



HAL
open science

Le mouvement du point

Éva Leture

► **To cite this version:**

| Éva Leture. Le mouvement du point. Physique [physics]. 2019. dumas-02442499

HAL Id: dumas-02442499

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02442499>

Submitted on 16 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université d'Aix Marseille
Département Sciences, Arts et Techniques
de l'Image et du Son

LE MOUVEMENT DU POINT

LETURE Eva

Mémoire de Master professionnel
Parcours Prise de vue, promotion 2017-2019
Soutenu en avril 2019

Directeur de mémoire : Frédéric Celly
Coordinatrice des mémoires : Rosine Bénard O'Kelly

Université d'Aix Marseille
Département Sciences, Arts et Techniques
de l'Image et du Son

Mémoire de Master professionnel
Parcours Prise de vue, promotion 2017-2019

Le mouvement du point

Eva LETURE

Directeur de mémoire : Frédéric Celly
Coordinatrice des mémoires : Rosine Bénard O'Kelly

Soutenu en avril 2019

Remerciements

Je tiens à remercier ici toutes les personnes qui ont aidé à ce que ma réflexion se développe, et sans qui cet écrit n'aurait pu se faire.

Tout d'abord Ronan Boudier, qui a été la première personne avec qui j'ai évoqué mon désir d'écrire un mémoire sur la profession d'assistant opérateur. Merci infiniment pour son écoute et ses conseils qui se trouvent aux fondements de mon travail.

Je tiens à remercier tous les assistants opérateurs que j'ai rencontrés par la suite, qui ont été tout autant attentifs et intéressés par ma démarche. Merci à Géraldine Rouillon, à Florian Berthelot, à Laurent Hincelin, à Jean-Christophe Allain, à Fabrice Bismuth et à Julien Pamart. Sans leur partage d'expérience et leur bienveillance à mon égard mon travail aujourd'hui n'aurait pu aboutir.

Merci à ma grand-mère, Monique Lecomte, le regard neuf qu'elle a eu sur ma recherche m'a permis d'avancer au moment le plus dur : celui de me lancer dans la rédaction.

Merci aussi à mon frère, Luc Leture, qui m'a hébergé à Paris et ainsi permis de rencontrer ceux que je considère comme les plus grands assistants opérateurs français.

Enfin, merci à Frédéric Celly, mon directeur de recherche, sans qui ce travail n'aurait tout simplement pas eu lieu. Merci pour sa confiance, ses encouragements et surtout les lectures sur le sujet qu'il a partagé avec moi en toute bienveillance.

Le mouvement du point

Résumé

Quelle est la place des premiers assistants opérateurs dans la création artistique d'un film ? En quoi le mouvement de la zone de netteté peut servir la continuité dramatique d'une œuvre cinématographique ?

Dans ce mémoire de recherche nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant sur les apports théoriques de l'histoire du cinéma, en analysant des films que nous chercherons les plus récents possible, et en interrogeant la pratique actuelle des premiers assistants opérateurs français.

Mots clefs

Premier assistant opérateur – Pointeur – Mise au point – Flou – Net – Mouvement– Rythme

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
RESUME	3
MOTS CLEFS	3
INTRODUCTION	6
I – QU’EST-CE QUE LA MISE AU POINT ?	8
<i>a. Une histoire de la profondeur de champ</i>	9
1. Rappels techniques	9
2. Évolution et inventions	12
3. Le temps du numérique vers le temps de la 4K	14
<i>b. Comment définir le flou</i>	16
1. Un concept flou	16
2. Une notion de profondeur	17
3. Le flou vecteur d’imaginaire	19
<i>c. La perception du spectateur</i>	21
1. Nature de la vision humaine	21
2. Le mouvement du regard	23
II – LE MOUVEMENT DU NET - LE MOUVEMENT DU FLOU	24
<i>a. Une bascule de point ou un recadrage ?</i>	25
1. La mise au point : une composition de cadre	25
2. La mise en lien de deux espaces	27
3. Une notion de hors champ dans le cadre	29
<i>b. La profondeur de champ en tant que point de vue d’un personnage</i>	31
1. Une courte profondeur pour une attention focalisée	31
2. Un enfermement dans la profondeur	33
<i>c. La valeur ajoutée du flou</i>	35
1. Le flou un outil esthétique : pourquoi pas ?	35
2. Le flou en tant qu’état émotionnel	37
3. Des pertes de point comme des pertes de repères	40
III – QUELLE PLACE A REELLEMENT LE PREMIER ASSISTANT OPERATEUR ?	42
<i>a. Un travail technique – un travail d’équipe</i>	43
1. Les rôles du premier assistant opérateur	43
2. Faire le point : un travail de toute l’équipe image	44
3. La relation au réalisateur, au montage et au sens	46
<i>b. Une histoire de rythme</i>	48
1. Connaître ses outils et leur rythme	48
2. Le rythme du tournage : trouver sa place	51
3. S’adapter au rythme des acteurs	53

CONCLUSION	55
ANNEXES	57
<i>a. Interview complète de Laurent Hincelin, assistant opérateur.....</i>	<i>57</i>
<i>b. Interview complète de Julien Pamart, assistant opérateur.....</i>	<i>63</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	71
FILMOGRAPHIE.....	74
CONTACTS PROFESSIONNELS	77

Introduction

La mise au point est souvent considérée comme un travail simplement technique. Preuve en est que cette mission est confiée au premier assistant opérateur dont la mission globale est avant tout de résoudre tous les problèmes techniques que peut présenter la caméra. Grâce à l'assistant opérateur, l'outil technologique qu'est une caméra devient simplement outil de création dans les mains du cadreur. Mettre au point les images ferait donc partie des innombrables problèmes techniques auxquels un assistant opérateur peut être confronté. Assistant opérateur n'est d'ailleurs pas un métier qui se met en avant. Bien souvent – trop souvent – les professionnels ne voient dans ce métier qu'un simple échelon qui rapproche un peu plus du métier prestigieux de directeur de la photographie.

Pourtant, la mise au point est bien plus qu'un *problème* technique. Les termes de pointeur ou de *focus puller* en anglais viennent l'affirmer. Alors qu'il s'agit toujours de la même personne – le premier assistant opérateur ou le *first assistant camera* – les productions se sont senties obligées de trouver un terme mettant en avant une partie de leur métier comme s'il s'agissait là de leur plus grande responsabilité. Pourtant celle qui est de s'assurer que la caméra ne tombe pas en panne au milieu d'une prise est bien plus grande encore. Plus qu'une responsabilité, la mise au point des images est un savoir-faire qui va parfois jusqu'au talent. Mettre au point des plans 24 images par secondes est quelque chose qui s'apprend non pas par la lecture, mais bien par la pratique. Le geste que réalise le pointeur avec son follow focus n'est jamais le même d'un plan à l'autre, ce n'est pas quelque chose de mécanique car il intègre bien trop de paramètres dont certains émotionnels.

Lorsque nous voyons des films comme *The Eight Hateful* de Quentin Tarantino, *Elephant* de Gus Van Sant ou encore *Bleu* de Krzysztof Kieslowski il devient évident que les mouvements de point ont une place majeure dans la mise en scène.

Dans quelle mesure le mouvement du point peut-il devenir un geste artistique ?

Pour cette étude nous nous éloignerons de l'approche plasticienne, ou théorique, des flous tels qu'elle est souvent mise en œuvre dans l'art vidéo, nous limitant volontairement au cadre du cinéma diffusé en salle.

Dans un premier temps il nous faudra définir plus précisément ce qu'est la *mise au point*. *Profondeur de champ, net et flou* sont des termes voire des concepts qui méritent que l'on s'y attarde plus en profondeur afin de bien comprendre notre perception en tant que spectateur.

Nous développerons ensuite quelques exemples montrant comment les mouvements de point peuvent s'intégrer à une mise en scène, à l'ambiance et à l'esthétique d'un film.

Enfin, nous interrogerons des premiers assistants opérateurs sur leur métier et leur pratique. Comment considèrent-ils leur métier ? Comment s'intègrent-ils au rythme d'un tournage ?

I – QU’EST-CE QUE LA MISE AU POINT ?

« La profondeur de champ n’est pas une mode d’opérateur comme l’usage des trames ou tel style d’éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l’histoire du langage cinématographique. Et ce n’est pas là qu’un progrès formel ! La profondeur de champ bien utilisée n’est pas seulement une façon plus économique, plus simple et plus subtile à la fois de mettre l’évènement en valeur ; elle affecte, avec les structures du langage cinématographique, les rapports intellectuels du spectateur avec l’image, et par là même elle modifie le sens du spectacle. » André BAZIN¹

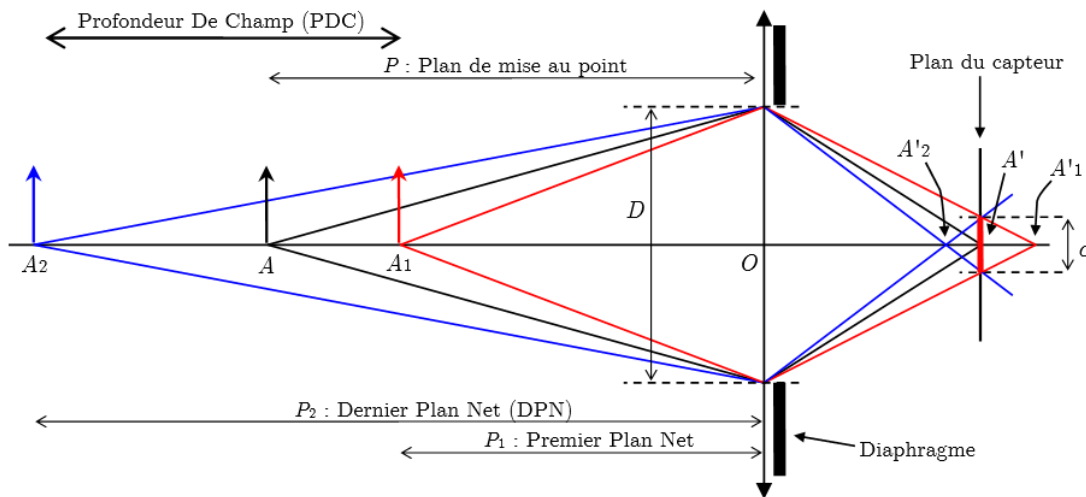
¹ BAZIN André, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 22. Repris dans les *Cahiers du cinéma*, « Scénographie », n° hors-série, 1980, p. 80.

a. Une histoire de la profondeur de champ

1. Rappels techniques

Un système optique ne peut rigoureusement restituer qu'un seul plan net, qui sera celui de la distance de mise au point. Comment se constitue alors la profondeur de champ ?

La profondeur de champ, est avant tout un phénomène perceptif. En effet, la profondeur de champ est définie par le *moment* où « l'œil cessera de voir un point, mais le considèrera comme une tache »² et l'interprètera alors comme *flou*. Ce *moment* se détermine par le *cercle*



de confusion (c sur le schéma). Ce cercle correspond à la taille en dessous de laquelle une tache sera encore perçue comme un point par le système perceptif. Qu'il s'agisse de notre œil ou d'un capteur, la taille de nos cônes ou celle des photosites implique nécessairement une marge de confusion. Si la tache se formant sur le capteur est plus grande que ce cercle de confusion elle sera donc considérée comme *floue* par le système perceptif. Or la taille de cette tache dépend de la distance de mise au point choisie. Sur le schéma, l'image de A correspond à une tache extrêmement petite car il a été choisi de faire la mise au point à la distance OA . Sur le capteur de deux dimensions, la profondeur est donc traduite en une succession de tache dont la taille devient de plus en plus grande jusqu'à ce que nous ne puissions plus les distinguer et les considérons alors comme floues.

² MARTIN Pascal, « Le flou comme paradigme du net : Une question de frontière entre local et global » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

Ce *cercle de confusion* dépend donc de la *taille* et de la *définition*³ du support d'enregistrement, mais aussi de la taille de projection de l'image avant d'arriver aux yeux du spectateur qui ont eux-mêmes leur propre cercle de confusion⁴. Ainsi, plus la définition du capteur est grande, plus la profondeur de champ est courte. Par ailleurs, un plus grand capteur demandera de plus longues focales pour obtenir un angle de champ équivalent, or une plus longue focale présente une profondeur de champ plus courte.

Il existe plusieurs paramètres que l'opérateur peut faire varier afin de changer la profondeur de champ.

Tout d'abord, celui de l'*ouverture*. En fermant ou en ouvrant le diaphragme, l'opérateur change la quantité de lumière de son image, mais il change avant tout la taille du faisceau lumineux entrant dans le système optique. En fermant le diaphragme la *tache* correspondant à un point sera donc moins lumineuse, mais surtout plus petite. La profondeur de champ augmente donc avec la fermeture du diaphragme.

Ensuite, celui de la *distance*. Comme nous l'avons expliqué plus haut, la profondeur de champ se développe autour d'une distance de mise au point⁵. Or, plus cette distance est faible, plus la profondeur de champ est courte. Il existe même une distance, appelée *hyperfocale*⁶, à laquelle la zone de netteté est maximale. La profondeur de champ s'étend alors de la moitié de la distance hyperfocale jusqu'à l'infini.

Enfin, celui de la *focale*. Le rapport de grandissement des différentes focales, fait qu'à valeur de plan égal la distance au sujet change. Ce rapport de grandissement change donc la perspective visible derrière le sujet, mais aussi la *quantité de flou* de l'image. A plan égal, une courte focale présentera une profondeur de champ plus grande qu'avec une longue focale.

Les diagrammes faits par Florian Berthelot lors de son mémoire de fin d'étude à Louis Lumière, *Les flous et la perception de l'espace*, expliquent mieux que des mots ces phénomènes. Nous pouvons y lire l'évolution du diamètre de la tache floue en fonction de la distance pour différentes focales, puis à différentes ouvertures.

³ La définition d'un support se détermine par le nombre de photosites qu'il contient.

⁴ Les cônes ont un diamètre maximal de 3 à 5µm, ce qui correspond à un critère de perception de 1/1500 radians ou encore 0,3mm à 1m pour un œil nu dont l'acuité visuelle est de 10/10.

⁵ La répartition de la zone de netteté se fait d'un tiers devant et de deux tiers derrière la distance de mise au point.

⁶ $H = \frac{F^2}{d \times e}$, Où F est la distance focale, d l'ouverture du diaphragme et e la taille du cercle de confusion.

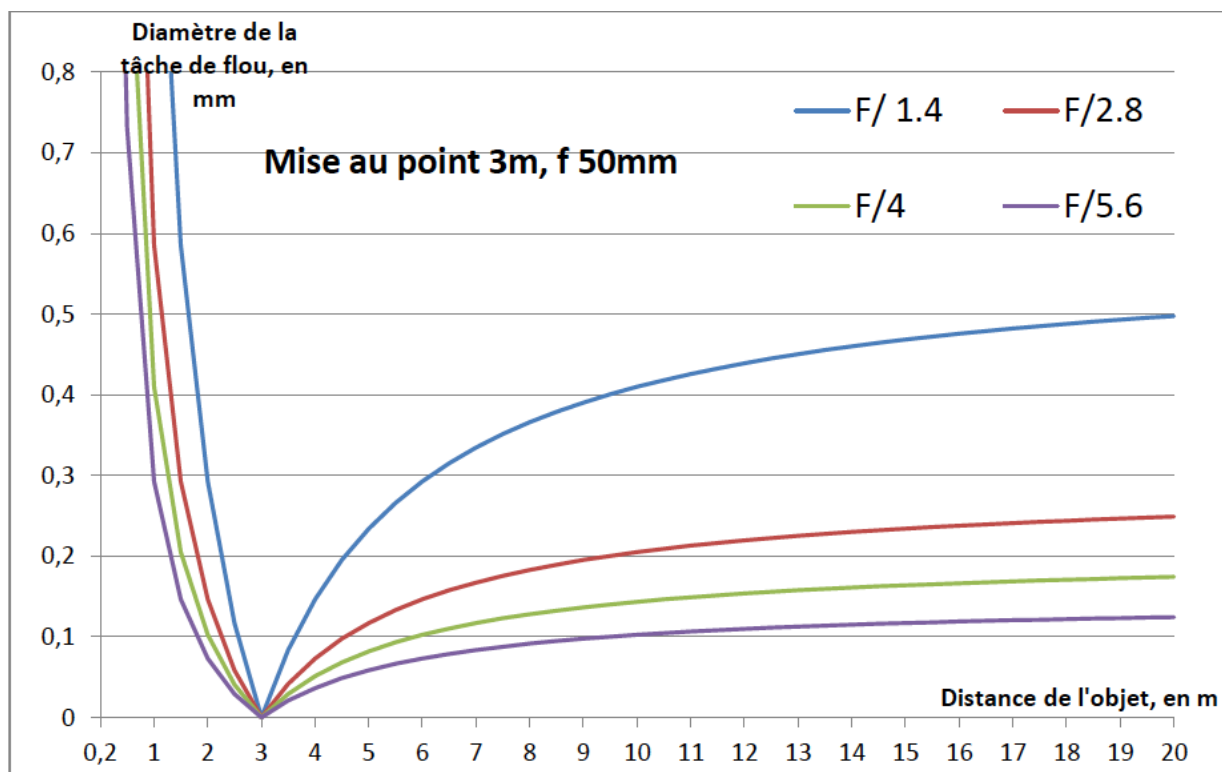


Figure 2 Influence du diaphragme sur la profondeur de champ ainsi que sur la taille de la tâche de flou

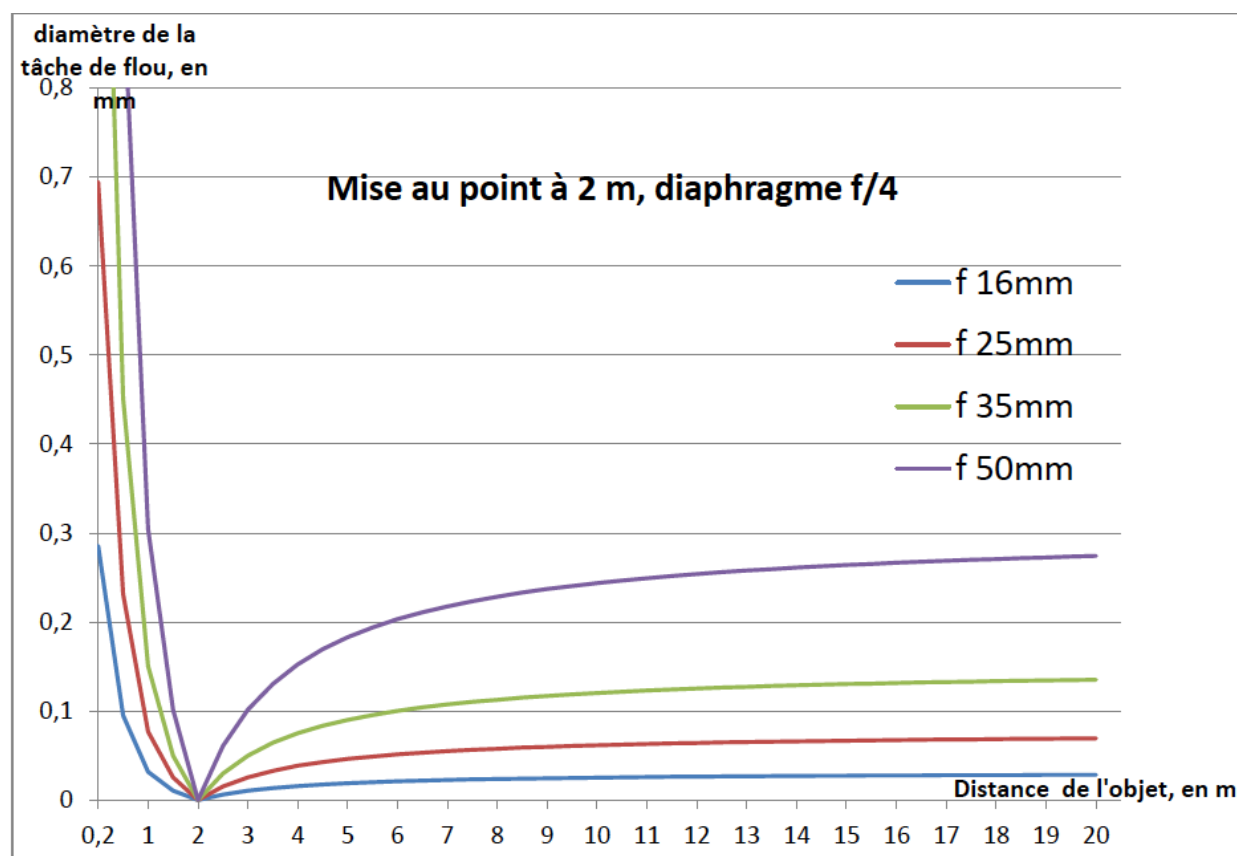


Figure 1 Influence de la focale sur la profondeur de champ, ainsi que sur la taille de la tâche de flou

2. Évolution et inventions

La profondeur de champ est donc le résultat de différents choix de l'opérateur. Cependant ces choix influent sur d'autres paramètres de l'image de telle sorte que la profondeur de champ a mis du temps à se faire une place en tant qu'outil esthétique.

Pourtant, avant même l'invention de la photographie Léonard de Vinci avait pensé la profondeur de champ. Au Quattrocento, il invente la technique du *sfumato*, qui restreint la zone de netteté dans une peinture. Dans ses représentations, il prend alors en compte la perception humaine de l'espace : l'œil ne peut pas voir net tous les plans d'une image. Plus important encore, il considère qu'il n'est pas forcément intéressant de représenter de manière nette tous les plans d'un tableau, comme l'analyse Michel Makarius « une partie de la réalité demeure toujours insaisissable, parce que cette réalité est en perpétuelle métamorphose »⁷, pourquoi alors vouloir à tout prix la représenter nette ? De plus, ce flou d'après Daniel Arasse « dissimule l'immobilité constitutive de l'œuvre de peinture »⁸, le *sfumato* serait donc créateur de mouvement au sein même d'une image fixe.

Plus tard, lorsque la photographie puis le cinéma sont inventés, ils sont assignés à une simple fonction de reproduction mécanique, et sont donc soumis à un devoir de netteté⁹. « Un metteur en scène qui débuta vers 1912 chez Gaumont disait qu'à l'époque, la netteté des plans éloignés était l'A.B.C du métier d'opérateur. Celui qui se fût avisé de ne point diaphragmer en conséquence eût été flanqué à la porte »¹⁰. Le flou est alors une limite technique à surmonter.

Pourtant, dès le début des années 20 certains cinéastes apprennent à utiliser ce *défaut technique* en un paramètre artistique et une attention particulière est portée aux « *paramètres photographiques*, dont les plus importants, peut-être, sont le *flou* et le *net*, ainsi que leur corollaire, l'étendue de la profondeur du champ. [...] Les premiers cinéastes à les avoir expérimentés d'une manière systématique furent ceux que l'on appelle parfois les "impressionnistes français" (Dulac, Epstein, Gance et L'Herbier) [...]. Leur préoccupation de

⁷ MAKARIUS Michel, Une histoire du flou – Aux frontières du visible, Edition du Félin, Paris, 2016, p. 30

⁸ ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, 1997, p.351

⁹ MAKARIUS Michel, Une histoire du flou – Aux frontières du visible, Edition du Félin, Paris, 2016, p. 97

¹⁰ BAZIN André, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 22. Repris dans les *Cahiers du cinéma*, « Scénographie », n° 7 hors-série, 1980

l'opposition entre net et flou les poussa à réduire [la] profondeur de champ [...] ceci au moyen de trames-diffuseurs ou de plaques de verre frottées de vaseline »¹¹. Peu à peu, le cinéma se fait art de la narration, et l'utilisation de plus en plus fréquente des gros plans implique une plus faible profondeur de champ.

Dans les années 30, l'arrivée du parlant oblige à abandonner l'utilisation des projecteurs à arc trop bruyant au profit du tungstène qui est bien moins lumineux. Ce changement technologique oblige une nouvelle fois les opérateurs à ouvrir leur diaphragme et donc à réduire la profondeur de champ. L'autre solution, du reste beaucoup employée, était alors d'inonder les plateaux de lumière.

Dans les années 40 les opticiens inventent des traitements de surfaces qui permettent de limiter grandement les aberrations optiques des lentilles et de les rendre plus lumineuses. Cela consiste en une combinaison de films extrêmement fins qui créent des effets interférentiels afin de limiter les reflets et donc d'augmenter la transmission de la lumière au sein de l'optique. La technique des traitements de surface révolutionne les usages de la profondeur de champ. Grâce à ces traitements, les optiques deviennent plus lumineuses et apparaissent même des focales courtes très lumineuses qui permettent leur utilisation. Une grande profondeur de champ est donc possible comme le prouva Gregg Toland dans le film d'Orson Welles, *Citizen Kane* qui s'est fait entre autre remarquer par sa mise en scène profitant d'une très grande profondeur de champ¹².

Les inventions technologiques ont ainsi su améliorer le cinématographe pour que la profondeur de champ ne soit plus une lutte acharnée des directeurs de la photographie, mais puisse devenir un véritable choix de mise en scène.

¹¹ BURCH Noël, « Vers un cinéma dialectique (I. Répertoire des structures simples) », *Cahiers du cinéma*, n° 191, juin 1967, p. 55. Repris dans *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 86.

¹² Pour plus de détails sur la photo de *Citizen Kane* d'Orson Welles, se référer à l'interview de Gregg Toland dans l'article « Realism for Citizen Kane », *American Cinematographer*, vol. 22, n°2 (février 1941), pp. 54-55.

3. Le temps du numérique vers le temps de la 4K

Qu'a changé l'arrivée du numérique pour la profondeur de champ ? Comme nous l'avons expliqué plus haut, la profondeur de champ est dépendante du support d'enregistrement, et notamment de sa taille.

Dans un premier temps et pour des raisons économiques, le numérique a été utilisé pour la télévision et est devenu l'*esthétique télévisuelle*. Cette *esthétique* s'est caractérisée par une très grande profondeur de champ due à l'utilisation de capteurs 2/3 de pouces.

Comme l'écrit Bidhan Jacobs, « le flou est alors devenu un principe de résistance contre l'implacable et irréversible numérisation »¹³, les cinéastes se sont mis à utiliser une faible profondeur de champ pour affirmer l'identité cinématographique en opposition à l'identité télévisuelle.

Par ailleurs, afin de pouvoir faire accepter leurs caméras numériques, les constructeurs ont développé de plus grands capteurs, pouvant prétendre à s'approcher de l'esthétique argentique. S'est alors développée chez les constructeurs une course à la définition avec notamment depuis 2005 l'arrivée de l'entreprise RED Digital Cinema créant des capteurs jusqu'à 8K. Mais une plus grande définition de capteur signifie surtout à ouverture égale une profondeur de champ drastiquement plus faible¹⁴.

D'un côté, ces grandes définitions permettent aux images d'apparaître de plus en plus nettes, mais paradoxalement la profondeur de champ se réduit de plus en plus. Les optiques se sont elles aussi améliorées afin que la zone de transition entre le net et le flou se fasse de plus en plus rapidement¹⁵. La tâche du pointeur s'en retrouve donc de plus en plus complexifiée.

Un autre paradoxe fait rage ces dernières années. D'un côté les constructeurs vendent aux productions des images de plus en plus définies, et de l'autre les directeurs de la photographie utilisent de plus en plus de filtres de diffusion pour *casser* cette netteté trop crue qui souffre de sa trop grande exactitude. Certains vont jusqu'à utiliser de vieux objectifs moins définis pour donner du caractère à leur image. L'usage de filtres vient alors contrebalancer l'homogénéisation des moyens de captation.

¹³ JACOBS Bidhan, « Libération du signal - Les révolutions du Flou » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

¹⁴ Voir à ce sujet l'interview complète de Julien Pamart présente en annexe.

¹⁵ Voir à ce sujet le texte de MARTIN Pascal, « Les Transitions du Continuum » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

Si chacun essaye de se distinguer des autres, il en reste que le flou est devenu un « phénomène qui prend une ampleur considérable dans le cinéma en ce début du XXIème siècle »¹⁶.

Comme l'écrit Giusy Pisano, cette tendance au flou « nous invite à penser la relation entre pensée, geste artistique et geste technique »¹⁷.

Nous nous intéressions jusqu'ici à la zone de netteté en parlant de profondeur de champ, cependant les œuvres actuelles tendent à la réduire de plus en plus¹⁸, de sorte que nous nous voyons dans l'obligation de penser la zone de flou.

¹⁶ JACOBS Bidhan, « Usages radicaux de flou dans le cinéma récent » in *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, sous la direction de Nicole Brenez et de Bidhan Jacobs, Paris, Ed. Publications de la Sorbonne, 2010

¹⁷ PISANO Giusy, « Le flou au cinéma. Du flou comme esthétique de l'écart au flou pour le flou », dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

¹⁸ Il ne faut bien sûr pas oublier certains chef d'œuvres utilisant au contraire une grande profondeur de champ comme par exemple la filmographie de Jia Zang-Ke.

b. Comment définir le flou

1. Un concept flou

Flou vient de l'ancien français, « *flo* », qui signifiait « “inculte, désert (lieu)” (1200), “fatigué, épuisé” (1274), “fané, flasque”, et [qui] était issu par évolution phonétique du latin *flavus* “jaune” »¹⁹. De cette définition, qu'en avons-nous gardé aujourd'hui ? *Flasque*, le flou l'est sans doute. Pourtant, tous ces mots dont le mot *flou* est issu, peinent à circonscrire ce qu'est devenue la notion même de *flou*. Cela nous mène simplement à nous rendre compte de la difficulté à la circonscrire.

Le flou est une métaphore de l'incompréhension, c'est ce qui engendre la question « qu'est-ce que c'est ? ». Mais comment alors le définir ?

Le flou fait partie de ces concepts décrits par Ludwig Wittgenstein quand il écrit : « Nous sommes à l'évidence incapables de préciser et de circonscrire les concepts dont nous nous servons, non pas du fait que nous ignorons leur définition réelle, mais du fait qu'ils ne comportent pas de “définition” réelle. »²⁰.

De plus, si le flou est un concept, il est aussi avant tout une sensation. De la même manière que nous serions embarrassés pour décrire la couleur rouge, comment pourrions-nous décrire le flou ? La définition du flou répond à ce que Leibniz entend, dans *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, par une connaissance claire et confuse : « Nous reconnaissons assez clairement les couleurs, les odeurs, les saveurs et les autres objets particuliers des sens, et [...] nous les distinguons les uns des autres, mais par le simple témoignage des sens et non par des marques que l'on puisse énoncer. C'est pourquoi nous ne saurions expliquer à un aveugle ce que c'est que le rouge, et nous ne pouvons faire connaître à d'autres de telles qualités, si nous ne les mettons en présence de la chose même et la leur faisons voir, flairer, ou goûter, ou si tout au moins nous ne leur rappelons certaines sensations semblables qu'ils ont éprouvées dans le passé ».

Le flou est comme les couleurs et les goûts, quelque chose que l'on connaît bien mais qu'il nous est impossible à décrire. Si ce n'est bien sûr, en l'opposant au net.

¹⁹ REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 863.

²⁰ WITTGENSTEIN Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965, p. 43.

2. Une notion de profondeur

Le flou se définit par opposition au net, de telle manière qu'il reste nécessairement subordonné à une figure nette. En réalité, les rapports entre net et flou sont tellement liés qu'ils ne peuvent exister l'un sans l'autre. De telle sorte que davantage que des contraires, flou et net se définissent mieux en tant que partenaires²¹. Le passage entre net et flou est d'ailleurs impossible à fixer. Il ne s'agit pas d'une *frontière*²² mais bien d'une transition que Pascal Martin préfère nommer le *flou-net de profondeur*²³. Un bel exemple de l'évolution du flou peut s'observer dans le film *Elephant* de Gus Van Sant²⁴. Vers la fin du film nous pouvons voir le personnage du tueur avancer depuis la zone de flou vers la zone de netteté. A quel instant devient-il net ? A quel instant est-il encore flou ? La simple tentative de répondre à ces questions décrit la notion de *flou-net de profondeur*.

Le flou est un modèle dont la pleine lisibilité est brouillée²⁵, qu'il soit encore discernable ou complètement incompréhensible, le flou crée de la profondeur dans l'image. Comme l'écrit Cyril Neyrat « Si l'objet dans la profondeur est aussi net que celui du premier plan, le sentiment de profondeur s'efface et tous les objets sont ramenés dans la même proximité. »²⁶.

Le flou – ou plutôt la notion d'accommodation – fait partie des dix indices monoculaires qui permettent de reconstituer la sensation de profondeur²⁷.

Mais au-delà de la transition entre le net et le flou – qui peut se faire de manière plus ou moins rapide²⁸ – ce qui nous intéresse ici est aussi l'aspect du flou.

²¹ Voir à ce sujet le texte de CHATEAU Dominique, « Les figures du flou. A propos de *Anna Karénine* de Joe Wright » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

²² La notion de frontière a mené Pascal Martin et François Soulages à monter avec le Labex Arts-H2H, un projet justement nommé *Frontières*.

²³ MARTIN Pascal, *Le flou est-il quantifiable ? : étude du flou-net de profondeur en photographie et en cinéma*, thèse de doctorat dirigé par Jean-Luc Michel et soutenue en 2001 à Saint-Etienne.

²⁴ *Elephant*, Gus VAN SANT, 2003

²⁵ Michel MAKARIUS l'explique en détail dans son ouvrage. MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou – Aux frontières du visible*, Edition du Félin, Paris, 2016, p. 13

²⁶ NEYRAT Cyril, « La HD, après l'aura », *Cahiers du cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 89.

²⁷ DELORME André, « Psychologie de la perception », Montréal, Université de Montréal, 1990, 421p

²⁸ Se référer plus haut aux figures 1 et 2.

Le flou peut paraître doux, cotonneux. S'il interroge, jamais il ne pourra choquer comme peut le faire la crudité du net. Comme l'a dit Francis Bacon « Le flou nous permet d'atteindre à la réalité dans ses profondeurs, de la rendre sans violence ».

3. Le flou vecteur d'imaginaire

Les peintres impressionnistes utilisaient déjà le flou pour aller au-delà du réel²⁹. Par exemple Monet en peignant *Meule de foin* ne cherchait pas simplement à représenter une meule, mais cherchait à faire ressortir la sensation d'un instant, et cela en utilisant des techniques de *flou*. De par sa difficulté à le comprendre, le flou interpelle. Il s'adresse davantage à nos sens qu'à notre raison.

Même s'ils ne les ont jamais reconnus en tant que tels, le mouvement pictorialiste (1891-1914) se trouve en quelque sorte dans les traces du mouvement impressionniste. En effet ce groupe de photographe érige le flou en valeur esthétique à part entière³⁰. Le net étant dorénavant techniquement garanti en photographie, le flou devient leur choix esthétique. Plus encore, le flou devait selon eux devenir le médium par lequel la photographie était susceptible de devenir œuvre et de se ranger dans la catégorie des beaux-arts³¹. Ainsi, les photographes pictorialistes désavouent ce qui fait la qualité spécifique de la photographie et avait été relevé dès son invention : *la netteté*³².

« Les photographes ont cherché non plus le détail, mais l'ensemble, non plus l'accumulation des faits, mais la simplification de l'idée. Ils se sont rappelé que c'est une erreur, en art, que de vouloir tout définir, parce que, devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination »³³

²⁹ Au sujet du flou dans la peinture impressionniste, voir le texte de ANGELO Yves, « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

³⁰ Au sujet du mouvement pictorialiste, voir le texte de FIGINI Véronique, « Usage pictorialiste du flou : Ils se disent photographes, ils se disent *graveurs* » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

³¹ Nicolas BOULET explique ce même point dans son texte. BOULET Nicolas, « Identité de l'image photographique & frontière du flou » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

³² MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou – Aux frontières du visible*, Edition du Félin, Paris, 2016, p. 101

³³ DE LA SIZERANNE Robert, « La photographie est-elle un art ? », *Revue des Deux Mondes* (1897), p. 110-114

L'image nette n'accepte qu'une seule interprétation univoque d'elle-même. Au contraire, la partie floue est un objet qui peut se percevoir librement. Le flou permet des interprétations libres et des codes multiples³⁴.

Edgar Morin l'écrit dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* : « le flou est cette nébuleuse incertaine qui s'étend entre la magie et la subjectivité, celle qui déborde l'homme sans pour autant s'en détacher (...) C'est le royaume des projections-identifications ou participations affectives. »³⁵. Un objet flou nous implique en tant que spectateur, il nous oblige de manière consciente ou inconsciente à l'interpréter, à lui donner un sens.

Le flou est assimilable à un mouvement invisible de l'art cinématographique, basculement de la chose de l'illusion d'un espace réel, apparemment extérieur, à l'espace intériorisé qu'en a le spectateur³⁶.

³⁴ Sur le sujet, voir le texte de KITAYAMA Kenji, « Flou & net - *Film* de Beckett » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

³⁵ MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, éditions de Minuit, 1956

³⁶ Daphné LE SERGENT en parle mieux dans son texte. LE SERGENT Daphné, « Pour un cadrage haptique » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

c. La perception du spectateur

1. Nature de la vision humaine

Pourquoi le flou nous apparaît-il comme une erreur ? Pourquoi ne nous est-il pas naturel ? Ces questions paraissent absurdes, et cela est bien la raison pour laquelle elles méritent d'être posées.

Il nous faut pour y répondre revenir à la physiologie oculaire humaine. Nous disposons d'un réflexe accommodatif quasi instantané qui nous donne la sensation d'une profondeur de champ infinie³⁷. Or rien n'est moins vrai, notre œil est en effet un système optique bien piteux face à la technologie des optiques actuelles. Dès que nous fixons un point dans l'espace, le reste devient confus. Ceci est dû à la fovéa qui est une zone très réduite de notre rétine et qui est pourtant la seule à pouvoir restituer les détails. Il suffit pour le constater d'essayer de lire un document sans bouger nos yeux. Nous constatons alors le faible angle de champ net dont dispose notre œil. Ce sont donc la mobilité et le réflexe accommodatif de nos yeux qui nous offrent une sensation de profondeur de champ infinie. Il est par ailleurs impossible d'observer la zone de vague que présente notre œil. Par essence et par réflexe concentrer notre attention sur la zone de vague y fait inconsciemment accommoder notre œil.

Il ne serait donc pas faux d'affirmer que nous avons découvert le flou en même temps que la photographie. Ce n'est en effet qu'avec cet outil de reproduction mécanique que nous avons pu observer des zones de flous qui nous étaient avant étrangères. En cela même, le photographe Willy Ronis distingue le flou photographique du vague de l'œil. Du simple fait que nous puissions l'observer le flou photographique diffère.

De manière naturelle, notre œil va ainsi commencer à observer dans une image sa partie nette. Ce phénomène peut aussi s'expliquer grâce aux outils offerts à partir des années 20 de la théorie de la forme ou Gestalt-théorie³⁸. Cette théorie nous apprend que notre cerveau lit les informations de manière synthétique, ne faisant apparaître le sens que par l'ensemble des

³⁷ Pascal MARTIN le relève dans son texte. MARTIN Pascal, « Le flou comme paradigme du net : Une question de frontière entre local et global » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

³⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage de Paul GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris 1937, qui rassemble en français les fondements de cette théorie.

éléments, qui devient alors supérieur à chaque chose. Cette théorie fait ressortir différentes lois, dont celles de l'opposition de la forme avec le fond et la loi de clôture qui nous intéressent dans notre étude. En effet, nous observons des figures dont l'identification est fondée par la démarcation entre la forme et le fond. Chose qui nous est impossible avec le flou puisqu'il se définit lui-même par une absence de contours³⁹.

Il nous faut aussi rappeler que l'œil est davantage sensible aux contrastes qu'aux couleurs. Ceci est dû à la plus forte présence de bâtonnets que de cônes sur notre rétine. Aussi, le contraste d'une scène joue avec notre perception de netteté, et donc notre appréciation des flous.

³⁹ Comme le dit CHATEAU Dominique, « Les figures du flou. A propos de *Anna Karénine* de Joe Wright » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

2. Le mouvement du regard

« Ce qui bouge dans la peinture c'est le regard du spectateur »⁴⁰. Notre regard bouge, notre perception du monde est mobile, nous avons toujours appréhendé le monde avec cette même vision. Or au cinéma ce n'est pas le cas. Assis dans le noir nous suivons l'action sur les écrans le regard fixe. Tout d'un coup, nous voilà hypnotisés et le regard canalisé vers la même partie de l'image.

Notre regard est attiré par le mouvement, par la lumière et par les couleurs vives, mais avant tout il est attiré par le net et repoussé par le flou⁴¹.

Brian de Palma l'avait bien compris dans *Snake Eyes*⁴² quand pour la séquence de début il fait ajouter numériquement un flou sur le premier plan afin que le regard soit happé vers l'arrière où le combat de boxe se déroule.

Le flou est « un moyen indirect de mettre en valeur le plan sur lequel se fait la mise au point, [...] [qui] transcrit dans la plastique la hiérarchie dramatique que le montage exprime dans la durée »⁴³ a écrit André Bazin en 1951. Le flou permet de mettre en valeur le net vers lequel l'œil va de manière inconsciente.

Le flou organise une circulation du regard à l'intérieur du plan lui-même⁴⁴. Et la mise au point est donc la manière qu'un film a de diriger le regard du spectateur au sein même de l'écran. La mise au point embarque le spectateur dans le film de manière tout à fait inconsciente. Les yeux suivent le net sans vraiment le vouloir, tout simplement parce que cela nous est *naturel*.

Or, « le cinéma c'est exactement cette symbiose : un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur »⁴⁵. La mise au point qui fait mouvoir sa part de net au sein d'un environnement flou fait éminemment partie de ce système.

⁴⁰ NOEL Bernard, *Journal du Regard*, Paris, éd P.O.L, 1998, p.12

⁴¹ Quelques merveilleux contre-exemple à cette affirmation pourrions être développés plus loin.

⁴² *Snake Eyes* Brian de Palma, 1998

⁴³ BAZIN André, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 22. Repris dans les *Cahiers du cinéma*, « Scénographie », n° hors-série, 1980, p. 80.

⁴⁴ Comme le dit NARDIN Patrick « Images brûlées, la poésie du reste - Une pornographie floue » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

⁴⁵ MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, éditions de Minuit, 1956

II – LE MOUVEMENT DU NET - LE MOUVEMENT DU FLOU

« Le mouvement perçu à l'état naissant est toujours un mouvement qui va quelque part. Ce qui est absurde pour le physicien qui définit le mouvement non par le terme vers lequel il va, mais par ses antécédents. Le mouvement perçu est plutôt un mouvement qui va de son point d'arrivée à son point de départ. » M. MERLEAU

a. Une bascule de point ou un recadrage ?

1. La mise au point : une composition de cadre

Lorsque la zone de netteté bouge, cela affecte notre regard qui l'accompagne en suivant son rythme. Alors que l'image reste fixe, un mouvement est donc créé dans le cadre. Un mouvement qui affecte la composition de l'image, et ainsi son sens.

Le travail de John Hilliard illustre à la perfection notre propos. Dans les années 70, ce photographe a réalisé divers triptyques qui ont pour point commun de mettre en scène la mise au point.

Parmi ses œuvres, se trouve *He Sat Gazing At The Mirror* réalisé en 1976 dont vous pouvez observer une reproduction ci-contre. Ce triptyque est composé de trois photos ayant rigoureusement le même cadre, et pourtant ce qu'elles nous donnent à voir est complètement différent.

Si nous nous attardons sur la première photo, nous y voyons un homme, ou plus précisément son épaule et le trois quart dos de son profil. Nous devinons son oreille malgré le fait qu'elle soit légèrement devant la zone de netteté. Notre regard est porté vers la seule ligne nette : celle qui dessine son visage. Cette image est extrêmement frustrante car nous n'y voyons presque rien, la zone de netteté y est extrêmement faible. Réflexe face à une figure humaine, nous aimerions voir son œil qui se trouve pourtant dans la distance de netteté, mais qui est caché du fait de l'angle de la prise de vue. Du coup, nous sommes portés par son regard, mais cela ne nous mène qu'à du flou qui n'a rien de plus à nous offrir que deux taches lumineuses.

Ceci nous mène alors vers la deuxième photographie qui arrive comme une réponse à notre frustration. Nous y découvrons ce qu'il regarde et en lisant le texte nous offrons même un nom à ce personnage. Qui d'autre pourrait être *James* ? Un profil masculin, un nom masculin, l'association est rapidement faite. Voilà donc ce qu'il regardait, un message amoureux laissé sur un miroir. Avec quelques bases d'anglais, nous



Figure 3 John HILLIARD – *He Sat Gazing At The Mirror* - 1976

complétons facilement la phrase pourtant coupée par le cadre. Le cerveau humain adore faire cela : compléter les formes pour en sortir un message reconnaissable. « *James, I love you so much. XXX* ». En lisant les X symboles de bisous, nous voyons autre chose dans la zone de netteté. Le reflet du miroir nous donne à voir une multitude de flacons. Quels sont-ils ? Produits de beauté, nous suggère le message laissé au rouge à lèvres.

La dernière photo est comme une traversée du miroir, la mise au point se détache de sa surface pour s'enfoncer dans son reflet. Reflet dans lequel nous distinguons un agent de police à la porte – facilement identifiable par son uniforme – et le corps d'une femme rousse étendu à ses pieds. La mise au point n'est apparemment pas la seule à avoir traversée le miroir. Le message est devenu des taches rouge sang, et sa signification prend une dimension funeste : le dernier message laissé à son amant. Est-ce un meurtre ou un suicide ? Les flacons peuvent alors s'interpréter comme des piluliers mortels.

Sur ces trois photographies, seule la mise au point a été modifiée, et cela a profondément changé leur cadre et leur signification. Bien sûr, une seule image avec une profondeur de champ étendue aurait pu nous présenter la même scène. Mais aurions-nous alors porté la même attention à chacun des éléments ? Le déplacement de la zone de netteté nous a raconté une histoire. La faible profondeur de champ est vectrice de frustrations et d'attentes. Cette mise en scène par le point détache chacun des éléments. Ils ont beau se trouver dans le même cadre, *James* et sa compagne n'appartiennent plus au même espace. Si nous le regardons lui, elle n'existe plus, et lorsque nous nous attardons sur son corps, la silhouette de *James* se meut d'un flou fantomatique. Seul le message, la surface du miroir, les relie encore comme une preuve de leur amour.

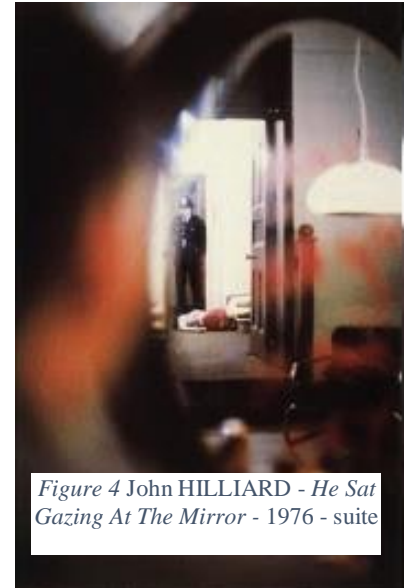


Figure 4 John HILLIARD - *He Sat Gazing At The Mirror* - 1976 - suite

L'analyse de ce triptyque donne corps aux mots d'André Bazin : « Le flou dans l'image n'est apparu qu'avec le montage. Il n'était pas seulement une servitude technique consécutive à l'emploi des plans rapprochés, mais la conséquence logique du montage, son équivalence plastique »⁴⁶.

⁴⁶ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les éditions du Cerf, 2000 p. 73

2. La mise en lien de deux espaces

Le mouvement du point est donc *l'équivalent plastique* du montage. L'utilisation du déplacement du net à l'intérieur d'un espace peut se substituer au montage. Il nécessite cependant un rythme de réalisation adéquat lors du tournage car il ne pourra pas être changé par la suite – cela est bien la spécificité du point. Comme nous l'avons vu précédemment, une bascule de point permet d'inscrire des éléments dans le même temps et le même espace tout en les renvoyant à leur individualité et à leur imperméabilité.

Il s'agit par exemple du prélude d'*Antichrist*⁴⁷. L'ensemble du prélude nous montre en montage alterné un couple dans l'amour et leur enfant sortant du berceau sans qu'ils ne le remarquent. Le fait du montage alterné nous montre les personnages de manière successive sans jamais les réunir dans le même cadre. De facto, cela sépare leurs espaces. Cependant, la clef de cette séquence est le plan dont vous pouvez observer l'image de début et celle de fin sur la page suivante. Une lente bascule de point passe du couple au baby-phone. Ce plan permet de montrer que les deux actions se déroulent dans le même espace-temps tout en maintenant leur séparation et leur imperméabilité.

Le même procédé est utilisé dans *Bleu*⁴⁸ pour nous présenter la mère de Julie. Le plan commence avec un panoramique sur des photographies en gros plan. Sur une photo de mariage apparaissent les reflets des silhouettes fantomatiques de deux femmes. Puis, une bascule de point fait apparaître Julie et sa mère dans deux espaces encore clairement distincts. Les circonstances de prise de vue de ce plan sont assez difficiles à reconstituer. Le cadre a dû être méticuleusement positionné afin que les deux reflets s'y rejoignent à équidistance et que la mise au point puisse les trouver. Cependant, ces questionnements ne se posent pas lors de la visualisation du film – ils n'ont alors que peu d'intérêt. Seul compte le choix de la prise de vue pour la première présentation du personnage de la mère. Passé et présent s'opposent, et pourtant la mère est restée dans l'espace du passé. En comprenant ensuite qu'elle est atteinte d'Alzheimer, ce plan d'introduction prendra tout son sens.

⁴⁷ *Antichrist*, Lars Von Trier, 2009

⁴⁸ *Trois couleurs : Bleu*, Krzysztof Kieślowski, 1993



Figure 6 Antichrist - Lars Von Trier - 2009



Figure 5 Trois couleurs : Bleu - Krzysztof Kieslowski - 1993

3. Une notion de hors champ dans le cadre

La faible profondeur de champ permet donc aux mouvements du net de mettre en lien des éléments dans le même espace-temps tout en signifiant leur séparation. Et ce car le flou intègre une notion de *hors-champ* au sein même du cadre. L'élément – quel qu'il soit – est là, dans la profondeur, mais le flou le rend illisible et l'exclut alors du champ de lecture de l'image.

Le hors champ de profondeur est une technique déstabilisante dans l'expérience spectatorielle. Nous avons la sensation qu'un personnage est hors-champs du fait qu'il ait quitté notre zone d'attention, alors que pourtant il est toujours présent dans l'image. Ce genre de phénomène prouve bien que l'attention spectatorielle suit la zone de netteté de manière inconsciente.

Il s'agit par exemple du plan où Park Gang-du s'enfuit de l'hôpital dans *The Host*⁴⁹, vous pouvez en observer les points clés à la page suivante. Il est difficile de rendre compte de ce plan avec des images fixes tant son rythme de réalisation est important. Park Gang-du (personnage avec des mèches blondes) est en train de s'échapper de la zone de quarantaine où il est retenu, en empruntant un couloir bondé de patients silencieux. Ce plan est fixe, d'autant plus fixe que durant les sept premières seconde la zone de netteté reste à la même distance, seuls les personnages bougent. De ce fait, Park Gang-du qui avance vers la caméra sort peu à peu de la zone de netteté. Il semble avoir quitté le champ et avoir réussi à se faire oublier dans la masse des patients. Cela est sans compter l'infirmière, reconnaissable par sa blouse malgré le flou. Notre regard est amené à noter sa présence lorsqu'elle l'interpelle, et ce même si la mise au point ne se fait sur elle qu'une seconde plus tard. Lorsque la zone de netteté est sur l'infirmière, Park Gang-du est si flou et si proche du bord cadre que nous avons déjà anticipé sa sortie de champ. Pourtant, une rapide bascule de point va le rattraper à la dernière seconde. Le mouvement de la zone de netteté s'est joué de notre perception spectatorielle. Cela nous prouve une nouvelle fois que le seul mouvement du point peut déclencher une grande tension dramatique.

Le point est un élément éminent du cadre, et dans certaines situations il n'est donc pas incorrect de considérer une bascule de point au même titre qu'un recadrage tant cela affecte la composition. Pourtant cette bascule de point n'est pas réalisée par l'opérateur, mais par son assistant.

⁴⁹ *The Host*, Bong Joon-ho, 2006



Figure 7 *The Host* - Bong Joon-ho - 2006

b. La profondeur de champ en tant que point de vue d'un personnage

1. Une courte profondeur pour une attention focalisée

La courte profondeur de champ s'utilise pour focaliser l'attention du spectateur, mais bien souvent elle est avant tout l'illustration du point de vue d'un personnage dont l'attention est elle-même focalisée. De la même manière que la perception humaine que nous avons décrit en première partie, l'attention d'un personnage humain ne peut se porter sur l'entièreté d'un espace défini par le cadre. La zone de netteté correspond bien souvent à son espace de perception. Le regard du spectateur se confond alors avec le regard du personnage. L'empathie au personnage est alors totale, et cela se fait par l'un des moyens cinématographiques les plus inconscients : la mise au point.

Il s'agit par exemple d'un plan séquence de *The Hateful Eight*⁵⁰, où la prisonnière, Domergue, est la seule à savoir que le café a été empoisonné – le narrateur nous l'a annoncé en off au début de la séquence. Les geôliers de Domergue sont au fond de la pièce alors que cette dernière joue de la guitare au premier plan. Tout au long de la séquence, la caméra reste fixe, seul le mouvement de la zone de netteté accompagne la tension dramatique.

Domergue joue, le net est sur elle. Les hommes s'approchent de la table où est la cafetière, Domergue leur jette un coup d'œil : la zone de point accompagne son regard. Vite, elle détourne le regard et reprend sa musique : la zone de netteté revient sur elle, les hommes n'ont pas perçu son regard. Une nouvelle fois, elle se retourne pour les observer, le point hésite avant d'aller se porter sur les hommes se servant des tasses. Domergue se détourne, et reprend son chant, elle sait maintenant qu'ils vont boire. Le net s'attarde quelques secondes sur les hommes qui portent leur tasse à leurs lèvres. Domergue ne les regarde pas, mais elle sait. Son chant résonne « I'll kill you bastards one and all ».

Le choix de mise en scène prend pour parti pris de nous montrer cette scène du point de vue de Domergue. Cela repose entièrement sur l'usage méticuleux de la mise au point dont l'exécution suit le jeu de la comédienne mais aussi les émotions du personnage.

⁵⁰ *The Hateful Eight (Les Huit salopards)*, Quentin TARANTINO, 2015



2. Un enfermement dans la profondeur

En créant un hors champ interne, la faible profondeur de champ permet aussi d'enfermer un ou des personnages dans un espace d'autant plus restreint. La courte profondeur de champ crée des flous opaques qui bouchent la profondeur de l'image et effacent les lignes de fuite, ce qui a parfois comme conséquence de rendre l'espace anxiogène.

L'exemple couramment utilisé pour illustrer l'enfermement par le flou est celui d'*Elephant*⁵¹ de Gus Van Sant. Et pour cause, les longs couloirs qui devraient pourtant être pourvus de nombreuses lignes de fuite ne se terminent souvent que par un flou opaque qui ne laisse voir aucune échappatoire. Il est intéressant de remarquer qu'une même scène vue d'un point de vue différent a une profondeur de champ clairement différenciée. Cette profondeur est choisie afin d'illustrer le point de vue des différents protagonistes. D'un côté il y a celui du photographe dont l'espace de perception est plutôt large. De l'autre il y a Michelle, une jeune fille dont le point de vue est clairement enfermé par le flou ce qui illustre son introversion.

De manière générale ce film utilise une faible profondeur de champ qui participe à la sensation claustrophobique qu'il dégage.

Cet même usage du flou est utilisé dans *Split*⁵² de M. Night Shyamalan. Alors que les jeunes femmes tentent de planifier un stratagème pour s'enfuir, apparaît un plan des couloirs en travelling avant dont la profondeur de champ est extrêmement faible. Ce choix esthétique est une nouvelle fois fait pour donner au spectateur une sensation d'anxiété.

Ces exemples nous montrent comment la profondeur de champ peut être utilisée en tant que point de vue d'un personnage afin que le spectateur entre en empathie avec lui.

Cela peut être mis en exergue jusqu'à certains plans subjectifs apparaissant complètement flous pour signifier l'état physique d'un personnage. Myopie, alcoolisme, maladies... de nombreux exemples de flous subjectifs pourraient être donnés. Il semble cependant que ce procédé est moins efficace que ceux que nous avons analysés précédemment, et ce car il est bien moins subtil. Le spectateur voit ce que voit le personnage, l'empathie devrait être totale et pourtant, parfois cela à l'effet inverse : celui de sortir le spectateur du film. L'empathie fonctionne bien mieux à la vision d'une figure humaine.

⁵¹ *Elephant*, Gus Van Sant 2003

⁵² *Split*, M. Night Shyamalan 2016

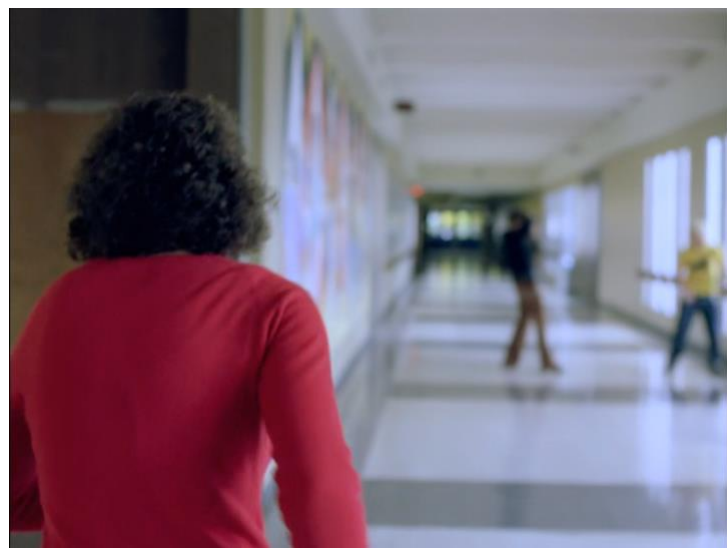


Figure 8 Elephant - Gus Van Sant - 2003



Figure 9 Split - M. Night Shyamalan - 2016

c. La valeur ajoutée du flou

1. Le flou un outil esthétique : pourquoi pas ?

Et si le flou était finalement autre chose qu'une erreur technique ? Bien sûr, « au pays de Descartes, le *flou* est mal vu »⁵³, mais essayons d'aller au-delà de cela en pensant aux mots qu'a écrits Gérard Mordillat dans son *Éloge du flou* :

« La vie n'est pas nette.

La vie n'est pas raccord.

Pourquoi faudrait-il que le cinéma le soit ?

Le vrai geste de l'artiste n'est pas le geste parfait, mais le geste unique (...)

Un geste périlleux. »⁵⁴

De prime abord le flou semble être une erreur, ou du moins un manque ou une absence, pourtant il apporte un plus. Plus qu'un *mou acceptable*, le flou peut devenir – en tant que tel – une vraie valeur ajoutée, un véritable outil esthétique.

Nous l'avons dit, avec une faible profondeur de champ, le flou est une perturbation visuelle de l'image qui s'inscrit dans la subjectivité⁵⁵. Le flou accompagne la réception du spectateur et permet de l'embarquer dans une scène.

« Moi, spectateur d'un film, je reste vivant en regardant un film de Cassavetes, je reste dans le temps du film; il fait participer mon regard à ce que je vois ; je ne subis pas les images mais les accompagne du ressenti de mon regard, et le flou qui s'y trouve parfois y participe grandement » Yves Angelo⁵⁶.

« *Le temps du film* » est une notion qu'apporte ici Yves Angelo et sur laquelle nous reviendrons plus tard tant il semble qu'elle s'inscrit dans la nature même du travail de l'assistant

⁵³ MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou – Aux frontières du visible*, Edition du Félin, Paris, 2016, 136p.

⁵⁴ MORDILLAT Gérard, « Éloge du flou », *Le monde diplomatique*, septembre 2011, page 27

⁵⁵ Cette idée est développée par BLANVILLAIN Caroline, « Un stratagème Psycho-esthétique » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

⁵⁶ ANGELO Yves, « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

opérateur. Il parle par ailleurs du *ressenti de son regard* et cela résume tout ce que nous avons tenté d'analyser jusqu'alors. Le flou participe du *ressenti*, ce n'est pas quelque chose qui s'explique scientifiquement. Le mieux que nous puissions faire est d'essayer d'analyser le flou sans jamais vraiment réussir à le circonscrire.

Le flou fait travailler notre regard et participe à l'activation de notre imaginaire. Notre cerveau tient à reconstituer les formes, à associer une tache de couleur à un protagoniste connu, ou bien encore à comprendre un mouvement dont il ne perçoit pourtant qu'une esquisse. Cela nous mène à une citation de Goethe : « Un paysage enveloppé de brume paraît plus vaste, il anime l'imagination et renforce l'attente, semblable à une fille voilée »⁵⁷.

Il nous faut rappeler par ailleurs qu'un autre type de *flou* – mais flou tout de même – est devenu une sorte de mode ces dernières années. De telle manière que – pour sa part – il n'est plus à prouver qu'il s'agit d'un véritable outil artistique. Nous évoquons là l'usage de filtres de diffusion. Le flou qu'ils provoquent permet d'adoucir une image numérique qui est jugée trop dure ou trop pointilleuse par les directeurs de la photographie. Il est important de rappeler ici leur usage courant dans l'esthétique de notre époque afin d'ensuite pouvoir évoquer de manière plus complète les conditions de travail des assistants opérateurs.

Le flou dont nous voulons donc parler dans ce développement n'est pas celui – statique – qu'apporte un filtre optique, mais bien celui provoqué par le mouvement intentionnel de l'assistant opérateur – en lien bien sûr avec la volonté du chef opérateur.

⁵⁷ MAKARIUS Michel, Une histoire du flou – Aux frontières du visible, Edition du Félin, Paris, 2016, p. 57

2. Le flou en tant qu'état émotionnel

Nous l'avons dit, le flou ne se donne pas à comprendre mais à ressentir. Selon Yves Angelo ce serait même une erreur que de vouloir « à tout prix donner à un plan flou la netteté qui lui manque en lui cherchant un sens »⁵⁸. Essayons d'analyser simplement notre ressenti sans entrer dans le dogmatisme.

Le flou s'adresse à notre ressenti ; lorsque nous le voyons apparaître sur un personnage il nous est alors naturel de l'associer à l'état émotionnel du protagoniste. Il est des cas où ce flou apparaît lors d'une bascule de point volontairement lente. Le principe de réalisation habituel des bascules de point est de passer d'une distance à une autre de manière rapide en prenant pour prétexte un mouvement, une prise de parole ou du moins un regard. Lorsqu'elle est parfaitement réalisée le spectateur ne la remarque qu'à peine tant elle lui paraît suivre le cours de l'action de manière naturelle. Pourtant dans certaines scènes ce passage de point est manifestement lent ce qui nous donne le temps de ressentir un flou.

Cela est le cas dans *Her*⁵⁹, alors que la voix de Samantha annonce à Theodore qu'il a reçu un nouvel e-mail de son ex-femme concernant leur divorce. Dans un premier temps, il est en bord cadre et regarde par la fenêtre, le net est sur la ville. Un flash-back nous montre des scènes clefs de leurs divorce sans interruption sonore. Puis reviens le même plan de Theodore face à la fenêtre, mais cette fois-ci son visage occupe la moitié de l'espace de l'image. Quatre secondes s'écoulent avant que le net ne vienne retrouver son visage.



⁵⁸ ANGELO Yves, « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

⁵⁹ *Her*, Spike Jonze, 2014

Cette bascule participe au rythme global de la séquence. En considérant la continuité filmique tous les spectateurs ne remarquent peut-être pas ce flou. Cependant, de manière consciente ou inconsciente, ce flou se ressent et fait partie de la réception de cette séquence. Theodore pense beaucoup au passé avec sa femme, il est confus, perdu, il a du mal à s'ancrer dans l'instant présent. Nous ressentons tout cela en voyant cette séquence qui se termine par cette lente bascule de point.

Un autre exemple, peut-être plus flagrant encore peut s'observer dans *The Graduate*⁶⁰. Il s'agit de la scène où Elaine comprend que Benjamin – son petit ami – a eu une histoire sentimentale avec sa mère. Elaine est filmé en gros plan, adossé contre une porte entrouverte. La silhouette de sa mère – Mrs Robinson – apparaît floue dans l'encadrure. Une rapide bascule de point se fait en suivant le regard d'Elaine vers sa mère. Cette première bascule se justifie par le regard et suit le rythme naturel de la séquence, nous ne la notons qu'à peine. Mais ensuite, alors que Mrs Robinson s'est enfuie du cadre et que Elaine s'est repositionnée face à nous, la mise au point met sept longues secondes à retrouver son visage effaré. Cette séquence est emprunte d'émotions. Le cœur de la jeune Elaine est brisé par son premier amour, son innocence la quitte alors qu'elle comprend. L'émotion est bien sûr communiquée par le jeu de Katarine Ross, mais il est parfaitement accompagné par l'assistant opérateur qui offre à son image un rythme plus complexe. Il y a en effet le rythme auquel le visage de Katarine Ross se décompose, mais accompagné du mouvement du flou cela lui offre une dimension plus profonde encore.



Figure 10 *The Graduate* - Mike Nichols – 1967

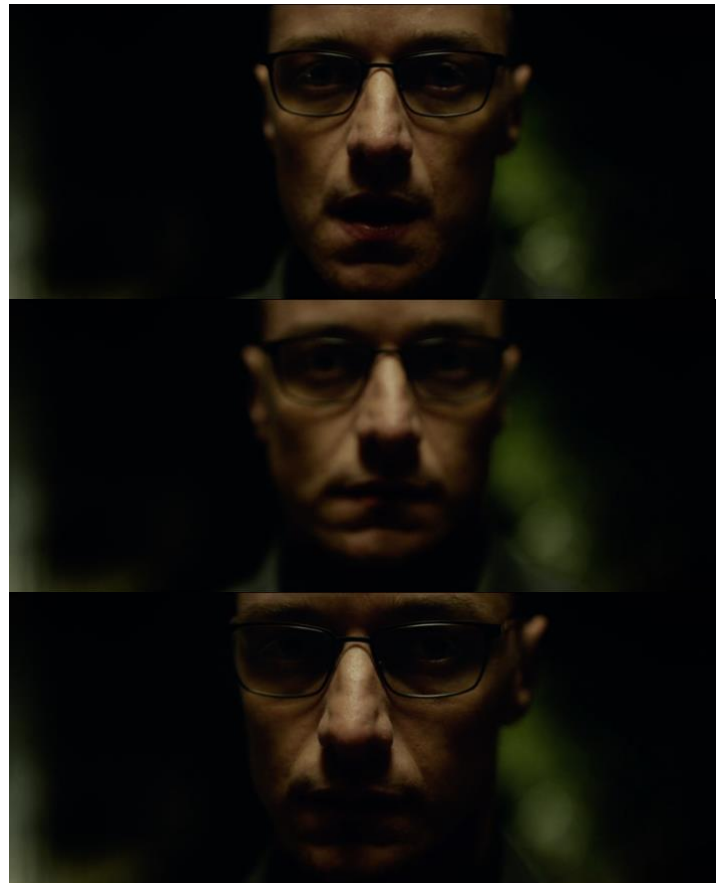
⁶⁰ *The Graduate (Le Lauréat)*, Mike NICHOLS, 1967

Ces exemples – bien sûr non exhaustifs – nous montrent comment un changement de point volontairement lent peut s'adresser à la sensibilité du spectateur, à sa réception primaire. Le flou temporaire qui en résulte crée un malaise, comme un vacillement ou un vertige.

3. Des pertes de point comme des pertes de repères

Les exemples précédent se portaient sur un mouvement de la zone de netteté entre deux éléments. Intéressons-nous à présent au mouvement d'un personnage au sein d'une faible profondeur de champ. Le rôle admis de l'assistant opérateur est alors de réussir à suivre les mouvements – parfois infimes – du protagoniste afin qu'il reste toujours net. Cependant, il arrive parfois que dans le mouvement de l'acteur il y ait des *pertes de point*, est-ce alors un choix ou une erreur ? Cela est difficile à déterminer avec certitude, mais le fait est que les plans ont été choisis et montés dans le film, nous les recevons avec leur part de flou, et pouvons donc les analyser en tant que tels. Il serait sans doute faux d'affirmer qu'il s'agit toujours d'une volonté de l'assistant que de perdre son sujet, mais le fait est que le directeur de la photographie a sciemment choisi une situation de mise au point complexe de laquelle résulte ces flous. Le flou n'est alors peut-être pas volontaire, mais il est accepté car il participe à la vie du plan, à la vie des personnages. « L'œil de la caméra devient vivant lorsqu'on le voit *chercher le net dans le flou* »⁶¹. Comment alors désigner ce flou comme une erreur technique, alors qu'il dénote de la présence d'un regard qui palpète ?

Il s'agit par exemple dans *Split*⁶² du moment juste avant que le personnage de Kevin – joué par James McAvoy – ne se *transforme* en l'une de ses personnalités : la Bête. Le début du plan nous montre son visage en gros plan, la zone de netteté ne s'étend alors que de son nez jusqu'à ses yeux, un léger mouvement de recul – sans doute une simple respiration – le fait alors sombrer dans le flou avant qu'il n'entre à nouveau dans la



⁶¹ ANGELO Yves « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

⁶² *Split*, M. Night Shyamalan, 2016

zone de netteté. Il s'agit d'un court instant de vacillement, d'une légère perte, qui contribue cependant beaucoup à la réception de ce plan.

Ce type de flou est aussi extrêmement présent dans le cinéma de Lars Von Trier. Ce cinéaste qui a pour parti pris une caméra extrêmement mobile, ne joue pas pour autant toujours la sécurité en utilisant une profondeur de champ parfois infime. Dans *Melancholia*⁶³ par exemple les plans oscillent constamment de flou à net. La caméra est un œil mobile qui cherche et s'agite ; aucun arrêt sur image ne peut rendre compte de la sensation d'immersion qu'il s'en dégage. Cet exemple est certes extrême, mais il rend compte de la difficulté du travail de l'assistant opérateur lorsqu'il doit suivre à la fois des mouvements de caméra, mais aussi ceux des acteurs qui peuvent parfois être imprévisibles. Le but de l'assistant n'est alors pas d'enregistrer 24 images nettes par seconde, mais de vivre la scène, de vivre avec le cadreur et l'acteur l'instant précis du film en train de se faire.

⁶³ *Melancholia*, Lars VON TRIER, 2011

III – QUELLE PLACE A REELLEMENT LE PREMIER ASSISTANT OPERATEUR ?

« La différence entre nous et une mise au point dite
“automatique” : c’est l’émotion. Il y a des choix à faire,
des choix de l’instant que tu ne peux faire qu’en
ressentant l’action qui se déroule face à toi. »

Ronan Boudier, 1^{er} assistant opérateur

a. Un travail technique – un travail d'équipe

1. Les rôles du premier assistant opérateur

Dans ce mémoire traitant de la mise au point, il est important de rappeler que le travail de l'assistant opérateur ne se résume pas à cette seule mission. Selon la convention collective, le premier assistant opérateur a « la responsabilité de la mise au point de l'objectif en fonction des déplacements des acteurs et de la caméra. Il réceptionne et vérifie les appareils de prises de vues, les objectifs et les accessoires avant le début du tournage et en surveille le bon fonctionnement pendant toute la durée du film. Il veille au bon conditionnement des matériels en vue des transports »⁶⁴. Il est aussi le cadre de l'équipe caméra, en tant que chef d'équipe c'est à lui de recruter le second et troisième assistant ainsi que de négocier leur salaire avec la production.

Son rôle ne se limite donc pas à la mise au point, et pour pouvoir réaliser cette tâche, il doit avant tout se débarrasser de toutes les questions techniques et technologiques qui pourraient venir le parasiter, ou en tout cas s'assurer que les conditions de travail de l'équipe soit optimum pour que chacun puisse apporter sa pierre artistique au projet. S'assurer qu'une configuration caméra soit optimum n'est pas anodin. Cela peut sensiblement modifier les conditions de travail du cadreur, du machiniste mais aussi celles des assistants caméra eux-mêmes. Cela se joue dès la simple constitution de la liste caméra, puis pendant les essais et enfin jusqu'à la préparation de la caméra qui peut être légèrement modifiée d'un plan à l'autre.

Le métier d'assistant opérateur peut se résumer en une seule phrase que m'a dite Jean Christophe Allain : « Mon métier consiste à servir un chef opérateur, pour le bien d'un réalisateur, dans le cadre d'une production ». Cette définition juste et simple, intègre pourtant de grandes variations en fonction des personnes que sont l'assistant, le chef opérateur, le réalisateur et la production⁶⁵. Comme me l'a dit Fabrice Bismuth : « Au regard du CNC ma fonction est la même mais mon rôle est complètement différent selon les projets et selon l'accompagnement que l'on me demande ».

⁶⁴ Voir aussi la définition donnée par l'AOA <http://www.aoassocies.com/assistant-operateur-definition/>

⁶⁵ Voir à ce sujet les interview de Laurent HINCELIN et de Julien PAMART présentent en annexe

2. Faire le point : un travail de toute l'équipe image

Si la responsabilité de la mise au point est confiée au premier assistant opérateur, il serait complètement faux de dire qu'il en est le seul acteur. La mise au point – de même que la création d'un film – est le résultat d'un travail d'équipe.

Tout d'abord avec le chef opérateur, en relation avec la lumière qu'il crée avec son chef électricien. Car bien sûr le travail de la mise au point est en relation directe avec l'ouverture de diaphragme à laquelle a choisi de travailler le directeur de la photographie. Depuis la démocratisation du travail en numérique les habitudes de travail en France – mais aussi à l'international – a vu la profondeur de champ se réduire de plus en plus. Il est maintenant commun que les chefs opérateurs travaillent à pleine ouverture alors même que le cercle de confusion des capteurs numériques atteint des valeurs critiques⁶⁶. Laurent Hincelin me disait : « J'ai travaillé avec de vieux chefs opérateurs qui s'excusaient quand il n'y avait que 2.8 ou 2 ½ de diaph. Les jeunes, souvent, n'ont même pas conscience de la difficulté de ce qu'ils nous demandent ». Bien sûr, aucune généralité ne peut être faite, il y a aujourd'hui encore des films qui se font avec une grande profondeur de champ. Nous avons vu en ce début d'année *Yao*, qui présente une très grande profondeur de champ permettant à l'Afrique d'exister en arrière-plan. Cependant, il est vrai que la sensibilité des capteurs numériques rend possible de travailler avec de moins en moins de lumière. « Il y a une logique financière derrière, les capteurs permettent de travailler avec moins de lumière donc il y a moins de groupman, moins d'électro, ect. Le fait qu'il y ait davantage de flou est peu de chose face à cela » me racontait Julien Pamart.

Bien sûr, le travail du point se fait en étroite collaboration avec le cadreur. Comme me le disait Fabrice Bismuth à l'origine le premier assistant est là parce que le cadreur a les mains occupés. Ce que m'a raconté Ronan Boudier sur son expérience du point est dans ce sens extrêmement intéressant. « Pendant les prises notre relation est muette. Je connais de mieux en mieux Julien [Poupard], quand on travaille à l'épaule j'arrive de plus en plus à anticiper ses mouvements. Tout d'un coup les deux métiers ne font qu'un. Dans *Les Ogres*⁶⁷, il y a eu des scènes comme ça, il y avait beaucoup de personnages qui passaient dans tous les sens, et la caméra étant à l'épaule, tout bougeait en même temps. C'était des plans assez compliqués au

⁶⁶ Voir à ce sujet l'interview complète de Julien Pamart en annexe

⁶⁷ *Les Ogres*, Léa FEHNER, 2015

point que pourtant on a rentrés assez vite. Cela n'aurait pas pu être le cas si ça avait été quelqu'un d'autre que Julien, quelqu'un que je ne connaissais pas ».

Ensuite il y a les liens que le premier assistant lie avec le second et le troisième qui sont là pour l'aider dans son travail.

Le rôle du second a connu une réelle évolution entre l'argentique et le numérique. Fabrice Bismuth m'en a parlé : « Quand on travaille en film, on ne peut pas se fier aux écrans, la qualité n'est pas suffisante. Beaucoup de techniques ont été inventées qui reposent sur la communication avec le second : des annonces, technique de la réglette, etc. En numérique grâce ou à cause des écrans je ne m'appuie plus sur le second de la même façon. En film je savais pertinemment que mon travail était qualifié par la présence de ma seconde. Je n'étais pas capable seul, ou avec quelqu'un d'autre, d'avoir le même rendement ». Cependant il arrive encore – même en numérique – que le second ait gardé ce rôle vis-à-vis de la mise au point. Julien Pamart, par exemple, demande à ses seconds de lui faire des annonces afin de l'aider à s'imprégner du rythme des plans⁶⁸.

Le troisième assistant opérateur est un métier dont le rôle vis-à-vis de la mise au point s'est décuplé avec l'arrivée du numérique. Sa place est souvent au plus proche du combo qui est le plus grand écran sur un plateau. Ainsi, il est le membre de l'équipe caméra qui peut avoir le meilleur retour sur le travail qu'effectue le premier pendant les prises. Comme le dit la jolie expression de Julien Pamart, il est devenu une sorte de « garde flou »⁶⁹. Il a ainsi parfois la mission de donner au plus vite son *feedback* au premier assistant après une prise afin que ce dernier soit certain de son travail et de la nécessité ou non de refaire la prise à cause du point.

Sur certains projets la collaboration est totale entre tous les membres de l'équipe image, il s'agit alors davantage d'une compréhension de la difficulté du travail du premier assistant. Nous pourrions aussi évoquer le rôle du machiniste qui en impulsant un mouvement induit un rythme qui s'accorde avec celui du pointeur. Mais aussi lors du clap, s'il est attentif, il peut aider le pointeur en plaçant le clap à la distance exacte d'une position de jeu. Plusieurs de mes entretiens ont révélés le fait que bien souvent quand il y avait un plan qu'ils n'arrivaient pas à faire au point c'est que le plan ne marchait pas pour d'autres raisons. Parfois même des raisons de mise en scène.

⁶⁸ Voir l'interview complète en annexe.

⁶⁹ Ibid

3. La relation au réalisateur, au montage et au sens

« C'était un travelling avant sur le personnage principal qui est un enfant, il y avait un autre enfant qui lui disait "Et ta mère ?", ce qui faisait pleurer le gamin qui est notre héros. [La pointeuse] basculait dans le travelling avant pour passer du gamin qui écoute à celui qui [parle] et elle revenait ensuite sur les pleurs. Cela cassait complètement l'émotion. J'en parle à ma collègue et elle me dit qu'elle en a déjà parlé au réalisateur mais que lui pensait que c'était important que le net soit sur celui qui parle. [...] Elle faisait bien ce qu'il lui avait dit de faire, mais est-ce que ce qu'il lui avait demandé de faire c'était vraiment ce qu'il voulait ? J'ai mis le doute [au réalisateur]. On discute et du coup le chef opérateur finit par venir voir ce qu'il se passe. J'ai cru qu'il allait m'engueuler parce que j'avais foutu le bordel, mais en regardant il est d'accord avec moi. [La première assistante] l'avait sentie dès le début que ce n'était pas la bonne idée de point, mais elle est plus jeune et elle n'a pas su s'imposer.

Il y a des trucs c'est comme de la poésie. Dans la poésie tu as le droit de violer la ponctuation quand tu sais pourquoi tu la violes, mais quand tu fais une faute de ponctuation qui n'amène rien c'est juste une faute de grammaire ». Julien Pamart.

L'ensemble de notre progression cherche à trouver en quoi le mouvement de la zone de netteté sert la mise en scène d'un film. Or, si ce mouvement est exécuté par le pointeur il ne peut trouver son sens qu'en collaborant avec le réalisateur. Le retour d'expérience de Julien Pamart pourrait résumer à lui seul la place du pointeur aujourd'hui en France. Son travail est très proche de la mise en scène, mais bien souvent les réalisateurs négligent cet outil d'expression et n'écoutent pas ce que les premiers assistants auraient à leur apporter, et ce d'autant plus lorsqu'ils débutent dans le métier.

Si le constat se fait, il serait pourtant faux d'en faire une généralité. Les entretiens de Laurent Hincelin et de Julien Pamart – présents en annexe – sont là pour nous le prouver. Jean-Christophe Allain me racontait lui aussi avec enthousiasme son expérience sur le film *Furie* de Olivier Abbou. Dès la lecture du scénario des idées de mise en scène par le point lui sont venues et il a su créer un véritable dialogue avec le réalisateur qui a changé en profondeur le projet. « J'ai pensé tout de suite à la lecture du scénario que l'héroïne du film c'était Elle, et non Lui. Tous était un peu paumé sauf Elle. C'est l'histoire d'un couple qui a des galères, ce n'était pas forcément le rôle principal, mais je me suis dit quand il sont tous les deux il faut qu'on reste sur Elle, et Lui il bouge, il s'efface puis il revient dans le point, mais c'est toujours Elle le point d'ancrage ».

Fabrice Bismuth le relève, il est compliqué de se retrouver entre la mise en scène et le chef opérateur à qui on fait traditionnellement allégeance en France – chose qui ne se présente pas avec la même évidence aux États-Unis. Il semble que l’objectif soit pourtant de trouver comment servir au mieux un projet et une histoire.

Arrive alors cette question : en quoi le technicien qu’est le premier assistant opérateur aurait-il son mot à dire dans la mise en scène d’un film ? Quelle place a réellement le premier assistant opérateur dans la création d’un film ?

Sa place et ses fonctions évoluent en fonction du projet et des personnalités qu’il est amené à servir. Cependant, le pointeur fait toujours partie de ce que Julien Pamart nomme l’*hyperface*. Il fait partie de ces métiers qui créent l’image, qui participent de manière directe à la fabrication des rushs que nous retrouverons ensuite sur les bancs de montage.

Lorsque qu’il effectue la mise au point, le premier assistant a entre les mains un élément fort du rythme du plan qui se crée. En ce sens, cette profession développe une véritable sensibilité au rythme.

b. Une histoire de rythme

1. Connaitre ses outils et leur rythme

« Lorsque l'on effectue la mise au point, on doit être le partenaire actif [de l'acteur] en utilisant des outils techniques qui sont eux, par définition, des objets passifs »⁷⁰. Cette phrase de Yves Angelo nous amène vers une autre facette du métier d'assistant : celle de l'utilisation de ses outils. D'un côté l'outil qui lui permet de mettre en mouvement la zone de netteté, et de l'autre tous les outils lui offrant des informations l'aidant à effectuer son geste.

A ce jour, il existe trois manières de mettre en mouvement le point. La plus directe consiste à avoir la main sur l'optique, puis le follow focus a été inventé pour avoir une meilleure visualisation de la course de mise au point, et enfin la commande HF permettant d'effectuer le point sans être en lien direct avec l'optique – méthode la plus courante aujourd'hui. Le rapport entre l'assistant et cet outil qui lui est primordial est très personnel. Par exemple, Jean-Christophe Allain n'utilise que la commande Preston car il a l'impression avec cette commande de retrouver la même sensation que s'il avait la main sur l'optique. Par l'expérience, la mémoire de ses mains a intégré chacune des courses de mise au point des focales. Il ne réfléchit plus lorsqu'il fait le point, il le ressent. Ce ressenti est issu de ses premières expériences de point. Il en est de même pour Fabrice Bismuth. Ce dernier a commencé à faire du point pour du steadicam – donc dès le début en HF – n'ayant ainsi jamais connu le follow focus il ne travaille pas dans le même sens de rotation que les autres assistants.

Nous devons rappeler ici que la course de mise au point d'une optique est exponentielle avec la distance : le mouvement de poignet est donc à même écart de distance plus grand sur des courtes distances. De plus, cette exponentielle est différente en fonction des optiques. Cependant les fabricants ont développé un nouvel outil : le *mapping*. Cela permet d'utiliser des bagues pré-gravées, et quel que soit l'optique l'exponentielle devient alors quasiment la même. Ceci est un véritable plus pour acquérir une mémoire des mains.

⁷⁰ ANGELO Yves, « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

De nombreux outils d'aide à la mise au point ont été développés. Il y a bien sûr le décimètre et le télémètre qui permettent de mesurer une distance. Mais aussi le cinetape qui s'installe sur la caméra et qui après calibration donne en direct la distance entre le capteur et le premier objet se trouvant devant l'optique. Si le cinetape est une petite révolution, il s'agit aussi d'un outil à interpréter. Comme me l'ont rappelé de nombreux assistants lorsque le perchman est en position idéale, c'est alors le micro que le cinetape rencontre en premier, et non l'acteur. Il ne s'agit donc pas d'un outil imparable.

Enfin, il nous faut évoquer l'outil qui est apparu massivement sur tous les plateaux. Un outil qui interfère de manière directe avec la notion de rythme que nous essayons de décrire. Nous évoquons là les retours vidéo. S'ils existent dans le cadre d'une production en argentique, les retours ne sont alors pas d'une qualité assez fine pour que la mise au point puisse effectivement s'y observer. En numérique, où le cercle de confusion devient critique, de bons retours vidéo deviennent de plus en plus indispensables pour les assistants opérateurs. Et de toute manière, leur présence s'impose malgré eux pour le confort des réalisateurs. De nombreux assistants sont réticents à l'utilisation systématique des écrans. Nous allons tenter d'en expliquer les raisons qui sont principalement liés à la perception du rythme.

En effet, l'écran est par essence un outil qui possède son propre rythme. Ne regarder que le retour vidéo provoque un léger retard dans la mise en œuvre du mouvement de la zone de netteté. Ce retard tend à être accepté mais il est le symptôme d'un tout autre rapport des premiers assistants à leur métier. Malheureusement je ne me suis entretenue qu'avec des assistants ayant appris à travailler sans écrans, et je ne pourrais donc pas développer mon propos à ce sujet. Cependant, il apparaît avec une certaine évidence que s'adapter au rythme d'un écran diffère dans sa nature même à une adaptation au rythme du réel des acteurs. En effet, le mouvement d'un visage qui apparaît à l'écran se lit à travers l'ensemble du corps du comédien, nous développerons cet aspect plus loin. Il serait par ailleurs faux d'affirmer que les assistants ayant appris à travailler sans écrans continuent à les rejeter. Comme nous l'avons évoqué la finesse du numérique est de plus en plus grande et rend le retour vidéo indispensable dans certaines situations. La différence est malgré tout présente dans la manière dont ils ont de se placer vis-à-vis de l'action.

N'oublions pas qu'il existe plusieurs méthodes pour effectuer la mise au point. Je ne voudrais pas que mon propos paraisse ici dogmatique car il existe autant de méthodes que

d'assistants, et peut-être même autant de méthodes que de plans tant les méthodes s'hybrident et se complètent au sein d'une même prise.

2. Le rythme du tournage : trouver sa place

« Faire le point c'est une histoire de rythme, il faut suivre le ballon en permanence, ne jamais le lâcher, ne jamais perdre son rythme », cette première phrase que m'a dite Jean-Christophe Allain pour décrire son métier est fondamentale. Le pointeur doit entrer dans le *temps du film* pour que le point puisse devenir une composante dramatique. Cette notion m'a été rappelé par chacun de mes entretiens, et ce n'est pas anodin si Fabrice Bismuth – l'un des plus grands assistants opérateur français – a été musicien et plus précisément batteur avant de devenir pointeur.

Garder le bon rythme demande nécessairement un certain calme, et les bons assistants sont souvent reconnus pour cette qualité. Florian Berthelot me décrivait ainsi un assistant qu'il a vu travailler et qu'il considère comme l'un des meilleurs : « Il attendait souvent l'avant dernière répétition pour trouver le meilleur endroit, il s'y mettait avec son écran. Et puis il restait là, assis, statique, tranquille ». De la même manière Jean-Christophe Allain pointait le fait que « le plus grand secret c'est le droit à l'erreur, il ne faut pas se mettre la pression. Il ne faut surtout pas être stressé en faisant le point ».

La perception du rythme d'un tournage, puis du rythme d'un plan dépend beaucoup de la manière de se placer sur un plateau. « Ma place est importante, et dans certains cas même si ce n'est pas pour le point, je vais quand même rester au même endroit que d'habitude parce que sinon ça déséquilibre la face » raconte Julien Pamart, selon lui cette place est évidente sur un plateau respectant un certain équilibre des métiers et des fonctions de chacun. Cette position idéale paraît pourtant être un défi de chaque plan : ne bien sûr pas être dans la lumière, ne pas être dans le regard d'un comédien ou s'y placer volontairement pour servir de doublure, être présent au bon endroit au bon moment pour aider au travail de tous tout en devenant invisible. Être à 90° par rapport à l'axe de la caméra permet d'avoir une meilleure perception de la distance séparant le capteur des comédiens, pourtant cette position théorique n'est pas forcément la bonne dans la pratique...

La position idéale est impossible à décrire ou à théoriser tant elle dépend du plan à réaliser, mais aussi du projet et des personnes avec qui l'on travaille. Cependant un trait commun se retrouve chez tous ceux avec qui je me suis entretenue. Ils essayent de se placer dans le but d'avoir le maximum d'informations dans leur champ de perception. Ils relèvent un peu la commande, gardent l'écran dans un coin du regard, ainsi que le cadreur et le machiniste,

et quelque part au milieu de tout cela l'acteur qui va se mettre en mouvement. « Même si je regarde l'écran et que je suis concentré dessus, je perçois les mouvements de l'acteur, parce que dans mon champ de vision il y a aussi son pied par exemple. Même si je ne le regarde pas physiquement, je le sens » me décrit Florian Berthelot. Car s'il est certain que ce que nous regardons se situe dans la zone de netteté nommée fovéa, n'oublions pas que notre perception du mouvement est bien meilleure à la périphérie de notre regard.

Ainsi, garder l'acteur dans la zone périphérique du regard paraît être intéressant car c'est avant tout à ses mouvements et à son rythme de jeu que l'assistant devra s'adapter.

3. S'adapter au rythme des acteurs

Effectuer la mise au point sur un corps en mouvement demande une grande observation. Géraldine Rouillon a été la première à m'en parler. Dès sa première rencontre avec les acteurs elle commence à observer leur manière de se mouvoir : de marcher, de s'arrêter, de s'asseoir ou de se lever. Un travail d'observation que fait aussi Laurent Hincelin en allant voir des films où ont joué les comédiens avec qui il va travailler. Cette observation précise des acteurs leur permet de mieux les connaître, de mieux pouvoir anticiper leurs mouvements, et quelque part d'entrer dans leur rythme.

« Des fois il y a des comédiens dont je connais le rythme. Je ne sais pas expliquer pourquoi ou comment, mais quelle que soit la focale, quand ils font quelque chose je suis toujours avec eux. C'est presque magique. Et puis à des moments je ne les comprend plus, ou je perds leur rythme, et ils deviennent comme impossible à suivre. Il y a parfois un côté mystique dans ce métier » m'a dit Laurent Hincelin, comme si faire la mise au point sur un acteur en mouvement signifiait entrer en communion avec lui, avec ses mouvements. De la même manière Jean-Christophe Allain relève le fait qu'il a besoin d'un plateau calme pour travailler, entendre la respiration des acteurs et se concentrer dessus. Fabrice Bismuth lui aussi ressent ce besoin d'entrer dans le jeu d'acteur et me précise qu'il a besoin de connaître leur texte pour rester dans leur rythme. Une relation particulière peut ainsi se tisser entre les acteurs et les pointeurs. Cela bien sûr parce qu'ils sont physiquement proches sur un plateau, mais aussi car le pointeur a besoin d'être *avec eux*, et ainsi les regarde *vraiment*, afin de suivre leurs émotions.

Bien sûr, la question du jeu d'acteur amène une réflexion sur les marques dans lesquelles ils sont placés. Un sujet qui semble provoquer de grands débats dans la profession.

Comme le rappelle Fabrice Bismuth, une marque n'est pas là pour *enfermer* un acteur mais pour désigner un emplacement qui crée une rencontre entre les différents éléments cinématographiques : l'acoustique, la lumière, mais aussi le cadre et le point. Donner une impression de réel au cinéma ne signifie pas toujours filmer de manière réaliste. Pourtant des marques peuvent venir interférer avec les mouvements d'un acteur et s'il se concentre trop dessus cela peut perturber le jeu que nous observerons à l'image. Ainsi, sur le prochain film que va faire Florian Berthelot, *Le quai de Ouistreham*, Emmanuel Carrère (le réalisateur) a spécifiquement demandé à l'équipe de ne mettre aucune marque pour les acteurs. Ils savent en effet que mis à part Juliette Binoche, les personnages seront joués par des acteurs non

professionnels, or s'adapter à des marques est une technique d'acting difficile à intégrer. Ainsi Emmanuel Carrère a fait entrer ce paramètre dans son dispositif, préférant qu'il y ait des légères pertes de point plutôt que de demander à ses acteurs de se positionner de manière précise. L'idée est alors de faire *oublier* aux acteurs la technique, qu'ils se concentrent sur le plus important : leur jeu. Pour l'assistant opérateur, une marque sert avant tout à connaître une distance à un point clefs du plateau, mais cela ne l'empêche en aucun cas de s'adapter lors des prises. Ronan Boudier me disait « Bien sûr on leur met des marques, mais moi je ne peux pas leur en vouloir s'ils ne sont pas dedans, ils sont dans leur jeu et c'est à moi de m'adapter ». Jean-Christophe Allain est sans doute l'assistant opérateur que j'ai rencontré le plus vindicatif sur la question, allant jusqu'à dire « j'aimerais bien finir un film et que les comédiens ne sachent pas qui j'étais ».

Conclusion

Mettre en mouvement la zone de netteté aura pour résultat de mettre en mouvement la perception du spectateur. Avoir conscience de cela est parfois difficile dans la réalité d'un plateau de tournage, mais paraît évident lorsque nous analysons le résultat que sont les films finis.

Le mouvement de la zone de netteté mis en œuvre par le premier assistant opérateur est définitivement un élément de mise en scène. Le savoir-faire que développent ces professionnels au cours de leurs expériences les place en tant qu'acteur de la création des images cinématographiques.

Le premier assistant opérateur se place en tant que spect-acteur du film en train de se faire. En effet, une première part de son métier consiste à observer le plateau. Il doit être à l'écoute du cadreur, du réalisateur mais aussi des comédiens afin d'entrer dans le *temps du film*, de comprendre son rôle et sa place sur chacun des projets. Être pointeur demande de grandes capacités d'observation des mouvements du corps, mais aussi d'entrer en empathie avec les émotions des personnages. En tant que tel, il est l'un des premiers spectateurs, non pas du film, mais des plans en train de se faire. Par ailleurs, lorsqu'il met en mouvement la zone de netteté, son geste devient alors acteur de l'image. Il peut accompagner ou entrer en contradiction avec les émotions des personnages. De son geste résultera la perception de l'image, une perception parfois inconsciente car elle s'intègre au rythme même du film.

Le travail des pointeurs est parfois si subtil qu'il est méconnu, incompris par l'ensemble de la production, et même par les acteurs de la mise en scène, dont il devrait pourtant faire partie. Vu comme un simple technicien, la part artistique de son travail n'est pas toujours prise en compte et n'a pas toujours de véritable place dans les productions cinématographiques.

Pourtant la mise au point fait partie du langage cinématographique, le comprendre et l'intégrer est une véritable plus-value pour les metteurs en scène. Car en définitive, les premiers assistants opérateurs ne peuvent pleinement s'exprimer que lorsqu'un dialogue constructif s'installe avec le réalisateur. Sans ce dialogue, ils ne sont effectivement que de simples exécutants qui ne prennent qu'une part infime à la création artistique d'un projet.

Tout dépend donc de la place qu'on leur offre et de la place qu'ils prennent. Comme le questionne Fabrice Bismuth : « En tant qu'assistant opérateur, qui assiste-t-on réellement ? Le chef opérateur ou le réalisateur ? C'est compliqué d'être contre son propre camp, mais ce qu'on sert avant tout c'est le film ».

Une place qu'il est d'autant plus difficile de trouver ou même de revendiquer pour de jeunes assistants. En effet, l'ensemble de ceux qui ont exprimé cette facette de leur métier sont des assistants confirmés qui ont acquis cette place alors que les films se tournaient encore majoritairement en argentique.

La question se pose alors, comment apprendre à devenir premier assistant opérateur aujourd'hui ? Comment apprendre à s'intégrer aux rythmes de tournages de plus en plus accélérés ? Comment apprendre à gérer une profondeur de champ qui devient de plus en plus critique ? Enfin, au sein de toute cette pression grandissante, comment apprendre à créer un véritable dialogue avec la mise en scène ?

Au terme de ce travail de recherche je ne peux avoir de réponses à ces interrogations. Ces réponses je tenterai de les trouver au fil des différents tournages sur lesquels j'aurais la chance de travailler. En attendant, je garde en tête les mots d'Yves Angelo.

« Le premier assistant caméra doit vivre le plan en tournant sa bague de point [...] comme les acteurs le vivent en jouant, à l'instant précis où ils jouent, au temps présent, présent de la prise, ni avant, ni après. »

Annexes

a. Interview complète de Laurent Hincelin, assistant opérateur.

Cela fait plus de 20 ans que je travaille avec Jean-Marc [Fabre], au début j'ai été second avec lui, et ensuite premier.

Comment définiriez-vous le travail d'assistant opérateur ?

C'est avant tout un travail de technicien, on est responsable du matériel et de la caméra. Cela dépend des chefs opérateurs, mais avec Jean-Marc [Fabre] on fait les listes de matériel ensemble. Cela dépend du film, du projet, à chaque fois il faut trouver comment on pourra travailler au mieux.

Ma première responsabilité est que le matériel ne tombe jamais en panne. Après sur le plateau cela dépend beaucoup du metteur en scène avec lequel on travaille. J'aime bien dire que mon rôle est de mettre un peu de ciment entre les briques de la construction d'un film.

Mais cela dépend des projet, des fois j'ai la chance d'avoir un peu de place, mais d'autres pas du tout. Dans ce dernier cas, je ne fais qu'un travail purement technique, et je ne dis rien car je sais que ce sera mal pris.

Parfois il y a des réalisateurs avec qui je m'entend bien, et avec qui je sais que je peux intervenir sur des petits détails de mise en scène. Bien sûr, cela n'arrive pas souvent, et quand ça arrive je passe toujours par Jean-Marc, mais je considère que cette implication fait aussi partie de mon métier.

Sur des questions de mise au point ou de manière plus large ?

Non, non, parfois sur des questions de mise en scène plus large ! [rires] Oui je l'ouvre un peu plus que certains.

Nicole Garcia par exemple, me demande mon avis sur le scénario. J'ai fait deux films avec elle, elle aimait bien ce que je lui disais. Elle aime bien que les gens qui travaillent sur son film soient vraiment impliqués dans le projet. Elle n'en voudra jamais à personne de lui avoir fait part d'une idée, même si ce sont des choses souvent qu'elle ne gardera pas. Bien sûr, cela dépend quand même des moments, il ne faut pas dire certaines choses devant les comédiens par exemple.

Les réalisateurs avec qui on a travaillé sur plusieurs films nous reprennent parce qu'ils aiment bien l'équipe. Il faut savoir que Jean-Marc [Fabre] a une équipe qui est vraiment très intéressée par la réalisation. Lui-même a réalisé certains films, de même que son chef électricien et son chef machiniste est aussi très fort dans le domaine.

Bien sûr ce n'est pas systématique qu'on ait des idées, on ne va en avoir tous les jours ! Mais le plus important c'est d'aider le réalisateur à rester sur ses rails. Dès la lecture du scénario on se fait une idée du film, et après notre rôle est d'aider le réalisateur à garder sa direction et ses choix sur toute la durée du tournage. C'est parfois dur de rester bon tous les jours.

C'est intéressant comme manière de travailler, parce que ça s'éloigne de la vision militaire que l'on peut avoir parfois.

[Rires] C'est vrai oui. Il y en a à qui cela déplaît, mais je considère que cela fait partie de notre rôle. Quand je débute j'avais lu une interview de Piallat, où il disait qu'il était catastrophé par le fait que sur les plateaux les techniciens soient déjà en train de parler du film qu'il vont faire après. Cela m'avait marqué. Quand on est sur un film on est là pour faire le film, pas pour parler d'autre chose. Sur un plateau il faut regarder ce qu'il se passe, ce qui se tourne, et être sûrs que rien ne peut être amélioré.

Les metteurs en scènes sont bien meilleurs que moi pour dire si le jeu des comédiens est bon ou pas. Mais en m'occupant de la mise au point j'arrive souvent bien à cerner toutes les questions de rythme. Faire le point c'est comme de la musique, c'est une histoire de tempo.

Dès que je connais les comédiens avec lesquels on va travailler je vais voir des films dans lesquels ils ont joué. Je regarde leur profil, leur défaut de visage pour savoir ce qu'il ne faut pas faire avec eux, mais surtout je regarde comment ils bougent. J'essaye de comprendre leur rythme : la manière dont ils jouent, comment ils se retournent, s'ils mettent du temps ou s'ils sont rapides, comment ils bougent le buste. Un comédien selon sa taille n'aura pas la même angulation quand il parle ou se lève. Certains comédiens de plus de 1m90 vont avoir un léger mouvement de balancier en parlant parce qu'ils cherchent l'équilibre. Cela peut être un balancement d'un pied qui peut l'amener dans le flou si je ne prends pas conscience du mouvement de son corps. Il y a plein de petites choses comme ça. J'ai été prof de gym avant, je pense que cela m'a aidé pour le point de savoir observer les mouvements du corps.

Être premier assistant c'est ne jamais perdre le rythme.

Des fois il y a des comédiens dont je connais le rythme. Je ne sais pas expliquer pourquoi ou comment, mais quelle que soit la focale, quand ils font quelque chose je suis toujours avec eux.

C'est presque magique. Et puis à des moments je ne les comprend plus, ou je perds leur rythme, et ils deviennent comme impossible à suivre. Il y a parfois un côté mystique dans ce métier. Le plus dur ce sont les enfants. J'ai fait le dernier film de Noemi Lvovsky, *Demain et tous les autres jours* où le personnage principal est une enfant de 12 ans. J'ai trouvé cela vraiment difficile au point de travailler avec une enfant. Elle n'avait pas du tout le même rythme que les adultes avec qui j'ai l'habitude de travailler. Certains comédiens adultes, ce n'est pas qu'ils ne me surprennent jamais, mais presque, je sais quand ils vont se retourner. Avec une enfant je n'arrivais jamais à prévoir ce qu'elle allait faire, jamais.

C'est un choix d'avoir une faible profondeur de champ, un choix qui implique parfois des pertes de point. Comment l'appréhendes-tu ?

Oui cela arrive de plus en plus. En regardant les vieux films des années 40-50 il n'y avait jamais de flous. Ce n'était pas le même support d'enregistrement, et il y avait davantage de diaph. Plus on avance dans le temps, plus on voit des films avec des flous. C'est peut-être moins vrai chez les américains, j'ai l'impression qu'ils ont encore un peu de diaph. Mais dans l'école française ou même la belge c'est incroyable : il ne veulent pas utiliser les optiques à 22 mais ouvrir à 1,3 ne les dérange pas [rires].

Aujourd'hui, quel que soit le sujet du film, il va y avoir une profondeur de champs extrêmement faible : c'est comme une mode.

C'est aussi que pour se faire bien voir aujourd'hui, il faut être rapide, et travailler avec des équipes réduites. Donc les chefs opérateurs ne mettent plus de lumières en profitant du fait que les caméra soit à 800 ISO, ils vont même monter à 3200 ISO parfois ! Maintenant on fait des films à 3200 ISO mais on continue d'ouvrir les optiques au maximum.

Gagner du temps sur le travail des électriciens c'est donc se reposer sur le premier assistant ?

Les métiers les plus difficiles maintenant sont celui de perchman, et celui d'assistant caméra. Le perchman a des ombres un peu partout, il a de moins en moins d'espace pour bouger. Et en étant premier assistant caméra, on fait des plans à pleine ouverture à toutes les focales. Des plans d'avancées dans l'axe sans répétitions qui doivent être bonnes du premier coup. On ne peut pas faire l'impossible, il y a des moments où de toute façon on ne peut pas être net. Les optiques sont trop précises, la course est trop longue, et on n'a que deux prises pour le faire...

J'ai travaillé avec de vieux chefs opérateurs qui s'excusaient quand il n'y avait que 2.8 ou 2 ½ de diaph. Les jeunes, souvent, n'ont même pas conscience de la difficulté de ce qu'ils nous demandent.

Quel est ton rapport avec ton second assistant ?

Je travaille un peu tout seul, d'autant plus maintenant avec les nouveaux outils comme le CineTape. Et puis les commandes HF permettent de se mettre perpendiculaire à l'action. Avant sur les plans les plus compliqués, c'était le second qui se mettait à la perpendiculaire à l'axe et il me faisait des signes avec une petites barre sur le côté, qu'on appelait l'arbalète. Cela m'aidait à savoir à quelle distance l'acteur était. Aujourd'hui on peut aussi se fier aux retours vidéo. En pellicule les retours n'étaient pas assez lumineux pour être fiables. Donc on se faisait beaucoup aider par nos seconds.

En patinoire ou dans l'eau par exemple il n'y a aucun repère, dans ces cas-là nous quadrillions la zone. Je faisais une feuille que je quadrillais, moi je me situais sur un bord, mon second se mettait sur le bord perpendiculaire et on faisait des zones comme ça. Nous avions calculé où était le point dans chaque zone. En piscine c'est pareil quand quelqu'un arrive de face dans l'eau. Le second marche à côté de l'eau, et annonce des cibles enregistrés et moi au point je suis le rythme de ce qu'il m'annonce. Encore en piscine ça va, en général les comédiens ne nagent pas assez vite pour nous surprendre [rires].

En pellicule on invente pleins de choses comme ça. Une fois dans un couloir je ne pouvais pas y être, j'avais un petit retour vidéo, et je m'étais fait une correspondance de cadre : à 5 pieds c'était le premier bouton de la chemise, 6 pieds deuxième bouton, 4 pieds c'était le col, à partir du moment où le cadreur gardait le haut au même niveau bien sûr.

Les avancés dans l'axe à l'écran c'est difficile. Il y a des jeunes qui y arrivent, mais moi je n'y arrive pas. J'ai appris en regardant les comédiens. J'ai besoin de voir les comédiens. Je trouve que travailler en regardant un écran ce n'est pas la même chose, en faisant ça on rattrape le point, on ne le fais pas.

L'écran est donc davantage un outil de vérification ?

J'ai vu des assistants sur des tournages qui ont la tête dans leur écran, une couverture sur la tête. Ils ne regardent même pas le réel, ils ne regardent que l'écran et ils arrivent à faire le point comme ça.

Quand un corps bouge, il y a toujours des signes. Quelqu'un qui va se lever, il va d'abord se pencher en avant ou en arrière pour prendre son élan. Il faut observer les corps pour le voir, en

regardant un écran, il y a forcément un retard quand la personne bouge à l'image. Il y en a qui choisissent de laisser faire, d'assumer de les perdre et de les rattraper après.

On a tous des habitudes de travail différentes. Ayant commencé sans écrans, je travaillerai toujours un peu sans écrans. Mais il faut savoir tout prendre, tous les outils disponible.

Qu'est-ce qu'ont changé ces nouveaux outils dans ton travail ?

J'utilise tout suivant la situation. J'utilise l'écran, le télémètre, le décamètre, le Cinetape...

Ce qui est pratique avec l'écran, c'est qu'à certaines focales je ne prends même plus la peine de mesurer, ou alors je le fais avec mon télémètre, mais quand c'est pas trop compliqué je ne mesure même pas. C'est aussi une question d'expérience.

Le Cinetape c'est parfois compliqué parce que avec de bons perchman, c'est la perche qui est mesuré, pas le comédien...

Ce qui fait que je communique avec le perchman, j'ai trouvé des astuces. Je leur demande d'attendre un peu avant de placer la perche quand les comédiens se mettent en place, comme ça j'ai le temps de voir la distance. Après quand la perche descend, je vois où est la perche, et surtout je connais l'écart qu'il y a entre la perche et le comédien. Quand ça joue, je sais à combien est la perche avec le Cinetape, pas le comédien. De temps en temps s'ils peuvent je leur demande de soulever la perche quand les comédiens ne parlent pas.

C'est vraiment un travail d'équipe avec le perchman, pour tout. Dans les déplacements aussi – quoique maintenant moins comme on a des commandes HF – mais avant quand on était collés à la caméra, fallait lâcher le follow pour que le perchman passe, des fois ça faisait comme un ballet, chacun son tour. On choisissait qui était prioritaire suivant la difficulté du plan. En général, quand c'est très dur pour nous, c'est facile pour le perchman ; et quand c'est compliqué pour le perchman, c'est plus facile pour nous.

Du coup l'arrivée du HF t'a-t-elle éloigné de la caméra et de l'acteur ?

Il y en a oui. Personnellement je préfère rester à côté du cadreur. Avec Jean-Marc [Fabre] on discute, je préfère rester à côté de lui. Parfois je le préviens qu'un comédiens s'apprête à entrer dans le cadre : on a une communication. Être loin du cadreur c'est prendre le risque qu'il se sente un peu isolé. Or notre métier c'est aussi de les aider.

Une relation se développe-t-elle avec les acteurs ?

Il y a pleins de comédiennes qui savent que quand je suis là, il n'y aura pas un truc de travers. Puis c'est bien, parce que quand les comédiens s'en rendent compte, après ils me font confiance.

C'est plus simple de travailler avec un comédien qui sait qu'on le regarde vraiment, qu'on est là avec eux... Il y a Sandrine Kiberlain, Emmanuelle Devos, Daniel Auteuil, François Cluzet, qui adorent quand je suis là, parce que je leur fais des petits signes sur leur rythme, sur leur jeu, sur leur profil. C'est des trucs de rien du tout, mais il faut toujours être attentif à ce qu'on tourne.

C'est un métier qui est dur parce qu'il n'y a pas beaucoup de reconnaissance. Ce n'est pas un métier où on est particulièrement valorisé. Bien sûr j'ai la reconnaissance de Jean-Marc qui me rappelle pour travailler avec lui. Cela compte beaucoup pour moi, mais c'est presque la seule reconnaissance que j'ai.

Après j'aime aussi ce métier parce que justement j'aime pas être devant. Quand j'en ai marre des discussions je peux me sauver, fuir vers la technique, je ne suis pas obligé d'intervenir.

b. Interview complète de Julien Pamart, assistant opérateur.

Comment définirais-tu ton expérience du métier d'assistant opérateur ?

J'ai une formation de monteur. Ca m'a aidé dès le début de ma carrière d'avoir des notions de montage pour épauler les opérateurs avec qui je travaillais sur des petits projets sans scripts. Le métier d'assistant opérateur, je l'ai envisagé comme une étape pour devenir chef opérateur, qui est d'ailleurs le poste auquel j'aspire toujours aujourd'hui. Quand j'ai commencé à travailler il y a 20 ans, le film était majoritaire et les équipes n'étaient pas tout à fait composées comme aujourd'hui. Je me suis formé sur le tas au métier d'assistant. J'ai adoré le poste de second quand j'ai commencé, il ne fallait *que* charger les magasins, une fois compris c'était simple et cela permettait d'être dans un poste d'observation assez parfait, sans être mis sur le grill de la difficulté d'être responsable d'un plan qui est raté. Surtout qu'à l'époque le second était en rapport direct avec l'opérateur, comme il travaillait sur les émulsions. Cela m'intéressait beaucoup puisque c'est le poste que je visais. Pendant longtemps je me suis dit que j'allais faire second, et passer directement au poste d'opérateur sans passer par le point. Parce que dans le point il y avait quelque chose qui me faisait peur, qui était la notion justement que tu fais partie de ceux qui peuvent rater ou réussir un plan. C'est terrible si l'acteur est génial mais que le point n'est pas là. Il y a des réalisateurs qui peuvent travailler avec le flou, mais la plupart veulent que le net soit toujours sur l'acteur qui parle. Souvent on ne te demande pas des prouesses de réflexions de cinéma, c'est l'aspect triste des choses, mais c'est une réalité du cinéma dominant commercial. Je ne dis pas que le point n'est pas de la mise en scène, je dis que la plupart des réalisateurs qui sévissent en France ne sont pas des metteurs en scène. C'est une réalité qu'il faut avoir en tête, parce que quand on commence à demander où est-ce qu'ils veulent avoir le point souvent ça les panique, c'est très rare qu'il y en ait avec qui tu arrives à en discuter.

Faire le point, c'est deux choses. Dans un premier temps il y a savoir où le mettre, et ça c'est de la mise en scène, c'est quelque chose dont il faudrait pouvoir discuter avec le réalisateur. La question de la position du point, c'est vraiment un combat idéologique.

Après il y a la réalisation technique de quelque chose qui est une démarche artistique. Si on nous dit de mettre le point à un endroit et qu'on n'y est pas, là c'est un accident, on n'est pas là pour faire ça. Avoir le point nulle part dans une comédie par exemple, c'est une erreur technique. Dans ces cas-là en tant que pointeur on est seul à endosser cette responsabilité. Même si souvent c'est un échec collectif.

Est-ce que l'on peut demander à un opérateur d'enlever un neutre pour gagner du diaph dans des cas vraiment compliqué ?

J'ai des collègues qui disent que non, mais moi je pense que oui. Parfois il faut savoir dire à l'opérateur qu'il se trompe et que c'est pas toi qui est mauvais. Il se trompe parce que tu as trop peu de net par rapport au plan. Quand tu as deux acteurs qui sont quasiment dans le même plan [visuel] mais que tu n'as pas la profondeur c'est juste impossible.

Aux États-Unis il y avait une règle qui fait qu'en dessous d'un certain diaph la responsabilité du point n'était plus celle du pointeur mais celle du chef opérateur. Qu'en penses-tu ?

Je crois que ces règles sont obsolètes même aux États-Unis. Les règles qu'on avait au temps du film ont complètement été bouleversées par le numérique.

Quel a été le changement fondamental entre l'argentique et le numérique ?

A focale et à capteur égal, il y avait plus de profondeur de champ en 35mm que en vidéo numérique, et ce n'est pas une question de taille de capteur comme en 16 ou en 70mm. C'est une question de qualité de capteur, les capteurs numériques sont plus fins et le cercle de confusion est donc plus faible. C'est un aspect qui est malheureusement méconnu de tout le monde, mais c'est une réalité scientifique. A l'époque du 35mm, la différence de finesse entre une Kodak ou une Fuji était si faible que cela ne rentrait pas dans les calculs des tables de profondeur de champ, ce n'était pas une variable. Mais en numérique on atteint des cercles de confusions qui sont beaucoup plus critiques. Il y en a qui pensent qu'à capteur-fenêtre égal on obtient la même profondeur alors que c'est complètement faux, le cercle de confusion change en numérique.

J'ai été le premier français à tourner un long-métrage en Alexa au point, et je me suis planté. L'opérateur a voulu travailler comme d'habitude. Il ne comprenait pas et moi non plus, d'habitude j'y arrivais et là ça ne marchait pas. On a mis du temps à comprendre, ARRI à l'époque ne voulait pas communiquer sur ses choses là parce qu'ils étaient en pleine promotion du numérique. J'ai fini par avoir des mails en allemand où est sortie cette notion de cercle de confusion que je ne connaissais pas à l'époque. J'ai réussi à prouver à l'opérateur ce qu'il se passait en troisième semaine d'un film qui en faisait six. A partir de là on est descendu de 2-3 neutres et on a réussi à retrouver l'image qu'il avait l'habitude d'avoir.

Fort de cette expérience, quand je me suis retrouvé avec des opérateurs pour qui c'était leur premier film en numérique je les mettais en garde. Il y en a qui ne voulait pas l'entendre, et sur

cette période je ne me suis pas fait que des copains. Il fallait qu'ils acceptent d'être à 2.8 pour avoir la profondeur qu'ils avaient à 1 avant. Ceux qui ne l'ont toujours pas compris aujourd'hui, huit ans plus tard, sont des opérateurs qui pour moi sont des incompetents qui ont refusé d'apprendre à manier une technique.

Cela a-t-il été une modification globale de l'esthétique ?

Oui, mais quand l'esthétique est imposée ce n'est pas une bonne chose. Quand les références du réalisateurs sont des films d'il y a 10 ans, tu sais très bien qu'il faut que tu aides ton opérateur à enlever des neutres plutôt que de dire que tu vas y arriver de toute façon. Oui tu vas y arriver parce que tu sais le faire, mais ça changera l'esthétique du film.

Il y a une logique financière derrière, les capteurs permettent de travailler avec moins de lumière donc il y a moins de groupman, moins d'électro, ect. Le fait qu'il y ait davantage de flou est peu de chose face à cela. Ce n'est pas propre que au cinéma français, il y a 15 ans on ne pouvait pas voir dans un film hollywoodien des gros plans d'acteurs flous, c'était inconcevable, ça n'existait pas. Aujourd'hui les spectateurs se sont habitués. Sur le premier film il y a huit ans on a eu du mal parce que le réalisateur n'était pas dans l'ère du temps, il voulait faire un film à l'ancienne donc ça ne lui plaisait pas. Maintenant on s'est habitué, il y a une plus grande tolérance du flou. Les évolutions techniques accompagnent les évolutions esthétique, et ce fut particulièrement le cas pour le point.

Mais en numérique on peut tout à fait retrouver l'esthétique de point qu'il y avait en argentique, il suffit de fermer un peu le diaph. Les fois où j'ai travaillé en tant que chef opérateur j'ai affiché entre 4 ½ et 8 et tout d'un coup les réalisateurs ont eu la sensation de retrouver l'image très caractérisé du 35mm, alors que je n'avais rien fait de plus que de travailler à un diaph plus fermé pour avoir un peu plus de profondeur.

Est-ce que ta formation de monteur t'as aidé dans ton expérience de pointeur ? Le point s'inscrit dans le rythme d'un plan et est donc ensuite lié au rythme du montage.

Oui je suis d'accord. Quand l'image se fait, il y a six postes qui travaillent : le cadreur, le pointeur, le perchman, l'ingénieur du son, le machiniste quand il y a un mouvement, l'accessoiriste de plateau quand il y a un accessoire qui joue et bien sûr les comédiens. Tous ces postes-là sont ceux que j'appelle les postes de l'hyperface, il s'agit du nœud du plateau, et ce sont des postes qui interagissent ensemble. Quand tu es premier tu travailles principalement avec ces postes-là. Le perchman peut te faire des gestes et t'aider pendant la prise au même titre que toi tu vas pouvoir lui faire un signe quand il s'approche du bord cadre. Tu le verras bien

souvent avant le cadreur qui est lui concentré sur autre chose. C'est du travail de communication, du travail d'équipe qui se passe au moment où l'image se fabrique. Pendant longtemps je n'avais pas assez confiance en moi pour être l'un de ces postes clefs, mais maintenant je reconnais que l'adrénaline qu'il y a au moment où le plan se fait est quelque chose qui me stimule énormément. Quand il y a une deuxième perche à mettre, je demande à l'ingénieur du son que ce soit mon second qui la fasse pour qu'il connaisse l'adrénaline, et qu'il apprenne ce que je ressens : la pression de se planter. Ces postes-là travaillent forcément avec le montage. Le rythme du machiniste qui pousse la dolly va être le point d'entrée ou de sortie et le choix que va faire l'ingénieur du son de mettre un son ou un autre en avant va conditionner fortement le montage. Et évidemment, le point est lui aussi un angle d'attaque du montage.

J'ai travaillé avec Olivier Assayas sur *Demonlover*, *Personnal Shopper* et *Doubles Vies*. Lui l'accident il le recherche et au moment où le point se perd il en fait des points de montages. C'est très vrai sur *Après Mai*, le point d'usure du plan, c'est souvent quand le pointeur ne suit plus. Avec Assayas, quand on n'y arrive pas au point c'est normal, puisque c'est un peu sa règle, il ne veut jamais faire deux prises pareil. Mais ce qui l'intéressait surtout c'était de savoir à quel moment j'avais perdu le point. Et là il pouvait me dire que c'était génial, que c'est ce qu'il voulait, ou au contraire demander à refaire un autre plan avec le passage parce qu'il lui faut in au point.

C'est génial d'avoir des expériences avec des réalisateurs qui utilisent artistiquement ton métier.

Il y a des réalisateurs qui travaillent encore plus le point avec nous. Ça m'est déjà arrivé d'avoir des réalisateurs qui me donnent des top pour que je parte au flou. Puis à la fin de la prise je lui dis qu'en fait son top n'était peut-être pas au meilleur moment, que moi je l'aurais fait différemment. Sur-ce on en refait une et c'est moi qui choisis quand je pars au flou en fonction de ma sensation du rythme. Et le réalisateur au bout du compte était d'accord avec moi. Mais c'est assez rare des situations comme celle-ci.

A quoi est-ce dû à ton avis, qu'à ce moment-là, tu sois plus à-même de sentir le rythme du plan que lui ?

Des fois je pense surtout que le réalisateur est préoccupé par d'autres questionnements.

D'autres fois, ce que veut faire le réalisateur est incompréhensible pour nous en tant que pointeur. Parfois il est en train d'écouter une musique parce qu'il sait que c'est la musique qu'il va mettre sur le plan, mais s'il n'en parle pas on ne peut pas comprendre son idée de rythme.

Notre rôle dans la constitution d'un film, est toujours fonction de ce que le réalisateur veut bien partager.

Comment arrives-tu à te placer physiquement sur un plateau ?

Ce n'est pas facile sur un plateau non professionnel, mais sur un plateau où tout le monde a compris qu'on faisait un film ensemble cette place est évidente pour tous. Ce n'est pas une question de taille de décor, c'est une question d'esprit. Ca m'est arrivé de travailler avec un opérateur qui voulait que l'équipe image soit si discrète que ça n'allait pas, je n'étais pas bien placé et je n'arrivais pas à faire les plans. Effectivement ma place est importante, et dans certains cas même si ce n'est pas pour faire le point, je vais quand même rester au même endroit que d'habitude parce que sinon ça déséquilibre la face. Ca m'est arrivé de me mettre un peu loin de d'habitude et d'avoir un acteur qui à la fin vient me demander ce qu'il se passe et crois qu'il ne m'intéresse plus. Ca fait dix ans que je fais du point, j'ai un sens du plateau développé maintenant, je sais que quand on me demande de me déplacer c'est qu'il y a un problème, et que ça ne vient pas de moi.

Quel est ton rapport avec les acteurs ?

J'ai fait un film il y a deux ans qui s'appelle *Paul Sanchez est revenu !* avec Laurent Lafitte. On tournait sur le rocher de Roquebrune et il n'y avait que le chef opérateur et moi qui étions en haut, tout le reste de l'équipe était en bas. Le plan c'était Laurent Lafitte qui grimpeait jusqu'à nous, et à la fin je mettais mon pied pour lui faire une prise et l'aider. Tous ceux qui regardaient l'image en bas pensaient que c'était une racine hors champ.

Géographiquement je suis souvent le plus proche de l'acteur. Il n'y a que le perchman qui peut être plus proche que moi, ou alors un électro qui tient quelque chose. Mais souvent je suis entre la caméra et l'acteur. Donc pour les acteurs on va être le regard qu'ils fuient ou le regard qu'ils cherchent.

Je ne suis jamais dans le regard d'un comédien quand il ne faut pas, et je me met naturellement dans son regard pour faire une doublure. Cela m'est arrivé plein de fois de pointer quelqu'un en le regardant droit dans les yeux. C'est quelque chose qui s'installe en long métrage quand un comédiens me fait comprendre que ça l'a aidé sur une prise, après je le fais sans que personne ne le demande. Il y a des codes qui se mettent en place entre les différents membres de l'hyperface. Il y a des comédiens qui sont chiant à pointer parce qu'ils ont pas envie que tu sois là, ils aimeraient n'avoir qu'une caméra et un réalisateur, mais la plupart comprennent qui on

est et la place qu'on prend. Même s'ils ne comprennent pas toujours pourquoi on nous attend ou pourquoi on n'y arrive pas.

Comment utilises-tu tous les outils : écrans, Cinétape, laser, décamètre ?

Les écrans je ne les utilisais pas en 35mm pour les raisons que j'ai dites, le cercle de confusion était tel qu'on ne pouvait pas se planter. Les outils d'estimation de la distance étaient suffisants à l'époque. En numérique le cercle de confusion est si faible que cela ne peut plus suffire, du coup j'ai commencé à prendre un écran, mais le problème c'est que en regardant l'écran il y a toujours un retard, cela casse tout l'aspect du rythme. Je ne suis pas fan d'utiliser l'écran sur tous les plans, mais j'ai quand même un écran devant moi pour les plans difficiles, pour vérifier que je suis bon.

Avant je travaillais avec un écran sur pied, parce qu'ils étaient lourds et plus difficiles à alimenter électriquement. Cela me demandait de trouver où placer ce pied, et cela prenait un peu de place. Il y a deux-trois films, j'ai changé de méthode et j'ai enfin trouvé la configuration qui me convient pour le numérique. J'ai pris un tout petit écran que j'accroche sur ma commande WCU, une commande sur laquelle j'ai le report du CineTape. J'aime bien ne pas m'encombrer de choses trop lourdes. Dans la mesure du possible j'utilise un maximum les bagues pré-gravées, ce qui permet de garder le même geste de poignet d'une optique à l'autre, il y a pleins de plans quand c'est dans des distances connues je le fais au touché. J'aime beaucoup les bagues pré-gravées, mais chacun à sa méthodologie propre, on a tous nos petites manies.

Pour le CineTape, ça dépend vraiment des cas, il y a des films sur lesquels je ne l'utilise presque pas et d'autres où c'est mon outil principal. En longue focale par exemple cela ne marche pas. Des fois j'arrive à sentir en avance qu'on va en avoir besoin sur une séquence et je demande à mon second de le re-calibrer, mais quand il y a beaucoup de figurants je sais que ce n'est pas la peine.

J'ai tout ce qu'il faut dans un sac pour réparer la moindre chose qui pourrait tomber en panne, je suis imbattable. Mais sur moi, j'ai toujours le moins de choses possible. J'ai juste mon télémètre à la poche et un feutre effaçable pour faire des repères sur ma bague.

Souvent ma commande je la pose dans un cube, et je ne suis vraiment avec rien. J'ai besoin d'aller voir les distances, d'aller parler avec les comédiens, ou du moins d'écouter leur discussion avec le réalisateur. Il faut être à l'écoute de tout le plateau : ce que le chef opérateur dit à son machiniste, ce que le réalisateur dit à sa scripte, ses comédiens. Je ne pars jamais de la face, pour moi c'est inconcevable de partir ne serait-ce qu'une minute. Cela me permet d'être

tout le temps dans l'ambiance du plateau, dans le rythme du tournage, dans l'atmosphère du film.

Puis je fais partie des gens qui demandent encore à son second de faire des annonces de points. Parfois simplement pour avoir le rythme du plan. Par exemple quand il y a un travelling et un mouvement de comédien, je regarde le comédien et au talkie mon second me donne le rythme du travelling.

Je n'ai pas vraiment de méthode fixe, c'est un cumul de plusieurs méthodes. Des fois d'une prise à l'autre je change de méthode pour être sûr d'être au mieux.

Quel aspect te paraît le plus important dans ton métier ?

Je ne pense pas être l'exécutant le plus talentueux, mais par contre faire une faute de point au niveau idéologique je trouve ça hyper grave. Par exemple cet été j'ai fait un film où j'étais à la deuxième caméra, à un moment je suis revenu sur le plateau principal après être partis en équipe B. Je vois le plan qu'ils sont en train de faire. C'était un travelling avant sur le personnage principal qui est un enfant, il y avait un autre enfant qui lui disait "Et ta mère ?", ce qui faisait pleurer le gamin qui est notre héros. La pointeuse basculait dans le travelling avant pour passer du gamin qui écoute à celui qui parle et elle revenait ensuite sur les pleurs. Cela cassait complètement l'émotion. J'en parle à ma collègue et elle me dit qu'elle en a déjà parlé au réalisateur mais que lui pensait que c'était important que le net soit sur celui qui parle. Il faut comprendre aussi que le plateau était tendu parce que c'était un plan difficile pour pleins d'autres raisons. Elle faisait bien ce que le réalisateur lui avait dit de faire, mais est-ce que ce qu'il lui avait demandé de faire c'était vraiment ce qu'il voulait ? J'ai mis le doute au réalisateur. On discute et du coup le chef opérateur finit par venir voir ce qu'il se passe. J'ai cru qu'il allait m'engueuler parce que j'avais foutu le bordel, mais en regardant il est d'accord avec moi. La première assistante l'avait sentie dès le début que ce n'était pas la bonne idée de point, mais elle est plus jeune et elle n'a pas su s'imposer.

Il y a des trucs c'est comme de la poésie. Dans la poésie on a le droit de violer la ponctuation quand on sait pourquoi on la viole, mais quand on fait une faute de ponctuation qui n'amène rien c'est juste une faute de grammaire

Je suis d'accord que le flou peut être super intéressant dans certains films, il n'y a qu'à voir Wong Kar Wai ou Olivier Assayas, mais là c'était l'avant dernier plans du film, on entre dans l'émotion du gamin et on en sort pour aller sur un mec qu'on a vu qu'une fois dans le film ! Sur ces trucs là je suis assez intransigent. Cela m'arrive de ne pas réaliser un plan parfaitement

techniquement, mais je suis intransigeant pour sentir où est-ce qu'il faut mettre le point et de savoir le dire aux gens.

Quel est ton rapport avec ton équipe ?

Je travaille souvent avec un second et un troisième, et je ne leur demande pas les mêmes choses.

Pour moi le troisième c'est celui qui va vérifier que je ne me plante pas. Mon troisième c'est mon garde flou. Je suis exigeant non pas sur le fait qu'il apporte rapidement une batterie, mais sur le fait qu'il regarde l'image, qu'il sache de quoi ça parle et qu'il soit attentif à la mise au point parce que sur le combo il le voit bien mieux que moi.

Mon second il faut que ce soit quelqu'un qui va accepter de se faire demander des annonces régulièrement.

Après je sais me débrouiller tout seul, mais c'est une question de confort.

Est-il important pour toi que ce soit toujours les mêmes personnes ?

Le cinéma c'est comme une colocation. Des fois c'est bien de retrouver des amis et des fois c'est bien du sang neuf. Je suis pas hostile à travailler avec de nouvelles personnes. Après c'est vrai que plus on a d'expériences avec une même personne, plus on gagne en efficacité. Il y a bien sûr un rapport de confiance qui se construit. Quand je travaille avec mon second habituel on ne se parle même plus quand on est sur le plateau. Le travail se fait tout seul. Il sait juste en regardant ma gueule ce qu'il se passe.

Je suis un caractère assez fort sur un plateau, et il faut savoir que la norme actuelle tend plus à avoir des premiers assistants qui sont des petits soldats, qui ne disent rien et font le point là où on leur dit de le faire. C'est une norme qui est un peu à la mode en ce moment chez les assistants opérateurs et ce n'était pas le cas au temps du 35mm. Je trouve ça dommage que le pointeur n'ait pas un avis sur le film qu'il fait. Des personnes qui sont des super geek, qui ne s'intéressent que aux outils et qui ne savent pas ce qu'ils filment je trouve ça un peu déplorable. Après on peut être les deux, j'en connais qui sont très effacés, très techniques mais par contre ils ont un point de vue sur ce qu'ils font, même s'ils ne le manifesteront pas comme moi. Ce qui me rend fou c'est qu'il y a des gens qui vont s'arracher les cheveux parce qu'il y a un micro flou dans un plan alors que ça fait des semaines qu'ils font des choses abjectes au niveau de ce que ça raconte. Moi je préfère m'être planté à un moment et avoir aidé le réalisateur et le chef opérateur à faire un film qui a du caractère.

BIBLIOGRAPHIE

ANGELO Yves, « Le flou & L'acteur » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, 1997, 544p.

BAZIN André, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 22. Repris dans les *Cahiers du cinéma*, « Scénographie », n° 7 hors-série, 1980

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les éditions du Cerf, 2000, 372p.

BLANVILLAIN Caroline, « Un stratagème Psycho-esthétique » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

BOULET Nicolas, « Identité de l'image photographique & frontière du flou » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

BURCH Noël, « Vers un cinéma dialectique (I. Répertoire des structures simples) », *Cahiers du cinéma*, n° 191, juin 1967, p. 55. C'est l'auteur qui souligne. Repris dans *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 86.

CHATEAU Dominique, « Les figures du flou. A propos de *Anna Karénine* de Joe Wright » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulagés, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

DE LA SIZERANNE Robert, « La photographie est-elle un art ? », *Revue des Deux Mondes* (1897), p. 110-114

DELORME André, « Psychologie de la perception », Montréal, Université de Montréal, 1990, 421p

DELORME Stéphane, « Les 10 tares du cinéma d'auteur. Des films sans image », *Cahiers du cinéma*, n° 684, décembre 2012.

FIGINI Véronique, « Usage pictorialiste du flou : Ils se disent photographes, ils se disent *graveurs* » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

GUILLAUME Paul, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris 1937, 258p.

JACOBS Bidhan, « Usages radicaux de flou dans le cinéma récent » in *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, sous la direction de Nicole Brenez et de Bidhan Jacobs, Paris, Ed. Publications de la Sorbonne, 2010, 278p.

JACOBS Bidhan, « Libération du signal - Les révolutions du Flou » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

KITAYAMA Kenji, « Flou & net - *Film* de Beckett » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

LE SERGENT Daphné, « Pour un cadrage haptique » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

MAKARIUS Michel, *Une histoire du flou – Aux frontières du visible*, Edition du Félin, Paris, 2016, 136p.

MARTIN Pascal, *Le flou est-il quantifiable ? : étude du flou-net de profondeur en photographie et en cinéma*, thèse de doctorat dirigé par Jean-Luc Michel et soutenue en 2001 à Saint-Etienne.

MARTIN Pascal, « Le flou comme paradigme du net : Une question de frontière entre local et global » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

MARTIN Pascal, « Les Transitions du Continuum » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

MORDILLAT Gérard, « Éloge du flou », *Le monde diplomatique*, septembre 2011

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, éditions de Minuit, 1956, 272p.

NARDIN Patrick, « Images brûlées, la poésie du reste - Une pornographie floue » dans *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014, 208p.

NEYRAT Cyril, « La HD, après l'aura », *Cahiers du cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 89.

NOEL Bernard, *Journal du Regard*, Paris, éd P.O.L, 1998, 184p.

PAPADIMITROPOULOS Panayotis, « Le flou : visualité ou métaphore ? – La sémantique du flou » dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

PISANO Giusy, « Le flou au cinéma. Du flou comme esthétique de l'écart au flou pour le flou », dans *Les frontières du flou*, sous la direction de Pascal Martin et François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2013, 230p.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 863.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965, p. 79.

FILMOGRAPHIE

Antichrist, Lars Von Trier, 2009

Chef opérateur : Anthony Dod Mantle

Assistant opérateur : Pim Tjujerman

Redcode RAW 4K, 2.35, 108''

Elephant, Gus VAN SANT, 2003

Chef opérateur : Harris Savides

Assistant opérateur : Christopher Blauvelt

35mm, 1.33, 81''

Furie, Olivier ABBOU, 2019

Chef opérateur : Laurent Tangy

Assistant opérateur : Jean-Christophe Allain

Her, Spike JONZE, 2014

Chef opérateur : Hoyte Van Hoytema

Assistant opérateur : Keith Davis & Tommy Klines & Zoran Veselic

ARRIRAW 2,8K, 1.85, 126''

Melancholia, Lars VON TRIER, 2011

Chef opérateur : Manuel Alberto Claro

Assistant opérateur : Calle Rasmussen

ProRes 444 1080p, anamorphique 2.35, 135''

Le Grand Bain, Gilles LELOUCHE, 2019

Directeur photo : Laurent Tangy

Assistant opérateur : Jean-Christophe Allain

2.39, 122''

Les Ogres, Léa FEHNER, 2015

Chef opérateur : Julien Poupard

Assistant opérateur : Ronan Boudier

2.35, 142''

Snake Eyes Brian DE PALMA, 1998

Chef opérateur : Stephen H. Burum

35mm, 2.39, anamorphique, 98''

Split, M. Night Shyamalan 2016

Chef opérateur : Mike Gioulakis

Assistant opérateur : Michael Leonard

ARRIRAW 3,4K, 2.39, 117''

The Graduate (Le Lauréat), Mike NICHOLS, 1967

35mm, 2.35, 106''

Chef opérateur : Robert Surtees, assistant opérateur : Emilio Calori & Jim Cowan

The Hateful Eight (Les Huit salopards), Quentin TARANTINO, 2015

65mm, anamorphique, 2.76, 168'',

chef opérateur : Robert Richardson, assistant opérateur : Gregor Tavener

The Host, Bong Joon-ho, 2006

35mm, 1.85, 120'',

chef opérateur : Hyung-ku Kim

Trois couleurs : Bleu, Krzysztof Kieślowski, 1993

35mm, 1.85, 98'',

chef opérateur : Slawomir Idziak, assistant opérateur : Muriel Coulin & Henryk Jedynek

Contacts professionnels

Géraldine Rouillon

Rencontrée en février 2018 lors de ses essais à Panavision Lyon pour la série *Cassandra* réalisé et cadré par Eric Le Roux. Elle travaille essentiellement sur des film télévisuel. Elle est première assistante opérateur depuis 2005.

Ronan Boudier

Rencontré en février 2018 alors qu'il était directeur de la photographie du court-métrage *Punch it* de Olivier Perrier. Je l'ai recontacté en août 2018 pour m'entretenir sur le sujet avec lui. Il est premier assistant opérateur depuis 2009, il a notamment travaillé avec Julien Poupard sur *C'est ça l'amour* de Claire Burger (2018), *En Liberté !* de Pierre Salvadori (2018), *Le prix du succès* de Teddy Lussi-Modeste (2017), *Comptes blessures* de Morgan Simon (2016), *Divines* de Houda Benyamina (2016), *Les Ogres* de Léa Fehner (2015).

Florian Berthelot

Rencontré en décembre 2015 alors qu'il était directeur de la photographie du court-métrage *Il ne restera rien* de Maureen Zanetti. Je l'ai recontacté en février 2019 après avoir découvert qu'il avait écrit un mémoire sur le sujet à sa sortie de Louis Lumière en 2013. Il travaille aujourd'hui principalement en tant que second et steadicameur. Il a notamment été second assistant opérateur sur *L'angle mort* de Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic (2019) et sur *Bécassine !* de Bruno Podalydès (2018)

Laurent Hincelin

Rencontré en février 2019 lors d'un appel téléphonique pour l'interviewer sur son métier. Il est premier assistant opérateur depuis 1995. Il a travaillé à ce poste sur une trentaine de films, dont notamment *Les blessures assassines* de Jean-Pierre Denis (2000), sur *Un balcon sur la mer* de Nicole Garcia (2010), sur *Demain et tous les autres jours* de Noémie Lvovsky (2017), *Yao* de Philippe Godeau (2018).

Jean-Christophe Allain

Rencontré en février 2019 sur le tournage de *Docteur ?* de Tristan Seguela. Premier assistant opérateur depuis 2004. Il a travaillé à ce poste sur une trentaine de film dont notamment *Doubles vies* de Olivier Assayas (2018), *Le grand bain* de Gilles Lelouche (2018), *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018) et *Personal Shopper* de Olivier Assayas (2016).

Fabrice Bismuth

Rencontré en février 2019 lors d'un appel téléphonique pour l'interviewer sur son métier. Il est premier assistant opérateur depuis 1995. Il a exercé ce poste sur plus de quatre-vingt-dix films, téléfilm et séries en France et aux États-Unis, dont notamment *Volontaire* de Hélène Fillières (2018), *Le Petit Spirou* de Nicolas Bary (2017), *Lucy* de Luc Besson (2014) et *Les petits mouchoirs* de Guillaume Canet (2010)

Julien Pamart

Rencontré en février 2019 lors d'un appel téléphonique pour l'interviewer sur son métier. Il est premier assistant opérateur depuis 2002. Il a exercé ce poste sur une trentaine de films, dont notamment *Paul Sanchez est revenu !* de Patricia Mazuy (2018), *Personal Shopper* de Olivier Assayas (2016), *Les yeux jaunes des crocodiles* de Cécile Telerman (2014), et *Demonlover* de Olivier Assayas (2002).

Résumé

Quelle est la place des premiers assistants opérateurs dans la création artistique d'un film ? En quoi le mouvement de la zone de netteté peut servir la continuité dramatique d'une œuvre cinématographique ? Dans ce mémoire de recherche nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant sur les apports théoriques de l'histoire du cinéma, en analysant des films que nous chercherons les plus récents possible, et en interrogeant la pratique actuelle des premiers assistants opérateurs français.

Mots clefs

Premier assistant opérateur – Pointeur – Mise au point – Flou – Net – Mouvement – Rythme

Summary

What is the role of first ACs in the artistic creation of a film ? In what extend could the sharp area movement serve the dramatic continuity of a cinematic work ? In this study we are going to try to answer this issues by leaning on cinema history's theoretical knowledge, with analysis of recent movies, and by relying on some French first ACs' experiences.

Key words

First Assistant Camera – Focus puller – Focus – Blur – Sharp – Movement – Rhythm