire-des-sens-11230234/>>. Consulté le 3 juillet 2014.

assumé au moment présent de chaque scène tournée. La relation entre le corps des acteurs, le corps du cinéaste-opérateur et l'appareil de captation est primordiale pour parvenir à la saisie émotionnelle des événements. Le corps-caméra en devient ainsi une entité libre qui capte, de manière intime, les événements se formant à l'intérieur de la zone fictionnelle. De ce travail résulte une impression sur celluloïd des sensations, des affects et des forces vécues par les corps-actant et par le corps-caméra. Par les traces d'affectivité accidentelles et préméditées, le spectateur se laissera guider sensoriellement par le cadrage vibrant au mouvement de ces sensations, et par l'esthétique globale ajoutant une ambiance implusive au film.

L'affect et son trouble : les répercussions sur le spectateur

La troisième phase de l'échange tripartite, mentionnée au deuxième chapitre, fut, dans le cas de Grandrieux, maintes fois retenue par les critiques de cinéma. En ce sens, l'ouvrage *La Vie nouvelle, nouvelle Vision* (2005) est un recueil de 41 textes autour du deuxième film de fiction de Philippe Grandrieux, *La Vie nouvelle*. L'ouvrage regroupe ces textes en sept cercles de discussion en rapport au film et à sa création, sa production, sa timide distribution et l'impact du film. C'est par une tentation très forte de discuter de cette œuvre riche et éclectique par son esthétique, sortant du corpus cinématographique traditionnel par son impact sur le spectateur et annonçant en quelque sorte un possible renouvellement du langage au cinéma, que les divers auteurs de ces textes ont déposé stylo sur feuille pour faire ressortir les dilemmes que le film implique. Nicole Brenez, à la direction du recueil, ajoute à propos de l'impact du film sur le spectateur :

On sent bien que le travail d'indiscernabilité figurative entrepris par *La Vie nouvelle* entre les corps, entre les règnes et entre les affects engage aussi le rapport du film, non pas à un spectateur individuel préempté (celui sur lequel spéculait l'industrie) mais à ce qui dans le regard s'oppose à la position de récepteur. Il faut hypnotiser ce regard, le choquer, l'envahir, l'imprégner, le perdre, le rejeter, l'exclure, le ré-attaquer, le dévorer de stimuli, d'idées, de propositions et de logiques d'images (archétypes visuels, esquisses narratives, développements par propagation, événements plastiques) afin d'inverser symboliquement les instances.¹²⁰

¹²⁰ Brenez, Nicole. 2005. « Impartageable et quand même bien ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*, p. 28-21. Paris : Les Éditions Léo Scheer. p. 19.

Par ce texte, Brenez touche directement l'essence du travail du cinéaste français et l'importance accordée au spectateur par son traitement. Le mouvement de la caméra à l'épaule, guidé par la sensation, est ce qui constitue la base de cette « transmission érotique »¹²¹, chère au cinéaste.

Par l'engagement corporel du réalisateur à l'intérieur de la zone fictionnelle, la caméra à l'épaule construit une expérience se rapprochant de l'haptique. Par l'entremise de la caméra, l'image dépasse les capacités de l'optique pour s'ouvrir à l'haptique.¹²² La captation des forces guidant le corps-caméra est ce qui offre un rythme particulier à l'image dans *La Vie nouvelle*. Entre deux mouvements contraires, la diastole et la systole, le cadrage de la caméra à l'épaule semble prît dans cette impossibilité d'expansion. La transmission des forces, passant majoritairement de l'aplat aux figures, exerce une pression constante sur le cadre qui semble vouloir implorer. Inévitablement, les forces captées à l'image et par le corps-caméra, participent à la formation des traces d'affectivité (accidentelles ou préméditées) repérables dans l'esthétique visuelle du film à l'étude.

On a souvent dit que Griffith avait inventé le montage en créant précisément le montage d'action. Mais Dreyer inventera un montage et même un cadrage d'affection, avec d'autres lois, dans la mesure où *La Passion de Jeanne d'Arc* est le cas d'un film presque exclusivement affectif.¹²³

Dans le gros plan privilégié par Dreyer, Deleuze décèle une image-affection qui définit l'esthétique de ce cinéaste. Or, si nous rapportons ces propos à l'esthétique des films de Philippe Grandrieux, comme à ceux de John Cassavetes, nous pourrions dire que l'image-affection est certainement créée par le cadrage affectif dans le corpus de nos deux cinéastes.

¹²¹ Dans le texte de Philippe Grandrieux parut dans *Les Cahiers du Cinéma*, « Baignade interdite » (1999).

¹²² D'un point de vue similaire, Grandrieux ajoutera : « Le cadre consiste en cela : montrer cette relation charnelle et immédiate. Il y a des moments où je ferme les yeux quand je cadre. On pourrait penser qu'en fermant les yeux, ça cadre mal ; en réalité, ça cadre exactement où il faut car on est dans un rapport intime avec le monde qui est autour de soi, comme les aveugles doivent l'être avec l'univers. Ils ont une perception très fine, sensorielle. Si par moments on ferme les yeux et on continue le mouvement, il prend une force incroyable, parce qu'il n'est pas lié à du visible, il est transmis de manière très érotique. (*Baignade interdite*, Philippe Grandrieux, 1999).

¹²³ Deleuze, Gilles. [1983] 2010. *L'image-mouvement*. Tome 1 : *Cinéma 1*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit. p.103.

Par l'utilisation de la caméra à l'épaule, l'unité du plan se trouve à être assurée par les mouvements continus et saccadés de l'appareil et du corps qui la porte. Par cette mise en tension du regard formée par les nombreux changements d'angle de vue et d'échelle de plan, la perception sensori-motrice de ces images en acte se forme sur cet écart (intervalle) de l'image-mouvement.¹²⁴ Par la manière intérieure de saisir les événements, l'appareil des deux cinéastes à l'étude trouve une autonomie dans l'acte de captation. Cette autonomie, ou plutôt cette conscience-caméra, rapproche le point de vue de l'appareil du pôle de la subjectivité. Ainsi, la perception du caméraman au moment du tournage est empreinte d'affectivité par son immersion corporelle au plus près de l'action. Se trouvant constamment entre la perception et l'action, le corps-caméra est plus apte à être affectée par ses sujets. Par cette affection du corps du caméraman sera transmis, à l'image, ces traces d'affectivité. L'esthétique passe ainsi par le mode expressif (plutôt que narratif), du même ordre que les visages et les gros plans proposés comme image-affection par Deleuze, pour affecter le corps du spectateur.

Les effets de l'image, apportés par les nombreuses variations qu'apportent les traces d'affectivité, ont comme impact de stimuler le centre d'indétermination du corps-regardant. La perception de ce type d'images affectées déterminera l'action (ou plutôt la réaction)¹²⁵ du spectateur face à l'objet visuel par ce processus d'affection.

Elle [l'affection] surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt s'éprouve ou se ressent « du dedans » (troisième aspect matériel de la subjectivité). Elle rapporte le mouvement à une « qualité » comme état vécue (adjectif).¹²⁶

¹²⁴ Chez Deleuze, comme chez Massumi, l'intervalle est cet écart de temps qui se trouve entre la perception et l'action. Selon Deleuze, l'affection est ce qui occupe l'intervalle. Massumi prouve quant à lui qu'un intervalle d'une demie seconde est repérable entre la perception d'une image et la réaction de l'affect sur son spectateur.

¹²⁵ « Ce qu'on appelle action, à proprement parler, c'est la réaction retardée du centre d'indétermination. » (*L'image-mouvement*, Gilles Deleuze, p.95) Par cette citation, nous voyons ainsi la concordance des écrits de Massumi et de Deleuze par rapport au processus de perception de l'image-mouvement et du centre d'indétermination à retardement.

¹²⁶ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.96.

Le mouvement interne que propose la caméra à l'épaule dans les films de Cassavetes et de Grandrieux, n'est donc pas de l'ordre de la transposition (au sens de transmettre une image par correspondance exacte), mais est plutôt de l'ordre de l'expression, « c'est-à-dire qualité, simple tendance agitant un élément immobile que propose d'offrir cette visibilité du corps tenant la caméra.¹²⁷ ». Ainsi, pourrions-nous parler d'une visagéité de l'image dans les films des deux cinéastes à l'étude. Par la personnification et l'expression du cadre de l'image, cette visagéité serait causée par la captation affectée et visible à l'esthétique au moyen de ces traces d'affectivité.

L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité. C'est un exprimé : l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime, bien qu'il s'en distingue tout à fait. Ce qui l'exprime, c'est un visage, ou un équivalent de visage (un objet visagéifié), ou même une proposition, comme nous le verrons plus tard. On appelle « Icône » l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage. Il y a donc des icônes de trait et des icônes de contour, ou plutôt toute icône a ces deux pôles : c'est le signe de composition bipolaire de l'image-affection.¹²⁸

De cette image oscillante, nous retrouvons donc ce qui, selon Deleuze, incite l'affect à traverser du côté du spectateur, dans la perception. L'affect doit passer par la qualification de l'expression et par l'ouverture des possibilités qui s'y rattachent. Par le transfert des forces passant de l'aplat aux figures, prédominantes dans ces films, le catalyseur qu'est la caméra aura tendance à dévoiler, par son cadre, ce transfert de forces. Nous pourrions donc qualifier la caméra catalytique, de Cassavetes et de Grandrieux, comme étant à la source d'une expression, en pleine réception d'affects. Par le transfert d'affects, l'image construite par ce type de caméra serait un « exprimé », par l'autonomie du point de vue de l'appareil, et serait un équivalent de visage, une image visagéifiée par les traces d'affectivités qui s'y retrouvent. Il s'agirait d'une icône, au sens où nous retrouvons à la fois dans l'image le « visage » et son affection, soit l'expression du corps-caméra et les traces d'affectivités qui en découlent. Et par ces traces d'affectivité se trouvant autant au cœur de l'image (la perte de focus) que dans son

¹²⁷ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.97.

¹²⁸ Deleuze, Gilles. *Ibid.* p.138.

contour (le tremblé du cadre produit par la caméra à l'épaule), les deux pôles de l'icône prennent forme dans l'esthétique de la caméra catalytique.

Conclusion

Le point de départ de ce mémoire est une intuition, très forte, ressentie au visionnement des films à l'étude. Mon regard fut d'abord confronté aux images de Philippe Grandrieux. Ses films, certes difficiles, mais très enrichissants, m'apparurent portés par un langage visuel renouvelé par la puissance du cadre de l'image. Cette sensation trouva une assonance au visionnement des films de John Cassavetes. Par la concordance des sensations éprouvées devant ces films, il m'apparaissait essentiel d'analyser l'esthétique formée par la caméra à l'épaule pour trouver certaines réponses à ce phénomène. Cette exploration mit de l'avant plusieurs éléments communs, tant du point de vue esthétique que poétique. De là, l'analyse prit place et constitua la base des informations menant à l'affection du spectateur. En prenant appui sur les ouvrages de Gilles Deleuze et Brian Massumi, ce mémoire a pu repérer les éléments de la technique de la caméra à l'épaule qui, en contexte de création, à l'image ou lors de la réception filmique, sont propices au déclenchement d'affects. Par cette technique, s'apparentant à la performance filmée plutôt qu'à la représentation narrative, les cinéastes à l'étude ont pu installer l'improvisation au cœur du processus créatif de leurs films. En donnant une dimension particulière à cette technique, le corps prend une grande importance dans l'entièreté du processus filmique.

Les films des cinéastes à l'étude sont imprégnés d'une fébrilité sans bornes, étourdissant certains spectateurs et créant une hilarité incontrôlable chez d'autres. Il est, pour ainsi dire, impossible de demeurer insensible à la vue des films de John Cassavetes et de Philippe Grandrieux, puisque l'instant vécu dans l'improvisation au tournage forme l'œuvre sur une agitation de tout instant. Ces cinéastes, en empruntant la technique de l'improvisation, installent l'inattendu sur leurs plateaux de tournage. La longueur des plans tournés, l'importance de l'évolution émotionnelle des acteurs, leur liberté dans l'espace fictionnel, la pleine latitude de déplacement du caméraman, font apparaître des événements de l'ordre de

l'inattendu qui modifient le déroulement de chaque scène tournée. Toutefois, nous ne pouvons parler d'improvisation sans mentionner l'importance des corps en acte, de la gestuelle des acteurs et particulièrement du corps derrière la caméra. Si les possibilités gestuelles sont ouvertes pour les acteurs, le caméraman détient lui aussi une importante liberté de mouvement lors de la captation. Le cinéaste-caméraman participe et construit ces différentes prises de vue selon des déplacements largement improvisés, mais tout en ayant une connaissance intime de la trame narrative et des personnages.

L'impact des corps se voit par les nombreux plans intimes dans *Faces* et de *La Vie nouvelle*. L'ambiance intimiste, dégagée par de nombreux plans rapprochés, positionne le rendu filmique loin du statisme, puisqu'au contraire, la caméra se déplace par instinct en fonction des gestes et capte, à la volée, ce que l'intensité du moment lui suggère. Il n'en reste pas moins que le caméraman reste fidèle à sa propre perception du moment, malgré l'impact des affects provenant du jeu des acteurs. De par la situation fictionnelle du tournage, la formation d'affects se fait au travers des corps-actants. Le corps-caméra, en enveloppant la situation du plateau de sa propre perception, reçoit ces affects par un premier transfert en contexte de production. Le deuxième transfert d'affect se fait du corps du caméraman jusqu'à l'image et à l'esthétique visuelle de ces films. Passant par ce corps portant la caméra à l'épaule, ce transfert est ce qui forme ce que nous avons nommé les traces d'affectivité, accidentelles ou préméditées, nous permettant de déceler ce transfert d'affect jusqu'à l'image. Tremblés et vibrations de la caméra, décadrages et recadrages constants, pertes de la mise au point du foyer, flous et *zooms* maximaux, changements soudains de l'échelle de plans, ces effets à l'image ont un impact sur les affects du spectateur qui regarde le film. Encore une fois, ce sera par le corps que la réaction affective surviendra et que la troisième phase du transfert s'opèrera. Le tout nous confirme qu'une relation tripartite s'installe du processus de captation jusqu'au spectateur et qu'une bonne part du travail d'impression affective provient de la caméra catalytique.

Par l'utilisation de la caméra à l'épaule, l'esthétique visuelle de Cassavetes et de Grandrieux porte des traces d'affectivité évoquant le mouvement interne du corps-caméra. Par la deuxième phase du transfert d'affect, allant du corps du caméraman jusqu'à l'esthétique filmique, l'appareil de captation semble tenir le rôle de catalyseur, par l'intensification qu'il

produit visuellement. Cette deuxième phase nous permet donc de déceler un type particulier de caméra dans la poïétique des deux cinéastes à l'étude, que nous proposons d'appeler la caméra catalytique. Nous avons choisi ce terme pour désigner l'utilisation de la caméra à l'épaule comme un tiers autonome, participant à l'action de la diégèse et permettant ainsi la création d'un impact affectif sur son esthétique. Nous pouvons, de plus, avancer que le fondement de cette caméra catalytique est un rapport haptique, quasiment tactile, que le cinéaste-caméraman entretient au moment du tournage avec la scène.

Nous avons identifié deux différentes façons dont cette caméra catalytique capte des forces de la scène. Dans l'esthétique filmique de Cassavetes s'installe une tendance au débordement, le rapport des forces s'opérant du corps des acteurs pour se diriger vers l'extérieur même du cadre de l'image. Comparable au mouvement de diastole proposé par Deleuze, les forces, en peine décontraction, se dissipent de la figure jusqu'au hors cadre. Le tout donne l'impression que le corps-caméra peine à contenir les personnages à l'intérieur du cadre de l'appareil. À l'inverse, les images de Grandrieux produisent une sensation d'oppression par un rapport de forces interne. Le mouvement part du hors cadre, pour se répercuter et comprimer le corps des acteurs. Ce mouvement, comparable à la systole, empêche les corps de s'échapper du cadre de l'appareil et les coincent dans leur propre situation. Une tendance implosive se manifeste donc ici dans l'esthétique des films du cinéaste français. Cette analyse des deux types de mouvements à l'œuvre dans les films à l'étude pourrait être appliquée à d'autres œuvres de fiction utilisant ce type de caméra à l'épaule. Nous pourrions ainsi entrevoir qu'une même force implosive se retrouve imprégnée dans les images de *Rosetta* (1999) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, ou qu'une rupture des forces s'opère dans l'esthétique de *Fish Tank* (2009) d'Andrea Arnold.

En somme, les films à l'étude ont démontré, par la voie de l'esthétique, que leur mode d'expression visait une figuration secondaire plutôt que primaire, en éloignant le récit du sensationnalisme et de la facilité émotionnelle. Par cette affection ressentie visuellement, ces cinéastes ont choisi « le cri plutôt que l'horreur » de la représentation, ils ont travaillé pour la sensation plutôt que pour le spectacle :

C'est que la violence a deux sens très différents : « quand on parle de la violence de la peinture, cela n'a rien à voir avec la violence de la guerre ». À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquelles elle passe, les domaines qu'elle traverse : Figure elle-même, elle ne doit rien à la nature d'un objet figuré.¹²⁹

En touchant « physiquement » le spectateur, Cassavetes et Grandrieux parent, respectivement, dévoiler une rupture amoureuse en interrogeant les limites du modèle social du couple, et faire ressentir le drame du trafic humain en montrant les relations interpersonnelles troublées par ce problème sociopolitique. Loin d'un cinéma de consommation, ces films offrent une vision intérieure et personnelle de la problématique qu'ils rencontrent. Sans cette figuration secondaire, sans cette caméra à l'épaule participante, nous pourrions nous demander à quelle tendance ces films appartiennent. Il n'en reste pas moins que *Faces* et *La Vie nouvelle*, entre autres, ont pu élaborer, par le biais de la caméra à l'épaule, un nouveau langage cinématographique basée sur l'affection comme transmetteur du récit, et qui met en question le processus narratif traditionnel qui maintient une certaine distance. En parvenant à trouver d'autres moyens d'expression, le cinéma se dégage ainsi des dictats du scénario et de la narration pour bousculer le spectateur. À cela, nous pouvons rappeler cette citation de Jacques Rancière, paru dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* (2008) :

On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités. Ce qui opère, ce sont ses dissociations : la rupture d'un rapport entre le sens et le sens, entre un monde visible, un monde d'affection, un régime d'interprétation et un espace de possibilités ; c'est la rupture des repères sensibles qui permettraient d'être à sa place dans un ordre des choses.¹³⁰

Par le biais de la représentation du sensible, par ce transfert d'affects à l'image, ces cinéastes trouvent la manière de surprendre la sensibilité du spectateur, sans pour autant lui imposer une

¹²⁹ Deleuze, Gilles. [1981] 2002. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Les Éditions du Seuil. p. 43.

¹³⁰ Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : Les Éditions de La Fabrique. p. 74.

réponse préconçue, une opinion nette et tranchée sur le récit visionné. Puisque chaque spectateur a sa propre subjectivité, son propre centre d'indétermination qui guide ses affects, la fiction cinématographique reste ouverte à toutes les possibilités. Le spectateur affecté y trouvera sa part d'empathie ou d'antipathie lors de la réception filmique, et évitera ainsi tout carcan réflexif envers l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERA, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Coll. « Armand Colin cinéma ». Paris : Les éditions Armand Colin.
- AMIEL, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Les Presses Universitaires de France.
- AUMONT, Jacques. 2006. *Le cinéma et la mise en scène*. Coll. « Armand Colin cinéma ». Paris : Les éditions Armand Colin.
- BELLOUR, Raymond. 1998. « Pour Sombre ». *Trafic*, n° 28 (hiver), p. 5-8.
- BELLOUR, Raymond. 2009. « Un spectateur pensif ». *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, p. 179 à 221. Coll. « Trafic ». Paris : Les éditions P.O.L.
- BEUGNET, Martine. 2005. « Evil and the senses : Philippe Grandrieux's *Sombre* and *La Vie nouvelle* ». *Studies in French Cinema*, vol. 5, n°3, p. 175-184.
- BJÖRKMAN, Stig. 2000. *Entretiens avec Lars Von Trier*. Paris : Les éditions Cahiers du Cinéma.
- BLAY, Michel (dir.). 2013. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Coll. « in Extenso ». Paris : Larousse - CNRS Éditions.
- BLÜMLINGER, Christa. 2006. « Philippe Grandrieux, L'au-delà des visages ». *Parachutes*, n°123, p. 71-79.
- BONNAUD, Frédéric. 1999. « Philippe Grandrieux – L'empire des sens ». En ligne. *Les Inrockuptibles*, n°183(Janvier-Février).
<<http://www.lesinrocks.com/1999/01/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-lempire-des-sens-11230234/>>. Consulté le 3 juillet 2014.
- BRENEZ, Nicole. 2005. « Impartageable et quand même bien ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*, p. 28-21. Paris : Les Éditions Léo Scheer.
- BRENEZ, Nicole. 2006. *Cinéma d'avant-garde*. Coll « Les petits Cahiers ». Paris : Les Cahiers du cinéma.

- BRISELANCE, Marie-France et Jean-Claude MORIN. 2010. *Grammaire du cinéma*. Coll. « Cinéma ». Paris : Nouveau Monde Éditions.
- BRUNET, Patrick. J. 1992. *Les outils de l'image, du cinématographe au cinémascope*. Coll. « Sciences de la communication ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- CASSAVETES, John. 1961. « Derrière la caméra ». *Cahiers du Cinéma*, no 119 (mai), p. 1-6.
- CHÂTEAU, Dominique. 2011. *La subjectivité au cinéma, Représentations filmiques du subjectif*. Coll. « Le spectaculaire ». Rennes : PUR, Presses Universitaires de Rennes.
- CHION, Michel. 1981. « Le système Steadicam », *Cahiers du cinéma*, no 330 (décembre), p. 7-8.
- CHION, Michel. 2002. *Technique et création au cinéma, le livre des images et des sons*. Paris : Les Éditions ESEC.
- COMOLLI, Jean-Louis. 1969. « Le détour par le direct I ». *Cahiers du Cinéma*, no 209 (février), p. 48-53.
- COMOLLI, Jean-Louis. 1969. « Le détour par le direct II ». *Cahiers du Cinéma*, no 211 (avril), p. 40-45.
- COMOLLI, Jean-Louis. [1994] 2004. « Plus vrai que vrai, Le cinéma de John Cassavetes et l'illusion de la vie ». Dans Jean-Louis Comolli (dir.), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, p. 135-140. Lagrasse : Les Éditions Verdier.
- DAMASIO, Antonio. 2008. « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau ». *Trafic*, no 67 (automne), p. 94-101.
- DARMON, Maurice. 2011. *Pour John Cassavetes*. Bazas : Les Éditions Le temps qu'il fait.
- DE BAECQUE, Antoine. 1999. « La peur du loup ». *Les Cahiers du cinéma*, n°532 (février). p. 37-38.
- DE BAECQUE, Antoine et Thierry JOUSSE. 1999. « Le monde à l'envers, entretien avec Philippe Grandrieux ». *Les Cahiers du cinéma*, n°532 (février). p. 39-41.
- DELEUZE, Gilles. [1981] 2002. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Les Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles. [1983] 2010. *L'image-mouvement. Tome 1 : Cinéma I*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit.
- DUMOUCHEL, Daniel. 2014. « Sympathie et passions, Hume et les paradoxes de la fiction ». Dans Lucie Desjardins et Daniel Dumouchel (dir.), *Penser les passions à l'âge classique*, p. 187-212. Paris : Les Éditions Hermann.

- GAUDREAU, André et François JOST. 1990. *Le récit cinématographique*. Coll. « Nathan-Université ». Paris : Éditions Nathan.
- GRANDRIEU, Philippe. 1999. « Baignade interdite ». *Les Cahiers du cinéma*, n°532 (février). p. 42-43.
- JOUSSE, Thierry. 1989. *John Cassavetes*. Coll « Auteurs ». Paris : Cahiers du Cinéma – Éditions de l'Étoile.
- KOUVAROS, George. 2004. *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. Coll. « Film ». Minneapolis : University of Minnesota press.
- MARSOLAIS, Gilles. [1974] 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Coll. « Cinéma ». Laval : Éditions Les 400 coups.
- MASSUMI, Brian. 2002. *Parables for the virtual : Movement, Affect, Sensation*. Coll « Post-contemporary interventions ». Durham : Duke University Press.
- MERCIER, Marc. 2005. « Pour en finir avec l'art orthochromatique ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*, p. 54-58. Paris : Les Éditions Léo Scheer.
- MORRISSEY, Priska. 2003. « Histoire d'une machine ». *Vertigo*, no 24 (octobre), p. 47-52.
- MOUËLLIC, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Coll. « Coté Cinéma ». Crisnée : Les Éditions Yellow Now.
- PETTERSON, B. Palle. 2011. *Cameras into the wild : A history of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895-1928*. Jefferson : McFarland & Compagny.
- PIERRE, Olivier. 2004. « Tout ce qui arrive » Entretien avec Philippe Grandrieux ». *Vertigo*, Hors série (juillet), p. 86-90.
- POLACK, Jean-Claude. 2005. « La forme cauchemar (entretien) ». Dans Nicole Brenez (dir.), *La Vie nouvelle, nouvelle Vision*. Paris : Les Éditions Léo Scheer.
- PRÉDAL, René. 2008. *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Coll « 50 questions ». Langes-Saints-Geosmes : Les Éditions Kincksieck.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : Les Éditions de La Fabrique.
- RENAUD, Nicolas, Steve RIOUX et Nicolas L. RUTIGLIANO. 1999. « Rétrospective Grandrieux : entretien avec Philippe Grandrieux ». En ligne. *Hors champ*, 14 octobre. < <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article49> >. Consulté le 6 juillet 2014.
- SADOUL, Georges. 1949. *Histoire d'un art, Le cinéma des origines à nos jours*. Paris : Les Éditions Flammarion.
- SARTRE, Jean-Paul. [1938] 1995. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Coll. « Références Philosophie ». Paris : Les Éditions Hermann.

SÉGUIN, Louis. 1999. *L'espace du cinéma. Hors-champ, Hors-d'œuvre, hors-jeu*. Coll « Ombres/Cinéma ». Toulouse : Éditions Ombres.

VALLETOUX, Thierry. 1999. « Profils : Philippe Grandrieux ». *Studio*, n° 142 (février), p. 42.

VILAIN, Dominique. 1992. *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra*. Coll. « Essais ». Paris : Les cahiers du cinéma.

ZARADER, Jean-Pierre (dir.). 2007. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Éditions Ellipses.

DOCUMENTS AUDIO-VISUELS

KNAPP, Hubert et André S.LABARTHE (réal.). 1969. *Cinéastes de notre temps*. Série télévisée. Épisode « John Cassavetes ». Diffusé le 17 mars. Paris : ORTF.

KISELYAK, Charles (réal.). 2002. *A constant forge : The life and art of John Cassavetes*. États-Unis. Castle Hill Productions.

FILMOGRAPHIE

ARNOLD, Andrea. *Fish Tank*. Royaume-Uni. 2009, couleur, 124 minutes.

CASSAVETES, John. *Shadows*. États-Unis. 1959, noir et blanc, 81 minutes.

CASSAVETES, John. *Too Late Blues*. États-Unis. 1961, noir et blanc, 103 minutes.

CASSAVETES, John. *A Child is Waiting*. États-Unis. 1963, noir et blanc, 104 minutes.

CASSAVETES, John. *Faces*. États-Unis. 1968, noir et blanc, 130 minutes.

CASSAVETES, John. *Husbands*. États-Unis. 1970, couleur, 154 minutes.

CASSAVETES, John. *Minnie and Moskowitz*. États-Unis. 1971, couleur, 115 minutes.

CASSAVETES, John. *A Woman Under the Influence*. États-Unis. 1975, couleur, 155 minutes.

CASSAVETES, John. *The Killing of a Chinese Bookie*. États-Unis. 1978, couleur, 135 minutes.

CASSAVETES, John. *Opening Night*. États-Unis. 1978, couleur, 144 minutes.

CASSAVETES, John. *Gloria*. États-Unis. 1980, couleur, 123 minutes.

CLAIR, René. *Entr'actes*. France. 1924, noir et blanc, 22 minutes.

DARDENNE, Jean-Pierre, Luc DARDENNE. *Rosetta*. France ; Belgique. 1999, couleur, 95 minutes.

GRANDRIEUX, Philippe. *Retour à Sarajevo*. France. 1996, couleur, 73 minutes.

GRANDRIEUX, Philippe. *Sombre*. France. 1999, couleur, 112 minutes.

GRANDRIEUX, Philippe. *La Vie nouvelle*. France. 2002, couleur, 102 minutes.

GRANDRIEUX, Philippe. *Un Lac*. France. 2008, couleur, 90 minutes.

GRIFFITH, D.W. *The Birth of a nation*. 1915, noir et blanc, 187 minutes.

GRIFFITH, D.W. *Intolerance*. 1916, noir et blanc, 197 minutes.

KORINE, Harmony. *Julien Donkey-Boy*. États-Unis. 1999, couleur, 100 minutes.

MURNAU, Friedrich Wilhelm. *Le dernier des hommes* [*Der Letzte Mann*]. Allemagne. 1924, noir et blanc, 101 minutes.

PASTRONE, Giovanni. *Cabiria*. Italie. 1914, noir et blanc, 200 minutes.

RAY, Man. *Emak-Bakia*. France. 1926, noir et blanc, 13 minutes.

RAY, Man. *L'étoile de mer*. France. 1928, noir et blanc, 21 minutes.

SMITH, Georges Albert. *Les lunettes de lecture de Mamie* [*Grandma's Reading Glass*]. Royaume-Uni. 1900, noir et blanc, 1 minute 30 secondes.

VON TRIER, Lars. *Epidemic*. Danemark. 1987, noir et blanc, 106 minutes.

WELLES, Orson. *Citizen Kane*. États-Unis. 1941, noir et blanc, 119 minutes.

WILLIAMSON, James. *L'attaque d'une mission en Chine* [*Attack of a chinese Mission*]. Royaume-Uni. 1900, noir et blanc, 1 minute 25 secondes.

