



Le point sur la caméra au poing de Jimmy Glasberg

◆ *Entretien avec Diane Baratier, directrice de la photo*

Le 9 novembre dernier, la CST organisait à l'Espace Pierre Cardin une projection en 35 mm du film de Jimmy Glasberg, *9 m² pour deux*. Peu de temps après, Diane Baratier, directrice de la photo et membre de l'AFC, réalisait cet entretien, publié dans *La Lettre de l'AFC* de février 2006 (n° 151). Nous en publions ici de larges extraits, avec l'aimable autorisation de l'AFC.



Nous sommes fin 2005. Jimmy Glasberg vient de nous présenter son film, *9 m² pour deux*. Ce film, coréalisé avec José Césarini, est tourné en prison. Il a été mis en scène dans un décor de cellule reconstitué en studio à l'intérieur de la prison des Baumettes, à Marseille.

Jimmy Glasberg et José Césarini ont donné la caméra aux détenus.

Diane Baratier : Comment est venue l'idée de ce projet ?

Jimmy Glasberg : L'idée de ce projet m'est venue avec l'arrivée des caméras mini-DV. Ces mini-caméras DV m'ont tout de suite intéressé, parce que je retrouvais dans leur ergonomie les qualités des caméras « portées » du début de ma carrière. Je me suis très vite rendu compte que ces nouveaux outils permettaient de filmer d'une manière très différente. (...)

Plus tard, j'ai tourné trois films comme opérateur, sur lesquels j'ai expérimenté ces petites caméras. Toujours à la même période, une étudiante de Louis-Lumière, Céline Pagny, m'a demandé d'être son directeur de mémoire sur son sujet d'étude : la caméra-poing.

Quand j'ai commencé ma carrière d'opérateur, en 1960, je tournais en 35 mm avec des caméras de poing ; on utilisait la Bell & Howell Eyemo et la Leblay avec viseur clair ⁽¹⁾. Je connaissais donc bien le sujet de son mémoire. La première caméra poing de l'histoire du cinéma, c'est Abel Gance qui l'a expérimentée, dans son *Napoléon*, pour filmer la bataille de boules de neige. Elle s'appelait « La Sept », c'était une caméra avec un magasin de 7 mètres de pellicule. La particularité des caméras de poing est que tu peux les décoller de l'œil et les tenir à bout de bras.

Quand j'ai vu arriver ces petites caméras mini-DV, qui sont finalement des caméras de poing, j'ai tout de suite compris qu'on pouvait aussi les utiliser en caméra « portée ».

D.B. : Qu'est-ce que c'est, la caméra « portée » ?

J.G. : C'est une caméra proche du corps. Tu peux utiliser aussi bien une caméra d'épaule qu'une caméra poing.

La caméra « portée » permet un travail sur la rythmique dans le plan séquence. C'est aussi un style cinématographique, une façon de faire un cinéma direct.

Les cadreur, à la sortie de l'Elysée, portent la caméra sur l'épaule à la place du pied, mais il n'y a pas la notion de caméra « portée ». Quand une caméra fait partie de toi, que tu peux monter des escaliers, ouvrir la porte, monter sur une table, ça, c'est de la caméra « portée ».

Les premières caméras autosilencieuses « portées » sont l'Eclair-Coutant en 16 mm et l'Arri BL-3 pour le 35 mm ; elles étaient petites et cohérentes. En ce qui concerne l'Arri BL, par exemple, le fabricant a voulu par la suite l'améliorer et faire d'une même caméra, deux outils : à la fois une caméra d'épaule et une caméra sur pied.

Aujourd'hui, avec l'arrivée de la vidéo et des caméscopes, il y a, à nouveau, une confusion dans la conception des caméras. Souvent, leur ergonomie n'est pas adaptée aux besoins d'une caméra « portée ». C'est-à-dire une caméra compacte qu'on tient bien en main, comme la PD100.

La PD150 est déjà trop lourde ; elle est déséquilibrée à l'avant par la taille et le poids de son zoom.

(...)

D.B. : Qu'est-ce qui te passionne ?

J.G. : L'acte de filmer ; je suis profondément un filmeur, comme Jonas Mekas. Bon, maintenant, j'ai de la bouteille, c'est fatigant de porter une grosse caméra, mais je continue à filmer, je vis en filmant. Tous les jours, je filme avec mon appareil photo numérique.

J'ai eu envie de partager cette expérience et j'ai rencontré José Césarini et Caroline Cacavale, qui ont créé une association : Lieux fictifs. C'est un atelier audiovisuel en milieu carcéral.

La prison, cela me fascinait. Je me suis dit : en prison, les mecs, ils ne peuvent pas se tirer. Ils ont souvent un caractère fort. Pour que le travail soit intéressant, il faut des personnages un peu hors du commun.

L'idée de rentrer en contact avec des gens qui sont en marge de la société m'intéressait.



Sachant que les caméras mini-DV étaient considérées hors norme par le milieu professionnel, j'ai pensé que peut-être c'était avec des marginaux qu'il fallait travailler pour aller jusqu'au bout du processus.

Avec José Césarini, nous avons choisi la caméra poing comme style d'écriture cinématographique pour ce projet atypique : réaliser un film libre en milieu carcéral. Pour moi, cela a été aussi une réflexion sur l'acte de filmer. J'ai toujours pensé que nous, praticiens de la caméra, au fond, ce qu'on aime, c'est capter et vivre les moments qu'on filme, être avec les gens. Toute ma vie, j'ai fait ça, et toute ma vie, j'ai eu du plaisir à le faire. J'ai eu envie de transmettre à d'autres ce plaisir pour qu'ils s'expriment et transmettent de l'émotion, parce que c'est ça, le but du cinéma, c'est de transmettre de l'émotion. Et c'est l'outil caméra qui permet d'enregistrer l'émotion. Si tu dissociés la caméra de ton corps et que tu existes, toi, alors tu en fais une caméra actrice. C'est le schéma général dans lequel je me suis embarqué et qui m'a conduit en prison pendant un an.

D.B. : Comment as-tu enseigné aux détenus à tenir une caméra ?

J.G. : Les premiers six mois, je leur montrais des films, je leur expliquais la caméra et la lumière de façon théorique. Très vite, j'ai dû mettre en pratique. D'abord, j'ai expliqué tout le fonctionnement de la caméra, pas comme à la Femis, mais, tout de même, il m'a fallu expliquer les bases de cet engin. J'ai ramené la caméra à un outil. Je faisais des comparaisons avec le flingue, parce qu'une caméra, c'est un flingue. Les exercices de prise en main de la caméra étaient essentiellement orientés sur la rythmique, l'idée était de travailler uniquement sur le plan séquence. Le plan séquence te donne la mesure du temps carcéral. Le point, le diaph, étaient en automatique, ils n'avaient pas à s'en occuper, ni du choix de la focale. Ils ne touchaient pas au zoom et l'utilisaient comme une focale fixe. Eux, leur travail était essentiellement sur le cadre et le déplacement du corps lors du plan séquence avec l'appendice caméra, c'était comme un entraînement de sportif. Il y a, par exemple, l'exercice du pantalon : ils doivent cadrer la chaussure avec la caméra tenue à bout de bras horizontalement au niveau du sol, puis suivre le pantalon dans un mouvement de grue vertical. Il y avait la feuille de décors de la cellule avec les barreaux de la fenêtre, il fallait les cadrer en travelling avant : « Si tu vois les barreaux qui bougent, ce n'est pas bon ! »... Je leur apprenais à avoir une bonne stabilité, à filmer des lignes horizontales et verticales, les courbes, le corps, la main, la caméra poing, pour qu'ils s'approprient l'outil, chacun avec leur respiration et leur vécu corporel. Ce qui est fondamental, dans la caméra portée, c'est de ramener la caméra au corps. C'est ton corps qui apporte la note personnelle dans la façon de filmer.

J'ai donc entraîné ces apprentis « cameramen » comme des danseurs de ballet.

Il fallait aussi, dans ce premier temps, découvrir la psychologie des participants pour pouvoir les aider à se révéler. On parle beaucoup de technique, mais il y a tout de même l'humain. C'est très lié, le fait de jouer et de filmer. Pour moi, on est des acteurs derrière la caméra. Si tu es un bon improvisateur avec une caméra, tu es un bon interprète devant. La relation filmeur-filmé est ce que j'ai voulu essentiellement développer à travers ce film. J'ai posé les principes de l'expérience des Baumettes dans ce sens-là.

(...)

D.B. : Est-ce que tu as réglé tes caméras en pensant à un kinescopage final ?

J.G. : Oui, il y a toujours un filtre devant l'objectif pour casser la texture de la vidéo et donner de la matière. J'ai tout travaillé avec deux filtres, qui sont le Black Promist 1 et 2 et quelques scènes avec un Fog. Je les avais déjà expérimentés sur le film de Brigitte Roüan que nous avons gonflé en 35 mm. Alors, quand nous avons commencé *9 m² pour deux*, j'étais au point pour le choix du style photographique. Pendant le tournage aux Baumettes, je mettais un filtre sur la caméra, je réglais le diaphragme. Et puis roulez jeunesse ! Les mecs ne devaient pas s'occuper de l'exposition ou du point, ils avaient suffisamment à faire ! Mais, avant tout, il a fallu construire un studio dans la prison, un vrai décor de cinéma. Puis il a fallu qu'on se démerde pour se faire prêter des projecteurs pendant plus de huit mois. On a trouvé des vieux Crémier à Marseille. Mon soleil, je l'ai fait avec un Crémier de 5 kW ancien modèle qu'on a dû démonter dans la prison pour le remettre en fonction. Remarque, faire la lumière dans neuf mètres carrés, ce n'est pas très compliqué. Il y a le jour et la nuit, point final ! Le gros problème, c'était la découverte de la fenêtre, il n'y avait pas assez de recul. On a mis une toile blanche tendue, c'était un peu bricolo, mais on n'avait pas le choix. Il y n'avait pas d'électro ni de machino, on travaillait tous ensemble ; l'idée était d'embarquer les détenus avec nous, mais parfois ils ne venaient pas ; ils ne voulaient pas bouger, ils restaient cloîtrés dans leur cellule. Attention ! il ne faut pas oublier qu'ils ont de gros problèmes, qui sont évoqués dans le film.

(...)

D.B. : Comment pourrais-tu différencier la caméra poing et la caméra d'épaule ?

J.G. : Avec la caméra poing, ton regard n'est pas barré, tu peux regarder l'autre avec tes deux yeux. Tu sais très bien qu'avec une caméra à l'épaule, tu n'as plus qu'un œil vivant. Tu es caché. Or, dans ce projet, précisément, les protagonistes étaient interprètes et filmeurs.



La difficulté, ce qu'explique bien Alain Cavalier au début de son film *Le filmeur*, c'est de parler et de filmer en même temps.

Or, lorsque tu vois *9 m² pour deux*, les détenus filment et parlent tout le temps en même temps. Cela demande un entraînement, de dissocier les regards, il faut regarder l'autre dans les yeux, mais, aussi, tu dois surveiller le cadrage dans l'écran. Les échanges de regard avec ton partenaire de jeu sont fondamentaux, les coupures de regard sont des éléments dramatiques à utiliser : silence, changement de ton, panoramique avec la caméra, déplacement. Tu dois te servir du maniement de la caméra comme des intentions de jeu. C'est à ce moment-là que tu gères ton dialogue avec l'image.

S'ils avaient eu une caméra à l'épaule, cela n'aurait pas marché pour cette mise en scène : comment fais-tu pour changer la caméra de main en conservant une continuité ? Tu as bien vu qu'ils se prennent la caméra à tour de rôle dans le même plan.

Les passages de caméra en champ/contrechamp sont impossibles avec une caméra d'épaule.

(...)

D.B. : Qu'est-ce que c'est, pour toi, une caméra ?

J.G. : La caméra est un objet symbolique.

La symbolique, tu la places où tu veux, comme tu veux.

Avec une caméra, tu peux être tendre, agressif, tu peux t'en servir comme une arme ou comme une caresse.

La caméra est un catalyseur d'émotion. Le catalyseur, ce n'est pas seulement l'outil, mais c'est aussi celui qui s'en sert. Ce n'est pas un hasard s'il y a un film de référence qui s'appelle *L'Homme à la caméra*, et ce n'est pas un hasard si je dis que je suis un filmeur. Un filmeur, c'est quelqu'un qui a une relation avec l'autre à travers l'outil caméra. C'est une relation privilégiée.

La caméra te permet d'avoir cette relation privilégiée.

Qu'est-ce que c'est, une caméra ? C'est un outil symbolique qui nous permet d'avoir avec les autres une relation privilégiée.

Cette relation filmeur-filmé, je l'ai sublimée dans ce travail de *9 m² pour deux*. Si j'ai fait cette expérience sur l'acte de filmer, c'est pour m'interroger sur le rapport filmeur-filmé, qui est quand même, pour nous, praticiens de la caméra, notre première préoccupation.

Aux Baumettes, nous les avons conduits à interpréter cette situation avec la caméra.

D.B. : C'est ce que tu as mis en scène dans le film ?

J.G. : Je l'ai mis en scène, c'est vrai, parce que j'ai donné les moyens à des citoyens détenus de pouvoir s'exprimer.

D.B. : Est-ce que, finalement, quand tu fais la caméra portée, tu fais la mise en scène ?

J.G. : Non, c'est de l'interprétation. La caméra portée, c'est du jazz, tu as la partition et tu l'interprètes. Tu fais

l'interprétation du film. On est l'interprète d'un scénario, le complice d'une mise en scène. Si tu as bien compris le sens dans lequel tu travailles, ce que souhaite le metteur en scène et ce que dit le scénario, tu vas dans le sens du film. Quand je travaillais avec Chris Marker, il n'était pas toujours derrière moi. Je filmais, et je filmais pour Chris, et crois-moi, c'est son film.

L'essentiel est de savoir comment le réalisateur t'a embarqué dans cette histoire, ce qu'il t'a dit, et comment tu l'as interprété, toi !

(1) *La Leblay*, datant de 1925, est une caméra 35 mm, avec une tourelle à deux objectifs et des magasins pouvant contenir 30 m de film. Sa « sœur », la *Bidru*, peu connue sous ce nom mais plus courante, date de 1930 : ses magasins font 60 m, sa tourelle a trois objectifs, elle est constituée d'un moteur mécanique. Toutes deux sont munies d'un viseur dit « viseur sportif », qui est un viseur clair. Cette caméra reste relativement encombrante, car de morphologie anguleuse. Parallélépipède métallique, elle est assez lourde : on la tient à la force des bras devant son œil.

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