



HAL
open science

Images volées. La caméra cachée face au réel : un dispositif filmique subversif ?

Egan Tizzoni

► **To cite this version:**

Egan Tizzoni. Images volées. La caméra cachée face au réel : un dispositif filmique subversif?. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04247261

HAL Id: dumas-04247261

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04247261v1>

Submitted on 18 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

EGAN TIZZONI

Images volées.

La caméra cachée face au réel :
un dispositif filmique subversif ?

*Utilisations du dispositif de la caméra cachée dans le cinéma documentaire,
de Dziga Vertov aux téléphones portables.*

Sous la direction de **EMMANUEL SIETY**
Soutenu à la session de septembre 2023

Illustration de couverture :

Roger Mathelin, chef-opérateur, sur le tournage d'*Adieu Philippine* de Jacques Rozier



Ce mémoire, rédigé par Egan Tizzoni, est protégé par
la licence Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0
© 2023

IMAGES VOLÉES.

LA CAMÉRA CACHÉE FACE AU RÉEL :

UN DISPOSITIF TECHNIQUE SUBVERSIF ?

*Utilisations du dispositif de la caméra cachée dans le cinéma documentaire,
de Dziga Vertov aux téléphones portables*

*Je dédie ce mémoire à Daniel Tizzoni,
qui, je l'espère, aurait été fier de voir aboutir ce travail.*

Remerciements

Je tiens à remercier ici tous ceux qui ont soutenu ce travail sur le long terme, au quotidien, ou plus ponctuellement.

Mon directeur de recherche, Emmanuel Siety, qui a su réorienter régulièrement mon travail avec un pragmatisme essentiel et qui m'a toujours partagé ses impressions rigoureuses et constructives. J'espère que le résultat de ces deux années de travail rendra honneur à son encadrement précieux.

Je remercie également par avance Antonio Somaini pour son temps et son attention experte sur certains des sujets abordés. Je le remercie aussi pour ses cours qui ont beaucoup influencé certaines réflexions proposées ici.

Merci à tous ceux qui ont donné un peu de leur temps pour nourrir ce mémoire. Je pense évidemment à Bernard Aubouy, qui a accepté de répondre à mes questions « à l'improviste ». Merci à Camille Lotteau sans qui je n'aurais pas pu le contacter ! Je pense aussi à Tom Debenham qui m'a offert un entretien généreux. Celui-ci ne figure pas dans ce mémoire, mais j'espère qu'il pourra nourrir des publications futures.

Je remercie également toutes celles et ceux qui ont encadré mon parcours académique : professeurs rencontrés au fil de mon cursus, personnels administratifs, documentalistes, tous les personnels des établissements universitaires. Ce sont eux qui permettent aux étudiants comme moi de travailler sur un sujet qui les passionne.

Merci à toutes celles et ceux qui m'ont accompagné au quotidien, me donnant la réplique, partageant leurs idées, leurs références, leurs désaccords aussi, acceptant simplement de me prêter une oreille quand j'avais besoin de partager une réflexion, ou supportant mes fatigues nerveuses. Merci pour leur bienveillance, pour leur curiosité, pour leur soutien émotionnel et amical. Je pense ici à mes parents, à Suzie et à tous les autres que je citerai dans le désordre et sans exhaustivité : Léandre, Ines, Jules, Anouk, Mathilde, Elisha, Augustin, Maÿlis, Hadrien, Bonnie, Enzo, Théo, Estelle, Arthur, l'autre Théo ... mes camarades et tous ceux qui accompagnent mes rêves de cinéma ... Merci enfin à celles et ceux qui liront ces lignes sans y trouver leur nom et qui, je l'espère, ne m'en voudront pas trop (il est tard, promis !)

Sommaire

INTRODUCTION	7
1. FILMONS CACHÉS : INTRODUCTION AU SUJET	9
1.1. LES IMAGES VOLÉES, MAL AIMÉES DES CINÉASTES	10
1.2. UNE FORME SUBVERSIVE ?	13
2. CONSTRUCTION DU MÉMOIRE	17
2.1. DÉFINITIONS ET CONCEPTS CLÉS	18
2.1.1. La caméra cachée : un site filmique caractérisé par des rapports d'ignorance et de dissimulation	18
2.1.2. La caméra cachée comme dispositif filmique justifie une approche technique	24
2.1.3. Problématiques de recherche : comprendre et caractériser la diversité et la subversivité des pratiques en caméra cachée	29
2.2. MÉTHODOLOGIE	31
2.2.1. Déterminer un corpus filmique	31
2.2.2. Bibliographie	39
2.2.3. Méthode analytique (technique, esthétique, culturelle)	41
2.2.4. Plan du mémoire	44
CHAPITRE 1 : « CINÉ-VÉRITÉ » DE « LA VIE À L'IMPROVISTE » LA CAMÉRA CACHÉE COMME FORME RÉVOLUTIONNAIRE CHEZ DZIGA VERTOV	47
1. COMMENT SITUER « LA VIE À L'IMPROVISTE » DANS LA THÉORIE DE DZIGA VERTOV ?	53
1.1. LA CINÉ-VÉRITÉ ET SES HORIZONS	56
1.1.1. La Ciné-Vérité : clé de voûte théorique	57
1.1.2. « Voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale » : horizon idéologique et politique	58
1.1.3. « Une armée de Kinoks » : horizon médiatique et ambitions logistiques	59
1.1.4. Les ciné-faits : horizon épistémologique et éthique	61
1.2. DU CINÉ-ŒIL À « LA VIE À L'IMPROVISTE » : UN RECENTREMENT DE LA RECHERCHE	63
1.2.1. L'œil mécanique, révélateur	64
1.2.2. Révéler l'invisible par le visible ? La fabrication du matériau	66
1.2.3. « La vie à l'improviste » et le tournage « en cachette » : faire tomber le masque du jeu	68
2. ANALYSER LES PRATIQUES DU CINÉMA NON-JOUÉ	73
2.1. TECHNIQUES « DE COMBAT » AU TOURNAGE	74
2.1.1. Escamotage, éloignement de la caméra et observation dissimulée	75
2.1.2. La diversion ou l'intervention dans le réel	84
2.1.3. L'inattention : « naturelle » ou choisie ? - continuité du spectre de la dissimulation	92
2.2. CONSTRUCTIONS SPECTATORIELLES DE « LA VIE À L'IMPROVISTE »	96
2.2.1. La discursivité, élément du dispositif spectatorial	96
2.2.2. Constructions spécifiquement filmiques	101
3. CONCLUSIONS DE CHAPITRE	113
3.1. GRANDEUR ET DÉCADENCE DE « LA VIE À L'IMPROVISTE »	114
3.2. DICHOTOMIE OU AMORALITÉ DU DISPOSITIF CHEZ VERTOV ?	115

CHAPITRE 2 : FILMER CONTRE, FILMER AVEC ? USAGES DE LA CAMÉRA CACHÉE DANS LES FILMS DOCUMENTAIRES CONTEMPORAINS **117**

1. DES NOUVELLES FORMES DE LA CINÉ-VÉRITÉ ?	123
1.1. UN NOUVEAU PARADIGME TECHNIQUE	124
1.1.1. Miniaturisation et discrétion dans le monde argentique	124
1.1.2. L'image électrique et ses nouvelles possibilités : changement de paradigme ?	126
1.1.3. L'image numérique : simplicité d'usage et massification du matériau	128
1.2. INFLUENCES PLURIELLES D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA CAMÉRA CACHÉE	130
1.2.1. Une méthode d'investigation	130
1.2.2. L'immersion : une forme contemporaine de la caméra cachée ?	140
2. DES IMAGES QUI DÉRANGENT : USAGES « OFFENSIFS » DE LA CAMÉRA CACHÉE	147
2.1. REFUSER L'ANONYMAT : DISPOSITIFS DE CAMÉRA CACHÉE DANS <i>SHOAH</i>	149
2.1.1. Un matériau d'intérêt historique et éthique	150
2.1.2. Modes opératoires	152
2.2. LA CONSTRUCTION D'UN SCANDALE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS <i>LA BAIE DE LA HONTE</i>	159
2.2.1. Quand <i>Ocean's Eleven</i> rencontre Greenpeace - La mise en scène du dispositif aux croisement des genres	162
2.2.2. La caméra cachée inscrite dans un dispositif d'action	170
2.2.3. Manichéisme et sensationnalisme ? Les limites d'une forme commerciale standardisée	176
3. TOURNER À COUVERT : USAGES « DÉFENSIFS » DE LA CAMÉRA CACHÉE	181
3.1. DES IMAGES CLANDESTINES	182
3.1.1. Faire face à la surveillance	182
3.1.2. Protéger les témoins après le tournage : la confidentialité	193
3.2. CHAUKA, PLEASE TELL US THE TIME : LA PRISON VUE DE L'INTÉRIEUR	198
3.2.1. Une infiltration à distance : dispositif de tournage et d'écriture	198
3.2.2. L'expérience de la prison : entre quotidienneté et révélation de la violence	203
<u>CONCLUSION</u>	211
<u>ANNEXES</u>	215
CORPUS FILMIQUE ORGANISÉ	216
OCCURRENCES DU CONCEPT DE « LA VIE À L'IMPROVISTE » DANS LES TEXTES DE VERTOV	220
LISTE INDICATIVE DES PLANS DANS LA SÉQUENCE DU BAR DE <i>KINO-GLAZ</i>	225
ENTRETIEN AVEC BERNARD AUBOUY, INGÉNIEUR DU SON DE <i>SHOAH</i>	226
DÉCOUPAGE DE <i>LA BAIE DE LA HONTE</i>	228
BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE	229
FILMOGRAPHIE CLASSÉE PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE	236
LISTE DES ILLUSTRATIONS	237
DECLARATION SUR L'HONNEUR	238

Nombre de caractères (hors annexes) : 375 688

Introduction

1. Films cachés : introduction au sujet

A quelques exceptions près¹, considérer un objet cinématographique nécessite de se confronter à une première évidence : pour tourner un film, il faut une caméra². Cette remarque simple, qui prendrait presque la valeur d'un axiome fondamental d'un traité sur le cinéma, soulève dès lors une série d'interrogations qui se posent à tout cinéaste : où placer cette caméra ? Comment ? Face à quoi ou à qui ? Quels effets la présence de cette caméra peut-elle avoir sur la réalité ?

Cette recherche prend justement pour point de départ la contradiction apparente de cette nécessaire présence de la caméra au tournage, en proposant de s'intéresser spécifiquement aux films qui choisissent de la dissimuler, balayant *a priori* la relation primordiale entre cet objet et le monde filmé. Ce geste relativement singulier, celui de dissimuler volontairement le dispositif filmique au moment du tournage, que nous nommerons « caméra cachée », est tout à fait controversé dans les écrits théoriques et pratiques sur le cinéma. C'est ainsi par le portrait d'une pratique souvent décriée que nous souhaitons ouvrir la réflexion.

¹ C'est-à-dire en mettant de côté les films d'animations ou encore les films qui utilisent un matériau filmique déjà existant et qui ne nécessitent pas de "tournage" à proprement parler.

² Si la tournure simpliste est ici quelque peu caricaturale, on peut dire plus subtilement que le cinéma auquel nous avons choisi de nous intéresser ici est le cinéma qui implique la présence d'une caméra au tournage. Notre idée, en tout cas, n'est absolument pas d'exclure d'office du champ cinématographique des œuvres n'ayant pas recours à des caméras (images de synthèse, intelligence artificielle, etc.)

1.1. Les images volées, mal aimées des cinéastes

Au cours de nos recherches, nous avons rencontré dans la littérature sur le cinéma de nombreux exemples d'un portrait à charge de la caméra cachée. Dans son article « On parle à la télé : considérations relatives à la manière de placer une caméra devant un sujet vivant³ », Stéphane Breton⁴, soulève la question spécifique de la place de la caméra dans la construction de la « réalité » filmique pour le spectateur et notamment de ses implications dans le documentaire. L'auteur remarque en effet, que certaines formes « documentaires », ont tendance à adopter une « logique fictionnelle » avec la construction de personnages, la mise en place d'un récit dramatisé, et l'adoption d'une règle formelle implicite : la prohibition, pour ses protagonistes, du regard caméra. Or, selon Breton, le documentaire se distinguerait de la fiction en ce qu'il reposerait, dans la construction de sa réalité, sur la contemporanéité de la caméra à la scène filmée.

On devine bien, dans cette conception, quelle place occupe la pratique de la caméra cachée : celle d'une erreur. Dans la fiction, il serait inutile de cacher la caméra car les acteurs travaillent pour elle. Dans le documentaire, il est tout à fait paradoxal de chercher à effacer l'existence de la caméra, puisque c'est justement sur sa présence *comme témoin* que repose la validité documentaire de l'image. L'erreur la plus grave, dans cette logique, la forme la plus « lâche », selon l'auteur, c'est justement la caméra cachée.

Cela s'explique par une confusion née d'une mauvaise habitude : la télé (et parfois le documentaire) est subjuguée sans le savoir par les règles d'énonciation propres à la fiction, qui veulent que pour que les choses semblent vraies la caméra ne doit pas apparaître. Le ressort des émissions de bêtisier et de caméra cachée est là : montrer que la réalité « dépasse » la fiction, qu'elle en est le modèle, justement parce qu'étant invisible, la caméra (je veux dire le « regard ») laisse les choses telles qu'elles sont.

[... Dans le documentaire, la] caméra doit assumer son existence et non pas la dénier si elle ne veut pas apparaître comme un corps étranger à la réalité. Si c'était le cas, cette dernière s'évanouirait au profit d'une fiction feinte. Autrement dit, le documentaire n'est possible comme récit synchrone du réel que si son point de vue est inscrit, de quelque manière, dans la scène elle-même.

Cela peut se faire selon des degrés variables de discrétion ou d'indiscrétion. La manière la plus lâche (et la plus malhonnête) consiste à faire savoir que l'on filme avec une caméra cachée, dans le style de la surveillance anonyme qui feint de regarder par pur automatisme, c'est-à-dire en faisant l'économie d'un observateur, de manière à faire naître l'illusion d'un point

³ S. BRETON, « ON PARLE À LA TÉLÉ: Considérations relatives à la manière de placer une caméra devant un sujet vivant », *Esprit* (1940-), 302 (2), Editions Esprit, 2004, p. 228-236

⁴ Cinéaste, ethnologue et chercheur à l'EHESS

de vue sans regard, objectif, absolu et légitime. Il est d'ailleurs d'un grand intérêt de remarquer que la télé signale toujours une scène tournée en caméra cachée. Cela a beaucoup de prix à ses yeux. Ce n'est pas par honnêteté mais simplement parce que si le spectateur n'était pas prévenu, il croirait avoir affaire à une fiction trop bien faite. Cet aveu authentificateur est donc nécessaire à la lecture de la réalité de la scène. Voilà une manière hypocrite d'admettre l'existence sémiotique de la caméra : au seul bénéfice du spectateur.

STÉPHANE BRETON⁵

Son propos est tout à fait caractéristique de la façon dont on critique la plupart du temps la caméra cachée dans la littérature théorique : le dispositif y apparaît comme un repoussoir, un geste qui manque de pertinence et qui peut être éventuellement condamnable. On relèvera tout d'abord un vocabulaire à charge, qui l'associe à des vices moraux, au superlatif : « la plus lâche », « la plus malhonnête », « hypocrite ». C'est ce vocabulaire moralisateur que nous avons retrouvé dans presque toutes nos lectures. Edgar Morin qualifie la caméra de Dziga Vertov de « voleuse⁶ ». Michel Brault, opérateur phare du cinéma-vérité, expert en matière de prise de vue sur le vif, parle de « filmer à la sauvette⁷ » comme on le dit d'un vendeur clandestin. On parle souvent d'images « volées », par exemple lorsque Raoul Coutard, caché dans un triporteur de la poste, filme la foule candide des Champs Élysées derrière Belmondo et Seberg dans *À Bout de souffle*⁸... Comme il y a de l'argent sale, y aurait-il des images « sales », moins légitimes que les autres ?

Le « *cinéma direct* » américain a pourtant fait de la prise impromptue, ou « sur le vif », sa spécialité. En anglais, on désigne parfois les documentaires tournés sur le mode du cinéma direct comme des « *fly-on-the-wall*⁹ documentaries » : le cinéaste c'est cette *mouche sur un mur* que l'on ne remarque plus et qui observe *presque* en espion. Ce « presque » est une barrière absolue ; ou du moins, que l'on ne franchit pas sans précautions dans l'ordre de valeur prôné par ces cinéastes, dont l'influence considérable sur les conceptions contemporaines est toujours notable. Dans un entretien mené par Georges

⁵ S. BRETON, « ON PARLE À LA TÉLÉ », *op. cit.* – p. 231-232

⁶ E. MORIN, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », dans *Chronique d'un été*, Inter-spectacles, Paris, 1962

⁷ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, France, Klincksieck, 2009 - p. 42

⁸ « Le 50e anniversaire du chef d'oeuvre de Jean-Luc Godard - dossier de presse pour "A bout de Souffle" », Carlotta Films, 2010 - p. 3 : « À ceci s'ajoute une poignée d'inventions folles, comme la caméra cachée dans une voiturette de poste qui permet de "voler" des plans à la foule sur les Champs-Élysées »

⁹ « A fly on the wall », sur *TheFreeDictionary.com* (en ligne : <https://idioms.thefreedictionary.com/a+fly+on+the+wall> ; consulté le 29 novembre 2022)

Sadoul au sujet du « cinéma de l'an 2000¹⁰ », Richard Leacock réagit ainsi à l'évocation de la possibilité d'utiliser, dans le futur, une caméra miniature :

[Georges Sadoul :] « Dans quelques années vos appareils seront devenus des mécaniques mal fichues et démodées. Alors vous aurez dans votre poche une caméra son-image, pas plus grosse qu'un paquet de cigarettes. Son objectif sera (par exemple) une ouverture invisible sur une paire de lunettes ; vous toucherez un déclic invisible et vous vous mettrez à enregistrer mes gestes et mes paroles sans que nul ne puisse le soupçonner. Mais une telle caméra-œil ne pourra-t-elle servir à voler et à violer la personnalité ... Rouch dit qu'il refuserait un tel emploi d'un tel appareil. Et vous ? »

[Richard Leacock :] « C'est une question morale très sérieuse. En règle générale, nous nous refusons à filmer quelqu'un à son insu. Nous reconnaissons à notre caméra-œil le droit de voir. Mais non pas d'être un voyeur (un Peeping Tom). Pourtant il y a des exceptions.

Si j'avais eu à filmer le Dr. Goebbels, je l'aurais fait à son insu parce que sans cela il m'aurait fait sortir à grands coups de poing sur la figure. Prévenir les méchantes gens qu'on les filme, c'est impossible. Une sorte de complicité déjà. Dans un de nos films il y avait un trafiquant de drogue. Nous ne l'avons pas prévenu.

Le jour où on aura créé des caméras minuscules et invisibles, il ne faudra pas qu'on s'en serve à mauvais escient. Pour faire un film il faut beaucoup d'amour. Et d'humour. »

GEORGES SADOUL & RICHARD LEACOCK

On retrouve dans ces mots la référence aux enjeux éthiques en ce qui concerne la caméra cachée (« une question morale très sérieuse »), mais en admettant cette fois une *exception*. La caméra cachée serait au moins bonne à filmer les « méchantes gens », celles avec qui la relation de « complicité » documentaire change de sens, pour passer du côté du crime. Conformément à l'intuition de Leacock, lorsque Claude Lanzmann ira filmer des officiers nazis pour son documentaire *Shoah*, il utilisera un dispositif élaboré de caméra cachée. La question éthique est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord.

Si l'article de Breton contient des réflexions très pertinentes, bien que sans doute un peu exagérées, sur la place dominante du *naturalisme* dans la fiction et l'influence de celle-ci sur le documentaire, il reste, selon nous, bien trop expéditif en ce qui concerne la caméra cachée. D'abord, on le verra en construisant notre corpus, il ne s'agit pas d'une forme « documentaire » par essence. La caméra cachée existe au-delà du reportage télévisuel et du vidéogag, et elle peut être vue comme un procédé potentiellement riche d'hybridations complexes qui méritent une analyse plus approfondie. Ensuite, selon nous, la caméra cachée n'implique pas nécessairement l'adoption d'un « point de vue sans regard,

¹⁰ G. SADOUL et R. LEACOCK, « Avec la caméra-œil de Robert L. Drew et Richard Leacock, nouvelle vue sur le cinéma de l'an 2000 », *Les lettres françaises*, n° 918, 15 mars 1962, p. 6

absolu et légitime ». Au contraire, nous tâcherons de montrer qu'elle est parfois utilisée pour exprimer des points de vue particulièrement situés et qu'elle s'accompagne souvent d'une réflexion active sur son usage. Pour reprendre la logique de Breton, nous pensons qu'il existe des usages cinématographiques de la caméra cachée, qui « dépassent¹¹ » largement l'image que l'on peut s'en faire à la télévision et qu'il convient donc de surmonter, dans un premier temps, le mépris consensuel et le rejet théorique dont ce dispositif fait l'objet.

1.2. Une forme subversive ?

Si le recours à la caméra cachée n'a en soi rien d'évident, il faut sans doute commencer par s'interroger sur les situations où ce dispositif semble se présenter comme une modalité possible du tournage. C'est le cas, par exemple, lorsque l'on filme de « méchantes gens », ou plus généralement lorsque l'on filme des *adversaires* dans un contexte conflictuel. Un autre cas de figure où la caméra cachée semble se présenter assez naturellement est celui où il faut contourner une interdiction de tourner, ou *a minima*, se passer d'autorisation pour tourner. On ne doit peut-être pas, dès lors, considérer la caméra cachée comme un raccourci paresseux et malhonnête mais peut-être plutôt comme un affront volontaire et conscient au sujet filmé ou à l'impossibilité réelle ou supposée de filmer. La caméra cachée, dans cette conception, devient alors une forme *subversive*, selon nous à plusieurs égards.

Subversif, ive adj. · Qui renverse ou menace l'ordre établi.
 Dictionnaire Robert de Poche

Il nous semble d'abord qu'en tant que dispositif de prise de vue qui s'inscrit dans un champ pratique et symbolique, la caméra cachée est en elle-même une pratique *marginale* et *controversée*. Il suffit d'y avoir recours pour braver en quelque sorte un interdit, un *tabou* cinématographique (le fait de voler une image) ; et c'est pour braver un interdit (celui de filmer) que l'on a recours à cette pratique. Dans les films relevant d'une pratique documentaire, l'éthique dominante consiste généralement à obtenir la complicité du sujet filmé. Un exemple minimaliste de cette « complicité » dominante, c'est cette

¹¹ Nous ne prétendons pas ici classer les usages entre eux dans une forme hiérarchique. Le cinéma ne dépasse pas la télévision « par le haut » mais en ce qu'il ne peut être limité par les usages télévisuels quelque peu standardisés de la caméra cachée.

« règle » implicite du filmage documentaire que critique Breton, comme le fait Chris Marker dans *Sans Soleil* :

N'a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?
SANDOR KRASNA, opérateur fictif de *Sans Soleil*

La caméra cachée, forme moins conciliante, renonce en apparence à ces pratiques dominantes et subvertit en quelque sorte un *ordre pratique*, particulièrement bien établi. Elle est une forme qui renvoie symboliquement au champ du « reportage », « sous-produit médiocre¹² » du documentaire cinématographique. Mais pourtant, il nous semble qu'en tant que forme marginale, elle est une forme originale. C'est en premier lieu cet aspect de la question qui nous a poussé vers ce sujet : la caméra cachée suppose de mettre en œuvre un certain nombre d'astuces et d'inventions relativement inédites, qui sortent de la pratique routinisée, et qu'il nous semblait pertinent de mettre à jour et de compiler dans un travail de recherche. Par ailleurs, les dispositifs de caméra cachée font, selon nous, ressurgir de plus belle la « caméra » sur le devant de la scène. Pour qu'on parle d'une caméra cachée, il faut bien qu'on parle de la caméra, et plus largement du dispositif de tournage, ce qui n'est pas une donnée évidente dans tous les films. Nous nous attacherons à démontrer que la caméra cachée est une forme qui redonne sa place à la fabrication du film pour le spectateur, et relève d'une forme de réflexivité filmique. Tourner en caméra cachée supposerait également de *subvertir l'ordre fictionnel*, comme ensemble de conventions qui tendent à dissimuler au spectateur la caméra et le processus de construction matérielle du film et à adopter des normes de narration « transparente ».

Le tabou n'est pas que pratique ; on l'a vu, il est avant tout *éthique*. Cette jonction entre la pratique et la morale fait de la caméra cachée au cinéma une pratique *subversive* (moralement) en ce qu'elle franchit certains seuils jugés problématiques par la majorité des cinéastes et parfois du public : la dissimulation, éventuellement le mensonge, l'obtention malhonnête des images. Les cinéastes ne s'indignent pas nécessairement à tort : filmer quelqu'un à son insu est globalement illégal. En France par exemple, les lois sur la protection de la vie privée empêchent toute prise de vue à l'insu des personnes filmées qui soient susceptibles de porter atteinte à l'intimité des personnes (ce que l'on pourra appeler du voyeurisme en langage courant) ou de leur nuire par la révélation d'informations jugées

¹² C'est la vision de S. BRETON, « ON PARLE À LA TÉLÉ », *op. cit.*

personnelles (atteinte à la vie privée en langage juridique). En théorie, lorsque les personnes sont identifiables¹³, seules sont autorisées des prises de vues consenties. Si la personne n'est pas identifiable, des prises de vues non consenties sont possibles¹⁴, dans les limites du respect de la vie privée et de la dignité humaine. Ce qui permet de contourner ces limites, c'est le droit à l'information, qui peut, dans certain cas, prendre le dessus : la démarche doit relever de l'intérêt public, et le procédé de dissimulation doit être juste et proportionné pour obtenir les informations révélées¹⁵. Dans tous les cas, mentir sur son identité ou mettre en place des subterfuges pour obtenir des images volées peut exposer le cinéaste ou le journaliste à un délit d'escroquerie, s'il s'attribue de fausses qualités et influence le comportement des sujets piégés¹⁶. Franchir le cap de la caméra cachée c'est potentiellement s'exposer pénalement, c'est naviguer dans les bornes étroites d'un ordre *éthique et juridique*. La caméra cachée est une forme clandestine qui doit composer avec certaines contraintes légales (flouter un visage, obtenir une autorisation par voie détournée par exemple). Il n'empêche que cette forme parvient parfois à trouver une forme de légitimité (à la fois légale et symbolique). C'est le cas, par exemple, dans une certaine forme de journalisme d'investigation¹⁷ qui utilise la caméra cachée à des fins de « révélations ». Dans ce cas, on admet que l'infiltration, et notamment le recours à la caméra cachée puisse être un procédé qui serve « l'intérêt public¹⁸ ».

¹³ Cette notion est bien plus large que le simple fait de filmer à visage découvert. Dans certains cas, des personnes floutées et dont la voix a été déformée ont été jugées identifiables aux yeux de la justice !

¹⁴ « Droit De Filmer En Caméra Cachée - Formalités Légales », 23 janvier 2017 (en ligne : <https://www.mesformaliteslegales.fr/droit-de-filmer-en-camera-cachee/> ; consulté le 13 janvier 2022) ; F. DIEU, « Reportage en caméra cachée : (se) cacher pour révéler est un procédé légitime », sur *Profession Audio/Visuel*, 4 juin 2021 (en ligne : <https://www.profession-audiovisuel.com/reportage-en-camera-cachee-se-cacher-pour-reveler-est-un-procede-legitime/> ; consulté le 10 janvier 2022)

¹⁵ « Droit De Filmer En Caméra Cachée - Formalités Légales », *op. cit.* ; F. DIEU, « Reportage en caméra cachée », *op. cit.*

¹⁶ Même si, toutefois, la jurisprudence de la cour de Cassation tend à défendre les journalistes qui ont recours à une fausse identité pour obtenir des informations "sensibles".

Voir par exemple, « Décision - Pourvoi n°15-83.774 | Cour de cassation » (en ligne : <https://www.courdecassation.fr/decision/5fd91bcbeec769b81444c007> ; consulté le 31 mars 2023) ;

ou encore E. ANDRIEU et C. MAS, « « Les Infiltrés » de France 2 : « le reportage n'a utilisé ni trucage, ni manipulation de nature à altérer la réalité des images et des paroles filmées » selon la Cour de cassation », 19 juillet 2016 (en ligne : <https://www.pechenard.com/les-infiltrés-de-france-2-le-reportage-na-utilise-ni-trucage-ni-manipulation-de-nature-alterer-la-realite-des-images-et-des-paroles-filmees-selon-la-cour-de-cassatio/> ; consulté le 31 mars 2023)

¹⁷ La caméra cachée est la méthode favorite de l'émission télévisuelle *Les Infiltrés*, diffusée sur France 2 de 2008 à 2013 et qui a largement relancé le débat autour de la caméra cachée en France.

¹⁸ E. DALMONTE et M. de S. GOMES, « Au nom de l'intérêt public : le journalisme masqué et l'utilisation des actions illicites dans le journalisme télévisé », *Télévision*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 157-168

Or, montrer ce que l'on veut taire, « dénoncer » en somme, c'est toujours en même temps *subvertir* un certain ordre duquel s'accommodent bien ceux qui peuvent en profiter, ceux qui cherchent à le maintenir. Où la caméra cachée devient alors une forme éminemment politique et où les images volées apparaissent comme un levier d'action militant. Et si la caméra se cache, parfois, c'est justement parce qu'un certain ordre politique lui interdit simplement de tourner. Dans ce cas, la caméra cachée peut devenir une forme active de résistance...

Il nous semble donc que la caméra cachée n'est pas nécessairement une forme qui prétende filmer les hommes de façon faussement « neutre » ou « objective », qu'elle n'est pas une forme « lâche »... Mais au contraire, nous pensons qu'elle constitue bien souvent une occasion pour les cinéastes d'interroger un *ordre* (social, symbolique, économique, pratique, éthique, etc.) que les images ont l'ambition de modifier et qu'elle peut donc être considérée comme une forme tout à fait subversive, militante, voire activiste.

2. Construction du mémoire

Nos recherches sur la caméra cachée nous ont amenés à construire de façon critique cet objet, en mobilisant certains concepts et certaines approches que nous aimerions ici introduire. Nous commencerons donc par une analyse des termes centraux de notre sujet, à savoir la *caméra cachée* et la notion de *dispositif filmique*. Cela nous amènera à formuler les problématiques de recherche qui nous guideront au fil de ce mémoire.

Après cette approche théorique, nous reviendrons sur nos orientations méthodologiques. Nous commencerons par exposer la démarche adoptée pour la construction de notre corpus de recherche avant de présenter les approches envisagées pour répondre à nos diverses problématiques. Enfin, le dernier temps de cette introduction sera consacré à la présentation du plan.

2.1. Définitions et concepts clés

L'usage du terme *caméra cachée* renvoie, lorsque l'on s'y penche plus consciencieusement, à des réalités très diverses, mal restituées par l'usage d'une expression unique. Du vidéo-gag comique à l'émission d'infiltration, qu'est-ce qui justifie de réunir sous la même dénomination des formes aussi radicalement diverses ? Comment définir clairement ce terme tout en rendant justice à la diversité des usages et pratiques ?

2.1.1. La caméra cachée : un site filmique caractérisé par des rapports d'ignorance et de dissimulation

Le terme « caméra cachée », s'il est utilisé pour se référer à un *dispositif filmique*, est quelque peu trompeur. En effet, on désigne l'ensemble du dispositif en ne caractérisant que la caméra elle-même. Pourtant, il y a sans doute des différences notables entre un tournage où toute l'équipe et tous les appareils sont cachés, un dispositif de faux entretien audio qui dissimule en réalité un tournage à l'image¹⁹, ou encore un dispositif où l'équipe de tournage prétend être de simples touristes et filme de manière visible, mais détournée²⁰. Selon nous, il s'agit dans les trois cas de dispositifs de « caméra cachée » visant à « voler » les images tournées, même si l'acte de tournage et les appareils peuvent être plus ou moins visibles selon les modalités. C'est que, lorsqu'on considère le dispositif de la caméra cachée, une simple caractérisation centrée autour de la visibilité ou non des appareils ne suffit pas.

Stephen Mamber a eu la même intuition il y a une vingtaine d'années, en fondant à l'UCLA un *Centre de Recherche sur la Caméra Cachée* (*Center of Hidden Camera Research*²¹ - CHCR par la suite). Sur son site internet, le CHCR proposait la définition suivante pour la caméra cachée :

¹⁹C'est le cas dans *Shoah* de Claude Lanzmann, nous le verrons dans ce mémoire.

²⁰Méthode fréquemment rencontrée dans notre corpus.

²¹ « Welcome to the center of hidden cameras research » (en ligne : <https://web.archive.org/web/20160410225604/http://mamber.filmtv.ucla.edu/HiddenCamera/> ; consulté le 13 janvier 2022)

Une caméra cachée existe quand un sujet est filmé sans avoir conscience qu'une caméra est présente.

En d'autres termes, une caméra cachée ne doit pas nécessairement être "cachée", il suffit qu'elle filme quelqu'un qui ne sait pas qu'il est filmé. Une caméra peut ainsi être cachée et visible. Inversement, une caméra qui n'est pas visible mais connue du sujet n'est pas cachée.

S. MAMBER²²

Ainsi, nous pourrions retenir, comme le propose la définition du CHCR, que *ce qui caractérise une caméra cachée, ce n'est pas l'escamotage physique de la caméra* (qui peut être visible), *c'est un certain rapport d'ignorance entre le sujet filmé et l'acte filmique.*

Nous emploierons ici le terme d'acte filmique plutôt que de nous référer à la caméra comme le fait cette définition. En effet, il peut selon nous y avoir caméra cachée même quand la caméra est clairement apparente pour le sujet et qu'en plus, il consent à être filmé. Par exemple, la comédie *Borat* repose sur un détournement volontaire du consentement à être filmé : les sujets filmés savent qu'ils le sont, mais ils croient qu'il s'agit d'une chaîne de télévision d'Europe de l'Est²³ et consentent à la prise de vue en signant un contrat trompeur²⁴. Dans ce cas la « caméra » n'est pas cachée au sens propre : c'est la nature précise des intentions de l'équipe qui l'est ; la caméra de cinéma américaine se cache en quelque sorte derrière la caméra de télévision biélorusse.

On peut alors tenter d'établir un arbre (ci-après) pour distinguer et réunir différents cas de figure. L'ignorance du sujet filmé peut ainsi porter sur l'existence même du tournage (dans la Figure 1. ci-après, nous proposons le terme de tournage « *non-posé*²⁵ »). Mais, quand le sujet filmé connaît l'existence d'un tournage (« posé »), son ignorance peut porter sur la nature précise du tournage.

²² Voir l'onglet « *What is a hidden camera ?* » sur le même site. Les caractères gras sont d'origine - traduit par nos soins depuis l'anglais.

²³ P. BARKHAM, « The Borat backlash », *The Guardian*, 24 novembre 2006 (en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2006/nov/24/usa.world> ; consulté le 2 janvier 2023)

²⁴ Voir « Borat Standard Consent Agreement », sur *Slate (sur Web Archive)* (en ligne : <https://web.archive.org/web/20061107190925/http://www.slate.com/id/2151990/> ; consulté le 2 janvier 2023)

²⁵ Par opposition à "posé", où le sujet sait qu'il est filmé. J'emprunte ce terme de "pose" à Niney, qui en fait une tournure documentaire dans F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., tout en en modifiant le sens que ce terme peut avoir pour cet auteur.

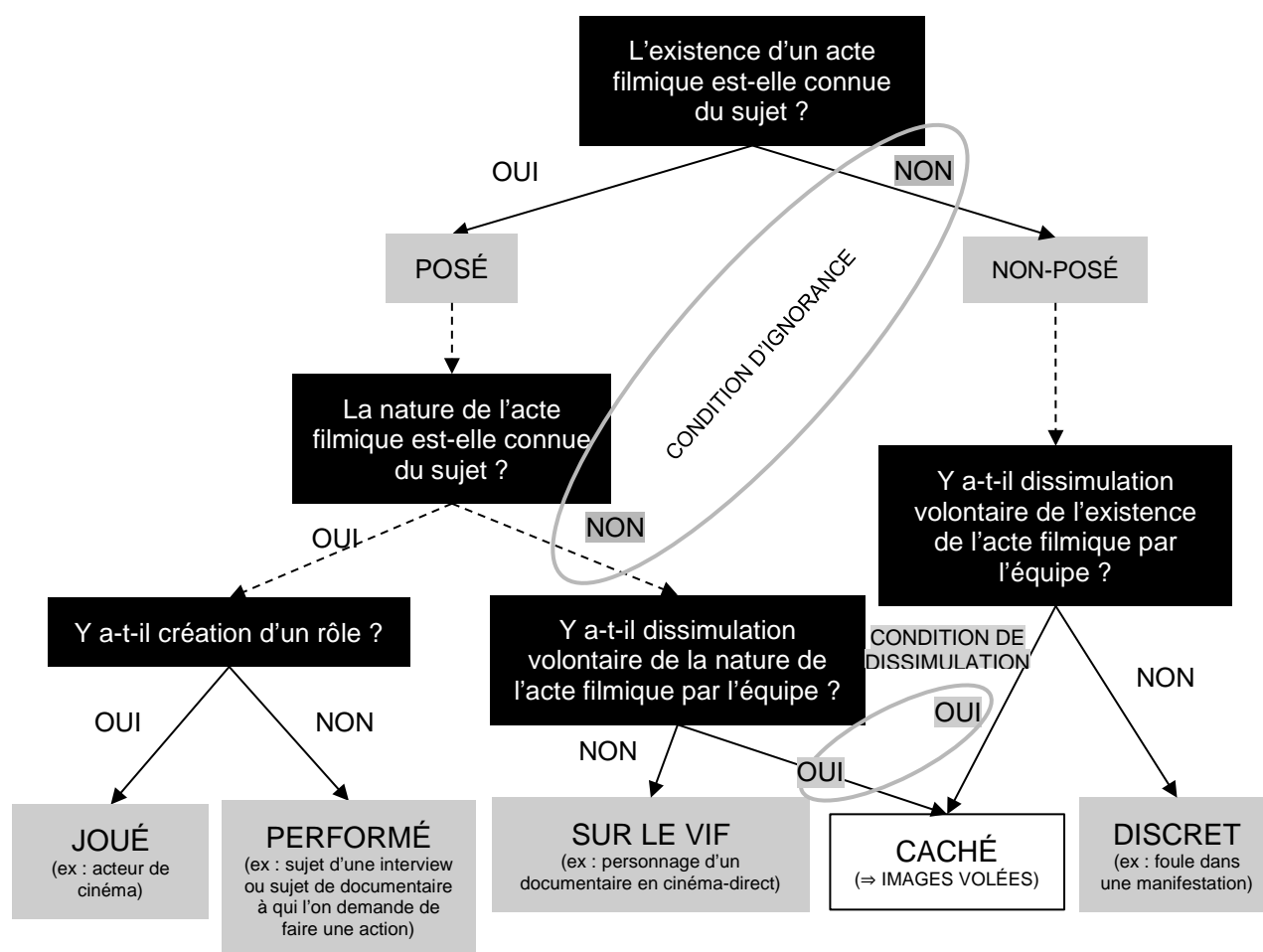


Figure 1

Diagramme synthétique décrivant les distinctions entre les différents termes utilisés dans ce mémoire. Les deux conditions d'ignorance et de dissimulation apparaissent entourées sur le diagramme. Notre objet d'étude apparaît ainsi comme clairement circonscrit, et cette définition opératoire nous permettra d'établir un corpus qui réponde aux conditions posées.

Dans les deux cas, la condition d'ignorance de l'acte filmique par le sujet ne nous apparaît pas suffisante. Selon nous, on ne parlerait pas d'un tournage en caméra cachée simplement parce que le sujet ignore qu'on le filme ou pourquoi on le filme. Par exemple, un reporter qui filme une manifestation dans la masse d'une foule et qui passe ainsi inaperçu de la majorité des personnes filmées tourne-t-il en caméra cachée ? Il nous semble naturel de reconnaître que non. Nous proposons alors d'utiliser le terme de tournage *discret* (sur l'arbre : tournage « non-posé » mais sans dissimulation volontaire de la part de l'équipe). L'autre cas de figure où cette condition d'ignorance nous apparaît comme insuffisante est celui où une personne sait qu'elle est filmée mais ignore en revanche la nature de l'acte filmique, sans que celui-ci n'ait été *volontairement et positivement occulté* mais peut-être simplement omis. Par exemple, les personnes filmées dans *Le Joli Mai*

(Chris Marker, Pierre Lhomme, 1963) ne savent sans doute pas très précisément ce que l'on attend d'eux. Au contraire, il y a dans le dispositif de Marker (qui pose la caméra au sol jusqu'à ce que l'entretien prenne, et lance d'un geste son opérateur²⁶), une volonté de prendre le sujet au dépourvu, dans le fil d'une parole relativement libre. Dans ce cas de figure, et dans d'autres semblables, nous proposons de parler de prise de vue « sur le vif », un terme relativement fréquent pour qualifier le cinéma direct auquel nous donnons ici un sens spécifique, circonscrit à notre recherche (cela correspond à un tournage « posé », où le sujet ignore la nature précise de l'acte filmique, sans qu'il n'ait pour autant été *activement* dissimulé).

La condition supplémentaire, et même suffisante, pour qu'il y ait caméra cachée est, selon nous, une forme de dissimulation *volontaire* de l'acte filmique ou de sa nature. Par là nous entendons une *démarche active* (la construction d'un dispositif de dissimulation) qui vise à faire passer le tournage inaperçu ou à maquiller sa nature. Les modalités de cette dissimulation peuvent être variables. La plus évidente est l'escamotage physique des appareils techniques : on cache la caméra, le micro et tout ce qui peut laisser supposer qu'un tournage a lieu. Une autre méthode de dissimulation est, par exemple, le travestissement du tournage : on fait passer un tournage de comédie cinématographique pour un tournage sérieux de télévision (*Borat*), ou bien on déguise l'opérateur ou l'opératrice du film en touriste qui filme avec son téléphone ou un appareil photo. Les sujets filmés peuvent ainsi voir la caméra et avoir conscience de l'acte filmique, (la prise est *posée*, selon notre typologie) mais ils ne voient pas nécessairement le « tournage » à l'œuvre, dont la nature précise leur a été dissimulée. Une autre méthode peut être la diversion volontaire et active de l'attention (par exemple chez Vertov). Et, évidemment, diverses méthodes peuvent tout à fait se combiner ... Dans tous les cas, l'ignorance de l'acte filmique doit être vue comme un effet souhaité du dispositif de dissimulation plutôt que comme une condition pour parler de caméra cachée. *La véritable condition est celle de la dissimulation volontaire du tournage ou de sa nature.*

En réalité, il n'est pas temps de dresser une liste exhaustive des modalités pratiques de la caméra cachée. On se contentera ici d'ajouter à la condition d'ignorance (qui atteste

²⁶ « Pierre Lhomme : « J'ai revu 50 fois "Le Joli Mai" pour le restaurer » », sur *L'Obs*, 29 mai 2013 (en ligne : <https://www.nouvelobs.com/cinema/20130529.CIN3486/pierre-lhomme-j-ai-revu-50-fois-le-joli-mai-pour-le-restaurer.html> ; consulté le 26 janvier 2023)

en réalité du *succès* du dispositif de dissimulation), la condition d'une dissimulation active par l'équipe. Celle-ci peut prendre les formes les plus diverses. Ainsi, *ignorance et dissimulation du tournage sont, selon nous, les conditions nécessaires et suffisantes pour parler de caméra cachée*.

Il nous semble que ce travail de distinction et de définition est nécessaire en ce qu'il propose de clarifier les différentes catégories mobilisées dans la plupart des ouvrages théoriques qui évoquent le cas de la caméra cachée. Par exemple, pour François Niney²⁷, la *caméra cachée* et la prise de vue *sur le vif* ont tendance à être confondues sous un même terme : « *l'instantané* ». Vertov, les frères Lumière, Michel Brault et le cinéma direct, tous filment la vie telle qu'elle survient sans s'interposer dans le déroulement du réel. Pourtant, parmi tous ceux-là, Vertov est le seul à véritablement se *cache*, et il nous semble que la distinction gagne à être faite entre ces différentes attitudes²⁸. Cette définition a donc une visée opératoire, qui ne vise pas plus loin que le cadre de ce mémoire, pour permettre de désigner précisément à quel type de situation on a affaire.

Ce que l'on constate en tout cas, c'est que pour caractériser une caméra cachée, il ne faut donc pas seulement tenir compte de l'emplacement physique et des caractéristiques de la caméra (sa taille par exemple), du micro, ni même de l'équipe ; il faut également prendre en compte *les relations* qui existent entre filmeur(s) et filmé(s). Le terme de caméra cachée désigne, entre autres, *un certain type d'interaction sociale*.

On pourra ainsi avoir recours à la notion de « site » telle qu'elle est proposée par Jean-Louis Comolli en introduction de l'ouvrage *Point de vue et Point d'écoute au cinéma*. Il écrit notamment, pour dépasser la simple conception du point de vue comme position dans l'espace :

Pour cette bonne raison de l'impossible extériorité du regard à ce qu'il voit, je préfère le terme de *site*. Car celui qui voit est vu par celui qu'il voit.
J-L COMOLLI²⁹, (la mise en italique du terme site est personnelle)

²⁷F. Niney, Le documentaire et ses faux-semblants, op. cit. - p. 42 et F. NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002

²⁸ François Niney a d'ailleurs parfaitement conscience de ces nuances. Il écrit : « Au sein même de cette pratique de la caméra baladeuse sur le vif, il y a d'importantes nuances » (*Le documentaire et ses faux semblants*, p. 42) qu'il détaille brièvement dans les pages suivantes. Notre démarche ne consiste ici qu'à approfondir ces nuances, et à étudier précisément l'une d'entre elle : la caméra cachée.

²⁹J.-L. COMOLLI, « Points d'ancrage », dans A. Fiant, R. Hamery et J.-B. Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 20 ; Il propose ce terme pour s'opposer à celui de point de vue. Sa définition n'est pas plus détaillée que cela dans le texte, nous en proposons ici une interprétation extrapolée à partir de la connaissance que nous avons de sa pensée.

Dans ce texte, l'auteur invite ainsi à considérer le *site* au-delà du seul aspect purement « géographique » de la prise de vue. Celui-ci est appréhendé comme un espace *social* et *politique*, où le *regardant* est toujours en même temps *regardé* et où l'acte de filmer s'inscrit dans une réalité matérielle qu'il convient d'analyser comme telle. Les lois de la perspective seules permettraient de remonter au « point de vision » sur une scène, un point de l'espace depuis lequel la scène est observée et qui peut, éventuellement, être une cachette. Mais dès lors que l'on considère le *site* d'un dispositif cinématographique, la réalité matérielle du tournage, dans ses aspects technologiques comme sociaux, doit également être analysée. Il convient dès lors de prendre en compte en plus de la position de la caméra, sa visibilité de « l'extérieur » du tournage, l'interaction sociale qui existe (ou non) avec l'équipe, le savoir que peut avoir le sujet filmé sur l'acte filmique dont il est l'objet, d'autres enjeux politiques, etc. En somme, il faut alors prendre en compte le hors-cadre³⁰ relatif au contexte de production matérielle des œuvres.

Selon ce premier travail de distinctions et de définitions, il y a caméra cachée quand le *site* de la prise de vue implique une dissimulation active du tournage et, par extension une ignorance de son existence ou de sa nature par le sujet filmé.

³⁰ Tel qu'on peut en partie le définir dans J. AUMONT et M. MARIE, « Hors-cadre », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 135

2.1.2. La caméra cachée comme dispositif filmique justifie une approche technique

Avant d'aborder la notion théoriquement complexe de *dispositif*, il convient de préciser que ce terme est utilisé de façon courante dans le jargon professionnel. Un dispositif de tournage c'est une certaine façon d'aborder le profilmique (qu'il s'agisse d'une fiction ou d'un documentaire, même si le terme est davantage courant dans ce deuxième champ), un plan d'action, un mode d'organisation. Choisir de tourner à trois caméras en improvisant les prises, c'est un choix de dispositif filmique (*Entre les murs*, Cantet, 2008). Choisir de confronter des policiers et des manifestants à des images de violences (*Un pays qui se tient sage*, Dufresne, 2020) c'est aussi mettre en place un certain dispositif de tournage. On aurait pu choisir de parler en termes de *mise-en-scène*, car en dernier lieu, c'est bien de ça qu'il s'agit. Mais le terme de *dispositif*, on le verra, insiste sur la dimension plurifactorielle des choix opératoires et réduit, dans l'équilibre général des forces, la place prépondérante occupée par le « metteur en scène ».

Par exemple, tourner à trois caméras implique une certaine pratique du cadre (se répartir les rôles, et pour chaque cadreur, s'adapter à la couverture globale de la scène), un mode de communication (le plus souvent, un *intercom* par lequel la mise en scène répartit la couverture de l'action), une certaine technique de prise de son multicanal pour plusieurs personnages (dans *Entre les murs* : deux enregistreurs *Cantar* et une armada de microphones au plafond³¹). Souvent, les prises sont plus longues, continues et la mise en scène se rapproche d'une pratique théâtrale où tous les acteurs *jouent* en même temps (il n'y a pas de simple donneur de réplique). Enfin, côté production, payer une équipe pour trois caméras n'a pas le même coût journalier qu'une équipe à une seule caméra, et suppose une gestion des données adaptées, etc. Il nous semble donc que le terme de dispositif renvoie mieux à cette logistique et à cette logique collective (celle d'une équipe de cinéma et de ses différents départements) qui sont au cœur de la fabrication concrète d'un film.

Bien que l'usage *ordinaire* du terme ait inspiré son usage dans cette recherche, il nous semble néanmoins pertinent d'en proposer une analyse plus poussée à ce stade de

³¹ Ces informations sont tirées de Gilles Mouëllic, « *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008) : un dispositif numérique d'enregistrement » dans A. Fiant, R. Hamery et J.-B. Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma: approches techniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 175-184 ; complétées par un entretien en visioconférence, avec Pierre Milon, AFC, chef-opérateur du film, le 27 mars 2022 réalisé dans le cadre d'un mémoire à l'ENS Louis-Lumière sur les caméras multiples au cinéma.

réflexion. L'article de Consuelo Lins sur le « film-dispositif » dans le cinéma documentaire brésilien contemporain³² resitue précisément la notion de dispositif dans les théories du cinéma et de l'art contemporain. Comme lui, il convient tout d'abord de nous détacher d'une première approche globalisante du *dispositif cinématographique*, considéré ici dans son ensemble. Cette pensée, développée dans les années 1970 sous l'influence croisée du marxisme matérialiste et du situationnisme, s'intéresse au cinéma comme « institution » et montre comment la machine-cinéma ordonne la posture du spectateur-type, considérée comme commune à tous les films (ou une grande majorité d'entre eux). La place de la caméra, le mode de reproduction de l'espace à partir de la perspective géométrique, l'espace de la salle obscure, sont, dans cette conception, des éléments qui participent, dans les formes dominantes du cinéma commercial, à une aliénation du spectateur face à un spectacle cinématographique qui a sur lui des effets plus ou moins déterminés. Une telle théorie du dispositif (que l'on retrouve dans certains articles anciens de Comolli³³) a été résumée dans un article de Ruan Cardenas³⁴ proposant un rapprochement, précisément établi, entre cette conception et la théorie foucauldienne du dispositif.

Mais ce n'est pas ici l'échelle que nous souhaitons adopter avec cette notion de dispositif. Comme le fait Consuelo Lins, nous nous référerons ici au dispositif à l'échelle d'un film en particulier, voire d'une séquence. L'auteur évoque « un dispositif recréé à chaque oeuvre³⁵ », rapprochant ainsi l'usage de ce terme de celui qu'il a dans le milieu de l'art contemporain où il désigne un certain type d'installations qui mettent en rapport, dans un espace donné, des matériaux divers avec le spectateur. Notre définition du dispositif se réfère donc à une échelle « micro », extrêmement spécifique, et non pas à une échelle « macro » qui considère toute l'institution-cinéma. C'est pourquoi nous parlerons ici de dispositif *filmique*, et non de *dispositif cinématographique*³⁶.

³² C. LINS, « Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 22, n° 1, Cinémas, 2011, p. 93-103

³³ J.-L. COMOLLI, *Cinéma contre spectacle : suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse, Verdier, 2009

³⁴ J. CARDENAS, « Cinema as a Foucauldian Dispositif: An Anachronistic and Materialistic Approach », *Palabra Clave - Revista de Comunicación*, vol. 20, 1^{er} février 2017, p. 69-95

³⁵ C. LINS, « Le film-dispositif », *op. cit.*, p. 95

³⁶ Le choix des termes est ici quelque peu arbitraire. Il vise simplement à dire que nous travaillons à l'échelle d'un film et non du cinéma (le procédé global de création et de monstration de ces films).

Lins insiste sur la dimension *productive* du dispositif : il est voué à avoir des *effets* sur le réel en ce qu'il permet de « susciter des événements³⁷ ». Cette caractéristique du dispositif, comme mode *d'action*, nous semble décisive en ce qui concerne la caméra cachée. Elle s'oppose à une vision de la caméra cachée comme pure passivité du filmeur qui capture, sans intervention, un réel immaculé. Parler de dispositif invite à remettre en avant l'influence du tournage sur le matériau filmé : mettre en place une caméra cachée revient à définir un *mode opératoire*, qui prend parfois la forme d'un *piège*. Le cinéaste qui a recours à la caméra cachée est actif dans la construction de ce piège. Même s'il n'influence pas (quoiqu'un discutera largement ce point dans les pages de ce mémoire) les actions enregistrées, il arrange au moins leur captation, et fait en sorte que rien n'interfère à son bon déroulement.

Dans la définition de Lins, les dispositifs sont « nécessairement antérieurs au moment de présentation des films³⁸ ». Il s'intéresse exclusivement au tournage en décrivant la façon dont les cinéastes mettent en place des « règles du jeu » plus ou moins contraignantes. Toutefois, il nous semble opportun et nécessaire d'étendre ici la notion de dispositif à toute la chaîne de fabrication et de réception du film. On retrouve notamment cette conception du dispositif chez François Niney³⁹. Pour l'auteur, le « dispositif » c'est « l'articulation de [...] deux registres de directives ». Le premier registre concerne le tournage (c'est ce qu'il appelle la « tournure », et qui consiste en un ensemble de directives pratiques⁴⁰). Le deuxième registre de directives concerne le spectateur et consiste en un ensemble de « consignes de lecture », déterminant un « régime de croyance⁴¹ » pour le spectateur. Consignes de tournage, consignes de lecture⁴², voilà donc les deux « faces » du dispositif, si l'on peut dire. Les choix opérés au tournage et au montage (disons la « pratique » cinématographique) auraient des implications concrètes sur la forme observée

³⁷ C. Lins, « Le film-dispositif », op. cit. - p. 94

³⁸ *Id.* - p. 95

³⁹ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit. - p. 41

⁴⁰ Chez Niney on dénombre ainsi six *tournures* documentaires : l'instantané, l'interférence, la pose, le joué autochtone, la reconstitution, le remontage. - *Id.*

⁴¹ On pourrait toutefois nuancer ce propos en parlant « cadre herméneutique » ; ou tout simplement se contenter ici de dire que le dispositif a une extension dans l'esthétique des œuvres produites - sans impliquer nécessairement une posture du spectateur par rapport à la vérité des images présentées.

⁴² Encore une fois, le terme nous semble trop catégorique. Le spectateur ne reçoit pas de « consignes », son interprétation du film étant, il nous semble, en partie libre. Les images lui sont en revanche exposées dans un certain régime esthétique, qui participe selon nous du dispositif filmique.

(l'esthétique) et sa réception spectatorielle. L'analyse du dispositif, si l'on souscrit à cette conception, se doit donc d'aborder ces deux aspects.

Il nous semble que la notion de *technique*, telle qu'elle a été précisément définie par un certain nombre de chercheurs, permet d'aborder le dispositif comme faisceau hétérogène de pratiques, d'outils, de relations, de formes qui sont inextricablement liés. La technique peut être définie comme le réseau relationnel, qui relie entre eux les appareils technologiques, les cinéastes, l'équipe, les sujets filmés et les spectateurs tout en prenant en compte les *pratiques* qui sont à l'œuvre. On retrouve une définition très précise de cette vision, proposée par Richard Lioger :

De notre point de vue LA technique cinématographique n'est pas réductible à l'objet technique [...]. Ce qui caractérise la technique cinématographique, c'est d'abord qu'il s'agit d'une technique qui vient témoigner d'un rapport social, celui qui s'instaure entre filmant et filmé (et pas seulement au moment de la prise de vue). Si l'on accepte de mettre en réseau les objets techniques, les personnes filmantes, les personnes filmées, et les spectateurs, nous avons là une grappe indissociable « d'humains et de non-humains » (un réseau) qui nous dit justement ce qu'est la technique cinématographique : c'est tout le réseau de manière indissociable.

R. LIOGER⁴³

Cette conception de la technique est également comparable à celle théorisée par le philosophe des techniques Gilbert Simondon⁴⁴. Elle rejoint, enfin, la définition la plus opératoire que Foucault a pu donner de son concept de dispositif qu'il qualifie comme : « un ensemble résolument hétérogène » d'éléments de natures très diverses (actions, discours, objets, institutions ...). Foucault précise : « [l]e dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments⁴⁵ ». En somme, dans notre étude un dispositif sera toujours étudié comme *une certaine configuration de la technique cinématographique*.

⁴³ R. LIOGER, « Le documentaire dans son histoire », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 3, Association Les Amis du Portique, 1^{er} janvier 1999 (en ligne : <https://journals.openedition.org/leportique/307> ; consulté le 11 décembre 2021)

⁴⁴ G. SIMONDON, *L'invention dans les techniques : cours et conférences*, J.-Y. Chateau (éd.), Paris, France, Éditions du Seuil, 2005 ; Il y définit la notion de « réseau technique » citée par exemple dans B. TURQUETY, « Le numérique, technologies et techniques - le problème de la couleur », A. GAUDREAU et M. LEFEBVRE, *Techniques et technologies du cinéma: modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

⁴⁵ La citation complète, qui déborde largement notre domaine d'études, débute en décrivant le dispositif comme : « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, [...], bref : du dit aussi bien que du non-dit. » Pour une caractérisation synthétique du dispositif chez Foucault voir J. REVEL, « Dispositif », dans *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2007, p. 41. La citation sur laquelle est construite cette définition est elle-même tirée de « Le jeu de Michel Foucault », *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, n°10, juillet 1977.

Il convient de bien distinguer cette approche *technique* d'une approche qui serait limitée aux aspects *technologiques*, et qui ne tiendrait pas compte de la pratique humaine ainsi que des rapports sociaux et politiques en jeu au moment de la prise de vue. L'une des hypothèses sur lesquelles repose notre réflexion est qu'il existe un lien entre la *technique* qui produit une œuvre et *l'esthétique* de cette œuvre⁴⁶. C'est une position théorique partagée par beaucoup de chercheurs⁴⁷ et qui est assez bien retranscrite dans l'ouvrage *Techniques et technologies du cinéma*⁴⁸. Notre conviction est qu'on retrouve dans les œuvres des traces de la technique qui les a fait naître et que de telles analyses nous éclairent sur le cinéma comme *praxis*, qui se réinvente constamment et qui a quelque chose à voir avec une philosophie de l'action. Cette hypothèse générale sur les rapports entre technique et esthétique nous semble tout à fait vérifiée dans le cas de la caméra cachée, qui joue en quelque sorte le rôle d'un exemple particulièrement éloquent pour appuyer cette idée.

A ce stade donc, notre objet d'étude se construit sur une pratique spécifique : le dispositif filmique de la caméra cachée, considéré dans une approche *technique* comme un *site* filmique singulier caractérisé par des rapports d'ignorance et de dissimulation entre filmeur et filmé⁴⁹.

⁴⁶ Notre exposé a pu mettre en avant le lien *théorique* entre technique et esthétique que l'on retrouve dans la notion de dispositif. En pratique, il conviendra de mettre en évidence, dans chaque œuvre, les éléments qui nous permettent d'étayer cette hypothèse.

⁴⁷ R. Prédal, G. Mouëllic, A. Gaudreault, M. Lefebvre, pour ne citer que quelques noms qui apparaissent de manière récurrente dans nos recherches. On pourra aussi citer les travaux de l'ENS Louis-Lumière (par exemple dans les *Cahiers de Louis-Lumière*) mais aussi ceux du laboratoire EurArTeC.

⁴⁸ A. GAUDREULT et M. LEFEBVRE, *Techniques et technologies du cinéma*, *op. cit.*

⁴⁹ Il est, entre autres, relativement important de noter que cette définition est indépendante de toute référence à la « fiction » ou au « documentaire ».

2.1.3. Problématiques de recherche : comprendre et caractériser la diversité et la subversivité des pratiques en caméra cachée

Ce cadrage théorique nous éclaire déjà sur un certain nombre d'enjeux pour la recherche à mener. En proposant une définition opératoire du dispositif filmique de la caméra cachée, il invite à appréhender cette dernière comme un ensemble de pratiques où la diversité des approches doit être mise en avant. Cela nous invite à mettre en lumière la diversité des cadres relationnels entre filmeurs et filmés rencontrés dans les œuvres, la diversité des stratégies pour les faire exister, et les effets esthétiques de ces approches hétérogènes. Notre méthodologie, présentée ci-après, fondée sur l'étude technique et analytique des œuvres, entend répondre à ces enjeux.

A ce cadrage théorique et méthodologique s'adjoint un angle d'attaque : celui de la subversion. Cette problématisation nous semble justifiée par une intuition assez simple : si l'on cache la caméra, c'est que, d'une manière ou d'une autre, l'on est amenés à braver un interdit, car quelqu'un ou quelque chose nous empêche de filmer. C'est en partie la question de ce *quelque chose* (et par extension la manière dont on le contourne) qu'il s'agira d'élucider.

Dans son ouvrage « *Le cinéma, art subversif*⁵⁰ », Amos Vogel envisage deux grandes voies possibles pour une subversion cinématographique : la « forme », ou le « contenu⁵¹ ». Ou bien l'on pratique un cinéma d'avant-garde qui refuse l'affranchissement à un quelconque standard esthétique, ou bien l'on pratique un cinéma militant, qui s'affranchit entre autres des tabous moraux, sociaux, et/ou cherche à bouleverser l'ordre politique. Souvent, on fait même les deux à la fois. Nous croyons que la caméra cachée est une de ces formes qui emprunte ainsi les deux voies : forme subversive pour un contenu subversif.

Nicole Brenez, propose le concept d'« objection visuelle ».

Nous appellerons « objection visuelle » les modes d'actualisation pratique et plastique d'un travail critique au cinéma.
NICOLE BRENEZ⁵²

⁵⁰A. VOGEL, *Le Cinéma, art subversif*, C. Frégnac (trad.), Paris, France, Buchet-Chastel, 1977.

⁵¹Amos Vogel ne propose pas à proprement parler de théorie de la subversion. Nous nous contentons ici de reprendre une distinction qui figure dans le plan de l'ouvrage. On y décline la question de la subversion en un éventail très large et documenté de films exemplaires en la matière. Ces exemples sont répartis en trois parties : la subversion par la forme, le contenu, ou les sujets interdits au cinéma (cette notion de *tabou* renvoie selon nous au « contenu »).

⁵²N. BRENEZ, « L'objection visuelle », dans *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 5-23

Elle avance qu'il existerait trois terrains particulièrement fertiles pour l'objection visuelle : « dans le champ de l'iconographie » (la « pulvérisation » critique d'un motif ordinaire dans une approche que Brenez qualifie de *figurale*⁵³), dans la remise en cause des « déterminations matérielles » et de la « normalisation [des] usages » (les formes expérimentales du pamphlet cinématographique) et dans la « mise en perspective, relativisation, voire refus des outils, moyens et postulats techniques⁵⁴ ». Il nous semble que les usages de la caméra cachée que nous aborderons dans ce mémoire répondent, dans des mesures variables, et avec une radicalité inégale⁵⁵, à ces pistes proposées par Nicole Brenez. Nous verrons que le dispositif sert souvent des visions critiques, parfois proches d'une démarche pamphlétaire.

Si le fait de tourner en caméra cachée consiste plus ou moins à tendre un piège à quelqu'un, on devrait pouvoir montrer que cette entreprise a toujours une part, au moins minimale, de subversivité. Même si elle n'exclut pas de filmer *avec* quelqu'un (un complice), elle impliquerait de filmer *contre* quelqu'un ou quelque chose, ne serait-ce que contre la seule interdiction de filmer. La caméra cachée peut participer à ébranler un certain nombre d'ordres établis. L'ordre social, l'ordre politique, l'ordre éthique et juridique, l'ordre institutionnel, économique, l'ordre de la surveillance etc. En réalité, ce sera un des objets de cette recherche que de montrer, à chaque fois, à qui et/ou à quoi se confrontent les cinéastes en usant de cette pratique controversée.

⁵³ Ce concept ne sera pas commenté plus amplement ici. Mais le lecteur peut interroger cette notion dans l'article cité, ou dans les ouvrages de N. Brenez (Notamment *De la Figure en général et du Corps en particulier*, 1998).

⁵⁴ N. BRENEZ, « L'objection visuelle », *op. cit.* - p.5. Cette piste apparaît dans son texte comme une radicalisation critique de la démarche expérimentale, en bouleversant les formes établies du dispositif cinématographique et des idéologies qu'il sous-tend.

⁵⁵ Toutes les œuvres recensées ne relèvent pas de l'avant-garde expérimentale, loin de là ! La caméra cachée voit aussi exister des formes *ultra-standardisées* de narration ... Néanmoins, celles-ci s'inscrivent dans une démarche éminemment critique.

2.2. Méthodologie

Nous commencerons par exposer la manière dont nous avons constitué notre corpus de travail, matériau principal de cette étude. Puis, nous aborderons la construction de notre bibliographie. Enfin, nous présenterons les deux méthodologies principales de notre étude - l'analyse génétique (technique) et l'analyse filmique (esthétique et culturelle). Nous terminerons cette introduction en présentant notre plan.

2.2.1. Déterminer un corpus filmique

La constitution d'un corpus de travail occupe une place primordiale dans cette recherche, tant sur le plan chronologique que théorique, puisqu'il constitue notre matériau le plus central, source de nos interrogations et de nos hypothèses.

a. Critères de recensement

Notre corpus de travail a pour but initial de rassembler toutes les occurrences de la caméra cachée que l'on puisse rencontrer au cinéma, dans des films de fiction ou des films documentaires. Notre étude portant sur une *pratique concrète* et sur les raisons pour lesquelles certains cinéastes y ont recours, l'élément unifiant du corpus est l'emploi *effectif* du dispositif. Nous entendons rassembler les films qui contiennent des séquences qui sont bel et bien tournées en cachette, et non pas des séquences qui en imitent la forme dans une écriture fictionnelle⁵⁶. Par exemple, sur son site, le CHCR proposait une courte liste de films impliquant la caméra cachée comme un « sujet » de l'œuvre⁵⁷ : *Blow Out, Heat, Rear Window, Peeping Tom* ... De même, dans sa thèse⁵⁸, Meera Perampalam constitue son corpus autour de films de fiction qui exploitent l'esthétique des images de surveillance sans pour autant que la relation du filmeur au filmé ne relève effectivement de la surveillance. Nous souhaitons ici nous distinguer de telles approches. Pour qu'un film intègre le corpus,

⁵⁶ Cela exclut par exemple certains films qui prennent la caméra cachée de manière thématique : par exemple, le film *Caché* de Haneke ne pourra pas intégrer notre corpus. Même s'il met en scène des images « volées » celles-ci n'ont pas été produites dans le cadre d'un dispositif de caméra cachée.

⁵⁷ « Hidden Cameras As Movie Subjects », sur *Centre For Hidden Camera Research* (en ligne : <https://web.archive.org/web/20181001230334/http://mamber.filmvtv.ucla.edu/HiddenCamera/asmoviemain.htm> ; consulté le 15 janvier 2022)

⁵⁸ M. PERAMPALAM, *Surveiller et Cadrer. Les caméras de surveillance dans le cinéma des années 1990 à nos jours*, These de doctorat, Sorbonne Paris Cité, Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Laurent Jullier, 2017

il faut donc que l'on puisse documenter que certains de ses sujets ignoraient qu'ils étaient filmés où à quelles fins, et que l'équipe de tournage a dissimulé activement le tournage⁵⁹.

Si l'ambition d'un tel corpus est d'être construit sans bornes temporelles (disons à partir de 1895) et sans bornes géographiques, on se confronte cependant à la réalité de la recherche et de l'accessibilité des œuvres. De fait, nous ne sommes parvenus à remonter de façon certaine que jusqu'à Dziga Vertov en 1924. Par ailleurs, le corpus a pu être aisément établi jusqu'à nos jours avec des exemples nombreux qui exploitent le potentiel des nouvelles technologies numériques. Notre recherche aimerait donc couvrir toute cette étendue historique. Les films plus récents occupent une place privilégiée (30 films sur les 42 recensés sont réalisés après 2000, et plus de la moitié du corpus après 2010). On ne peut réellement affirmer ou infirmer que cette place privilégiée soit le fait d'une multiplication réelle du recours à ce dispositif, qu'elle est simplement le fait de la plus grande visibilité des films récents pour le spectateur contemporain, ou encore qu'elle traduise la multiplication du nombre de films produits à l'échelle mondiale⁶⁰. Toujours du fait de la visibilité de certains films pour le spectateur que je suis, le corpus représente surtout les pays occidentaux, appartenant aux Nord's économiques sans que cela ne relève d'un résultat significatif.

Pour limiter l'ampleur de l'étude, nous avons circonscrit le corpus aux formes « *cinématographiques* » (dans un sens large). Les critères retenus sont des formats *longs* et *unitaires*, à destination d'un public. Nous excluons ainsi, et sans pour autant dénier l'intérêt de ces objets, d'une part les « documents » de diverses natures (espionnage, résistance, sources amateurs, vidéos militantes, etc.) et, d'autre part, les émissions télévisuelles « sérielles » qui font de la caméra cachée leur « concept » récurrent (magazines de videogags ou d'investigation type *Les Infiltrés*, *Cash Investigation*). Nous incluons cependant certains objets filmiques qui n'ont pas connu de diffusion au cinéma (mais à la télévision ou sur internet). Ce choix écarte certains classiques du genre comique comme *Candid Camera*, *Juste pour rire*, les *Caméras Planquées de François Damiens*, et bien d'autres, ou encore des magazines d'investigation célèbres qui recourent fréquemment à la caméra cachée. L'influence notable de ces émissions ne pourra pas être négligée ici, tant

⁵⁹ Selon le double critère d'ignorance et de dissimulation établi p. 20

⁶⁰ Nous ferons toutefois des hypothèses pour expliquer l'éventuelle multiplication des films contenant des images volées dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

elles ont popularisé auprès du grand public une forme et une méthodologie relativement marginales par ailleurs. Nous aurons donc à en traiter d'une manière ou d'une autre, dans la continuité d'études qui s'intéressent à la Culture Visuelle, en montrant la porosité des contenus et des pratiques entre le monde audiovisuel au sens large, et le cinéma. Nous tourner du côté des formes filmiques c'est faire le choix de *l'œuvre* plutôt que du « contenu » : dans cette logique, le choix du dispositif doit être interrogé dans le cadre plus précis d'une narration et/ou d'une énonciation particulière, où la question du *point de vue* du cinéaste occupe une place centrale dans l'appréhension de notre objet.

Ce premier travail de recensement nous a donc mené à répertorier 42 œuvres qui constituent le corpus *principal* de ce mémoire, figurant intégralement en annexe, accompagné de justifications sur la place de chacun des films dans le corpus. Cette liste n'est très certainement pas exhaustive et a l'ambition d'être complétée. L'achèvement du recensement n'est limité que par l'état actuel de nos recherches. On voit bien qu'en raison du nombre important d'objets retenus, il ne sera pas possible de traiter ici tous les films dans le détail. Mais c'est bien *l'ensemble* de ces films qui nourrissent au quotidien notre réflexion sur le dispositif de la caméra cachée au cinéma et qui doit être considéré comme notre matériau primordial. Nous pouvons penser ici à la manière qu'a René Prédal de traiter le « cinéma mini-DV » dans son ouvrage *Le cinéma à l'heure des petites caméras*⁶¹. C'est, chez lui aussi, un critère technique qui détermine la constitution de son corpus⁶². Il choisit, plutôt que d'étudier en profondeur toutes les œuvres du corpus produit, de s'interroger sur les pratiques des cinéastes en soulignant les points communs et les singularités, notamment en mettant en avant certains films ou cinéastes plutôt que d'autres⁶³. De la même manière, nous naviguerons dans le corpus selon différentes échelles, en accordant à certains films, et même à certaines séquences, une place prédominante dans la réflexion. Ces films ou séquences seront choisis surtout en ce qu'ils nous semblent relever d'une forme d'exemplarité relativement à un aspect donné de la question, ce qui n'exclut pas, dans cette sous-sélection, une forme d'arbitraire. Les films qui ont retenu plus

⁶¹ R. PRÉDAL, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, 2008

⁶² Le fait qu'un film soit tourné avec de petites caméras numériques. Essentiellement mini-DV.

⁶³ Kiarostami, par exemple, occupe une place privilégiée dans cette étude.

particulièrement notre attention dans ce mémoire constituent un corpus que l'on pourra qualifier de *restreint*⁶⁴.

b. Découpage en plusieurs sous-corpus

Tel qu'on pourra le constater, le dispositif de la caméra cachée, sous une dénomination générique unique, prend des formes très variées qui justifient selon nous un sous-découpage en fonction de ses usages. Cette typologie des usages cherche à donner plus de lisibilité à l'ensemble dense du corpus, et devrait guider avantagement notre réflexion en dégagant des articulations pour notre exposé. Nous avons donc fait le choix d'un sous-découpage selon 5 catégories d'usages qui méritent, selon nous, un traitement unifié et comparé des films qui les composent.

1. *Filmer la vie telle qu'elle est*

Le premier sous-corpus est constitué par un ensemble de films pionniers (années 1920 et 1930) qui utilisent le dispositif de la caméra cachée dans un souci de saisir la *vérité* d'un quotidien pris au dépourvu. Il s'agit de capturer le réel « intact », indépendamment des interférences suscitées par la présence de la caméra. Les films qui le composent s'écartent *par principe* de la notion de fiction dans une forme de mouvement esthétique qui fait du réel et de son saisissement son centre d'impulsion.

Dans ce sous-corpus on trouvera d'abord deux films de Dziga Vertov issus de sa période muette - *Kino-Glaz - La vie à l'improviste* (Vertov, 1924) et *L'homme à la caméra* (Vertov, 1929 ; tous deux réalisés en étroite collaboration avec son frère et opérateur Mikhaïl Kaufman). Ils font office de manifestes filmiques de sa théorie de « la vie à l'improviste ». On trouvera aussi ici *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (Ruttman, 1927), et le court-métrage *A propos de Nice*⁶⁵ (Vigo, 1930), dont les méthodes de tournage se rapprochent des pratiques de Vertov, mais que nous n'étudierons pas dans le détail.

⁶⁴ Nous signalerons en annexe les films appartenant au corpus restreint par une mise en gras et la présence d'un astérisque à côté de leurs titres.

⁶⁵ Voir la citation de Boris Kaufman : « *La méthode consistait à surprendre les faits, actions, attitudes, expressions et à cesser de tourner au moment même où le sujet devenait conscient d'être photographié.* » dans N. P. ABRAMOV, « Dziga Vertov », *Premier Plan*, n° 35, janvier 1965 (en ligne : <https://www.leslibraires.fr/livre/5304838-dziga-vertov-n-p-abramov-premier-plan-n35> ; consulté le 22 mai 2022)

2. La caméra-piège : dispositifs offensifs

Le second sous-corpus est composé d'une série de films contemporains, exclusivement documentaires, où les cinéastes utilisent la caméra cachée pour constituer les matériaux recueillis en *preuves* accablantes. Il s'agit d'un usage particulièrement offensif de la caméra cachée : c'est à l'*encontre* des sujets filmés que sont tournées les images.

On pensera d'abord à *Shoah* (Lanzmann, 1985), où figurent des entretiens avec des officiers nazis tournés en caméra cachée. On trouve ensuite dans cette liste deux documentaires d'investigation de Louie Psihoyos - *La Baie de la honte* (The Cove, Psihoyos, 2009) et *Racing for extinction* (__, 2015) qui utilisent la caméra cachée comme un moyen d'enquête et de lutte écologiste et animaliste.

On pourra citer trois autres exemples de films qui font de la caméra cachée un moyen d'action contre des faits de maltraitance animale : *Food Inc.* (Kenner, 2008) ; *Seaspiracy : la pêche en question* (Tabrizi, 2021) ; *L'usine des animaux* (Du Saint, Vercaemar, 2023).

Deux films de ce sous-corpus sont produits dans des contextes de conflits sociaux où les preuves récoltées peuvent, entre autres, nourrir un dossier juridique à charge et participent à documenter une certaine violence symbolique dans le monde économique : *Merci Patron !* (2016 - qui a également beaucoup à voir avec une pratique comique de la caméra cachée) ; *Une fourmi contre-attaque* (2019).

3. Prises de vues à couvert : usages défensifs de la caméra cachée

Un autre motif justifiant de cacher la caméra est le fait de tourner de manière clandestine, quand un interdit plus ou moins explicite et/ou une surveillance pèsent sur la prise de vue, et que le tournage, s'il est découvert, risque de mettre en danger les sujets filmés. Il s'agit en quelque sorte d'une logique inverse de la précédente, puisque la caméra cachée, que nous qualifierons plus précisément de « tournage à couvert », sera à considérer ici comme une forme *défensive*, destinée à protéger les protagonistes du tournage de représailles possibles.

On trouvera, dans ce sous-corpus, plusieurs films documentaires qui utilisent la caméra cachée pour échapper à la surveillance ou la répression qui pourraient se retourner contre leurs sujets. Soit parce qu'ils sont membres de la communauté LGBTQIA+ dans un pays qui la traque (*Welcome to Chechnya*, France, 2021) ; soit parce qu'on y filme des

lanceurs d'alerte vulnérables (*Citizenfour*, Poitras, 2015 ; *Icarus*, Fogel, 2017) ; soit parce que ses sujets sont des citoyens dissidents dans un régime autoritaire (*Chroniques d'un Iran interdit*, Loizeau, 2011) ; soit parce que l'un de ses réalisateurs est prisonnier (*Chauka, please tell us the time*, Boochani et Sarvestani, 2017).

Dans ce sous-corpus, nous avons rapproché ces films documentaires de films de fiction, tournés de manière plus ou moins clandestine : c'est-à-dire, sans autorisation ou malgré une interdiction. On compte notamment quelques usages marginaux de la caméra cachée pendant la Nouvelle Vague - *A bout de souffle* (Godard, 1960), *Adieu Philippine* (Rozier, 1963). Et, plus récemment, une fiction horrifique - *Escape from tomorrow* (Moore, 2014) tournée dans le parc à thème Disney World, à l'insu du service de sécurité, ou encore *Taxi Téhéran* (Panahi, 2015), entièrement tourné dans un taxi malgré l'assignation à domicile de son réalisateur. Nous n'étudierons pas dans ce mémoire ces exemples issus de la fiction, mais tenions à les signaler tout de même dans ce corpus « défensif ».

4. *Souriez ! Vous êtes filmés ! - une forme d'expérimentation sociale ?*

Le quatrième sous-corpus est consacré à un sous-genre très spécifique de la comédie. Dire que l'on tourne « une caméra cachée » sans autre contextualisation, c'est probablement dire que l'on tourne un « gag » grâce à ce dispositif. La comédie en caméra cachée semble plutôt populaire à en croire le nombre de films qui utilisent presque la même formule depuis le milieu des années 2000 (14 comédies recensées dont 11 après 2000).

Les premiers exemples viennent d'Allen Funt, le créateur de l'émission *Candid Camera*, qui invente le genre à la télévision avant de le transposer au cinéma avec *What Do You Say to a Naked Lady ?* (Funt, 1970) et *Money Talks* (1972). Après les années 2000 on trouvera *Jackass : the Movie* (Jeff Tremaine, 2002) et ses trois suites (2006, 2010, 2013), films qui inspirent en France *Les 11 commandements* (Desagnat, Sorriaux, 2004). Ces films reposent sur une performance constante de leurs protagonistes qui se lancent des défis mutuels, se jouent des tours ou piègent le grand public dans des canulars plus ou moins provocateurs. Ces films relèvent presque du documentaire en ce qu'ils documentent les pièges tendus par un groupe de farceurs avec une intrigue minimaliste.

On pourra leur opposer des films qui inscrivent les sketches dans une narration plus ou moins élaborée, comme le fait par exemple la saga devenue culte *Borat* (Charles, 2006 ;

puis Woliner, 2021 - Avec Sacha Baron Cohen). La large majorité des autres films du genre présents dans le corpus prennent ce parti d'un film *scénarisé* : *N'importe Qui* (Frydman, 2014 - avec Rémi Gaillard), *Connasse, princesse des coeurs* (Lang, Saglio, 2015 - Avec Camille Cottin) ; *Mon Ket* (de et avec François Damiens, 2018) ou encore *Bad Trip* (Kitao, 2021 - avec Eric André).

Dans tous les cas, ces films jouent avec les limites du monde social, en prenant au piège des individus « lambdas » mis face à des situations extraordinaires. Leur démarche a quelque chose à voir avec une approche expérimentale.

5. *Hybridations entre réalité et fiction*

Enfin, il nous semble que l'on peut repérer dans le corpus un certain nombre de films qui utilisent la caméra cachée dans des formes hybrides, entre réalité et fiction. Ces œuvres se démarquent par une forme de *détournement* du dispositif, que les spectateurs sont habitués à considérer comme une forme essentiellement *réaliste*. La caméra cachée sert ici à brouiller les pistes, à entremêler vrai et faux dans des écritures singulières. Trois œuvres retiennent particulièrement notre attention dans ce sous-corpus.

Dans *L'évaporation de l'homme* (Imamura, 1967), le réalisateur « enquête » sur un phénomène de société au Japon, où plus de 100 000 personnes disparaissent chaque année sans laisser de trace. Il intègre de nombreux entretiens en caméra cachée à cette enquête. Mais celle-ci tourne bien vite à la mystification : tout le monde est soupçonné de mentir, les masques se multiplient, certains tombent, brouillant constamment les frontières entre l'invention et la vérité.

Le film *I'm Still Here* (Affleck, 2011) repose sur un canular de longue haleine interprété par l'acteur Joaquin Phoenix, qui a prétendu publiquement prendre sa retraite en 2008 pour se lancer dans le hip-hop. Ce « faux documentaire⁶⁶ » suit le quotidien dépravé de l'acteur et les réactions circonspectes du *show business* hollywoodien, sans jamais éclaircir la situation auprès du spectateur que tout tend à désorienter.

Enfin, dans le film de science-fiction *Under the Skin* (Glazer, 2014), Scarlett Johansson interprète une extraterrestre qui sillonne Glasgow pour séduire des hommes, les piéger, et produire de la viande à partir de leur chair. Les interactions entre l'actrice/extraterrestre et les passants/victimes du film sont toutes réelles, tournées grâce à

⁶⁶ L'est-il vraiment ?

un dispositif très sophistiqué de caméra cachée⁶⁷. Mais, contrairement à la majorité des films qui rendent l'usage de ce dispositif manifeste, celui-ci l'intègre à la narration dans une forme de continuum singulier⁶⁸ qui rebat les cartes de la fiction et du réel.

En soi, cette classification des films en fonction d'usages différenciés constitue un premier résultat de la recherche. Ce découpage semble suggérer, comme nous entendions le démontrer, que la caméra cachée admet de multiples variantes et est amené à remplir dans les films des *fonctions* différentes. Celles-ci n'ont pas forcément été analysées en détail par le passé. Le travail opéré par ce mémoire approfondira cet inventaire et cette classification dans une démarche analytique. Mais, dans le cadre de notre étude, ce travail portera sur une partie seulement des usages, en se concentrant exclusivement sur le dispositif dans le cadre de films documentaires.

⁶⁷ Nous avons réalisé un entretien avec l'un des chefs-opérateurs du film (T. Debenham) à ce sujet. Celui-ci ne figure pas dans ce mémoire car nous avons choisi de nous concentrer sur les formes documentaires mais pourra faire l'objet d'une étude spécifique.

⁶⁸ C'était l'un des sujets de l'entretien avec Debenham : la fabrication d'une caméra spécifiquement pour ce tournage et l'élaboration d'une chaîne de traitement du signal *ad hoc* pour entremêler les tournages en caméra cachée avec les tournages classiques.

2.2.2. Bibliographie

a. Cadrage théorique : technique, cinéma et réel, dispositif

Le travail bibliographique a été déterminant dans la phase de construction théorique de ce mémoire. Il s'agissait dans un premier temps d'interroger cette notion de « caméra cachée » pour comprendre comment elle avait été abordée auparavant dans les études cinématographiques.

En réalité, ce travail de recherche bibliographique nous a surtout appris qu'il s'agissait d'un objet marginal et relativement controversé, comme nous avons tenté de l'indiquer en introduction. Deux ouvrages de François Niney sur l'image documentaire, déjà cités de nombreuses fois ici, abordaient frontalement la question mais de manière très synthétique (quelques paragraphes, au plus quelques pages) : *L'épreuve du réel à l'écran* et *Le documentaire et ses faux-semblants*. Nous avons pu explorer plus en détail une littérature tournée autour de la question du *réel* et *de la fiction* au cinéma, qui a amplement nourri nos réflexions préliminaires permettant d'explorer le corpus et sa diversité : René Prédal, Gilles Mouëllic, ou encore Roger Odin (qui pose la question du réel avec l'angle original de la fiction et de ses « limites⁶⁹ ») sont des auteurs qui ont occupé une place relativement centrale dans nos lectures durant ces deux années⁷⁰.

La maigreur apparente de la littérature scientifique abordant directement le sujet de la caméra cachée de manière théorique (autrement que par le commentaire de films spécifiques) nous a conduit à poursuivre nos recherches autour de cet objet. Il s'agissait notamment de déterminer par quels biais l'aborder.

Tout d'abord, nous avons la volonté d'approcher le sujet de la caméra cachée sous un angle qui tienne compte de la *pratique* concrète que suppose ce dispositif. Nos premières explorations tournaient beaucoup autour des moyens matériels, parfois très inventifs, qu'implique un tournage en caméra cachée, tandis que ma pratique personnelle des tournages (comme opérateur) me conduisait à relier ces recherches à des dimensions pratiques et à une organisation d'équipe. Nous avons donc cherché à inscrire nos recherches dans un ensemble de travaux prenant pour objet la *technique*. Ces travaux, plus

⁶⁹J. AUMONT, *Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinéma*, France, Bayard, 2014

⁷⁰Nous remercions ici notre directeur de recherche, Emmanuel Siety, qui accorde une place importante à ces interrogations dans son enseignement et qui a su nous guider vers ces lectures de manière avisée.

ou moins explicitement inspirés de Simondon⁷¹, proviennent notamment d'ouvrages collectifs que nous avons déjà cités : *Point de vue et point d'écoute au cinéma* (Fiant, Hamery, Massuet, 2017), *Techniques et technologies du cinéma* (Gaudreault, Lefebvre, 2015). Parmi ces conceptions de la technique, c'est celle *plus politique* de Comolli⁷² qui a su nous interpeller et qui est apparue la plus pertinente dans le cadre d'une réflexion sur le documentaire. C'est cette conception qui guide, il nous semble, une partie de la réflexion autour du *dispositif* de la caméra cachée comme forme subversive, bien que le dispositif en question soit très éloigné des idées que Comolli se fait du cinéma documentaire⁷³ !

b. La caméra cachée comme objet culturel controversé

Un autre enjeu de cette bibliographie était de permettre de mieux comprendre la place controversée de la caméra cachée dans un paysage de Culture Visuelle, où elle est employée à la fois par les journalistes, par certains humoristes, par des cinéastes, par des amateurs, etc. Nous avons donc réuni un ensemble très hétérogène de textes qui proposent notamment des prises de position éthiques sur ce dispositif de tournage, qui éclairent aussi parfois des aspects juridiques de la question, d'autres encore qui s'intéressent à des aspects plus psychologiques. La diversité de ces approches ne pourra réellement s'apprécier qu'en consultant la bibliographie en annexe.

Nous souhaitons en tout cas inscrire l'étude de ce dispositif dans une recherche qui tienne compte des réflexions *éthiques* à son égard. Nous avons aussi tenté de cerner les positions parfois proches de notre sujet, mais qui proposent une autre logique, d'où un intérêt marqué pour les mouvements du cinéma-vérité et du cinéma direct qui se posent cette question de la place de la caméra de manière constante tout en écartant l'option de la caméra cachée. Nous avons également été très attentifs aux propos d'auteurs qui *justifient* le recours à cette méthode et qui figureront dans le mémoire. Les sources qui défendent des points de vue plus favorables à la caméra cachée proviennent souvent des cinéastes qui la pratiquent, ils figureront donc davantage dans la documentation liée au dispositif filmique lui-même.

⁷¹ G. SIMONDON, *L'invention dans les techniques*, op. cit.

⁷² Conception que l'on retrouve notamment dans J.-L. COMOLLI, *Voir et pouvoir: l'innocence perdue*, Lagrasse, France, Verdier, 2004

⁷³ *Id.*, Dans le premier article « Ceux que l'on filme », Comolli milite pour une caméra présente dans le dispositif, jamais cachée, que l'on puisse toujours « toucher ». C'est le critère pour que la mise en scène soit partagée avec le sujet filmé. La caméra cachée semble diamétralement opposée à cette conception.

c. Documenter les dispositifs filmiques

L'un des objectifs principaux de cette recherche est de mieux documenter le dispositif de la caméra cachée, dans toute sa diversité de formes et d'usages. Pour chaque film étudié, nous avons regroupé un certain nombre de sources pouvant nous permettre de caractériser la nature des techniques employées pour construire le dispositif.

Les sources mobilisées sont très variables, des plus généralistes aux plus spécifiques. Nous avons notamment consulté des guides pratiques, des tutoriels vidéo, des pages web contenant des conseils pour réaliser ses propres caméras cachées. Ce sont parfois à travers ces ressources que nous avons découvert certains films du corpus. La presse grand public, que l'exceptionnalité de la démarche intéresse particulièrement, contenait parfois quelques informations utiles qui nous ont permis d'explorer plus en détail certains aspects techniques. Des making-of accessibles en ligne sont également une bonne source pour la recherche⁷⁴.

Une autre source de documentation provient directement d'entretiens avec des cinéastes ou des techniciens (écrits, filmés, audio) déjà présents sur le web ou réalisés pour les besoins du mémoire⁷⁵.

L'analyse portant également sur les dispositifs spectatoriels (relevant de l'esthétique), nous mobiliserons également des sources analytiques plus conventionnelles : critiques ou articles universitaires consacrés à certaines œuvres, qui contiennent parfois quelques informations utiles du côté de l'analyse génétique.

Dans la bibliographie ces ressources spécifiques à chaque œuvre seront regroupées par film.

2.2.3. Méthode analytique (technique, esthétique, culturelle)

Comme nous l'avons plusieurs fois exposé dans cette introduction, nous entendons adopter dans ce mémoire une démarche analytique. Cette approche est censée, en dernier lieu, éclairer notre conception du *dispositif* de la caméra cachée, dans toute sa diversité. Comme nous l'avons vu, la notion de dispositif permet de faire le lien entre, d'une part, des

⁷⁴ Celui de *Bad Trip*, par exemple, est disponible sur Youtube et regorge d'informations pratiques sur les stratégies mises en place par l'équipe : https://youtu.be/tXyIBv4AG_Q

⁷⁵ L'un deux, avec Bernard Aubouy, ingénieur du son sur *Shoah*, figure en annexe. L'autre, avec T. Debenham, responsable de la caméra cachée sur *Under the skin*, ne figure pas dans ce mémoire mais pourra éventuellement faire l'objet d'une publication ultérieure.

données propres au tournage et à la production matérielle des œuvres - ce que nous avons appelé la technique - et, d'autre part, l'œuvre aboutie telle qu'elle se présente au spectateur. Analyser le dispositif, c'est analyser, si l'on peut dire, ses deux « faces ». C'est pour cela que nous présentons notre démarche analytique comme une double approche.

a. Analyse des dispositifs au tournage (technique)

Proposer une analyse technique des dispositifs peut sembler quelque peu abscons pour un lecteur qui ne porterait pas d'intérêt particulier à la technique. Cependant, il nous semble que cette démarche est tout à fait pertinente dans le cas de la caméra cachée pour expliquer certaines des formes observables dans les œuvres. Sur un plan plus théorique, cette analyse des dispositifs techniques au tournage permet notamment de réinterroger la notion de mise en scène, comme une production partagée entre le réalisateur, l'équipe, les acteurs ou les non-acteurs impliqués dans une séquence et d'autres facteurs plus ou moins contrôlables. Penser le dispositif, c'est en quelque sorte accepter de dépasser une logique individuelle, se laisser dépasser par ce dernier dans la production de l'œuvre qui en résulte, c'est admettre qu'il puisse y avoir un *cadre d'action*, parfois savamment élaboré, mais dont le contenu soit relativement variable.

L'analyse technique, dans le cadre de la caméra cachée, reviendra donc à déterminer dans un premier temps la manière dont se construit la dissimulation. Quelles inventions techniques sont à l'œuvre lorsque l'on escamote la caméra ? Quelles difficultés nouvelles doivent être surmontées ? Comment s'organise l'équipe quand nul ne doit trahir le tournage en cours ? Comment obtient-on l'accord des participants, ou comment fait-on pour s'en passer ? Comment suscite-t-on des réactions, plus ou moins prévisibles ? La réponse à ces questions, évidemment, est propre à chaque œuvre et c'est là tout l'enjeu d'une analyse documentée et centrée sur les œuvres.

Dans un second temps, une fois que les bases matérielles sont posées, il s'agira donc bel et bien de se poser la question *essentielle* de la *mise en scène*. *Où* s'opère-t-elle ? et par qui ? En amont du tournage ? Pendant ? Après ? Quels moyens originaux la mise en scène adopte-t-elle quand elle ne peut pas s'exprimer explicitement sous la forme de l'ordre ?

b. Analyse des dispositifs spectatoriels (esthétique et culturelle)

L'analyse technique, qui s'intéresse aux créateurs, a son pendant du côté spectatoriel. Elle visera à comprendre comment le dispositif agit comme un intermédiaire

entre le réel et le public. On répondra à ce programme principalement dans l'analyse esthétique des œuvres. On se demandera notamment comment ce dispositif apparaît, ou non, pour le spectateur. Comment distingue-t-on les images « *volées* » des autres images ? Quels effets sensibles et quels effets de sens la présence de matériaux en caméra cachée dans un film peut-elle produire ?

Toutefois, il nous semble que du côté du spectateur, l'analyse de l'œuvre seule (analyse esthétique dans une approche *immanentiste* du « texte » filmique) ne suffit pas toujours à caractériser la manière dont certains dispositifs sont construits. En effet, parler de l'œuvre telle qu'elle se présente au spectateur c'est peut-être omettre la façon dont elle lui *est présentée*, en prenant en compte des facteurs quelque peu extérieurs à l'œuvre elle-même. Il nous semble ainsi que des éléments de contexte, qui sont d'ordre culturels, ou historiques peuvent avoir leur importance pour comprendre pleinement les mécanismes en jeu dans certains dispositifs de caméra cachée. C'est pourquoi nous parlons ici d'analyse de dispositifs spectatoriels et pas plus spécifiquement d'esthétique, laissant la voie ouverte à des analyses plus culturelles.

2.2.4. Plan du mémoire

Nous avons, dans un premier temps, envisagé de calquer le découpage de ce mémoire sur celui établi au sein du corpus. Notre réflexion épousant ainsi les mouvements de notre matériau principal, elle en aurait suivi les inflexions et les nuances afin de distinguer plus finement chaque usage de la caméra cachée au cinéma et les enjeux qui leur sont propres. L'ambition d'un tel plan, relativement exhaustif, serait d'aboutir à une vision nuancée de ce dispositif, fidèle aux formes plurielles par lesquelles il se présente à nous, tout en proposant des analyses sur les gestes singuliers dans chaque œuvre. Cette première piste, bien que particulièrement féconde, nous est malheureusement apparue comme bien trop ambitieuse pour le format de ce mémoire. Après avoir travaillé dans le détail, et pendant plusieurs mois, sur les premiers sous-corpus recensés, l'ampleur d'un travail sur les cinq sous-corpus nous a semblé démesurée par rapport au temps de rédaction disponible et au format attendu.

Nous avons donc fait le choix de nous concentrer exclusivement sur les trois premiers sous-corpus de la liste ; et, plus spécifiquement, sur les films relevant d'une pratique documentaire. Nous sommes ainsi parvenus à dégager un ensemble cohérent de films, des années 1920 à nos jours, qui permet d'explorer les formes les plus « réalistes » (dans un sens ontologique) de la caméra cachée. Si le titre de notre mémoire témoigne de notre volonté d'ouvrir une réflexion plus large sur la caméra cachée au cinéma, notre sous-titre a été formulé pour signaler le recentrement de notre recherche sur les formes dites « documentaires ».

Nous avons organisé le plan en deux chapitres qui correspondent à un découpage historique. Le premier chapitre sera consacré exclusivement à la pratique de la caméra cachée chez Dziga Vertov pendant les années 1920 tandis que le second chapitre réunira les formes documentaires de la caméra cachée produites à partir des années 1980 (la période s'ouvre avec *Shoah*, 1985).

a. Chapitre 1 : La caméra cachée à l'ère argentique - une forme révolutionnaire chez Dziga Vertov

Le premier chapitre sera consacré au premier (et seul véritable) théoricien et défenseur de la caméra cachée : Dziga Vertov. Dans de nombreux écrits et prises de paroles, comme dans ses films, le cinéaste défend une conception du cinéma qui s'écarte de toute forme de théâtralité et de facticité. Pour lui, le cinéma doit saisir « la vie à l'improviste » par les moyens du « Ciné-Œil » afin d'atteindre ce que Vertov qualifie de « Ciné-Vérité ». Cette théorie, que nous présenterons de façon plus détaillée, jette les bases d'une pratique du cinéma en quête d'immédiateté, et reposant en partie sur la dissimulation. Nous étudierons dans le chapitre le détail de ces pratiques, autant au tournage que dans les oeuvres. Nous montrerons dans ce chapitre que cette conception de la caméra cachée s'inscrit dans le cadre d'un programme politique et idéologique d'avant-garde, et que le dispositif promu par le cinéaste est une forme avant tout *révolutionnaire*.

b. Chapitre 2 : Usages offensifs et défensifs de la caméra cachée dans le documentaire depuis l'avènement de l'image électrique

Dans un second chapitre, nous étudierons les pratiques contemporaines de la caméra cachée dans le documentaire depuis les années 1980. Il s'agira d'interroger les continuités et les ruptures que l'on pourra dégager entre l'approche *vertovienne* et des exemples plus récents. Outre certaines évolutions techniques fondamentales, que nous analyserons en termes de ruptures paradigmatiques, nous adopterons une démarche *déontologique* qui proposera de dégager deux composantes essentielles des dispositifs en caméra cachée : d'une part des aspects offensifs, dirigés à l'encontre de cibles identifiées, et d'autre part des aspects *défensifs* orientés vers la protection des sources et la confidentialité.

Cette réflexion, dans son ensemble, dresse donc un état des lieux des pratiques documentaires de la caméra cachée en interrogeant leurs continuités et leurs évolutions de Vertov aux images filmées avec des téléphones portables.

Chapitre 1 :

« *Ciné-Vérité* » de « *la vie à l'improviste* »

*La caméra cachée comme forme
révolutionnaire chez Dziga Vertov*

Du cinéma sur le vif à « la vie à l'improviste »

Si l'on y réfléchit, l'idée de saisir le monde tel qu'il est dans une forme plus ou moins aboutie d'immédiateté est sans doute *une* des idées fondatrices du cinéma lui-même. Si l'on souscrit à l'idée d'une double naissance du cinéma, avec d'un côté sa forme réaliste, ou « documentaire » chez les Lumière, et de l'autre sa forme « fictive » chez Méliès⁷⁶, on peut dire que la dimension « véridique » du cinéma, associée au saisissement de l'instantané devant la caméra, est sans doute au cœur de la conception de ses inventeurs. Le titre de l'ouvrage *Le roman des Lumière : le cinéma sur le vif*⁷⁷, qui réunit certaines de leurs citations retranscrit bien ce goût pour le saisissement du spontané de « la vie ». Niney, Sadoul et Chardère citent d'ailleurs tous trois les mots de Louis Lumière :

Les sujets des films que j'ai choisis sont la preuve que je ne désirais que reproduire la vie
LOUIS LUMIÈRE⁷⁸

Toutefois, la « reproduction » du réel par le cinématographe des Lumière ne le laisse pas tout à fait indemne. On le sait, Louis Lumière, en plus d'être le premier cinéaste, est le premier metteur en scène⁷⁹. Pour s'en faire une idée, prenons par exemple le programme de la première séance publique⁸⁰. Du côté de *L'arroseur arrosé*, cela ne fait aucun doute, la scène est *jouée*. Mais même les vues les plus « réalistes » des Lumière,

⁷⁶ On se doit d'aborder cette « lecture » historique avec toute la prudence nécessaire, notamment en ce qui concerne la mise en scène (voir plus bas). Méliès, par ailleurs, a réalisé des reconstitutions historiques (qui relèvent donc d'une certaine forme de réalisme, autant que de la fiction). C'est donc ici une distinction à visée purement heuristique que nous établissons.

⁷⁷ L. LUMIÈRE et B. CHARDÈRE, *Le roman des Lumière: le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, 1995

⁷⁸ Cité par G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, T1, p. 288 - citation elle-même extraite de F. NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 30. Dans le courant de cette citation, on pourra insister comme le fait Sadoul, cité par Niney, sur le lien entre les films des Lumière et le projet de filmer « la vie » : avant eux, les inventeurs insistent sur la reproduction du mouvement (Kinétoscope ...), après eux, le nom des inventions insistent sur la capacité à saisir la vie (Bioscope, Vitascope ...).

⁷⁹ L. LUMIÈRE et B. CHARDÈRE, *Le roman des Lumière, op cit.*, p. 367 « Louis Lumière, premier cinéaste ». On apprend notamment dans ce chapitre que Louis parle de « mise en pages » de ses sujets.

⁸⁰ On trouvera le programme et les films sur l'article suivant : « La première séance publique payante - La Première séance », sur *Institut Lumière* (en ligne : <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html> ; consulté le 10 mai 2022)

n'échappent pas à la mise en scène. Ainsi, il existe au moins quatre versions de la « *Sortie d'usine* »⁸¹. Le tout premier cinéaste a mis en scène la sortie du personnel, qui s'affiche en costume du dimanche (et non en tenue de travail), notamment pour jouer toute la « vue » sur le temps restreint offert par la bande (moins de 40 secondes). Le quatrième film du programme montre, de façon similaire, les participants du congrès de photographie à Lyon qui sortent de bateau. L'un d'eux, au moins, regarde la caméra et pose avec son appareil photo pour le cinématographe en train de tourner.



Figure 2

11^e seconde de la vue : bien au centre de l'image, un photographe ralentit le pas. Il pose avec sa chambre photographique, qu'il pointe en direction du cinématographe, avant de partir. Il vient de *prendre la pose*.

A ces deux vues, où les « figurants » qui défilent se mettent spontanément en scène pour la caméra (plans « performés »), on pourrait peut-être opposer la neuvième vue de la Première séance, désignée dans le programme sous l'intitulé « La place des Cordeliers à Lyon⁸² ». Sur cette vue générale (personne n'apparaît dans une valeur rapprochée), en apparence, la vie se déroule sans que l'acte filmique n'interfère avec le réel. Les passants,

⁸¹A. GAUTIER et J.-M. LAMOTTE dans M. AUBERT et J.-C. SEGUIN, *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris, France, Ed Mémoire du cinéma, 1996p. 17 ; les quatre versions sont consultables sur : <https://catalogue-lumiere.com/series/les-sorties-dusine/>, consulté le 31/05/2022. Mais c'est sans compter sur les versions sans doute disparues, notamment de premières versions tournées sur papier en 1894 (L. Lumière et B. Chardère, *Le roman des Lumière*, op. cit.)

⁸² Elle est toutefois répertoriée comme la vue n°128 « Place des Cordeliers », <https://catalogue-lumiere.com/place-des-cordeliers/> consulté le 31/05/2022

en habits quotidiens, traversent le cadre sans en être conscients⁸³. Il s'agit, selon nous, de la seule vue « non-posée » de la projection⁸⁴. Toutes les autres vues du programme, savamment composées, sont des scènes « posées » pour la caméra. Nous n'affirmons pas forcément que Louis Lumière intervient à la prise de vue pour « diriger » ses figurants. Nous affirmons que par la construction d'un certain dispositif filmique (tourner face caméra, sur un temps restreint et sur un mode quelque peu spectaculaire), celui-ci *met en scène* (« en pages » selon ses termes), la réalité. Il instaure dans son cinéma la distinction entre un monde *profilmique* qui existe *pour* la caméra, et un monde *afilmique* qui existe indépendamment de celle-ci. Ainsi, la majorité de ces vues Lumière ne reproduisent pas exactement « la vie ». Elles reproduisent la vie *telle qu'elle se donne à voir devant la caméra* : apprêtée, souriante, bourgeoise⁸⁵. L'esthétique de certaines de ces vues Lumière est à rapprocher, selon nous, de celle des premiers portraits photographiques, qui empruntaient à la peinture ses règles de composition et tendaient à rendre plus accessible sa dimension édifiante : les sujets y posaient dans leurs plus beaux habits, dans des poses élaborées et rigides⁸⁶ ; l'acte de représentation était à la fois du côté du photographe, et de celui de son sujet, qui *performe* en quelque sorte son propre rôle. Les opérateurs Lumière sont sans doute les premiers cinéastes à intégrer, *de fait*, les effets inhérents à la présence de l'appareil de prises de vues à leur mise en scène, qui a souvent quelque chose de théâtral.

Chez François Niney, rappelons-le, les films des frères Lumière et ceux de Dziga Vertov appartiennent à la même « tournure » documentaire : « l'instantané⁸⁷ ». Il reconnaît toutefois que « d'importantes nuances » existent entre ces cinéastes sans les développer véritablement. En tout cas, il ne propose pas de développement à partir de ces exemples mêmes, mais plutôt de manière abstraite (en ayant notamment recours à une mise en situation à partir d'un tournage imaginaire). C'est d'abord à l'exposé concret de ces nuances

⁸³ A l'exception, peut-être de l'un d'eux, qui apparaît en bas à gauche du cadre avant de changer brusquement de direction. Peut-être a-t-il remarqué un appareil de prises de vues, et a-t-il voulu éviter de déranger le cadre ?

⁸⁴ Mais il ne s'agit pas d'une vue en caméra cachée. Selon notre typologie, c'est une prise de vue « discrète ». Cf. p. 20

⁸⁵ Ce n'est évidemment pas le cas de toutes les vues Lumière qui donnent parfois à voir des milieux plus populaires ou forains. Le traitement métaphorique ne vise ici qu'à insister sur la dimension posée de ces images et sur la prépondérance remarquable d'un certain monde bourgeois à l'image.

⁸⁶ D'abord à cause du « temps de pose » nécessairement élevé des premières émulsions.

⁸⁷ F. NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 42 ; ajoutons Rouch, le cinéma vérité, le cinéma direct, le free cinema, Wiseman, et d'autres, à cette liste de cinéastes qui pratiquent « l'instantané » selon Niney.

qu'entend s'atteler cette première partie. Il nous semble que de filmer la vie « sur le vif » comme le ferait Louis Lumière⁸⁸ et la filmer « à l'improviste » comme le fait Vertov relève de rapports au réel relativement distincts et que les différences méritent d'être approfondies. Vertov semble ainsi évacuer, d'une certaine manière, et en apparence seulement, l'effet de la présence de la caméra sur le réel. En nous intéressant précisément à la théorie et à la pratique de Vertov, nous entendons préciser ce qu'implique le tournage caché à la fois en termes techniques, mais aussi esthétiques, sémiotiques, épistémologiques, et éthiques. Chez Vertov, la conception de « la vie à l'improviste » (qui tient lieu de programme esthétique autant qu'épistémologique), on le verra, s'oppose radicalement à l'idée de jeu, et parfois même à celle de pose. Cette revendication nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce mémoire. Elle correspond, selon nos termes, au passage décisif d'une forme de cinéma *performé, sur le vif, ou discret*, à un cinéma véritablement *caché* par le recours effectif et revendiqué à la dissimulation. Le cinéma de Vertov est donc une étape incontournable de notre étude sur la caméra cachée, sorte de première occurrence historique documentée du dispositif en même temps qu'un manifeste.

Nous entendons insister sur le fait que le recours au dispositif de la caméra cachée chez Vertov est justifié par un projet politique révolutionnaire. Nous verrons qu'il est loin d'être systématique, sans pour autant être négligeable, que la « vie à l'improviste », comme projet esthétique et pratique recoupe des réalités de tournage multiples. Comprendre la logique vertovienne, c'est identifier précisément les « cibles » du dispositif de la caméra cachée (qui n'est qu'une des formes possibles de la vie prise « à l'improviste ») et c'est donc mettre en avant la dimension politique et idéologique de ce choix technique. Nous verrons donc en quoi, chez Vertov, la caméra cachée est bien une forme particulièrement subversive, au sens le plus entier du terme.

⁸⁸ Selon notre typologie, il la filme plutôt dans une relation de « performance ».

« Pour moi la *Kino-Pravda*⁸⁹ c'était la vérité de la vie, sur une base morale, la compréhension de la vie telle qu'elle est en réalité, la vérité du cœur, la vérité jusqu'au cœur ... »

Mikhaïl Kaufman⁹⁰

1. Comment situer « la vie à l'improviste » dans la théorie de Dziga Vertov ?

L'expression « la vie à l'improviste » est la traduction courante dans la littérature francophone sur Dziga Vertov⁹¹ de l'expression « Zhizn' vrasplok » que l'on retrouve fréquemment chez le cinéaste russe (de son vrai nom Denis Kaufman ; 1896-1954). Il s'agit notamment du sous-titre d'un film-manifeste important, qui préfigure par certains aspects *L'homme à la caméra* (1929) et qui est présent dans notre corpus principal : « *Le Ciné-Oeil dans sa première exploration - Première série du cycle : "La vie à l'improviste"* » (*Kino-Glaz na pervoi razvedke - pervaiia seria tsikla : "Zhizn' vrasplok"*, 1924 ; plus sobrement désigné comme *Kino-Glaz*, en italique et sans traduction, ci-après).

Cependant, comme l'a très bien démontré J. Hicks⁹², cette notion de « vie à l'improviste » pose quelques problèmes dans la littérature anglo-saxonne sur Dziga Vertov. D'abord, se pose la question de la traduction de l'expression russe « Zhizn' vrasplok ». L'équivalent anglais de « la vie à l'improviste » est ainsi l'expression « life caught

⁸⁹ Nous aurions traduit ce terme par Ciné-Vérité, voir infra, mais nous avons conservé le texte original de Sadoul

⁹⁰ Frère et opérateur de Vertov, dans son entretien avec George Sadoul, cité plus bas

⁹¹ On la retrouve dans tous les ouvrages de référence consultés :

- G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma - 5. L'art Muet (1919-1929)*. Premier Volume : L'après-guerre en Europe, Paris, France, Denoël, 1975, vol. 5 ;

- G. SADOUL, *Dziga Vertov*, Paris, France, Champ libre, 1971 ;

- D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution : écrits sur le cinéma*, F. Albera, A. Somaini et N. Milovzorova (éd.), S. Mossé, A. Robel et I. Tcherneva (trad.), France, Autriche, les Presses du réel, Österreichisches Filmmuseum, 2018 ;

- N. P. ABRAMOV, « Dziga Vertov », *op. cit.* ;

- D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, S. Mossé et A. Robel (trad.), U.G.E. 1972

⁹² Voir le chapitre 2, « Vertov and documentary theory : "The Goal was Truth, the Means Cine Eye" » dans J. HICKS, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film.*, Londres, New-York, I. B. Tauris, 2007, p. 22

unawares » que l'on peut traduire comme « la vie prise à son insu ». La traduction anglaise est plus clairement orientée vers l'idée d'une prise de vue dissimulée, en tout cas prise « à l'insu » (sous-entendu de quelqu'un qui n'en a pas conscience). Hicks montre ainsi que l'expression « life caught unawares » est parfois devenue par traduction, et à tort, synonyme de « caméra cachée » chez Vertov. La démonstration de Hicks s'appuie notamment sur l'index de l'ouvrage *Kino-Eye*⁹³ où l'entrée « candid filming⁹⁴ », vide, précise « see life caught unawares » comme s'il s'agissait d'un strict équivalent.

Dans quelle mesure ces remarques, très pertinentes, s'appliquent-elles à la littérature francophone, où la traduction « la vie à l'improviste » s'est imposée de façon unanime dans tous les écrits consultés⁹⁵ ? Sans doute que ces remarques ont une portée plus restreinte. D'abord, la traduction de « vie à l'improviste » est moins clairement orientée vers l'idée de dissimulation puisqu'il n'est pas question de prise « à l'insu ». Georges Sadoul, qui est de loin l'auteur francophone à avoir le plus poussé la recherche autour de cette expression définit ainsi la notion : « Prendre “la vie à l'improviste” signifie filmer les hommes et les êtres vivants sans qu'ils aient conscience de la présence d'un opérateur et d'une caméra, *ou du moins sans que leur comportement s'en trouve modifié*⁹⁶ ».

Hicks constate qu'une traduction alternative est possible⁹⁷ et propose d'adopter l'expression « life off guard » (« la vie au dépourvu »). Le terme « au dépourvu », qui correspond à la traduction générique de « vrasplok » (ou encore « par surprise⁹⁸ »), semble apporter un autre éclairage sur cette notion, en l'écartant du seul champ de la cinématographie prise « à l'insu » des personnes filmées. Nous avons fait le choix de continuer à utiliser ici l'expression « la vie à l'improviste » pour nous inscrire dans la

⁹³D. VERTOV, *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, A. Michelson (éd.), K. O'Brien (trad.), Berkeley, University of California press, 1984, équivalent anglais de l'ouvrage D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, *op. cit.*, où figurent essentiellement les mêmes textes.

⁹⁴*Candid* est un idiome anglo-saxon qu'il nous faudra discuter plus en détail et qui renvoie à l'idée de « non-posé », et par extension de caméra cachée.

⁹⁵A l'exception notable et critiquable d'une occurrence de l'expression « caméra à l'état pur » qui apparaît dans les notes traduites de Dziga Vertov à la fin de la revue N. P. ABRAMOV, « Dziga Vertov », *op. cit.* Cette traduction, comme d'autres dans l'ouvrage semble relativement libre et critiquable.

⁹⁶G. SADOUL, *Dziga Vertov*, *op. cit.* La nuance proposée par Sadoul a son importance, car il admet que les sujets filmés puissent être pris « à l'improviste » et pourtant avoir conscience de la caméra ... Selon nous, cela écarte de fait l'équivalence entre caméra cachée et vie prise « à l'improviste ».

⁹⁷Hicks l'a rencontrée dans l'ouvrage Y. TSIVIAN (éd.), *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties*, J. Gruffy (trad.), Gemona, Udine, Le Giornate del cinema muto, 2004, p. 384

⁹⁸Source : Google Traduction. Nous ne sommes malheureusement pas russophones.

continuité des traductions françaises de Vertov, mais souhaitons faire figurer ici ces réflexions, que nous n'avons pas rencontrées en français, autour des alternatives possibles à cette traduction.

En faisant de « la vie à l'improviste » notre objet nous nous devons donc de resituer le concept dans l'écosystème conceptuel vertovien afin d'en comprendre pleinement la teneur et la mesure. Dans un premier temps, il nous semble ici opportun de nous référer à la théorie de la Ciné-Vérité développée par Dziga Vertov afin de bien en saisir les horizons auxquels le Ciné-Ceil (comme ensemble de techniques) et le cas particulier de « la vie à l'improviste » entendent répondre. Cette conception théorique éclaire selon nous la compréhension de la *pratique* vertovienne de la dissimulation que nous détaillerons davantage dans une seconde sous-partie. Il nous semble en effet indispensable, tel que le notait d'ailleurs Hicks ⁹⁹, de repartir des films (parfois inconnus de certains commentateurs ¹⁰⁰) pour les confronter à la théorie, et voir comment ils l'éclairent, l'infléchissent, la nourrissent, la contredisent. Nous montrerons ainsi en quoi « la vie à l'improviste » saisie par Vertov se décline en une multiplicité de pratiques et de formes qui nous invitent à nous poser la question du recours *spécifique* à la caméra cachée dans son cinéma¹⁰¹.

⁹⁹ Il écrit « [...] les analyses des films de Vertov se réfèrent à une méthode de filmage relevant de "la vie à l'improviste" ('life caught unawares' method of filming). Typiquement, ce terme est évoqué, brièvement commenté, dans l'espoir d'y trouver une explication partielle au sujet de ce que le film essaie d'accomplir. Mais cette construction théorique est rarement l'objet d'un examen approfondi à part entière, et, de même, on pense peu à la façon dont les films incarnent et révèlent les théories au profit de la démarche inverse. » (traduction personnelle). J. HICKS, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 22

¹⁰⁰ Par exemple Sadoul n'a pas pu voir le film *Kino-Glaz*, cf. G. SADOUL, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 102 (« il aurait fallu connaître le numéro spécial du *Kino-Glaz* consacré à la vie à l'improviste »).

¹⁰¹ Nous nous inscrivons ainsi dans la continuité de la réflexion de Hicks tout en proposant un contrepoint. Il met l'accent, pour sa part, sur la présence de mise en scène dans les films de Vertov et insiste sur la moindre mesure de la caméra cachée chez Vertov. Toutefois, nous essaierons de compléter certaines de ses réflexions qui n'insistent pas toujours sur la spécificité de la caméra cachée chez le cinéaste.

1.1. La Ciné-Vérité et ses horizons

Il ne s'agit pas du Ciné-Œil pour le Ciné-Œil mais de la vérité grâce aux moyens du Ciné-Œil, c'est-à-dire la ciné-vérité. Il ne s'agit pas de filmer « à l'improviste » pour filmer « à l'improviste », mais pour montrer les gens sans masque et sans fard, pour les saisir dans l'œil de l'appareil de prise de vue en situation de non-jeu. Pour lire leurs pensées mises à nu par le Ciné-Œil.

DZIGA VERTOV, 1934¹⁰²

La difficulté à appréhender la pensée de Dziga Vertov tient, entre autres, à la masse considérable d'écrits produits par le cinéaste, à laquelle s'ajoute celle encore plus grande des écrits à son sujet. Il peut être complexe de s'orienter dans ses propos tant il élabore et révisé sa pensée tout au long de sa carrière, se répétant et se complétant de texte en texte. Les éditions que nous avons consultées sont elles-mêmes multiples : *Le Ciné-Œil de la révolution* (parution récente et augmentée) ; *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets* (édition de 1972 première traduction conséquente en Français après celle, maigre, proposée par Sadoul dans *Les Cahiers du Cinéma*) ; *Premier Plan n°35* (1965, qui s'appuie notamment sur la parution de ses carnets en Russie en 1957), pour les sources françaises.

L'une des autres difficultés de la théorie de Vertov est qu'elle repose en grande partie sur des vocables forgés par le cinéaste lui-même et employés dans des contextes et des sens parfois différents. En effet, il y a les concepts d'une part, et, d'autre part, les œuvres cinématographiques et journaux filmés de Vertov, qui reprennent ces concepts dans leurs titres. Vertov a ainsi réalisé entre 1922 et 1925 une série de vingt-trois bandes d'actualités réunies en thématiques qu'il intitule *Kino-Pravda*, en référence à la *La Pravda* (La Vérité), nom du journal officiel du parti communiste soviétique. Il y a également le film *Kino-Glaz* que nous avons déjà cité, initialement pensé comme une série de six films¹⁰³. Comme c'est le cas dans l'ouvrage *Le Ciné-Œil de la révolution* nous désignerons les concepts en écrivant Ciné-Vérité et Ciné-Œil (traduit) et les films en écrivant *Kino-Pravda* et *Kino-Glaz* (en italique et non-traduit), afin d'éviter les confusions.

¹⁰² « Au sujet de la *Kino-Pravda* » dans D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution, op. cit.* - p. 463 ; le soulignage figure dans le texte original.

¹⁰³ Dont seul le premier a finalement vu le jour.

1.1.1. La Ciné-Vérité : clé de voûte théorique

Malgré ces difficultés inhérentes aux textes de Vertov il est assez remarquable de voir avec quelle rigueur il élabore sa théorie. Certaines expressions reviennent presque mot pour mot (malgré les traductions) dans des écrits ou des interventions parfois distantes de plusieurs dizaines d'années. Il en va ainsi du propos cité en ouverture p. 56, daté de 1934, qui renvoie directement à d'autres notes de Vertov, datées de 1924 :

Pas le « Ciné-Œil » pour le « Ciné-Œil », mais la vérité grâce aux moyens et aux possibilités du « Ciné-Œil », c'est-à-dire de la Ciné-Vérité. Pas la prise de vue à l'improviste « pour la prise de vue à l'improviste », mais pour montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra.

DZIGA VERTOV, 1924¹⁰⁴

Ce rapprochement de textes proposé ici nous permet de pointer du doigt plusieurs points qui nous semblent important quant à la théorie de la Ciné-Vérité. D'abord, même si le concept de Ciné-Œil connaît des limites variables au fur et à mesure de son élaboration par Vertov (cf. infra), celui de Ciné-Vérité, même si son usage est bien plus rare dans les textes, semble tout à fait clair dès les premières ébauches théoriques. On peut ainsi la définir assez simplement comme l'élucidation de la vérité par les moyens propres du cinéma (dans les mots de Vertov « c'est la vérité montrée par les méthodes du ciné-œil¹⁰⁵ »). Nous détaillerons davantage ce que peut désigner « la vérité » dans la suite de cette sous-partie. La Ciné-Vérité, dans sa stabilité au fil des textes, apparaît bien comme *le but* à atteindre et constitue une véritable clé de voûte théorique.

La vérité était le but. Le Ciné-Œil le moyen.

DZIGA VERTOV, 1940¹⁰⁶

Cette reconnaissance de l'importance de la Ciné-Vérité dans la théorie de Vertov correspond, comme l'indique F. Albera en introduction du *Ciné-Œil de la révolution*¹⁰⁷, à un basculement historiographique en partie dû à la réactualisation de ce concept par Rouch et Morin (« cinéma-vérité ») et à son étude par Georges Sadoul.

¹⁰⁴D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 61-62. Il est important de noter que la source de la première citation n'étant pas la même, la traduction varie également. Les deux traductrices de 1972 ont cependant participé à l'édition de 2018. On trouve, par ailleurs, une traduction alternative, visiblement du même écrit, dans N. P. ABRAMOV, « Dziga Vertov », op. cit., p. 78. Cette fois le texte est daté de 1940 mais on en reconnaît clairement la structure.

¹⁰⁵Note du 6 septembre 1936, D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 262

¹⁰⁶« A propos de mon amour pour l'homme vivant », *Le ciné-œil de la révolution*, op. cit., p. 557

¹⁰⁷F. Albera en introduction de *Id.*, p. 63

S'intéresser à ce concept de Ciné-Vérité, c'est donc, selon nous, creuser l'un des *principes* sur lesquels il ne semble à aucun moment revenir dans sa carrière. Nous verrons que nous pourrions définir le Ciné-Œil comme le projet esthétique que l'on peut associer à la Ciné-Vérité.

Ce que ce rapprochement de textes nous fait également entrevoir, c'est l'importance décisive des années 1920 (et *particulièrement* de l'année 1924) dans l'élaboration de la théorie vertovienne en ce qui concerne « la vie à l'improviste ». Dans les textes consultés, deux films reviennent le plus souvent quand il est question de cette idée : *Kino-Glaz*, évidemment, qui mentionne le concept dans son sous-titre, et *L'homme à la caméra*, qui poursuit certaines explorations du premier film. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer spécifiquement sur ces deux films.

1.1.2. « Voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale » : horizon idéologique et politique

Quelle est donc cette « *Vérité* » que Vertov entend dévoiler ? Pour comprendre la Ciné-Vérité, il faut d'abord considérer un contenu idéologique que les films de Vertov participent à diffuser. Il s'agit, après tout, d'un cinéaste soviétique qui doit passer les filtres du régime. Par ailleurs, même si la position personnelle de Vertov mériterait d'être clarifiée¹⁰⁸, le cinéaste adhère dans ses discours à l'idéologie communiste. Vertov explique que le Ciné-Œil doit s'appuyer sur une plateforme (entendre *un programme*) ayant pour but le « déchiffrement communiste du monde¹⁰⁹ ». La Ciné-Vérité, c'est notamment cet *horizon idéologique* : la diffusion, par le cinéma (et autres médias) d'une vision du monde ordonnée par le communisme. Ce programme idéologique n'est pas autre chose qu'un *horizon politique* aux ambitions concrètes, puisqu'il doit mener, selon Vertov, à la libération du prolétariat :

¹⁰⁸C'est ce qu'appelle notamment à étudier D. FAROULT, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 90, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 1^{er} mai 2020, p. 231-237

¹⁰⁹Voir par exemple le paragraphe « principe du Ciné-Œil » de l'article « Le Ciné-Œil » *Le ciné-œil de la révolution*, *op. cit.*, p. 228 ; on retrouve aussi l'expression à la fin de « Naissance du Ciné-Œil » dans D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets.*, *op. cit.*, p. 62

Le jour où tous les travailleurs seront en capacité d'envisager la vie d'une manière claire et légitime, ils prendront le pouvoir.

Voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale, voilà la formule élémentaire des kinoks.

DZIGA VERTOV, 1924¹¹⁰

La Ciné-Vérité consiste donc tout d'abord à « déchiffrer » et restituer l'ordonnancement social et matériel du monde selon l'idéologie communiste.

1.1.3. « Une armée de Kinoks » : horizon médiatique

La notion de Ciné-Vérité suppose un *horizon médiatique* à part entière. En 1925, Vertov écrit :

Dans un avenir proche, l'homme pourra transmettre simultanément par radio dans le monde entier les phénomènes audibles et visibles enregistrés par un radio-appareil de prise de vue.

Nous devons nous préparer à mettre ces inventions du monde capitaliste au service de sa propre destruction.

Et ce n'est pas à la diffusion d'opéras et de drames que nous nous préparerons. Nous nous préparerons intensément à donner aux prolétaires de tous les pays la possibilité de voir et d'entendre le monde entier d'une manière organisée, de se voir, de s'entendre et de se comprendre mutuellement.

Le Radio-Œil (connu à la première étape de son existence en tant que Ciné-Œil) est appelé à opposer à la meute des capitalistes, ayant envahi la planète, et le prolétariat mondial réuni et organisé par une vision et une audition commune.

DZIGA VERTOV, 1925¹¹¹

Vertov ne pense pas uniquement la Ciné-Vérité comme un programme de tournage, mais aussi comme une publicité massive de ce déchiffrement opéré par le Ciné-Œil. La Ciné-Vérité acquiert une nature collective : le déchiffrement communiste du monde repose en partie sur des relations nouvelles entre les travailleurs. L'article cité s'ouvre sur l'expression de cette nécessité : « L'OUVRIER DU TEXTILE DOIT VOIR l'ouvrier d'une usine de construction mécanique en train de fabriquer une machine nécessaire à l'ouvrier du textile », ce deuxième ouvrier devant lui-même voir celui qui lui a fourni les matériaux (le mineur) qui doit, à son tour, voir le paysan qui a produit le blé qui le nourrit...

Vertov ne se contente pas de formuler ses ambitions médiatiques visionnaires en termes abstraits, il conçoit une véritable organisation sociale et politique pour la Ciné-Vérité. Il imagine un embryon de modèle *télé-visuel* avant l'heure, dès l'époque du Ciné-

¹¹⁰ « Kino-Glaz (Ciné-chronique en six séries) », D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution, op. cit.* - p. 169

¹¹¹ « Le Radio-Oeil », article paru dans *La Pravda*, le 16 juillet 1925 ; *Id.*, p. 221

Œil (actualités cinématographiques qui précèdent la Radio-Œil – son idée de la télévision). Il s'agit d'abord d'adopter une structure arborescente permettant le recueil de l'information *en tout lieu et en tout temps*. Il faudrait, à terme, opposer à chaque événement « une caméra prête à tourner en permanence, qui se déclenche instantanément, au moment même où l'on voit.¹¹² ».

[...] il nous faut absolument :

- 1) des moyens de transport rapides,
- 2) de la pellicule à haute sensibilité,
- 3) de petits appareils de prise de vue à main légers,
- 4) des appareils d'éclairage tout aussi légers,
- 5) une équipe de ciné-reporters diligents,
- 6) une armée de kinoks - correspondants - observateurs

DZIGA VERTOV, 1926¹¹³

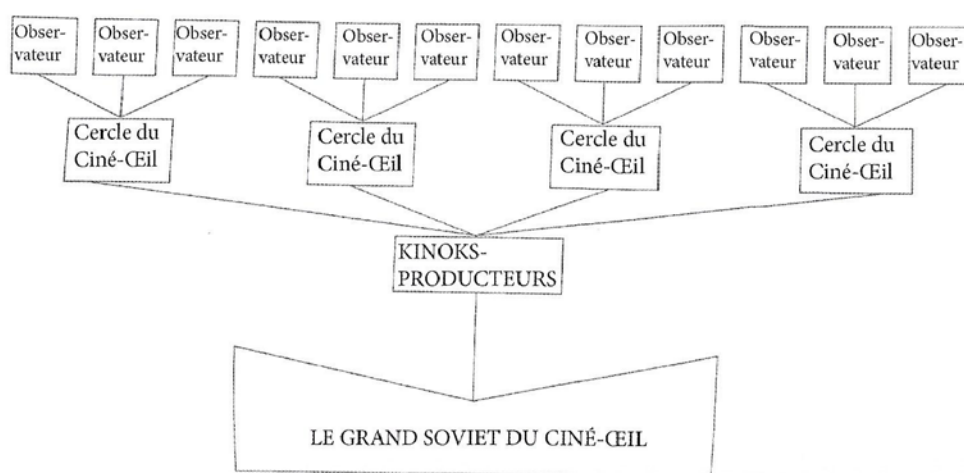


Figure 3

Schéma d'organisation des cercles du Ciné-Œil, 1926¹¹⁴.

Les Kinoks producteurs, dépendant du Grand Soviet du Ciné-Œil, centralisent les faits rapportés par les observateurs rassemblés au sein des différents cercles du Ciné-Œil (Kinoks). On retrouve la structure hiérarchique et territorialisée des cercles soviétiques qui donne à un organe centralisé le pouvoir de rayonner sur un large territoire.

Ce modèle *journalistique* est en partie hérité de l'expérience centrale de Vertov dans les actualités filmiques. Sa structure s'inspire en partie, comme a pu le montrer Jeremy Hicks¹¹⁵, du mouvement des *correspondants ouvriers* dans la presse bolchévique.

Selon nous il faut donc parler de la Ciné-Vérité en termes d'élucidation *collective* du monde, par le moyen des médias. D'ailleurs Vertov écrit lui-même qu'il convient de

¹¹² Notes du 6 septembre 1936 - D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 262

¹¹³ D. VERTOV, « Le Ciné-Œil », *Le ciné-œil de la révolution*, op. cit., p. 240

¹¹⁴ *Id.*, p. 236

¹¹⁵ J. HICKS, *Dziga Vertov*, op. cit., p. 16 - Ce mouvement consistait à faire figurer dans les nouveaux journaux bolchéviques des lettres envoyées par des ouvriers qui deviennent peu à peu des correspondants locaux. On voit bien comment ce modèle inspire Vertov.

« s'éloigner définitivement de l'autorité [authorship] d'une seule personne au profit d'une autorité de masse, dans le but d'organiser une vision par montage - pas un aperçu accidentel mais bel et bien nécessaire et suffisant du monde toutes les quelques heures¹¹⁶ ».

1.1.4. Les ciné-faits : horizon épistémologique et éthique

Enfin, la Ciné-Vérité constitue également un *horizon épistémologique*. Parler de vérité comme le fait Vertov, c'est présupposer un certain rapport entre le filmeur et le monde qui garantisse la *fidélité* du matériau récolté à la *réalité*. Cette quête de vérité, chez Vertov, dépasse la nature essentiellement *réaliste* de la prise de vue par une caméra ou un appareil photo (ce que Bazin appellerait l'ontologie réaliste de l'image photographique). En effet, Vertov le sait, une image réaliste par nature peut tout à fait servir à fausser (comme une certaine propagande) ou à feindre (comme le ferait la fiction). Chez Vertov, le souci épistémologique (obtenir des images « vraies ») résulte finalement en des implications *éthiques*. Il faut alors prendre « la vérité » dans le sens où on prendrait cette expression en parlant de « dire la vérité » : elle devient une question qui porte sur l'attitude de l'énonciateur (ici du filmeur), sur sa rigueur morale ou scientifique, sur son *agir*. Agir vrai c'est orienter son action de sorte que l'on ne *ment pas*, que l'on ne détourne d'aucune manière la réalité filmée. Dans ses notes, Vertov se prête lui-même un serment pratique :

Moyens de combats interdits. Ce que je me suis interdit à moi-même :
 1) recourir à la non-vérité pour obtenir la vérité ;
 2) miser sur la bêtise des autres pour augmenter les chances de succès ;
 3) l'apparence de la vérité à la place de la vérité.
DZIGA VERTOV, 1938¹¹⁷

Pour Vertov (point 3), on ne peut éthiquement se contenter de l'apparence de la vérité (le réalisme, la reconstitution, le jeu, etc.) ; il faut s'assurer de l'effectivité pratique de cette vérité. L'ambition de Vertov est bien de constituer, par le recours à une *méthode*, des *documents*, qu'il appelle pour sa part des « ciné-faits ». Cette nature factuelle du document filmique est garantie, selon lui, par le rejet absolu et systématique de la mise en scène, plus précisément du *jeu*¹¹⁸.

¹¹⁶ Dziga Vertov, « Tvorcheskaia kartochka 1917-1947 », *Kinovedcheskie zapiski*, n. 30, 1996, p. 163 - traduit et cité dans *Id.*, p. 17-18. Traduction personnelle.

¹¹⁷ Notes du 7 septembre 1938, D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 290

¹¹⁸ Nous développerons plus en détail cette idée dans la sous partie suivante sur le Ciné-Œil et « la vie à l'improviste » et nous interrogerons largement la mesure dans laquelle Vertov « respecte » ses préceptes dans la deuxième partie consacrée à l'étude de ses pratiques.

Fausse est l'affirmation selon laquelle un fait vivant fixé par la caméra perd le droit d'être appelé un fait si ses nom, date, lieu et numéro ne sont pas portés sur la pellicule.

Chaque instant de vie filmé sans mise en scène, chaque prise de vue faite dans la vie *telle qu'elle est* et filmée en cachette, à l'improviste, ou par tout autre procédé technique analogue est un fait fixé sur la pellicule, un *ciné-fait*, comme nous disons.

DZIGA VERTOV¹¹⁹, 1926

Nous avons donc pu envisager la Ciné-Vérité comme une série d'horizons (idéologique et politique, médiatique, épistémologique, éthique) qui permettent de formuler un projet cinématographique. Nous espérons avoir montré en quoi ce projet est éminemment *subversif* : il s'agit d'entamer une *révolution collective du regard*. Le vocabulaire guerrier de Dziga Vertov est à ce titre tout à fait révélateur ; sa pratique s'annonce comme une lutte.

Par quels moyens est-elle menée ? Quel rôle spécifique y joue la dissimulation ?

¹¹⁹ « En d'autres termes », *Id.*, p. 81-82

1.2. Du Ciné-Œil à « la vie à l'improviste » : un recentrement de la recherche

[...] Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible ?

Je pense au « Ciné-Œil ». Il naît comme un œil rapide. Par la suite l'idée du « ciné-Œil » s'élargit [...]

Le « Ciné-Œil » se comprend comme « ce que l'œil ne voit pas »

comme le microscope et télescope du temps

comme le négatif du temps

comme la possibilité de voir sans frontières ni distances

comme la commande à distance d'un appareil de prises de vues

comme le télé-œil

comme le rayon-œil

comme « la vie à l'improviste », etc., etc.

Toutes ces différentes définitions se complètent mutuellement car « le Ciné-Œil » sous-entendait :

tous les moyens cinématographiques

toutes les inventions cinématographiques

tous les procédés et méthodes

tout ce qui pouvait servir à découvrir et montrer *la vérité*.

[...]

Le « Ciné-Œil », possibilité de rendre l'invisible visible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué, de rendre ce qui est joué non-joué, de faire du mensonge la vérité.

DZIGA VERTOV, 1924¹²⁰

On a pu attaquer Vertov pour son formalisme exacerbé. On a pu aussi, comme le fait notamment le critique Vladimir Erofeev, contemporain du cinéaste, opposer aux écrits « véristes » de Vertov la présence évidente de mise en scène dans ses films¹²¹. Dans cette deuxième sous-partie, il s'agit de restituer en partie la théorie *esthétique* et *pratique* de Dziga Vertov, qui entendent répondre toutes deux au programme formulé à travers la notion de Ciné-Vérité. Nous espérons montrer, comme nous y invite cette citation, en quoi cette réflexion formelle répond bien à la notion de Ciné-Vérité. Ici, on voit que le rôle de la *caméra* est considéré relativement à « l'offensive » de Vertov « contre le monde visible », qui caractérise bien la démarche subversive du cinéaste. Nous chercherons ainsi à montrer en quoi le recours à des formes parfois très expérimentales et expressives par Dziga Vertov relève bel et bien d'une articulation cohérente avec sa théorie¹²². Cette cohérence formelle

¹²⁰ « Naissance du Ciné-Oeil », D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets.*, op. cit., p. 61-62

¹²¹ Critique au sujet de *Kino-Glaz*, citée dans J. HICKS, *Dziga Vertov*, op. cit., p. 27 ; voir aussi le texte du critique, traduit en anglais, dans Yuri Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, p. 105

¹²² Qui, pourrait-on penser, laisserait présager une forme apparente de non-intervention esthétique sur le réel, « à la Wiseman » ...

avec la théorie vertovienne répond toutefois à une logique très spécifique dont nous aimerions ici restituer les principaux rouages.

Nous nous intéresserons donc dans un premier temps aux composantes essentielles du Ciné-Œil avant de nous concentrer davantage sur la notion de « vie à l'improviste », qui ne constitue, on le verra, qu'une partie de la conception et de la pratique de Vertov. C'est ce mouvement de recentrement de la recherche et ce qu'il implique concrètement dans notre rapport à notre objet que nous souhaitons mettre en avant ici.

1.2.1. L'œil mécanique, révélateur

L'un des points souvent mis en avant dans la théorie de Vertov est sa fascination (parfois qualifiée de fétichisme) pour les machines. Antonio Somaini en fait, par exemple, une porte d'entrée pour relier Vertov à la « théorie des médias¹²³ », compris ici comme les « prolongements technologiques de l'Homme¹²⁴ », telle qu'elle se développe autour de McLuhan.

Il nous semble en effet décisif de rappeler que la théorie de Vertov s'appuie sur une disjonction du regard humain et de celui proposé par le cinéma. C'est bien parce que « l'Œil mécanique » des manifestes (notamment le célèbre *Kinoks révolution*) ne voit pas le monde de la même manière que nous qu'il revêt un intérêt dans l'entreprise de révolution du regard voulue par Vertov. Pour expliquer cette capacité révélatrice de la caméra, qui doit « mettre à nu ce qui est masqué », Dziga Vertov se réfère souvent à une expérience fondatrice, beaucoup évoquée dans les textes sur le cinéaste mais rarement citée :

Ma première contribution au cinéma qui mérite de s'y pencher fut mon saut du premier étage.
Il y avait dans la ruelle [...] une grotte de la hauteur d'un étage et demi ou deux. J'y ai grimpé. L'opérateur se trouvait en bas. J'ai sauté en direction de l'appareil. [...] A l'époque, il n'y avait pas en URSS d'appareil de prise de vue accélérée. Alors, l'opérateur a dû tourner la manivelle avec la vitesse maximale que lui permettait sa forme physique. [...] J'avais pour objectif de comprendre si le tournage avec une caméra à prise de vue rapide pouvait décrypter mon monde intérieur.
Bilan. Cela paraît tout à fait banal : un homme s'est approché du bord de la grotte, s'est incliné, a souri, a sauté et s'est relevé.

¹²³ Antonio Somaini propose notamment ce rapprochement dans la postface de l'ouvrage D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution*, op. cit., p. 649 mais il en fait également un axe de son séminaire à La Sorbonne-Nouvelle « Cinema and the non-human gaze » auquel nous avons pu assister et qui a largement participé à nourrir cette réflexion. Qu'il en soit ici remercié.

¹²⁴ D'après le sous-titre, tel qu'on le traduit dans la version française, du célèbre ouvrage de McLuhan, *Understanding Media, The extensions of man*, 1964

Mais la caméra à prise de vue rapide, qu'a-t-elle montré ? Cet homme s'approche du bord de la grotte. Il réfléchit : sauter ou non. Puis il se convainc : « Il faut sauter ; c'est embarrassant sinon ». Un doute s'imisce : « Et si je me casse une jambe. Non je ne me casserai pas les jambes. Je n'ai pas le choix. Il faut que je saute. » Sourcils froncés. Expression résolue. L'homme se détache du bord de la grotte. Il se retrouve en l'air. La peur se substitue de nouveau à sa résolution. Une pensée fugace : « Il ne faut pas avoir peur, sinon je tomberai pour de bon. » Son corps fait un effort pour se redresser. Plusieurs fois la crainte remplace son attitude décidée. Puis, son organisme tout entier se tend pour retomber sur ses pieds à tout prix. L'expression de son visage change fortement juste avant que le corps ne touche terre : « Tenir debout coûte que coûte ». Puis, prise de conscience : « Je crois être debout. » Joie : « Je suis debout. C'est merveilleux ! » Tentative de dissimuler la joie : « Tiens ! Ce n'est pas grand-chose. Cela n'a pas été difficile. » Geste (voilà !) « Et voilà ! ». L'homme s'éloigne lentement.

Je me suis arrêté aussi longuement sur cet exemple parce qu'en substance le Ciné-Œil y puise ses origines.

DZIGA VERTOV, 1935¹²⁵

Quel sont les enjeux soulevés par cette expérience ? D'abord, la disjonction manifeste entre l'expérience ordinaire du monde et celle proposée par « l'œil rapide » comme l'appelle Vertov. Le ralentissement phénoménal du temps, par le ralenti à la projection, transforme notre perception de l'événement, devenue plus précise. Par extension (cf. « l'idée du Ciné-Œil s'élargit » dans la première citation p. 63), Vertov en vient à concevoir l'apport d'un regard cinématographique comme une mise en avant de tout ce qui nous échappe dans notre perception ordinaire du monde. Le Ciné-Œil et par extension « la vie à l'improviste » n'ont donc rien à voir avec une quelconque forme de *naturalisme*, bien au contraire : à chaque fois, il faut proposer un regard neuf sur le monde, une démarche véritablement *révolutionnaire*. Chez Vertov, cette transformation n'est pas un simple jeu stylistique mais elle agit comme une démarche *heuristique* qui permettrait d'appréhender la scène filmée avec plus de précision que la scène vécue, et de tirer ainsi une lecture plus *vraie* de l'expérience.

On le voit dans la citation p. 63, cette conception originelle du Ciné-Œil se décline par la suite en une série de procédés très divers, qui figurent dans une liste non exhaustive : ralenti, accéléré, inversion temporelle, prise de vues à distance, autonomisation de la caméra commandée à distance¹²⁶, téléobjectif, « vie à l'improviste » ... Tous ces procédés

¹²⁵ Dziga Vertov, « Comment est né et s'est développé le Ciné-Œil », intervention à la conférence de l'Association Internationale des théâtres révolutionnaires du 5 avril 1935, reproduit et traduit dans *Le ciné-œil de la révolution, op cit.* pp 507-519.

¹²⁶ Cette liste anticipe parfois les possibilités techniques à l'époque de Vertov

répondent à la même logique. Ce qu'il faut retenir de ce rapprochement c'est que ces procédés doivent, en théorie, nous donner à voir quelque chose de nouveau, d'« invisible », de « masqué », « que l'œil ne voit pas ». La lecture des images de Vertov, si l'on se fie à sa théorie, doit donc toujours dépasser le seul registre du visible et se prête particulièrement à un travail d'interprétation en lien avec les autres images et autres éléments du film. Par ailleurs, on voit clairement dans cette liste que « la vie à l'improviste » n'est qu'une des multiples modalités possibles pour faire advenir la Ciné-Vérité et que la mesure toute relative de ce concept chez Vertov doit donc être prise en compte.

1.2.2. Révéler l'invisible par le visible ? La fabrique du matériau

L'un des points problématiques¹²⁷ de la théorie de Vertov telle que nous l'avons présentée est qu'elle entend révéler l'invisible par le recours au visible (surtout dans sa période muette où le visible est l'unique dimension du film). Cette dualité du « visible », à la fois comme ce qui doit être dépassé et à la fois comme ce par quoi il est dépassé mérite d'être éclaircie. En effet, on peut légitimement se demander comment un bout de métrage (qui n'est par définition constitué que de visible) peut prétendre dépasser l'ordre phénoménal à partir duquel il a été produit ? Comment la représentation de la réalité peut-elle permettre de dépasser cette même réalité ?

La réponse la plus évidente, largement mise en avant dans les commentaires sur Vertov (et par Vertov lui-même) consiste à se référer à la théorie des « intervalles ». Le cinéaste défend l'idée que le sens produit par le cinéma réside dans les *intervalles* entre les éléments d'un film et de la manière dont ceux-ci entrent en « collision » : collisions entre les plans, entre les images qui composent chaque plan (le ralenti modifie, par exemple, ce régime de collision entre les images), entre les matériaux textuels (intertitres), ceux sonores (quand ils existent) et visuels ... Cette théorie des intervalles, qui semble évidemment héritée du constructivisme¹²⁸, conduit souvent à considérer que le montage occupe une place centrale, voire dominante, chez Vertov.

¹²⁷Ce qui ne constitue en aucun cas un motif de rejet, mais soulève l'intérêt d'un approfondissement.

¹²⁸ Vertov entretient toutefois des rapports complexes avec les mouvements qui lui sont contemporains, notamment le constructivisme. François Albera les présente de façon très détaillée dans son introduction de l'ouvrage *Le Ciné-Œil de la révolution, op. cit.*, mais nous ne prétendons pas aborder ici ces précisions.

Toutefois, il nous semble que le tournage occupe une place tout aussi importante qui mérite que l'on s'intéresse spécifiquement à cette dimension de la pratique ; après tout, les *ciné-faits* élémentaires en sont le fruit, et Vertov accorde une importance particulière aux moyens disponibles pour récolter ses matériaux de manière rapide, massive, avec un souci d'immédiateté. Dans un schéma de 1936, il décrit sa vision du *dispositif de tournage* :

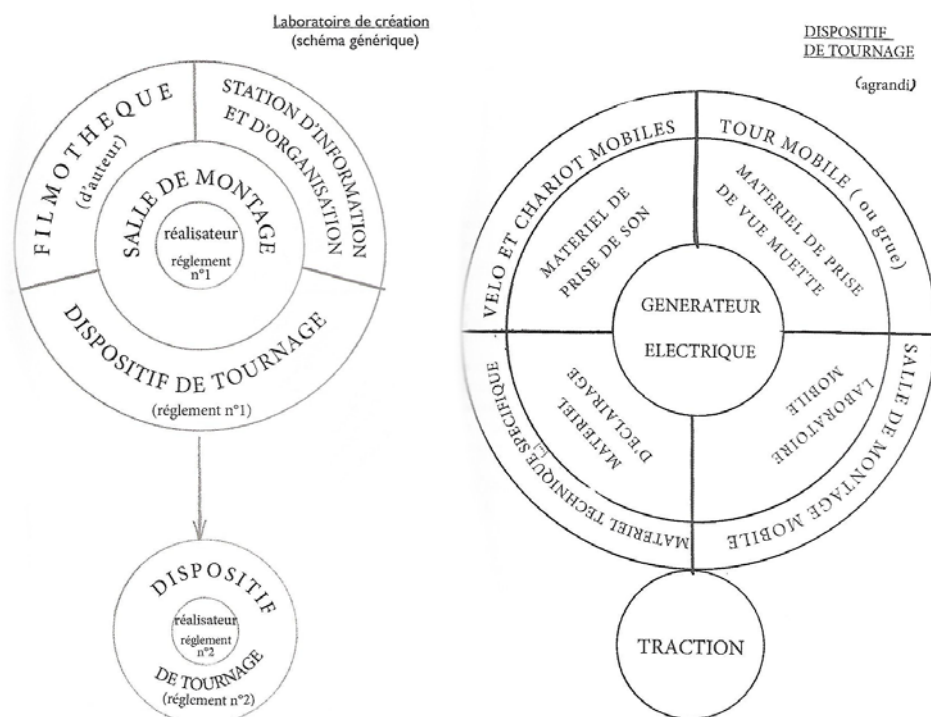


Figure 4

Schémas d'un laboratoire de création et du dispositif de tournage, 1936¹²⁹

Sur le schéma de gauche, on voit l'importance de la salle de montage, où le réalisateur, figure centrale, coordonne toutes les opérations. On voit aussi que le montage peut se nourrir de matériaux recyclés (filmothèque d'auteur¹³⁰) comme de matériaux nouveaux (dispositif de tournage), et que la recherche de ces matériaux est toujours à redéfinir en fonction de l'actualité (station d'information et d'organisation).

Le dispositif de tournage se concentre autour des enjeux de mobilité et de rapidité : tout le matériel doit pouvoir être déplacé et alimenté électriquement en tout lieu. De l'efficacité de la prise de vue dépend la qualité des ciné-faits produits.

Selon nous, le choix de certains objets, de certains cadrages, de certains dispositifs, participerait à produire des régimes de *mise en visibilité* singuliers¹³¹ caractéristiques de

¹²⁹ Schémas extraits de « Proposition de l'auteur D. Vertov pour l'organisation d'un laboratoire de création », reproduit dans *Le ciné-œil de la révolution, op. cit.*, pp 532-535

¹³⁰ La mention de filmothèque « d'auteur » vise à défendre ce matériau comme une propriété de l'auteur : Vertov a été plusieurs fois pillé par ses producteurs, qui remontent ses plans dans d'autres films dont il n'est pas à l'origine. (Voir par exemple « Extrait de l'histoire des Kinoks » sur ce point - D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution, op. cit.*, p. 339-361)

¹³¹ Vertov préfère formuler le rôle du tournage en termes de montage puisque, selon lui, il y a montage à tous les stades de la pratique : au moment de l'observation sur place (les repérages), après l'observation (l'écriture), au tournage (choix des sujets et des cadres), après le tournage (sélection et

l'esthétique de certaines œuvres de Vertov. Ces choix opératoires au tournage induiraient peut-être, et par eux-mêmes, la création d'une esthétique intrinsèque au matériau, qui ne soit pas que le fruit de son usage dans le montage. Selon nous, les séquences tournées en caméra cachée que nous analyserons dans la suite de cette partie (et plus largement dans le mémoire) contiennent des plans *intrinsèquement* subversifs, ne serait-ce que par ce qu'ils nous montrent ou par ce qu'ils nous renvoient du rapport de défiance au sujet filmé. Cette insistance sur le rôle du dispositif de tournage sur le sens des images naît de cette interrogation assez simple : pourquoi Vertov prendrait-il la peine (parfois grande) de tourner en caméra cachée si ce n'était que le montage qui donnait leur sens aux images ? C'est bien que, dans certaines circonstances, ce dispositif doit avoir des effets sémantiques en soi. C'est à la *fabrique du matériau*, et à ses implications esthétiques que nous désirons nous intéresser.

1.2.3. « La vie à l'improviste » et le tournage « en cachette » : faire tomber le masque du jeu

Tout d'abord, il convient d'insister à nouveau sur la dimension relativement marginale de « la vie à l'improviste » dans la théorie de Vertov. Si l'on se fie à l'index de l'ouvrage *Kino-eye*¹³², on trouve une entrée pour l'expression anglaise « *Life Caught Unawares* » qui renvoie directement à l'entrée « *Kinoglaz (Life Caught Unawares)* » (pour le film du même titre, *Kino-Glaz*). L'expression renvoie donc d'abord, dans l'index de l'ouvrage, au film de 1924. Une autre entrée du même index propose « *Filming unawares* » et renvoie cette fois aux mentions de Vertov qui contiennent le terme « unawares » (sans doute « vrasplok » dans le texte russe) sans qu'il s'agisse du film *Kino-Glaz*. On dénombre alors seulement 6 articles et 4 notes de carnet dans lesquelles le terme apparaît une ou deux fois. Nous avons fait le choix de rassembler toutes ces occurrences du concept de « vie à l'improviste » dans un tableau et de les numéroter (cf. p. 220). Il peut être utile de garder les citations à portée de main car la suite du texte y fera souvent référence.

On remarquera d'abord que dans quatre cas (citations A3, N2, N3 et N4), l'éditeur de *Kino-Eye* a fait le choix de renvoyer dans l'index à des pages où le terme « à

organisation), et évidemment au moment d'assembler concrètement les différents matériaux dans un film. Pour lui, tout est « montage » – cf. « Les Kinoks et le montage » dans « Le Ciné-Ceil », *Id.*, p. 237-238

¹³² D. VERTOV, *Kino-eye*, *op. cit.* - pp. 335-344

l'improviste » (« unawares ») n'apparaît pas explicitement mais où Vertov aborde pleinement la question de la dissimulation (ou non) de la caméra. Comme le notait Jeremy Hicks, et comme nous l'avons déjà expliqué au début de cette sous-partie, on tend parfois à rapprocher l'expression « *la vie à l'improviste* » de la pratique de la caméra cachée, alors même que chez Vertov, les deux termes (« à l'improviste » et « en cachette ») semblent ne pas pouvoir se confondre.

On peut consulter la citation A1 et la citation A5 (presque identiques) qui montrent bien que « la vie à l'improviste » doit se concevoir comme un des multiples procédés pour révéler la vérité employés par Vertov dans sa théorie du Ciné-Œil. Dans les citations A2 et A4, ce procédé est clairement distingué du tournage « en cachette », qui apparaît à ses côtés dans les énumérations. C'est également très clair dans la note N1 qui propose de lister les multiples méthodes « de combat » des kinoks. Jeremy Hicks fait de cet extrait (N1) son premier argument pour réfuter l'idée d'une pratique systématique de la caméra cachée chez Vertov¹³³.

Ainsi « la vie à l'improviste » se distingue bien du tournage « en cachette ». Autrement dit, chez Vertov, il est possible de concilier présence de la caméra pour le sujet filmé, et prise de vue « à l'improviste ». Cette dernière tournure est la plus complexe à définir. Comme le propose Hicks cela pourrait donc correspondre à une relation au sujet filmé qui cherche à le prendre « au dépourvu » (*off guard*). Vertov suggère d'ailleurs dans la note N1 l'image d'une attaque militaire éclair, d'une embuscade. Immédiateté et rapidité du tournage sont donc la clé pour prendre le sujet par surprise mais pas nécessairement à son insu. Dans notre typologie (p. 20), « la vie à l'improviste » correspondrait au terme « sur le vif », où le sujet sait (peut-être au dernier moment) qu'il est filmé mais ignore précisément pourquoi. Pour qu'il y ait caméra cachée, il suffirait, selon nous, qu'il y ait une démarche *active* pour dissimuler le tournage (ce qui, on le verra, est sans doute le cas chez Vertov, même quand la caméra n'est pas elle-même dissimulée).

Mais, même s'il convient clairement de distinguer « *en cachette* » et « à l'improviste », la citation A6 tend à les mettre sur le même plan dans la hiérarchie des méthodes : « La meilleure méthode, c'est de tourner à l'improviste, de tourner en cachette. » (soulignement personnel). En réalité, il faut donc chercher à comprendre ce que

¹³³ J. HICKS, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 25

peuvent avoir en commun un tournage « caché » et un tournage « à l'improviste » sur un plan épistémologique, et comment ces deux méthodes participent à constituer un ciné-fait.

La réponse à cette question revient selon nous dans la majorité des citations retenues à travers la référence au jeu (et à son opposé : le non-joué). La citation A2 pose comme condition du ciné-fait de tourner « sans mise en scène » ; la citation A3 évoque des sujets filmés « sans masque, sans jeu » ; la note N2 évoque les difficultés à éviter la mise en scène spontanée de soi (performance) par les sujets filmés qui « se mettent à arranger leur coiffure, [...]se font une tête à la Fairbanks ou à la Conrad Veidt ». Ce que cherche à tout prix à éviter Vertov c'est donc le jeu, ou du moins son invisibilisation dans la fiction. On le lit clairement dans la note N4 où Vertov rapproche la feintise (le jeu d'un acteur qui fait des blagues à l'équipe pendant qu'il joue sa propre mort devant une caméra sourde) du mensonge d'un contrôleur de caisse d'épargne qui profite de son statut pour voler dans la caisse. Le rapprochement quelque peu incongru de ces réflexions tend à suggérer le rejet profond de Vertov pour toute forme de fausseté¹³⁴. Pour lui, les « grimaces¹³⁵ » d'un acteur sont à l'émotion ce qu'une pomme factice est à une véritable pomme.

L'une des fonctions du Ciné-Œil, comme ensemble de techniques, est de rendre sensible la différence entre émotion feinte et émotion réelle. Vertov tend à confondre les émotions, telles qu'on peut les projeter à partir d'expressions sur les visages ; et les pensées que l'on peut associer à ces émotions. Un tel mécanisme est notamment manifeste dans l'extrait sur le saut dans le vide (p. 64). L'œil mécanique y apparaît comme capable de révéler des micro-expressions qui dépassent notre degré de conscience et qui manifesteraient directement les pensées du sauteur. Le spectateur passerait ainsi d'une expression évoquant la peur à une pensée concrète : « Et si je me casse une jambe. » Vertov fait donc de la sincérité de l'émotion la clé de la véracité de l'image et de son sens pour le spectateur ; il propose en quelque sorte une éthique et une rhétorique émotionnelles au cœur de sa conception du tournage.

Il est intéressant de voir que le concept de *non-joué* chez Vertov recoupe bien toutes les situations que nous proposons de retenir dans notre typologie (p. 20). En effet, il exclut

¹³⁴ Voir à ce titre la citation de 1938 p. 61; ou ces mots : « Cette aptitude au dédoublement m'avait alors épouvanté »

¹³⁵ Le terme est souvent employé par Vertov. On le trouve par exemple dans le texte « La fabrique des faits ».

de sa pratique le joué, mais il admet, on le verra, de produire des images que nous désignerons par exemple comme « performées ». Il en va ainsi des « scènes inhabituelles » de *L'Homme à la caméra* où la « jeune fille » (un des personnages principaux du film) est filmée sans donner de consigne de jeu particulière, mais en complicité avec la prise de vue (citation A6). Il compare la relation entre le filmeur et cette femme à celle qui peut exister entre un frère et une sœur : l'intimité de la relation, la confiance nouée et le caractère quotidien des scènes performées semblent garantir l'absence d'enjeux de représentation qui inciteraient à en falsifier la teneur. Il en va de même pour filmer des réunions de groupe (A6) qui relèvent de la chronique (à savoir une simple « non intervention »). Le *performé* (cas de la jeune fille), le tournage *sur le vif* (chronique), le *caché*, et le *discret* sont donc bel et bien considérés par Vertov comme des tournures documentaires possibles. Le spectre vertovien c'est le *non-joué*. Il existe en revanche une méfiance fondamentale de Vertov à l'égard du *jeu*, qui peut survenir n'importe quand dans les interactions sociales dès lors qu'un enjeu de représentation de soi existe (dès que la présence de la caméra est consciente). En cela, cette vision du monde social n'est pas sans rappeler l'interactionnisme d'Erving Goffman¹³⁶ qui parle de « mise en scène de la vie quotidienne » et analyse comment les acteurs sociaux sont amenés parfois à se construire une *face* (qui n'est pas sans rappeler l'image du masque chez Vertov). Vertov cherche au-delà de cette face.

« La vie à l'improviste » ne saurait se confondre de manière systématique avec la notion de tournage en cachette, à laquelle la caméra cachée ne saurait d'ailleurs se limiter. La pratique de Vertov se décline en une multiplicité de tournures que nous allons chercher à caractériser plus précisément en analysant les *pratiques* liées à la dissimulation. Quelles techniques met-il en place au tournage ? au montage ? Comment construit-il ses matériaux ? Quelles sont les traces de ces techniques dans les œuvres ?

¹³⁶ Les notions de *mise en scène* (*présentation*) *de soi*, de *face*, d'*interaction* sociale sont définies dans E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, A. Khim (trad.), Paris, Les Editions de Minuit, 1973 ; E. GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, A. Kihm (trad.), Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1974 ; une tentative intéressante d'importer ces notions dans la mise en scène documentaire est à trouver dans C. LALLIER, « Le corps, la caméra et la présentation de soi », *Journal des anthropologues (Montrouge)*, n° 112-113, 2008, p. 345-366

« Nous avons quitté l'atelier pour aller dans la vie, dans le tourbillon des faits visibles qui se bousculent, là où est le présent tout entier, là où les gens, les tramways, les motocyclettes et les trains se rencontrent et se quittent, où chaque autobus suit son itinéraire, où les automobiles vont et viennent, occupées par leurs affaires, là où les sourires, les larmes, la mort et les impôts ne sont pas assujettis au porte-voix d'un metteur en scène. »

Dziga Vertov¹³⁷

2. Analyser les pratiques du cinéma non-joué

Si nous avons pu clarifier la place de « la vie à l'improviste » et de la caméra cachée dans la théorie de Vertov, il reste à s'intéresser à la place qu'occupent concrètement ces procédés dans sa pratique. Jérémy Hicks tend à insister sur la place non négligeable de la mise en scène chez Vertov et sur la présence évidente de la performance dans son cinéma. Il apporte donc une nuance nécessaire quant à la marginalité de ces pratiques de dissimulation ; mais dans le même temps, son analyse n'accorde que peu de place à ces techniques spécifiques... Comme le cinéaste le souligne lui-même (note N2), pour filmer « à l'improviste » ou « en cachette » : « L'opérateur doit se montrer très inventif dans son travail. » C'est à cette grande inventivité technique qu'il s'agit de rendre justice dans cette partie en se posant la question de la mise en œuvre concrète d'un dispositif de caméra cachée par Vertov dans les années 1920.

On le verra, des techniques spécifiques au tournage existent mais s'accompagnent également d'un arsenal d'opérations sur le matériau, qui constituent selon nous des « dispositifs spectatoriels » qui ne sauraient se limiter au seul terme de « montage ». En s'appuyant sur la pratique de la dissimulation dans les films de Vertov, nous envisagerons, en conclusion de ce chapitre, l'hypothèse selon laquelle la fabrique du matériau répond aux différents rapports de confiance ou de défiance entre le cinéaste et ses sujets.

¹³⁷ Voir référence dans l'extrait N2 en annexe

2.1. Techniques « de combat » au tournage

Dans ses premières années de pratique (sa période muette), Vertov développe, avec l'aide de son frère et opérateur Mikhaïl Kaufman - qui est peut-être même l'instigateur et principal acteur de cette recherche¹³⁸ - tout un éventail de techniques pour saisir la vie « à l'improviste » ou « en cachette » que nous souhaitons recenser ici.

Notre recherche pose des problèmes méthodologiques inédits, puisque nous n'avons, comme spectateurs, accès qu'à une infime partie du matériau qui correspond aux portions montées des rushes. Par ailleurs, les opérations techniques qui ont produit ces rushes sont en partie invisibilisées. Nous faisons l'hypothèse (que nous espérons appuyer dans notre démonstration) que cette occultation de la technique n'est que partielle et que le matériau condense plastiquement un certain nombre de caractéristiques qui permettent parfois de remonter à des hypothèses sur le tournage. Par ailleurs, à défaut d'un travail nourri sur archives, nous serons contraints de travailler sur des sources secondaires, notamment sur les déclarations éparses des protagonistes du tournage (Vertov, Kaufman principalement). On doit à Georges Sadoul la recherche la plus aboutie sur les techniques de « la vie à l'improviste » elles-mêmes auxquelles il prête une attention notable et relativement exceptionnelle dans le champ des travaux sur Vertov. Il réalise un entretien avec Mikhaïl Kaufman en 1959 au sujet de sa conception de « la vie à l'improviste » qui figure intégralement dans ses deux ouvrages sur Vertov¹³⁹. Au rang des sources possibles, on trouve également des indications pratiques données par Vertov lui-même au fil de ses écrits ou allocutions (voir par exemple la citation A6, particulièrement précieuse). D'autres indications du cinéaste, plus rares et anecdotiques, proviennent de nos diverses lectures de ses textes. Il ne s'agit pas ici de prétendre à une impossible exhaustivité, mais de soulever les enjeux principaux d'une pratique tournée vers la dissimulation, de comprendre les défis qui se posaient aux Kinoks et les solutions originales mises en place pour les surmonter.

Vertov et Kaufman distinguent eux-mêmes plusieurs catégories dans leur pratique de la dissimulation au tournage. On peut s'en faire un aperçu en lisant l'entretien de Kaufman avec Sadoul (voir note 139, p. 74) ou deux extraits issus d'interventions de Vertov

¹³⁸C'est l'hypothèse de Sadoul : « Nous pensons que cette méthode de prise de vues [la « vie à l'improviste »] ne fut pas imaginée par lui [Dziga Vertov], mais par Mikhaïl Kaufman. (G. SADOUL, *Dziga Vertov*, *op. cit.*, p. 101)

¹³⁹G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, *op. cit.*, pp. 310-312 et *Id.*, pp. 93-97

cités en annexe (A6, A7). Nous avons choisi de distinguer ici trois catégories de pratiques comme Vertov le fait lui-même dans l'extrait A7. D'abord, nous distinguerons les méthodes qui reposent sur l'escamotage de l'appareil de prise de vues, qu'il soit caché au plus proche de l'action ou qu'il soit placé à distance (caméra cachée au sens le plus évident). Ensuite, nous considérerons celles qui reposent sur la diversion volontaire (« artificielle ») de l'attention (toujours une « caméra cachée », selon nos termes, mais ici dans un sens moins évident). Enfin, nous aborderons les méthodes qui profitent de la diversion « naturelle » de l'attention (prise de vues sur le vif ou discrètes, qui sortent donc selon nous du cadre de la caméra cachée).

2.1.1. Escamotage, éloignement de la caméra et observation dissimulée

La méthode la plus évidente pour surprendre ses sujets est de tourner « en cachette » (extrait A6 en annexe). Cette méthode du tournage dissimulé n'est pas sans poser, à l'époque du cinéma muet et du cinéma argentin en général, un certain nombre de problèmes pratiques.

a. Des méthodes qui résultent en partie des limitations techniques dans les années 1920

Comme on peut le lire dans « *Le Front du Ciné-Œil*¹⁴⁰ » ou dans la note N2 (dans laquelle Vertov pose le problème des curieux qui regardent la caméra dans la rue), des difficultés techniques se posent à Vertov et à ses contemporains qui les amènent à penser à la caméra cachée pour faire disparaître certains des effets indésirables liés à la visibilité du tournage. On peut lire dans les questions posées à Vertov à quel point ces soucis parlent aux techniciens de son époque, notamment aux reporters :

6e question : le camarade Vertov recourt-il à la lumière artificielle pour le tournage ?

VERTOV : Oui.

7e question : A propos de l'enregistrement des faits, comment procédez-vous ? Dites-le-moi s'il-vous-plaît. L'appareil de prise de vue reste ce qu'il est. Il cliquète. On le sait bien. Il est imposant aussi. Lorsque vous filmez des objets, cela va bien. L'objet ne bouge pas. Mais quand vous filmez les gens et que le cliquetis de l'appareil de prise de vue s'entend, ils prennent une posture, commencent à jouer. L'objectif principal est anéanti par le

¹⁴⁰ D. VERTOV, « Le Front du Ciné-Œil », *Le ciné-œil de la révolution*, op. cit., pp. 249-263

fait même du jeu de la personne. Ce n'est pas un enregistrement de la vie à l'état pur.

8e question : Comment Vertov filme-t-il ?

[...]

Questions posées à DZIGA VERTOV lors d'une intervention à l'ARK¹⁴¹

Les difficultés techniques soulevées par ces questions et par Vertov lui-même sont d'abord celle du bruit généré par les caméras argentiques des années 1920 qui ne sont pas pensées pour être silencieuses, le cinéma sonore ne s'étant pas encore imposé. Ensuite, il y a celle de l'attention portée à la technique (caméra, projecteurs et l'on pourrait étendre cela à l'équipe et à leurs opérations) qui perturbe l'attitude des sujets filmés. Enfin, il y a celle de l'encombrement des caméras. Les caméras des années 1920 sont pourtant bien moins encombrantes que les caméras sonores très imposantes¹⁴² qui leur succéderont. Mais toute entreprise de miniaturisation est limitée par la place devant être occupée par la pellicule. Les caméras ultralégères sont donc rares ou limitées en autonomie. Par ailleurs, l'ergonomie des caméras muettes actionnées avec une manivelle les rend assez peu pratiques pour une utilisation en caméra portée et incite la plupart du temps à une utilisation sur trépied, source d'encombrement et d'immobilité. Par ailleurs, la nécessité de tourner la manivelle implique d'ajouter à l'encombrement de la caméra la présence nécessaire de l'opérateur qui doit actionner la caméra. On comprend donc bien que cet outil envahissant qu'est la caméra, auquel s'ajoute la logistique humaine et matérielle qui l'entoure, puisse apparaître comme un élément perturbateur dans le cadre de prises de vues « à l'improviste ». Même si le tournage surgit « à l'improviste » l'attitude des personnes filmées tend facilement à se modifier devant une technique aussi peu discrète. L'idée de dissimuler la technique pour ne pas perturber la réalité filmée n'a donc pas nécessairement quelque chose de subversif en soi puisqu'il s'agit simplement de sortir de cette pose mécanique devant l'appareil ; mais c'est l'usage particulier de cette dissimulation par Vertov qui relève d'une démarche subversive, nous y reviendrons.

¹⁴¹ D. VERTOV, « Le Front du Ciné-Ceil », p. 257

¹⁴² La plupart du temps à cause du blindage sonore qui les entoure (le "blimp").

b. Escamoter la caméra proche de l'action, une méthode complexe et contraignante

Quelles sont concrètement les méthodes employées par Vertov et Kaufman pour dissimuler la caméra et la technique ? La première consiste à escamoter la caméra, proche de l'action à filmer en construisant une cachette pour y placer la caméra et son opérateur. Mikhaïl Kaufman fait allusion à cette méthode dans son entretien avec Sadoul et la présente comme la première méthode envisagée par les cinéastes pour tourner « à l'improviste » :

[...] Il fallait trouver de nouveaux moyens techniques et autres pour réaliser ce que nous voulions suivant la phrase de Gorki : “ Pour connaître la vie il faut l'observer sans être vu.”

[...] Pour la première série du *Kino-Glaz, La Vie à l'improviste*, nous avons aménagé sur un boulevard de Moscou un petit bâtiment qui ressemblait à une cabine téléphonique et je me suis caché à l'intérieur. Les passants ne remarquaient pas qu'ils étaient filmés. Mais les résultats ont été médiocres. Au prix d'un long affût ma caméra a pu saisir quelques scènes intéressantes, mais elles étaient trop rares et surtout peu essentielles.

MIKHAÏL KAUFMAN, 1959¹⁴³

Dziga Vertov évoque quant à lui un procédé similaire :

Plus tard, nous avons mis au point une tente pour effectuer des tournages dissimulés. Il existait plusieurs systèmes lourds et légers. On tirait simplement une toile sur quatre baguettes de Bambou. On y perçait plusieurs trous. Habituellement on installait ces tentes dans des endroits prévus pour des observations de longue durée. L'opérateur se trouvait à l'intérieur. En outre, afin d'en détourner l'attention des passants, nous dissimulions l'opérateur par un joueur d'orgue de Barbarie, par exemple, qui prenait place à l'extérieur.

DZIGA VERTOV, 1929¹⁴⁴

On voit bien l'ampleur d'une telle démarche qui nécessite de construire des infrastructures *ad hoc* pouvant dissimuler la caméra, l'opérateur et éventuellement le bruit suspect de l'entraînement. Si l'escamotage de la caméra semble être une technique efficace vis à vis de la dissimulation à proprement parler, cette méthode implique des contraintes considérables pour le tournage. Kaufman parle d'un long « affût », Vertov parle d'« observations de longue durée » ou encore de « patience et attention totales » (note N1). Ces mentions semblent dénoter que le tournage, rendu fixe par l'installation de la caméra dans une structure immobile, tourne à l'observation pure et que le dispositif empêche l'intervention des cinéastes sur le réel pour sa mise en scène tout en limitant leur réactivité

¹⁴³ Entretien avec Georges Sadoul, dans G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma, op. cit.*, pp. 310-312 et G. SADOUL, *Dziga Vertov, op. cit.*, pp. 93-97

¹⁴⁴ « Extraits de l'histoire des Kinoks », *Le ciné-œil de la révolution, op. cit.*,

face aux événements à cause de leur cachette. C'est une méthode où le repérage préalable des lieux semble tout à fait décisif¹⁴⁵. Cette méthode reste donc relativement peu pratique pour les cinéastes et semble ne pouvoir s'appliquer qu'à des événements assez encadrés où l'espace de l'action est déjà clairement délimité.

c. L'escamotage de la caméra : un procédé « transparent » ?

Outre l'immobilité du point d'observation qui peut apparaître à l'image, il est difficile pour le spectateur de repérer cette technique de prise de vues qui constitue en quelque sorte un procédé « transparent ». L'idée exprimée par Kaufman de pouvoir « voir sans être vu » résume l'asymétrie du procédé. De la même manière que l'on peut voir et tirer depuis une meurtrière mais que l'on ne peut que difficilement être attaqué de l'extérieur, les lois de la perspective rendent le dispositif d'escamotage de la caméra « transparent » pour le spectateur mais opaque pour l'extérieur. Le jeu visuel instauré par un tel dispositif est comparable à celui opéré par un miroir sans teint et repose donc sur une situation asymétrique de part et d'autre de la caméra. Il est donc assez probable que la plupart des occurrences de ce procédé passent inaperçues dans la plastique de l'image en l'absence d'autres informations fournies aux spectateurs. Il est, de ce fait, assez difficile de dresser concrètement le bilan de l'utilisation d'un tel procédé dans les films de Vertov. Les seules manières de remonter à cette méthode de tournage sont les témoignages de protagonistes du tournage ou bien de s'en remettre à des hypothèses plus ou moins plausibles.

On sait, par témoignage¹⁴⁶, que la séquence du magicien chinois dans *L'Homme à la caméra* a été tournée avec une caméra cachée et l'on peut supposer que c'est avec une tente comme celle décrite par Vertov. Le contexte forain (le spectacle de magie) rendrait la présence d'une telle tente (et éventuellement celle du joueur d'orgue de Barbarie qui peut l'accompagner) tout à fait plausible. Par extension, on peut supposer que la séquence du magicien chinois dans *Kino-Glaz*, qui préfigure largement celle de *L'Homme à la caméra*, a été filmée de manière similaire.

Si l'on s'intéresse aux images « volées » de ces deux séquences jumelles, c'est-à-dire celles sur le public (puisque le magicien est complice de la prise de vues – voir p. 84), on

¹⁴⁵Ce repérage par des « kinoks-observateurs » et autres éclaireurs, correspondants, est évoqué à plusieurs reprises par Vertov, notamment dans la note N1

¹⁴⁶J. HICKS, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 28. – d'après un entretien avec Kaufman, en russe, publié en 1993.

remarquera tout d'abord qu'elles sont assez difficiles à identifier comme des images issues d'un dispositif en caméra cachée (p. 80). Rien ne semble indiquer plastiquement dans l'image que la caméra est dissimulée, et la frontalité relative de la prise de vues (voir le plan large) laisse même supposer que la caméra peut être vue des protagonistes. Dans ce cas, le dispositif semble bel et bien relativement transparent, mais nous verrons comment les dispositifs spectatoriels encadrent notre réception de ces images en apparence assez ordinaires.

Du côté des hypothèses, il est possible d'en formuler quelques-unes, essentiellement négatives, d'après des données techniques déjà évoquées plus haut. Il semble ainsi assez peu probable que le dispositif de l'escamotage de la caméra ait été employé en intérieur où l'utilisation de lumière artificielle s'imposait. Cacher la caméra semble alors inutile si des projecteurs sont apparents. Il est assez probable que ce dispositif soit majoritairement employé dans des scènes d'extérieurs où la luminosité est suffisante pour se passer de projecteurs. Nous avons déjà parlé de lien entre ce procédé et l'immobilité du tournage, il est donc peu probable que la caméra ait été escamotée dans des séquences où une certaine mobilité de la prise de vue est remarquable.

Si le bilan du recours à ce dispositif est complexe à dresser, nos difficultés à la mettre à jour tant dans les discours des cinéastes que dans les films tend à relativiser son usage que l'on peut supposer être tout à fait rare.



Figure 5

Photogrammes issus des séquences avec le magicien chinois dans *Kino-Glaz* (première ligne et grande image) et dans *L'Homme à la caméra* (deuxième ligne).

d. L'observation à distance : un regard scrutateur

Sans avoir à escamoter la caméra à l'aide d'une machinerie plus ou moins élaborée, une autre méthode pour dissimuler le tournage aux yeux des sujets filmés consiste simplement à éloigner la caméra de l'action. Kaufman comme Vertov font référence à cette méthode dans leurs propos respectifs. Vertov parle de tournage « à distance » ou encore de

tournage « d'en haut » (note N1) tandis que Kaufman décrit plus précisément l'innovation technique à l'œuvre :

Un autre moyen était d'utiliser des objectifs qu'en U.R.S.S. on n'employait pas encore pour le cinéma, et qui permettaient de prendre les vues de loin. J'ai imaginé un objectif perfectionné qui est ensuite devenu l'emblème de notre *Kino-Glaz*. Mais ce procédé, lui non plus, n'a pas apporté la solution fondamentale du problème.
MIKHAÏL KAUFMAN, 1959¹⁴⁷

Sur le principe, comme le note Kaufman, cette méthode souffre en partie du même « problème » que la méthode de l'escamotage de la caméra : sans doute (puisque Kaufman n'apporte pas plus de précision), de la déconnexion géographique entre le monde du tournage et le monde filmé. Ce caractère presque hermétique des dispositifs de la caméra escamotée ou du tournage à distance tendent à constituer un monde « afilmique¹⁴⁸ » qui place de fait les cinéastes en situation de purs spectateurs et empêche véritablement leur intervention dans le réel. On verra comment Vertov et Kaufman prétendent résoudre ce problème de la mise en scène du réel tout en continuant à saisir la vie « à l'improviste » (p. 84). Toutefois, par rapport à l'escamotage de la caméra, la prise de distance a l'avantage de permettre plus de mobilité et de réactivité de la part des cinéastes. Pour preuve, il semblerait que cette méthode soit bien plus employée par eux que la méthode de l'escamotage de la caméra.

Il est, en outre, bien plus facile pour le spectateur de remarquer un tournage à distance ou en hauteur, avec ou sans recours au téléobjectif¹⁴⁹. Le point de vision sur une scène donnée s'inscrit plastiquement dans l'image à travers des données fournies par la perspective ou encore la profondeur de champ. Parfois, la distance et la dissimulation se combinent puisque les cinéastes choisissent des points de vision naturellement placés à l'abri des regards. On distingue parfois un plan volé à la présence d'amorces qui dénotent un obstacle derrière lequel l'opérateur peut se dissimuler.

Comme on peut le voir p. 82, une observation dissimulée est employée par Vertov pour filmer des sujets clandestins. Ou peut-être même est-ce le filmage en cachette et en longue focale qui tend à nous faire lire ces plans comme des images subversives.

¹⁴⁷ Entretien avec Georges Sadoul, *op. cit*

¹⁴⁸ Pour reprendre la distinction entre *afilmique* et *profilmique* introduite par Etienne Souriau dans « La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1951, pp. 231-240, cité par Albera dans *Le ciné-œil de la révolution*, *op. cit.*, p. 42

¹⁴⁹ Ce qui peut expliquer cette impression de recours plus systématique à cette méthode



Figure 6

Quatre photogrammes issus de *Kino-Glaz* où l'on repère clairement des points d'observation à distance, en hauteur et/ou dissimulés.

- Le photogramme 1 correspond à une vue d'ensemble du marché de l'avenue Sukharev sans doute pris depuis une célèbre tour qui dominait le lieu jusqu'en 1934. C'est un haut lieu du marché noir à cette époque.
- Le photogramme 2, toujours sur le même marché, correspond à une transaction, plus ou moins informelle (on devine un bord de marché ; en tout cas, pas un stand) filmée à distance. On remarque que si l'image est volée aux protagonistes du fond du plan, ceux du premier plan regardent la caméra. Le dispositif a sa cible bien définie. Par ailleurs, le cadre revient plus tard dans le montage en montrant la séparation des deux protagonistes, qui semblent peut-être avoir aperçu la caméra.
- Le photogramme 3 montre une femme en train de manger quelque chose, sans doute acheté sur le marché, prise ici aussi depuis un point de vue en hauteur.
- Le photogramme 4 montre une transaction entre acheteur et vendeur du marché noir, tel que l'introduit un carton un peu plus tôt, le lieu de la prise de vue n'est pas précisé mais on remarque bien les barbelés et le mur au premier plan qui, en plus de la plongée, indiquent que la prise de vue est dissimulée.



Figure 7

Exemple d'un plan très probablement volé dans *L'Homme à la caméra*.

On y voit ici encore deux femmes en train de proposer des marchandises sur un marché dans une forme de vente à la criée plus ou moins informelle.

Ces images visiblement volées (c'est manifeste) ponctuent *Kino-Glaz* et *L'Homme à la caméra* et semblent indiquer que le recours à ce procédé lors de leur tournage est

relativement fréquent, surtout dans *Kino-Glaz*. L'usage du téléobjectif semble répondre à un désir de pouvoir *scruter* la réalité, tout en faisant fi des considérations éthiques vis-à-vis du fait de s'immiscer parfois de manière indiscreète dans toutes les dimensions de la vie. Comme l'écrit très justement Jeremy Hicks, Vertov fait passer la question de la Vérité au-dessus de la question de la vie privée (notion abolie dans les films de Vertov) et du consentement. Vertov ne doit sans doute pas pour autant être considéré comme un voyeur, mais selon Hicks il cherche à faire exercer en tout lieu et en tout temps le « droit de regard de l'État » (“the state’s right to see”). L'auteur explique que le cinéaste envisage même de demander au GPU (organe de surveillance contre l'espionnage et la contre-révolution) un laissez-passer permanent pour pouvoir tourner en tout lieu sans demande d'autorisation préalable¹⁵⁰. Toujours selon Hicks, Vertov s'éloignerait ainsi d'un modèle journalistique (fondé sur « le droit de savoir du public »), qui, en URSS, devient de moins en moins fiable dans la qualité des informations fournies (à cause de la propagande), au profit d'un modèle qui se rapproche davantage de la surveillance et du renseignement, qui fournissent quant à eux des informations fiables. Cette observation dissimulée ou à distance, tout en conservant la possibilité de filmer dans le détail, par le recours au téléobjectif, répond bien à un souci de *renseigner* sur la réalité, de *documenter* les gestes et les agissements (parfois clandestins aux yeux de l'État) de certains protagonistes. Ajoutons simplement à la réflexion de Hicks que ce souci de renseigner dépasse la seule logique de la surveillance étatique puisqu'on l'a vu (p. 80), l'usage du téléobjectif associé à la caméra cachée est également très identifiable sur les gros plans d'enfants dans les séquences du magicien chinois par exemple. Nous reviendrons sur ces considérations.

¹⁵⁰ J. HICKS, *Dziga Vertov, op. cit.*, § « What is Cine-Eye ? », pp. 35-38

2.1.2. La diversion ou l'intervention dans le réel

Les méthodes qui reposent sur la dissimulation concrète de l'appareil de prise de vues, par l'escamotage ou par la distance, souffrent toutes deux d'un même « problème ». Les cinéastes, mis à l'écart du monde filmé, semblent n'avoir aucune prise sur les sujets filmés et leurs possibilités de mise en scène se limiter à des opérations de repérage, d'observation, de sélection au tournage et d'agencement au montage. Mais Kaufman et Vertov ne s'en contentent pas.

a. Le rôle des complices dans la mise en scène asymétrique

Kaufman raconte comment un tournage aux côtés des ambulanciers dans *Kino-Glaz* a transformé sa conception de « la vie à l'improviste ». Il a ainsi assisté en direct à la mort d'un homme asphyxié par les gazs délétères des égouts et a filmé les réactions émues de ses proches - dont la femme du défunt, tétanisée. Ces réactions d'angoisse et de tristesse, évidemment très spontanées, naturelles, expressives, ont fortement marqué l'opérateur qui continue de repenser à l'événement « après trente-six années ».

Cela a contribué à nous faire trouver un nouveau moyen pour saisir « la vie à l'improviste ». Utiliser un groupe organisé pour provoquer une émotion ou une attention telles que nous puissions fixer les réactions, sans qu'on remarque la caméra, ou de telle manière qu'on oublie sa présence. Ce procédé a notamment été utilisé par moi en 1929 pour une séquence de *L'Homme à la caméra*.

La présentation d'un prestidigitateur chinois hypnotisait tant une foule d'enfants que j'ai pu saisir sur leurs visages des expressions jamais filmées et qui ont fait grand effet dans le film.

MIKHAÏL KAUFMAN, 1959¹⁵¹

Le magicien dans *L'Homme à la caméra* est donc un complice de la prise de vues. Les images *volées* aux enfants répondent à des images *posées* et même plus précisément, *performées* par le prestidigitateur¹⁵². Kaufman ne cite que cette séquence pour *L'Homme à la caméra*, même si d'autres occurrences d'un recours à des complices peuvent être mises en évidence. Par exemple, le même dispositif que celui évoqué pour les séquences du magicien dans *L'Homme à la caméra* a très probablement été mis en place dans la séquence homologue de *Kino-Glaz*. Vertov évoque aussi cet épisode (extrait A6) où l'équipe a provoqué une fausse « bagarre » pour réveiller un sans-abri. Cela fait très probablement

¹⁵¹ Entretien avec Georges Sadoul, *op. cit*

¹⁵² Il ne s'agit pas d'une scène *jouée* puisque le magicien y incarne son propre « rôle », quotidien, d'amuseurs de foule ; mais les prises frontales des tours de passe-passe sont très probablement tournées à part, *pour la caméra*, afin de fournir au montage des plans à même de motiver les réactions montées à l'image.

écho à la séquence de *L'Homme à la caméra* où plusieurs dormeurs se réveillent dans les rues¹⁵³. Une séquence similaire, montrant le réveil d'un cocaïnomane, existait déjà dans *Kino-Glaz*. Ce premier film, sorte d'essai préliminaire par bien des aspects, semble ainsi reposer sur un emploi systématique du filmage avec complices, notamment à travers ces personnages-clés que sont les jeunes Pionniers.

Introduits dès la deuxième minute de *Kino-Glaz*, les Pionniers sont un groupe d'enfants membres de l'organisation de jeunesse soviétique. C'est à travers leur regard et leurs actions d'enquêteurs, d'observateurs, de correspondants, d'agitateurs et de rapporteurs que la narration du film *Kino-Glaz* se construit. Dans un projet de mémoire adressé au Goskino, daté de 1923¹⁵⁴, Vertov parle bien de « *personnages* » pour désigner les protagonistes de ce film. Jeremy Hicks¹⁵⁵ propose le terme de « *dramatis personae* » comme traduction alternative de « *deistvuiushchie litsa* » (действующие лица), l'expression anglaise retenue dans *Kino-eye* étant « *members of the cast* ¹⁵⁶ ». Ni protagonistes ordinaires, ni véritables *acteurs*, ces complices *perform* bel et bien pour la caméra.

Comme leur nom l'indique, les Pionniers sont supposés constituer une avant-garde révolutionnaire et c'est ainsi que Vertov les « met en scène », ou plutôt *en action*. Il ne les fait pas pour autant *jouer* un « rôle ». Les Pionniers apparaissent à la fois comme des agitateurs révolutionnaires (ils collent des affiches, relèvent les prix sur les marchés, organisent des campagnes contre l'alcoolisme ou récoltent des dons pour guérir la tuberculose) et comme des *relais* concrets de la mise en scène dans le réel à travers lesquels le projet filmique peut se dessiner.

Il se met alors en place un dispositif de *mise en scène* que nous qualifierons d'*asymétrique*. L'intervention consciente du complice, qui par définition connaît l'existence de l'acte filmique et peut se mettre à son service, contraste avec l'attitude candide des protagonistes ordinaires qui ignorent qu'ils sont filmés (ou au moins comment

¹⁵³Le marché évoqué par Vertov dans son texte est à Moscou, or le film *L'Homme à la caméra* est supposé prendre place à Odessa, mais on sait que la ville de *L'Homme à la caméra* est composite. - Voir par exemple : J. AUMONT, « L'Homme à la caméra de Dziga Vertov », dans *Les Fiches Cinéma d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, 2016

¹⁵⁴ « Le film Ciné-Œil » dans D. VERTOV, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, *op. cit.*, pp. 51-53 ; ou « The film known as *Kinoglaz* » dans D. VERTOV, *Kino-eye*, *op. cit.*, pp. 34-35

¹⁵⁵J. HICKS, *Dziga Vertov*, *op. cit.*, § « Staging and Performance in Vertov's Films (1918-1925) », pp. 26-30 comparé avec le texte « On the film known as *Kinoglaz* », D. VERTOV, *Kino-eye*, *op. cit.*, p. 34

¹⁵⁶ Le terme anglais *cast* renvoyant directement à l'idée d'acteurs.

ou pourquoi ils le sont). Le « performeur-sujet » du film peut alors orienter les interactions à partir de consignes plus ou moins explicites communiquées en amont du tournage. Il s'opèrerait alors ce que Gilles Mouëllic appelle, dans le cadre de séquences improvisées, une « mise en scène *de l'intérieur*¹⁵⁷ ». Le performeur n'est ni extérieur au tournage, ni au réel qu'il habite pleinement et dans lequel il peut intervenir. Mais il jouit d'un avantage « d'initié ». Le monde « afilmique » des protagonistes devient un espace « profilmique » par l'intermédiaire du complice.

Le fait que Vertov parle de détournement « artificiel » de l'attention des sujets (extraits A6, A7, N1) qui se concentreraient en réalité sur un ou plusieurs complices, renvoie bien à cette idée d'une *mise en scène* plus que d'une « mise en place » comme la qualifie Sadoul¹⁵⁸, d'une *intervention* sur le réel dans le but de l'orienter vers un projet filmique.

b. Analyses autour de la séquence du bar dans *Kino-Glaz*

Un exemple tout à fait éloquent d'une telle démarche de mise en scène par Vertov est la séquence du bar dans le film *Kino-Glaz*.

¹⁵⁷ G. MOUËLLIC, *Improviser le cinéma*, Arts : pratiques et poétiques (éd.), Belgique, Yellow now, 2011

¹⁵⁸ G. SADOUL, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 101



Figure 8

Planche de photogrammes extraits de la séquence du bar dans *Kino-Glaz*, commentés ci-après.

Commençons par résumer l'action. Le carton d'introduction de la séquence (1.) nous apprend que le bar est situé juste sous la fenêtre du foyer des Pionniers. Le premier plan de la séquence (2.) montre les Pionniers en train d'observer vers le bas. Puis, dans un plan de demi-ensemble correspondant à un raccord regard (4.), on voit des hommes attablés. Un plan de demi-ensemble pris en contreplongée (3.) nous propose le contrechamp au regard des Pionniers : ces derniers sont placés en surplomb, à la fenêtre, et observent les buveurs attablés. Le sapin placé en amorce constitue un repère spatial assez clair dans la scène. Au gré de la séquence, de nombreux plans sur les buveurs, qui vont du demi-ensemble au plan rapproché taille, pris depuis ce point de vue surélevé ponctuent le montage (4., 5. et 6. ; ainsi que de nombreux autres dans la séquence). Le contrechamp sur les Pionniers est également monté de très nombreuses fois, construisant dans cette alternance systématique un jeu de regards très évident. Très vite (quatrième plan dans le montage), un carton (7.) nous introduit spécifiquement la Pionnière Shura (l'une des rares à être nommée dans le film). On la suit dans la rue en travelling latéral (8.) jusqu'à son entrée dans le bar¹⁵⁹. Devant le bar (9.), le personnage nous est présenté en gros plan. Dans le bar, on voit la jeune fille faire l'aumône à l'aide d'une boîte en métal. Un homme donne de l'argent (10.). Enfin, la fille arrive à l'extérieur où sont attablés les hommes que l'on voyait depuis la fenêtre (11.) Ici encore, elle fait l'aumône à l'aide de sa boîte en métal (12.). C'est une levée de fonds pour soigner les tuberculeux. Elle a remis un petit papier aux hommes attablés, qui s'en emparent et le déchiffrent (toujours observés depuis le foyer des Pionniers). Sur ce papier (13.) un message simple : « Vous fumez et buvez. Vous aidez la tuberculose à attaquer. ». Le message est sans effet sur les hommes, qui rient, et les Pionniers finissent par lancer une série de tracts par la fenêtre (14.). On voit, depuis le point de vision des Pionniers, ces tracts tomber du ciel sur un autre groupe d'hommes attablés. Ils s'en saisissent et les lisent. Une animation débute alors : on voit un jeune pionnier dérouler un long ruban devant un buveur attablé. Sur le ruban ouvert, des mots s'inscrivent : « notre ultimatum » (15.). S'ensuivent une série de plans où les hommes discutent entre eux, tout en continuant de boire et de fumer. Shura ressort du bar.

Le déroulement de cette séquence, où les « problèmes » de l'alcoolisme et du tabagisme, supposés encourager les maladies comme la tuberculose, sont attaqués

¹⁵⁹ La même valeur de cadre avec un mouvement similaire sont d'ailleurs utilisés dans le film pour introduire un autre complice : le magicien chinois

frontalement par les Pionniers, érige quelque peu les consommateurs du bar en hypocrites, qui donnent volontiers pour la bonne cause, alors qu'ils font eux-mêmes partie du problème. En apparence, cette séquence de « l'ultimatum » lancé par les Pionniers semble relever d'une sorte de « happening » à l'encontre des clients du bar, orchestré par l'équipe en complicité avec les enfants. Cela n'est pas sans rappeler un gag, ou une action coup de poing, qui fait largement partie du répertoire d'action de l'agitation révolutionnaire.

Concernant la place de la caméra cachée dans cette scène, il peut sembler plausible que l'équipe, lorsqu'elle était placée au-dessus du bar, comme les jeunes Pionniers, a filmé à distance les consommateurs ; puis, que l'interaction entre Shura et les hommes attablés, lorsqu'elle distribuait ses tracts et récoltait des dons, ainsi que les plans où les papiers tombent du ciel, aient été tournés « par surprise ».

Toutefois il est évident que tout le tournage n'a pas été effectué « en cachette », car ces cadres pris depuis un point en hauteur sont raccordés dans le montage avec toute une série de plans cadrés depuis le rez-de-chaussée dans une grande proximité avec les sujets filmés. Il s'agit d'inserts sur un accordéon, sur les gestes de service et de consommation d'alcool, mais également de portraits des buveurs et fumeurs vus depuis la fenêtre en plans rapprochés (p. 90). On est donc certains qu'une partie du tournage au moins s'est déroulée sans escamotage ou dissimulation à distance de la caméra, trop proche des protagonistes.

Par ailleurs, en y regardant de plus près, il est même probable qu'une partie au moins des plans « volés » ne le soient pas véritablement. Par exemple, sur le photogramme 11. (et de manière plus évidente dans le plan du film correspondant), on voit que l'homme attablé est en train de chercher dans sa veste de l'argent à donner pour l'aumône de Shura. L'homme a amorcé son mouvement au moment exact où la Pionnière est entrée dans le champ, dans son dos, avant même qu'elle n'arrive à sa hauteur, et visiblement avant qu'elle n'ait prononcé le moindre mot ou transmis son message imprimé. Soit l'homme a déjà entendu la Pionnière faire l'aumône et a anticipé le mouvement, soit il est plus ou moins mis « dans le coup » lui aussi. Dans tous les cas, il a été mis au courant du tournage de manière évidente au moment de son gros plan (image en bas à gauche dans la Figure 9, p. 90).



Figure 9

Exemples de plans filmés depuis le rez-de-chaussée, sans doute sans dissimulation. Les inserts, avec la place importante des amorces de sapin, rappellent toutefois par leur esthétique l'observation dissimulée.

Même s'il ne s'agit ici que d'hypothèses qui tendent à remettre encore en question la place de la dissimulation chez Vertov, on ne doit pas pour autant en déduire que la scène est « jouée » et l'on ne doit pas croire non plus que nous cherchons à limiter le rôle de la diversion, au contraire. On peut effectivement supposer que la complice agit comme une diversion auprès des hommes filmés, dans le sens où Shura et les Pionniers serviraient de *prétexte* pour filmer en réalité le bar et ses occupants.

On remarque en effet, en analysant le montage que l'objet principal de la séquence pour les spectateurs semble bien être le bar, et surtout ses occupants (voir p.91). Shura est un pivot essentiel de la séquence : les plans sur elle constituent le deuxième groupe le plus important que nous avons recensé dans la scène, mais sont souvent très courts. L'attention se concentrerait principalement sur les buveurs et fumeurs, montrés dans des plans plus nombreux, et plus longs. Il est probable que ces hommes, qui savent sans doute qu'ils sont filmés, sont loin d'imaginer qu'ils sont en réalité les personnages principaux de la séquence, et pensent peut-être n'intervenir qu'en simples figurants. En ce sens, le projet de Vertov relèverait bien de la *diversion volontaire* de l'attention, au tournage, et d'*une forme de dissimulation*, si ce n'est de l'acte filmique en lui-même, mais au moins de sa nature précise

(nature éminemment critique dans ce cas précis, railleuse, qui consiste à présenter les buveurs en alcooliques responsables de la perte de la Nation soviétique).

Répartition des plans dans le montage de la séquence du bar dans le film Kino-Glaz

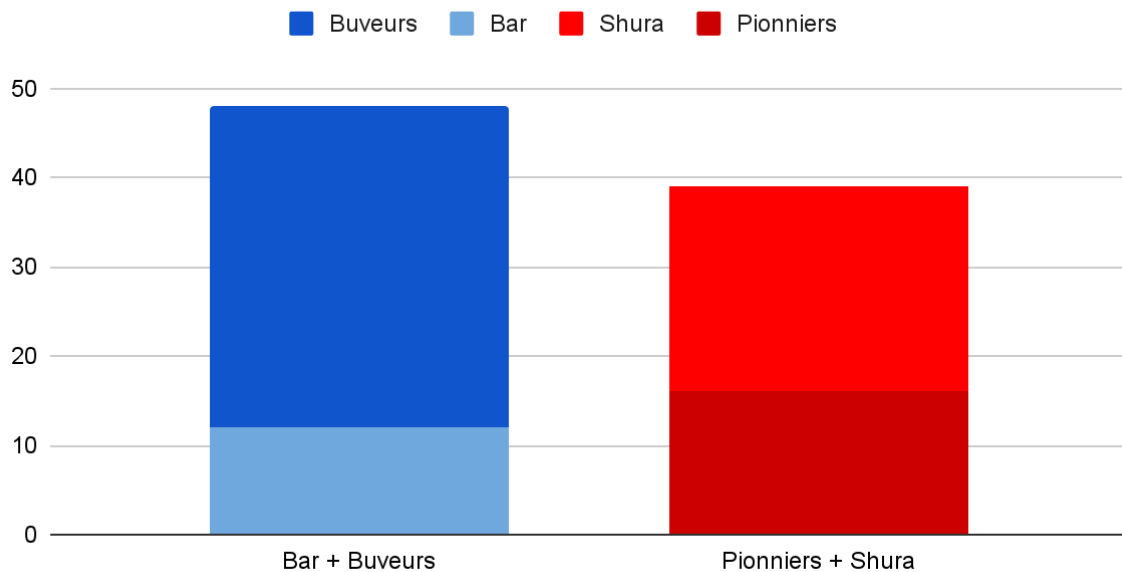


Figure 10

Lecture : Sur les 86 plans qui composent le montage (dont la liste indicative figure p. 225), 36 représentent des buveurs ou des fumeurs attablés, 12 inserts sont consacrés à la vie propre du bar (musique, ambiance) et aux gestes de service et de consommation (soient 48 plans sur les 86 montés). Les plans mettant en scène Shura sont au nombre de 23, et ceux sur les Pionniers sont au nombre de 16 (39 plans pour ce groupe). NB : Certains plans représentent Shura et les buveurs en même temps, ce qui explique que les totaux ne correspondent pas aux 86 plans.

D'ailleurs, est-on sûrs que les hommes lisent vraiment sur les tracts le texte montré au spectateur dans le montage ? Les inserts ont été tournés « à part », c'est une certitude. Par exemple, l'insert 12. où une main vient glisser un billet dans la boîte de la petite Shura montre un bras nu, alors que l'homme qui glisse le billet sur le plan large porte une veste à manches longues. Une autre personne a dû réaliser l'action à sa place pour l'insert. Il est possible, mais pas certain, que la même logique s'applique à l'insert sur les tracts. Peut-être les hommes ont-ils été piégés au point de ne lire sur les papiers distribués par l'équipe qu'un texte consensuel sur la tuberculose appelant à leur générosité, tandis que les inserts seraient tournés à part, avec un tract plus critique. Nous n'avons aucun élément permettant d'étayer ces hypothèses car le contenu du tract dans les mains des clients est illisible sur la copie DVD consultée, mais le fait que cette possibilité soit ouverte montre que le dispositif

construit pourrait bel et bien avoir été pensé de façon asymétrique, pour construire un véritable piège.

En ce sens, et quel que soit le degré réel de manipulation auquel Vertov et son équipe ont eu recours, nous proposons de parler de caméra cachée pour désigner un tel dispositif de diversion, même sans dissimulation totale, dans lequel les rapports filmeurs-filmés ont de bonnes chances d'être relativement opaques, et asymétriques.

2.1.3. L'inattention : « naturelle » ou choisie ? - continuité du spectre de la dissimulation

Enfin, une dernière catégorie de méthodes est désignée par Vertov sous le terme d'inattention « naturelle ». Vertov prend l'exemple d'un travailleur à l'usine ou encore d'une personne lisant un livre qui, trop absorbées par leur activité, ne prêtent aucune attention au tournage.

Selon notre typologie, ce mode de tournage « discret » sans dissimulation volontaire de la caméra ne relève pas de la caméra cachée. Toutefois, il existe sans doute des cas limites où l'inattention « naturelle » d'un sujet a pu être attendue par l'équipe, qui la guette et la choisit non par chance et accident, mais dans une forme de construction volontaire.

Il y a d'abord les dormeurs, filmés par Vertov alors qu'ils n'ont, par définition, aucune chance de remarquer le tournage. Dans certains cas, on l'a vu, Vertov provoque leur réveil (basculant dans l'intervention et la diversion) ; mais même lorsqu'il s'agit de simples plans de dormeurs sans éveil, ces images prises à l'insu manifeste des personnes endormies constituent évidemment des images « volées » : le moment spécifique du sommeil a été choisi par l'équipe pour déterminer le choix de leurs sujets. Boris Kaufman (l'autre frère de Vertov, opérateur de Jean Vigo) disait à propos du film *A propos de Nice* : « La méthode consistait à surprendre les faits, actions, attitudes, expressions et à cesser de tourner au moment même où le sujet devenait conscient d'être photographié¹⁶⁰ ». Il y a, dans la constitution même de cette sélection en « méthode », un passage à une attitude volontaire qui profite systématiquement d'un état de dissimulation *de fait* du tournage et qui permet selon nous de parler de caméra cachée.

¹⁶⁰ N. P. ABRAMOV, « Dziga Vertov », *op. cit.*

Il y a ensuite, la place de l'attente¹⁶¹ dans le dispositif de tournage qui doit être mise en avant. Vertov évoque par exemple le cas de l'appel téléphonique dans *L'Homme à la caméra* (extrait A6) filmé alors que tout le monde s'était habitué depuis longtemps à la présence des projecteurs. De la même manière, Walter Ruttmann, lorsqu'il souhaitait filmer de vrais instants de vie dans les boîtes Berlinoises pour sa « *Symphonie d'une grande ville* », installait les projecteurs plusieurs jours à l'avance pour que les clients puissent s'habituer à leur présence¹⁶². L'attente, l'habitude, font donc partie d'éléments qui peuvent constituer un dispositif filmique pensé pour saisir les gens à leur insu ou sans les perturber.

Nous pouvons convoquer un dernier exemple d'inattention plus ou moins « naturelle » évoqué cette fois par Sadoul d'après un échange avec Mikhaïl Kaufman au sujet du film *La sixième partie du monde* (1926).

Dans son « plan de travail » (en fait un scénario¹⁶³) Vertov avait prévu de montrer comment la vie capitaliste se poursuivait à Moscou même chez les *Nepmans*, chez les spéculateurs de 1925 enrichis par la N.E.P., période indispensable à la reconstitution du pays après la guerre civile. Vertov et Mikhaïl Kaufman obtinrent l'accord d'une famille de *Nepmans* pour tourner chez elle une « surprise party » avec alcools, musique de jazz (sur phonographe) et danses américaines. Il ne pouvait être question de filmer les gens à leur insu. Les caméras de cette époque étaient bruyantes. Et les pellicules étant peu sensibles, on avait disposé dans l'appartement des projecteurs qui ne pouvaient passer inaperçus. Mais, m'a dit Kaufman, « j'ai pourtant filmé la vie à l'improviste, au plus fort de la fête, les gens ivres de danse et de vodka avaient oublié notre présence, la caméra et les projecteurs ».

GEORGES SADOUL¹⁶⁴

¹⁶¹ Que l'on peut sans doute qualifier « d'affût » comme le fait Kaufman

¹⁶² K. ACKERMANN, « Les “symphonies urbaines” dans le cinéma des années vingt », dans *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2020, p. 481-498

¹⁶³ Vertov répond plusieurs fois sur la différence entre plan de travail (ou plan d'attaque des appareils de prise de vue) et scénario dans ses écrits. Selon lui, la différence est que le scénario est un script à exécuter par des acteurs, il est tout entier à *produire* par l'équipe et les interprètes tandis que le plan de travail ne fait qu'*orienter* la prise de vues en tenant compte des événements qui *se produisent* spontanément (plus ou moins certes) face à la caméra. Étant entendu que dans l'usage du cinéma documentaire un plan de travail puisse bien être appelé “scénario”, cette remarque de Sadoul se comprend ; mais une nuance importante doit être établie entre ces deux objets chez Vertov.

¹⁶⁴ G. SADOUL, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 113-114



Figure 11

Photogrammes extraits de la séquence de la « surprise party » des *Nepmen* dans *La Sixième Partie du Monde*.

La séquence en question propose un montage parallèle entre des séquences de danses américaines (sans doute produites à Hollywood), des images représentant « le capital » (Usines, travailleurs) et cette « surprise party » chez les « Nepmans » en URSS. La séquence chez les Nepmen, selon l'orthographe utilisée dans les traductions de Vertov, s'ouvre avec ce plan très évocateur, tourné « dans le dos » d'une femme attablée (1.) Ce plan est précédé d'un carton « Et toi », suivi d'un autre « Je te vois » (2.). Dans cet exemple, où les cinéastes s'infiltrèrent volontairement chez des « ennemis » de la révolution¹⁶⁵, la logique de l'attente patiente tourne quelque peu au guet-apens délibéré, Kaufman et Vertov profitant de l'ébriété de leurs sujets pour filmer des inserts mettant en avant leur richesse (3. et 6.) et leurs plaisirs mondains (4. et 5.) déconnectés de la réalité économique de l'URSS dans une forme d'oisiveté bourgeoise. Ici encore, on imagine bien que les cinéastes n'ont pas exposé aux sujets filmés toutes leurs intentions, mais qu'ils ont agi avec une certaine opacité.

¹⁶⁵ Les « *Nepmen* » sont régulièrement attaqués dans les prises de parole et les écrits de Vertov

Ces divers exemples nous amènent à nous interroger sur l'extension possible du concept de caméra cachée. Il semble s'établir un spectre plus ou moins continu dans lequel les frontières sont poreuses et où demeurent des zones grises, difficilement qualifiables. Certaines limites qui touchent à l'éthique et au caractère délibéré des actions des cinéastes permettent sans doute de caractériser certaines attitudes au sein de ces zones grises comme relevant de la caméra cachée. Mais les données qui nous permettraient de trancher véritablement manquent dans les cas qui nous occupent ici, les matériaux ne portant en eux aucune trace manifeste de leur méthode de fabrication, contrairement aux exemples mentionnés plus haut. La question est alors celle des indices laissés (ou non) par les cinéastes pour nous indiquer leur rapport à leurs sujets, ce qui renvoie ici à l'idée d'une forme de *probité* filmique. C'est justement aux façons dont ont construit le dispositif de la caméra cachée pour les spectateurs, dans une forme de transparence déontologique, que nous allons dorénavant nous intéresser.

2.2. Constructions spectatorielles de « la vie à l'improviste »

A présent, nous souhaitons voir comment la réception du film chez les spectateurs peut être encadrée par un certain nombre d'éléments. Ils peuvent être internes aux œuvres, ou être d'ordre culturels et communicationnels. Nous serons ainsi amenés à étudier d'abord les « discours » qui peuvent encadrer la réception des œuvres, et les éléments discursifs qui peuvent intégrer les œuvres elles-mêmes. Puis nous nous intéresserons aux constructions visuelles du dispositif de la caméra cachée dans certaines séquences.

2.2.1. La discursivité, élément du dispositif spectatorial

Dans la conclusion de son compte-rendu de lecture du *Ciné-Œil de la révolution*, David Faroult cite Henri Langlois dans l'émission Hiéroglyphes¹⁶⁶ qui considère que dans le cinéma soviétique, et notamment chez Vertov « L'œuvre est secondaire par rapport aux manifestes ». On peut en effet considérer¹⁶⁷ que la place des écrits et des interventions de Vertov est au moins aussi importante que celle de son cinéma dans son historiographie. Mais, si l'on va plus loin, il est sans doute possible de considérer que les écrits et les interventions de Vertov ont un rôle non négligeable dans la réception de ses œuvres par les spectateurs qui lui sont contemporains. C'est pourquoi nous proposons de parler d'une dimension *discursive* (au sens de « composées de discours ») des œuvres de Vertov. Celle-ci n'est évidemment ni la seule dimension, ni la plus importante, ni même une dimension *nécessaire* pour appréhender ses œuvres. Mais on peut partir de l'hypothèse que le spectateur d'une œuvre de Vertov a pu être exposé à ses nombreux manifestes, et que ces discours influencent sa perception de l'œuvre en ouvrant des horizons d'attente. Peut-être même que l'un des éléments qui attise la curiosité et l'intérêt du spectateur réside dans les propositions théoriques révolutionnaires du cinéaste.

La portée des textes de Vertov chez les spectateurs est difficile à estimer, mais il est tout de même possible de mettre en avant les publications qui encadrent la parution des œuvres et d'y interroger la construction de discours sur ces dernières.

¹⁶⁶ Hiéroglyphes, 28 septembre 1975, archives INA, cité par D. FAROULT, « Vertov : “pour qui ? contre qui ?” », *op. cit.*

¹⁶⁷ Peut-être sans aller jusqu'à considérer l'œuvre comme « secondaire ».

a. Exemple d'éléments discursifs autour de la promotion de *Kino-Glaz*

Autour de *Kino-Glaz*, on peut citer au moins deux articles écrits pour le grand public. D'abord, « *Kino-Glaz* (Ciné-Chronique en six séries) » paru dans la *Pravda* du 6 juillet 1924¹⁶⁸ et qui, dans son propos, semble annoncer un film qui ne serait pas encore achevé. Des éléments qui rappellent les manifestes sont présents dans le texte. Vertov y annonce une « offensive décisive contre la citadelle de la contre-révolution mondiale », toujours conçue comme une série de six films. On trouve aussi des éléments qui mettent en avant les conditions de production singulière de l'œuvre. Dans l'article Vertov écrit par exemple qu'« aucun réalisateur, aucun acteur et aucun décorateur ne participe à cette bataille », insistant ainsi comme il le fait dans ses manifestes, sur le principe du cinéma non-joué. Dans les lignes suivantes il détaille notamment son opposition au « scénario littéraire ». L'article se clôt en revendiquant l'héritage léniniste et la légitimité du mouvement des kinoks. Ce texte, qui communique sur l'œuvre *Kino-Glaz*, apparaît bien comme une sorte d'annexe des essais théoriques et politiques de Vertov.

L'ouvrage *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties*¹⁶⁹ rassemble en un recueil les textes parus dans la presse autour des œuvres de Vertov, qu'ils soient publiés par Vertov lui-même ou par ses contemporains. Il dresse donc un portrait médiatique assez riche de la réception de Vertov. Pour *Kino-Glaz*, on trouve un article anonyme (signé O. T.) annonçant une prochaine production du Goskino. Ici encore, des éléments relatifs à la production matérielle de l'œuvre, et notamment à l'idée de vie saisie « à l'improviste » figurent dans l'article : « Il [le Ciné-Œil] a observé et capturé la vie, qui n'a pas été transformée par sa présence, n'a pas lissé ses cheveux ou pris la pose, parce qu'elle ne l'a pas remarqué¹⁷⁰ ». L'ouvrage fait également état d'une prise de parole de Vertov avant la projection du film (le 13 Octobre 1924). Il insiste sur son rejet du cinéma « théâtral » et présente le film comme une première exploration faite de « simples petits morceaux de vie, filmés comme ils sont et non-joués¹⁷¹ ».

Le film dans sa réception, peut donc être encadré par ces divers discours qui attirent en partie l'attention sur le dispositif de tournage mis en place. On remarque, en outre, que

¹⁶⁸ Voir D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution*, op. cit., p. 167

¹⁶⁹ Y. TSIVIAN (éd.), *Lines of resistance*, op. cit.

¹⁷⁰ « Kino-Eye (On a Forthcoming Goskino Production) », *Id.*, p. 99 - traduction personnelle

¹⁷¹ « An Introductory Speech before a Showing of the First Part of Kino-Eye », *Id.*, p. 101- traduction personnelle

certaines de ces éléments discursifs se retrouvent également du côté de la réception critique de l'œuvre. Sur les cinq textes critiques de *Kino-Glaz* recensés dans *Lines of Resistance*¹⁷², tous évoquent les propos théoriques et/ou pratiques de Vertov auxquels ils répondent de manière plus ou moins enthousiaste ou mitigée. Gusman questionne directement le concept de « vie à l'improviste », en critiquant notamment les nombreux artifices visuels, les angles de filmage singuliers qui ne correspondent pas à l'idée qu'il se fait d'un tournage « à l'improviste ». Il concède toutefois qu'« une telle méthode de filmage permet de capturer des morceaux de vie plus authentiques et plus vivants qu'on ne pourrait le faire avec un travail scénarisé. » Gusman recommande même (comme l'envisage Vertov) d'utiliser plus de caméras pour capturer ces scènes « à l'improviste ». Belenson analyse le rejet du scénario par les kinoks, mais s'intéresse principalement au montage. Boltiansky évoque quant à lui la « méthode des actualités-filmiques » pour qualifier ce travail, et reconnaît sa valeur pour représenter des événements actuels. Mais selon le critique, la théorie des kinoks tourne à la « fétichisation » de la caméra. Khersonsky, s'il évoque directement la « théorie » de Vertov, ne détaille pas davantage ce qui ferait sa singularité dans le film. Il reconnaît toutefois à la « méthode de travail » de Vertov des qualités prometteuses. Enfin, Erofeev est le plus sceptique, puisqu'il rejette massivement l'idée de film non-joué en avançant que Vertov recourt de manière évidente à la mise en scène (« la plupart des scènes dans son *Kino-Glaz* sont mises en scène - même si, il est vrai, elles n'impliquent pas d'acteurs professionnels, mais ce n'est pas impératif »).

Pour ces critiques au moins, les propos de Vertov et la manière dont le film a pu être tourné sont des critères pris en considération dans leur façon de rendre compte de l'œuvre. On peut donc avancer que, pour certains spectateurs, des éléments discursifs « extérieurs » au film ont pu influencer leur réception des œuvres et ainsi participer à la construction de ce que nous qualifions de *dispositifs spectatoriels*. Notre propos n'est pas forcément d'ériger cette construction en un acte conscient de la part de Vertov, mais

¹⁷² Nous faisons figurer ici les références des cinq textes dont les extraits figurent dans *Lines of Resistance*, *op cit.* (le numéro des pages dans *Lines of Resistance* apparaît entre parenthèses) :

- ALEKSANDR BELENSON « 'Kino-Glaz' (Dzigi Vertova) », *Kino segodnia*, Moscou, 1925, p. 40-42 (p. 103-104 dans l'ouvrage puis p. 107-108)
- BORIS GUSMAN, « O 'Kino-Glaze' », *Pravda*, 15 Octobre 1924 (p. 104-105)
- VLADIMIR EROFEEV, « Kino-Glaz », *Kino*, 21 Octobre 1924 (p. 105-106)
- GRIGORY BOLTIANSKY, « 'Kino-Glaz' i kinoki », *Kino-nedelia*, n° 39, 1924 (p. 115-117)
- KHRISANF KHERSONSKY, « Kino-Glaz », *Kino-zhurnal ARK*, n°1, 1925, p. 25 (p. 117-118)

d'avancer que *de fait* un dispositif spectatorial où peuvent (ou non) concourir des éléments contextuels autour du film existe bel et bien. Ce contexte de réception semble bien plus crucial pour les spectateurs contemporains de Vertov. En somme, la manière dont on présente ces films aux spectateurs (et Vertov a une manière bien à lui de les présenter), semble pouvoir influencer en partie la réception qui sera faite des dispositifs de tournage dans le film. Toutefois, aucune de ces critiques n'évoque explicitement la question de la caméra cachée, qui est un sujet plus précis encore et il semble qu'à cet égard d'autres dispositifs spécifiques existent (voir p.101).

b. Les films comme constructions discursives : le cas spécifique des relais textuels

On peut, de plus, avancer que certains éléments discursifs sont présents non pas autour des films, mais dans les films eux-mêmes ; voire, plus largement, que les films de Vertov constituent des objets discursifs à part entière¹⁷³. Vertov écrit d'ailleurs :

Voilà déjà près d'un an que je n'interviens plus dans les débats ni comme rapporteur ni comme contradicteur.

Nous, les kinoks, nous avons décrété : remplacer les joutes oratoires, phénomènes d'ordre littéraire, par les ciné-joutes, c'est-à-dire par la fabrication des ciné-objets.

DZIGA VERTOV¹⁷⁴

Ainsi, les œuvres de Vertov, de son aveu propre, constitueraient des objets susceptibles de nourrir un débat pour le spectateur. On peut commencer par pointer du doigt dans les films des relais évidents du discours : les éléments textuels, à savoir les cartons. Les deux œuvres *Kino-Glaz* et *L'Homme à la caméra* s'ouvrent toutes deux par une série de cartons introductifs¹⁷⁵.

¹⁷³Cette remarque renvoie à une position théorique que l'on retrouve, par exemple, dans *Vertov: l'invention du réel!*, (dir. J-P ESQUENAZI) Paris, L'Harmattan, 1997. On peut y lire, notamment, une série d'articles à propos de *L'Homme à la caméra* qui explorent spécifiquement la question de la forme *discursive* de ce film.

¹⁷⁴« *Kino-Glaz* (Ciné-Chronique en six séries) », D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution*, *op. cit.*, p. 169

¹⁷⁵ C'est aussi vrai pour *La Sixième Partie du Monde*, ponctué de multiples cartons, qui insistent, on l'a vu, sur la place de la caméra comme témoin : « Je vois » / « Je te vois »

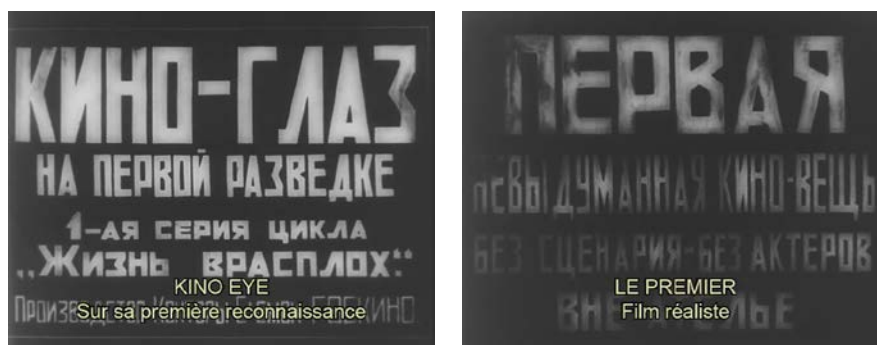


Figure 12

Cartons introductifs dans *Kino-Glaz*.

Le premier carton présente le titre complet de l'œuvre : « *Le Ciné-Œil dans sa première reconnaissance. Première série du cycle "La vie à l'improviste"* ». Le second carton précise « Le premier film réaliste. Sans scénario, sans acteur, en dehors des studios ».



Figure 13

Cartons introductifs de *L'Homme à la caméra*, dans leur version traduite en français.

Ces deux recours à des éléments textuels en ouverture de film (alors même que *L'Homme à la caméra* revendique de s'en défaire) ont en commun de mettre en avant la dimension *réaliste* des œuvres en insistant sur leur caractère non-joué et authentique. Le cas de *Kino-Glaz* est encore plus éloquent puisque c'est dans le titre même de l'œuvre que la question de la prise de vues « à l'improviste » se manifeste. Ces deux interventions envers le spectateur tendent à attirer son attention sur ces dimensions spécifiques des œuvres, et

modifient ainsi son rapport au film en introduisant un premier filtre à la lecture des images, qui sont garanties comme authentiques, comme relevant d'un réel immaculé. Nous parlons ici de *relais* textuels car ces cartons reprennent finalement, en l'inscrivant au sein des œuvres mêmes, les discours qui existent *autour* de ces œuvres.

Enfin, il faudrait ajouter dans les relais textuels qui existent potentiellement à l'époque de Vertov la question de la place du commentaire pendant le film. Peut-être que des « bonimenteurs » encadraient la projection et proposaient des commentaires qui mettent en avant le rôle de la prise de vue « à l'improviste » dans certaines scènes. Toutefois, cela ne peut, malheureusement, pas être documenté ici.

2.2.2. Constructions spécifiquement filmiques

Nous avançons l'hypothèse selon laquelle les plans tournés à distance ou depuis des points de vue dissimulés peuvent se repérer grâce à des éléments plastiques dans le cadre, contrairement aux plans tournés à l'aide de l'escamotage de la caméra. Cette inscription partielle du dispositif *dans le matériau lui-même* reste selon nous une hypothèse valable, mais il faut peut-être reconnaître que cette donnée ne fait pas *en soi* un dispositif spectatorial. Tous les spectateurs ne repèrent pas nécessairement ces données de focale et perspective à défaut d'une certaine éducation à l'image ; tous n'interprètent pas forcément les images concernées comme relevant d'une observation dissimulée (à part peut-être pour les exemples les plus évidents). Même si, du point de vue de la recherche, le dispositif semble déterminer le matériau dans une certaine direction, du point de vue du spectateur, cette direction n'est pas toujours manifeste. Pour parler véritablement de « dispositifs spectatoriels spécifiquement filmiques », il faut voir comment dans les films, et indépendamment d'éléments extérieurs, s'opère un encadrement du regard du spectateur dans le découpage et le montage des séquences. On traite alors de la question de la transparence (ou non) des méthodes de tournage pour le spectateur.

Il nous semble qu'un tournant majeur s'opère entre le film *Kino-Glaz* et *L'Homme à la caméra* :

Il faut reconnaître que le thème de *L'Homme à la caméra* y était déjà tracé [dans *Kino-Glaz*], à cette différence près que l'appareil de prise de vue lui-même n'apparaissait pas à l'écran.

DZIGA VERTOV¹⁷⁶

¹⁷⁶ D. VERTOV, *Le Ciné-Œil de la révolution*, op. cit., p. 343

Ainsi, si des thèmes semblables existent bien entre les deux films, la présence de la caméra dans *L'Homme à la caméra* semble être la différence majeure entre les deux œuvres selon Vertov. Selon nous, c'est autour de cette question de la mise en scène de la prise de vues dissimulée, avec ou sans référence à la technique cinématographique, que réside la principale différence entre les dispositifs spectatoriels dans les deux films. Nous proposons de parler de passage d'un *double regard* (celui des Pionniers et du Ciné-Oeil dans *Kino-Glaz*) à un *dispositif technique* (la vie à l'improviste saisie par la caméra dissimulée dans *L'Homme à la caméra*). Dans les deux cas, le regard du spectateur est encadré ; mais il ne l'est pas de la même manière et la perception de la place de la dissimulation dans le film nous semble modifiée.

a. Le regard des pionniers et celui du Ciné-Œil dans *Kino-Glaz* : un dispositif de double énonciation

Comme on a pu le voir (p. 86), la narration de *Kino-Glaz* est essentiellement prise en charge à travers le regard des Pionniers. Différentes séquences sont amenées en prenant pour prétexte une enquête du groupe. Sur le marché, ils relèvent les prix et font la promotion de la coopérative. Dans la série de séquences suivante, on remonte la chaîne de la viande, de la coopérative jusqu'au troupeau en passant par l'abattoir. La bande image défile en marche arrière, inversant le processus de production du produit à la matière première. Cet effet d'inversion, caractéristique du *Ciné-Œil* (« le négatif du temps ») est introduit au début de la séquence par un carton, en lettres blanches sur fond noir, qui met justement en avant le rôle spécifique du Ciné-Œil : « Le Ciné-Œil fait défiler le temps à l'envers ». Mais, à la fin de la séquence, un Pionnier se trouve auprès du troupeau de bêtes dans les prés. Il semble ainsi que c'est aussi aux Pionniers que l'on peut rattacher cette séquence, comme une enquête sur l'origine de la viande et son processus de production.

Au début de la troisième partie du film, la séquence du magicien est, de façon similaire, introduite par un carton « Ciné-Œil sur le magicien chinois ». De prime abord, on pourrait donc dire que l'énonciation dans cette séquence spécifique semble s'autonomiser de la figure des Pionniers au profit d'une énonciation strictement « machinique », à travers l'Œil mécanique d'une caméra. L'intertitre introductif, semble concentrer l'attention du public sur *la manière dont le Ciné-Œil* restitue les actions du magicien et les réactions du public plutôt que sur les tours eux-mêmes. La mise en abyme

du spectacle dans le film peut ainsi agir comme une sorte de prise de recul du spectateur, qui peut voir dans la séquence une analogie avec le processus cinématographique. Ce que cette séquence semble mettre en avant, c'est l'efficacité émotionnelle du spectacle de magie sur les enfants (p. 84), et, par extension, la capacité du Ciné-Ceil à capturer ces émotions authentiques.

Lors de tout le spectacle, aucun Pionnier n'apparaît pour y assister. Mais il faut noter qu'un deuxième carton intervient juste avant le début du spectacle :

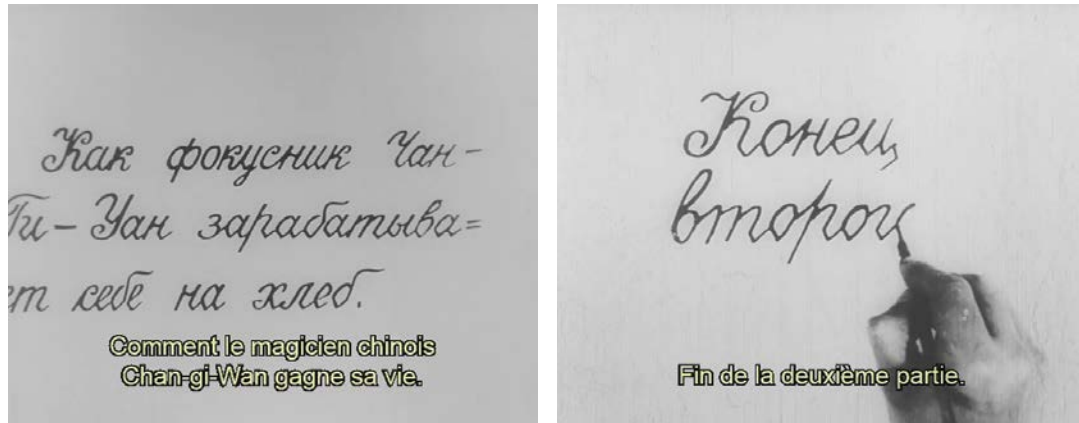


Figure 14

Le carton qui introduit la séquence, à gauche, où l'on peut lire : « Comment le magicien chinois Chan-gi-Wan gagne sa vie ». Ce carton rappelle immédiatement d'autres cartons semblables qui rythment le film. Par exemple le carton « Fin de la deuxième partie » apparu quelques secondes plus tôt, tracé à la main.

Ce type de cartons, en police cursive noire sur fond blanc, apparaît à plusieurs reprises. Il nous semble qu'il est possible de relier directement ces cartons aux Pionniers, notamment grâce à un intertitre qui apparaît à la fin de la séquence du magicien et qui est présenté comme un extrait du « journal » d'un Pionnier.

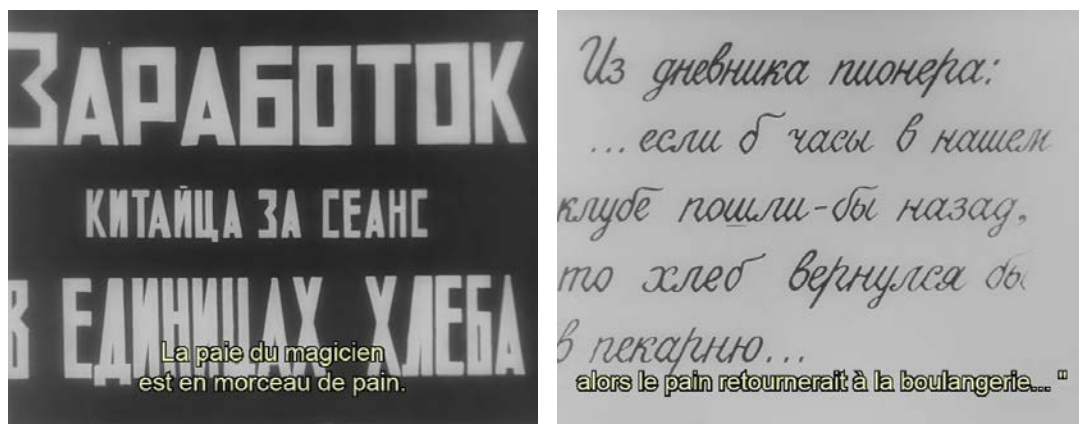


Figure 15

Deux cartons apparaissant à la fin de la séquence du magicien. Le premier nous apprend factuellement que la paie du magicien est en morceaux de pain. Le second, qui reprend la police sur fond blanc stipule : « Journal d'un jeune Pionnier : ... Si le temps était inversé, alors le pain retournerait à la Boulangerie ... »

Il semblerait ainsi que les cartons sur fond blanc correspondraient à un journal tenu par les Pionniers et répondent aux cartons du « Ciné-Œil » sur fond noir. Les cartons au début de la séquence du magicien tendent donc à la présenter comme une enquête des Pionniers (enquête portant sur le mode de vie de ce travailleur du spectacle) en même temps qu'une observation du Ciné-Œil saisissant l'émerveillement sincère des enfants.

Le dispositif spectatorial mis en place dans *Kino-Glaz* semble relever d'une double énonciation où les images du film sont à lire à la fois comme produites par le *Ciné-Œil* et comme des enquêtes des Pionniers. Ce groupe et le Ciné-Œil ont en commun de proposer un regard neuf et critique sur le « vieux » monde, en même temps qu'un regard enthousiaste sur le « nouveau » monde.

Un plan du film résume bien ce dispositif spectatorial singulier où les points de vue du « Ciné-Oeil » et des pionniers tendent à se confondre et se nourrir. Elle se déroule « sur l'avenue Tverskoy ». Elle est présentée dans un plan général pris depuis un point en hauteur. Le Ciné-Œil propose de voir « La même place vue d'un autre angle ». On retrouve alors la même avenue, mais la caméra a basculé à 90° sur la droite (cf. p. 105). Sur le plan « débullé¹⁷⁷ » est également apparu le groupe des Pionniers qui marche vers la place. Ce renversement de notre vision, opéré par le Ciné-Œil, se fait conjointement au mouvement des Pionniers, qui sont le moteur de cette révolution visuelle. Ce geste semble caractéristique de ce double encadrement du regard.

¹⁷⁷Se dit d'un plan où l'on n'a pas « la bulle », c'est à dire un cadre où l'horizon n'est pas à niveau.



Figure 16

La série de plans sur l'Avenue Tverskoy. On distingue clairement les pionniers sur la dernière image lorsqu'elle n'est pas réduite.

Dans *Kino-Glaz*, le caractère révolutionnaire (et donc *subversif*) des images n'est associé au Ciné-Ceil que par le recours aux intertitres : « Les cartons, les têtes de chapitre et les titres soulignaient sans cesse ce qui du point de vue du Ciné-Ceil était visible de telle et telle manière », écrit Vertov¹⁷⁸. Mais, pour le spectateur, le dispositif technique *concret* par lequel les images ont été produites disparaît.

b. « La vie à l'improviste » et la représentations des dispositifs techniques dans *L'Homme à la caméra*

L'un des gestes les plus fondamentaux de *L'Homme à la caméra* serait donc de *restituer au spectateur le dispositif de la prise de vue dissimulée*. De manière plus large, le film rend compte de toutes les opérations techniques fondamentales impliquées dans la fabrication d'un film. Cette méta-discursivité de l'œuvre en train de se faire a été largement discutée dans la littérature qui aborde ce classique ; mais l'accent a plus rarement été mis

¹⁷⁸Il s'agit simplement de la suite de la citation p.101 - D. VERTOV, *Le Ciné-Ceil de la révolution*, op. cit., p. 343

sur la question spécifique de « la vie à l'improviste » et de la dissimulation. Nous avons choisi de resserrer nos analyses sur un ensemble de séquences, parfois de plans isolés, qui parsèment l'œuvre en introduisant cette problématique dans le montage. On peut noter qu'une analyse sur la question de « la vie à l'improviste » a été proposée par Frédérique Devaux dans son ouvrage consacré au film¹⁷⁹. L'auteure y analyse précisément les mêmes séquences et les mêmes plans que nous, mais plutôt pour nuancer la véritable place du tournage en cachette dans l'œuvre.

Selon nous, outre la séquence du magicien que nous savons être tournée en caméra cachée, les plans pris en cachette ou à distance semblent très rares dans *L'Homme à la caméra*, comme il l'étaient d'ailleurs dans *Kino-Glaz*. Mais, dans *L'Homme à la caméra*, un dispositif spectatorial semble exister pour encadrer spécifiquement la présentation des plans pris « à l'improviste ».

Un leitmotiv visuel est introduit assez tôt dans le film, juste après une séquence quelque peu « provocante » où l'on voit une jeune femme s'habiller devant la caméra, enfiler ses bas et accrocher son soutien-gorge¹⁸⁰. La séquence s'ouvre sur un plan sur une caméra équipée d'un objectif « standard ». La main de l'opérateur entre dans le cadre et remplace cet objectif par un téléobjectif¹⁸¹.



Figure 17

Photogrammes issus du plan montrant le changement d'objectif dans *L'Homme à la caméra*.

Juste après ce plan, on voit un dormeur, qui n'est évidemment pas conscient d'être filmé. Un plan sur la manivelle actionnée nous rappelle l'acte de filmage (et, accessoirement, le bruit produit par l'entraînement). Sur le plan suivant, le dormeur s'est

¹⁷⁹ F. DEVAUX, *L'Homme à la caméra de Dziga Vertov* Yellow now, 1990 - voir notamment § « La vie prise à l'improviste ? » pp. 34-40 et en particulier les pages 34-38

¹⁸⁰ Ces plans, que l'on pourrait facilement qualifier de « voyeurs » ont en réalité été pris dans une certaine forme de complicité avec la jeune femme comme l'expliquait Vertov lui-même (extrait A6)

¹⁸¹ Reconnaissable à sa longueur caractéristique et à son pare-soleil long qui entrerait dans le champ si c'était une focale courte

réveillé et se met à rire, visiblement surpris par cet éveil bruyant sous l'œil d'une caméra (et on l'imagine de l'équipe penchée au-dessus de lui).



Figure 18

Photogrammes issus des plans suivants : un dormeur semble réveillé par le bruit de la caméra qui le filmait à son insu.

Après cette courte scène de réveil face caméra, un très gros plan sur l'objectif introduit une série de plans sur des personnes qui ne prêtent visiblement aucune attention à la caméra (une femme passant le balai, un unijambiste qui se réveille surpris - peut-être le sans abri de l'extrait A6).

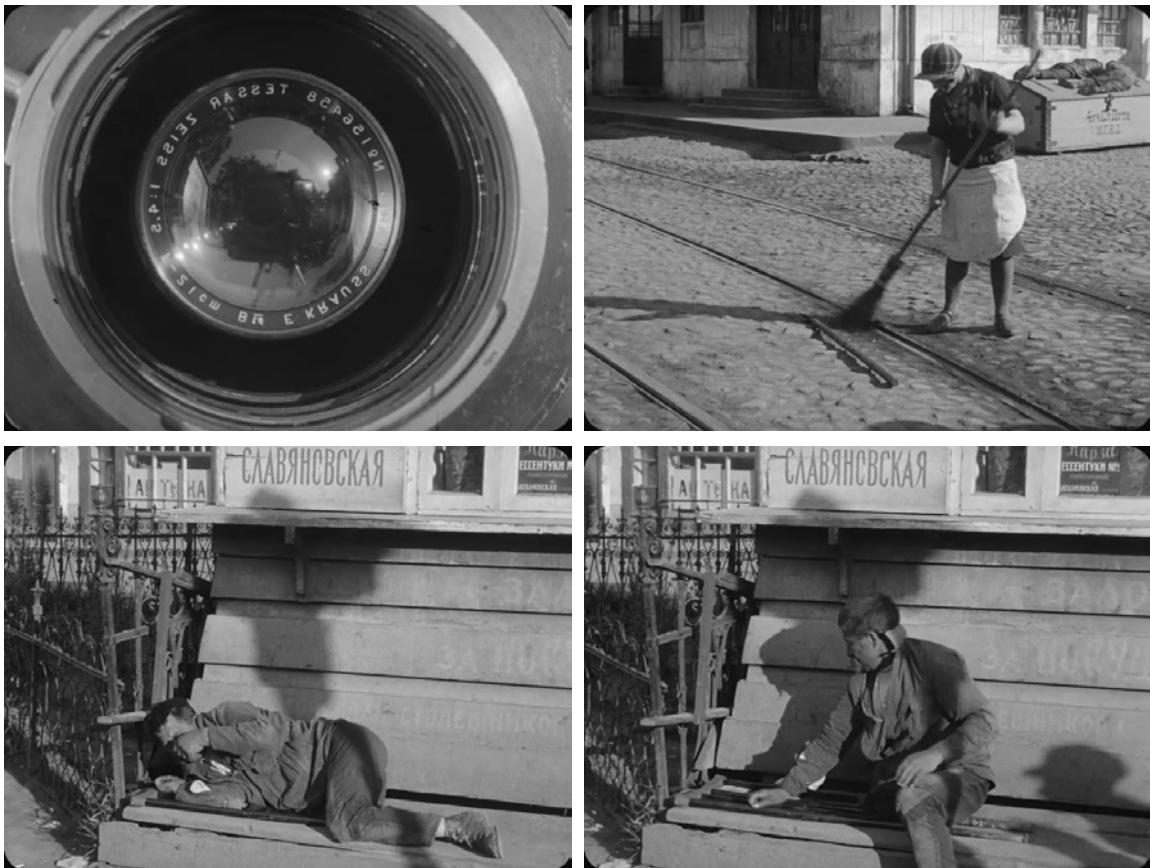


Figure 19

Photogrammes issus des plans suivants de cette séquence. Sur les deux derniers photogrammes, l'homme se réveille. En bas à droite une ombre montre une présence qui gesticule derrière la caméra.

Si l'on prête une attention plus soutenue à ce gros plan, on remarque que l'objectif en question est un « Tessar » de chez Zeiss. Le nom de l'optique apparaît inversé à l'image,

peut-être parce que le plan aurait été tourné à l'aide d'un miroir. On lit aisément la valeur de focale : 21 cm (210 mm). Cette optique correspond bien, pour un format de tournage en 35mm, à un téléobjectif¹⁸² ; mais c'est une optique conçue pour le grand format (4x5"), dans lequel l'angle de champ d'un 210 mm équivaut à celui d'un 65 mm pour le cinéma. Cette focale « standard » du grand format a été détournée et adaptée par les cinéastes pour produire un téléobjectif pour le cinéma¹⁸³. Ces détails techniques sont inaccessibles pour le spectateur lambda (l'image passe trop vite, le texte est inversé à cause du miroir, et les données pratiques lui échappent) mais on imagine tout de même que les cinéastes, dans leur souci de vérité, ont mis en scène l'objectif qui leur sert vraiment à tourner à distance, révélant avec fidélité le fondement du dispositif de la prise de vues à distance. Une clé de lecture de cette séquence devient peut-être que, en s'éloignant grâce à cette optique spéciale (qui n'apparaissait pas à l'image lors du premier réveil), le bruit qui avait réveillé le premier dormeur n'attire pas l'attention des autres protagonistes, plus éloignés.

L'unité de cette phrase de montage tient aux interactions ou aux non-interactions des sujets filmés avec la caméra, et pose la question de la *conscience* ou de la non-conscience de la prise de vues. A l'image, cette donnée relationnelle est associée aux données technologiques qui participent à la mise en place d'un dispositif de prise de vues dissimulée. En réalité, on peut supposer que si le sans-abri ne regarde pas la caméra, c'est parce qu'il regarde la fausse bagarre organisée par Vertov hors-champ (extrait A6). Mais, à l'image, c'est le dispositif technique de la prise de vue à distance qui permet d'expliquer pourquoi certains sujets sont conscients de la caméra (le bruit) et d'autres pas (la distance grâce au téléobjectif). Par extension, le téléobjectif est utilisé comme un leitmotiv de la prise de vue « à l'improviste » et reviendra plusieurs fois dans le film, toujours accompagné de plans relativement similaires sur l'objectif. Par exemple, dans une séquence charnière de l'œuvre qui met en scène différents moments importants de la vie :

¹⁸² On parle de téléobjectif au-dessus de 50mm, focale standard qui restitue l'angle de champ perçu par l'œil humain. Un 210mm restitue un champ visuel plus de 4 fois plus resserré que la vision humaine.

¹⁸³ L'angle de champ dépend de la taille du support (voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Angle_de_champ) On comprend ici le sens de la phrase de Kaufman qui parlait d'optiques que l'on « n'employait pas encore pour le cinéma » et qui veut dire par là que les Kinoks ont utilisé une optique conçue pour la photographie grand format en la détournant sur format 35mm.



Figure 20

Photogrammes issus de la séquence « mariage/divorce-mort/naissance » dans *L'Homme à la caméra*.

La séquence s'ouvre avec un plan sur la caméra, dominant la ville, équipée du téléobjectif (1.). Il est pointé sur un bâtiment en contrebas. On se retrouve à l'intérieur d'un bureau face à un couple (2.) qui est en train de signer un formulaire de mariage (3.). La caméra fait un demi-tour brutal (4.) et l'on retrouve un autre couple, l'air sinistre (5., 7. et 8.) en train de signer cette fois un divorce (6.). Un autre couple apparaît (9.). La femme se masque le visage (9. - avec sa main - et 10. - avec son sac) pour échapper à la caméra. En montage parallèle, deux femmes, filmées d'assez loin, pleurent sur des tombes (10., 12.). On aperçoit ensuite un enterrement (13. – un cercueil fleuri), un autre mariage (14. - calèche fleurie) et un accouchement (15. - naissance filmée frontalement, et 17.). Pendant l'accouchement, un plan montrant l'opérateur en action, incrusté en surimpression devant des bâtiments (16.) est monté.

Cette séquence articule différents moments hautement symboliques de la vie, associés par couples antagonistes : mariage/divorce, mort/naissance. De nombreux plans évoquent des émotions fortes chez les protagonistes (la tristesse - divorce, le désespoir - deuil, la joie – mariage et naissance, la douleur - accouchement). Si l'on prend le cas du divorce, les deux gros plans sur le couple sont filmés au téléobjectif.



Figure 21

Méthode utilisée pour confirmer l'usage d'un téléobjectif. Nous avons superposé le gros plan (teinté en rouge) au plan large. On remarque que la position de la femme, très immobile, est absolument identique, et que les éléments derrière elle ainsi que l'amorce de tête au premier plan sont rigoureusement à la même place. On en déduit que le gros plan est obtenu depuis la même position de caméra que le plan large, simplement en changeant d'objectif. Les données d'échelle entre les deux plans montrent que la focale a été doublée.

Cette séquence revendique, par la répétition des plans sur la caméra et l'opérateur en ouverture et en fermeture de séquence, la faculté de *la caméra* à saisir tous les instants de la vie, les plus heureux et les plus tragiques. Les notions d'intimité et de vie privée sont

abolies dans une forme d'omniscience visuelle. Le téléobjectif apparaît à l'image au début de la séquence et sans doute aussi à la fin¹⁸⁴. Dans cette séquence, il semble être l'outil non plus de la dissimulation (la caméra est clairement visible puisqu'une femme se cache derrière son sac), mais du *saisissement de l'émotion*. C'est par lui que l'on saisit les expressions et donc (p. 64) les *émotions* et les *pensées* des protagonistes.

Ce sont des émotions vives et des expressions spontanées (notamment les plans sur les enfants face au magicien, des plans pris depuis une voiture sur des passagères de calèches, ou d'autres portraits) que l'on découvre fixés sur la pellicule dans la salle de montage de *L'Homme à la caméra* un peu plus tôt dans l'œuvre. Ces expressions, d'apparence sincère, sont présentées comme des matériaux constitutifs (« ciné-faits » élémentaires) de l'œuvre que nous visionnons. L'émotion semble être le matériau principal.



Figure 22

Photogrammes apparaissant dans la salle de montage plus tôt dans *L'Homme à la caméra*. Le spectateur aura reconnu sur ces positifs certains personnages déjà apparus, et d'autres à venir dans le film.

Il nous semble que si *Kino-Glaz* nous montre en quelque sorte « la vie telle qu'elle est vue par le Ciné-Ceil et les Pionniers », comme un ensemble de résultats agencés dans un montage séquentiel, *L'Homme à la caméra* nous montre cette révélation du visible comme un *processus* en train de se faire sous nos yeux dans un montage dynamique. Ce que montre selon nous *L'Homme à la caméra* et que *Kino-Glaz* avait éludé, c'est la *construction* d'un ensemble de dispositifs techniques (le Ciné-Ceil) pour saisir « la vie à l'improviste ». Dans le film, apparaissent toute une série de procédés que l'on sait faire

¹⁸⁴ L'objectif monté sur la caméra en surimpression est un objectif à soufflet, caractéristique du grand format ; il s'agit donc sans doute d'un autre téléobjectif maison

partie des méthodes des kinoks¹⁸⁵ auxquels sont associés leurs essais, leurs succès, mais aussi les « échecs » de cette démarche (regards caméras, pose apprêtée de certaines personnes qui voient la caméra, etc.). Il y a bien, à travers la construction de dispositifs spectatoriels spécifiques (leitmotiv du téléobjectif, méta-récit, séquences où l'on voit l'opérateur en action), encadrement du regard. On associe à certaines images les dispositifs techniques qui les ont produites, assurant ainsi la transparence (relative) du dispositif de tournage pour le spectateur.

¹⁸⁵Observations diverses, à distance, en hauteur, en mouvement depuis une voiture ... Voir la liste N1.

« La leçon à ne pas suivre, pour moi, c'est la "caméra à l'improviste", la caméra cachée, qui est un mensonge. [...] La caméra cachée justifie le vol des images, et c'est pour moi moralement inacceptable. »

Jean Rouch¹⁸⁶

3. Conclusions de chapitre

La dissimulation chez Vertov résulte d'un cheminement que l'on peut qualifier d'épistémologique. Elle est, pour le cinéaste soviétique, un moyen d'échapper à toute forme de performance de la part des sujets filmés et ainsi de fonder la nature factuelle de ses images, conformément à son projet esthétique et politique.

Dans la pratique, la dissimulation reste très marginale chez Vertov qui mobilise des méthodes de tournage bien plus ordinaires. Mais nous avons pu montrer tout le spectre des techniques mobilisées par le cinéaste pour intervenir dans le réel, tout en demeurant dans le cadre d'un cinéma non-joué. Nous avons ainsi été amené à considérer de multiples cas de figure, en montrant que, même sans dissimulation physique de la caméra, des stratégies de mise en scène asymétrique peuvent relever de la construction d'un dispositif qui s'apparente à une forme de piège. Nous avons aussi montré comment le dispositif de tournage s'accompagne d'autres dispositifs *spectatoriels*. Ils encadrent en partie la réception des images « volées » chez les spectateurs.

Loin de marquer une « mise en retrait » du cinéaste, qui se poserait comme un pur spectateur du Monde en refusant l'intervention sur le réel, nous pensons que la pratique de « la vie à l'improviste » chez Vertov se caractérise justement par une action concrète sur le réel. C'est un cinéma de lutte, un activisme filmique. Il nous paraît important, en guise de conclusion à ce chapitre, d'adresser très brièvement les limites de « la vie à l'improviste » et d'entrevoir ainsi les pistes qui restent à explorer.

¹⁸⁶Extrait d'un entretien au sujet de *L'Homme à la caméra* et de l'héritage vertovien paru dans F. DEVAUX, *L'Homme à la caméra, op. cit.*, p. 123

a. Grandeur et décadence de « la vie à l'improviste »

Nous avons pointé du doigt un certain nombre de difficultés techniques qui se posent pour Vertov. Le bruit de la caméra, son encombrement, le manque de sensibilité des pellicules, la lourdeur de certains dispositifs rendent la pratique de la caméra cachée, et de « la vie à l'improviste », relativement complexes. Cela explique sans doute la marginalité de ces pratiques dans sa filmographie.

Après *L'Homme à la caméra*, la collaboration entre Kaufman et Vertov cesse suite à divers désaccords¹⁸⁷ et l'œuvre du cinéaste va connaître un autre tournant majeur : l'entrée dans le cinéma sonore avec *Enthousiasme ou Symphonie du Donbass* (1930). Cette double rupture dans la carrière de Vertov s'accompagne d'un abandon progressif et presque total des méthodes de « la vie à l'improviste », en particulier des plus radicales (en cachette ou à distance). L'entrée du cinéaste dans le sonore marque un tournant vers la parole et l'écoute. Vertov développe notamment une pratique de l'entretien face caméra, où les témoignages de travailleurs et de travailleuses sur la Révolution se multiplient¹⁸⁸. Selon Vertov¹⁸⁹, ces entretiens sont une autre manière de filmer la réalité des pensées des travailleurs et relèvent donc d'une continuité logique du Ciné-Œil. L'introduction de la parole semble suffire, de manière quelque peu paradoxale peut-être, à écarter le risque de la *feinte* et des *grimaces* faites à la caméra. On pourrait d'ailleurs déceler dans les œuvres muettes de Vertov des séquences qui semblent se rapprocher de ce désir de parole qui a toujours fait partie de l'horizon de Vertov¹⁹⁰ (à travers, par exemple, un usage particulièrement expressif des cartons).

Quoiqu'il en soit, la pratique de la caméra cachée finit donc par totalement disparaître chez le cinéaste, en même temps que son cinéma est marginalisé au gré des évolutions politiques du pays. La lutte révolutionnaire n'est plus au centre de la vie politique. Le régime se stabilise et s'ancre dans une forme plus autoritaire avec Staline. On pourrait avancer, mais il faudrait le documenter¹⁹¹, que le cinéma de Vertov semblait davantage Léniniste que Staliniste et qu'il a mal survécu au basculement politique de la fin

¹⁸⁷ G. SADOUL, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 164

¹⁸⁸ Il bénéficie d'un certain recul historique au moment de sa phase parlante.

¹⁸⁹ Par exemple dans un entretien qui dresse une sorte de bilan sur sa filmographie « A propos de mon amour pour l'homme vivant », dans *Le Ciné-œil de la Révolution, op. cit.*, pp. 553-564

¹⁹⁰ Il pense le cinéma sonore avant son avènement.

¹⁹¹ Comme le propose David Faroult dans D. FAROULT, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? », *op. cit.*

des années 1920. On remarque en tout cas que les grandes dichotomies entre l'Ancien et le Nouveau qui habitaient ses œuvres dans les années 1920 disparaissent peu à peu dans un cinéma qui semble de moins en moins *offensif*, de moins en moins *subversif* et qui se teinte même d'une forme de mélancolie pour les jeunes années de la Révolution.

b. Dichotomie ou amoralité du dispositif chez Vertov ?

L'une de nos hypothèses en abordant la caméra cachée chez Vertov était de déceler dans l'usage de ce dispositif une forme de « traduction » des rapports de défiance ou de confiance que le cinéaste entretenait avec ses sujets. Ainsi, comme aurait pu le suggérer l'extrait dans son journal au sujet du « voleur » (voir l'extrait N4), la caméra cachée aurait été le dispositif privilégié pour filmer les contre-révolutionnaires, les escrocs, les brigands ... en somme : les ennemis du cinéaste.

Cette hypothèse n'a pas tout à fait résisté à l'examen approfondi des films et des pratiques. Certes, le dispositif, notamment l'observation à distance, sert bien souvent à documenter, avec une certaine précision analytique, des actes illicites : marché noir, alcoolisme, drogue ... Filmer en cachette est une manière pour le cinéaste de produire certaines images accablantes. Mais il se passe souvent de dissimulation, en filmant parfois ses ennemis au plus près, comptant alors sur leur distraction ou la provoquant lui-même. Mais cette hypothèse ne tient pas car le cinéaste a parfois recours à la dissimulation dans des situations qui ne présentent à priori rien de très hostile et qui n'ont pas spécialement un caractère « subversif ». Filmer des enfants ou des clochards endormis en caméra cachée, surgir précipitamment face à un homme à l'agonie et filmer sa famille inquiète, peut sembler étonnant, voire problématique moralement, comme l'écrit Rouch.

On peut répondre de deux façons pour caractériser l'usage indifférencié du dispositif de la caméra cachée envers les « ennemis » et les « amis » de Vertov (voire envers de simples inconnus). La première est de parler d'une dichotomie dans l'usage du dispositif, qui n'a pas toujours les mêmes *fonctions*. Parfois, il sert à produire des preuves, des images qui accusent, qui accablent, qui dénoncent et qui attaquent leurs sujets. On espionne ainsi, et indifféremment, les ivrognes et les bourgeois, qui nuisent chacun à leur façon à la Révolution. Dans ce cas, on prend la vie « à l'improviste » pour *démasquer*, produire une vérité jusqu'alors tue, filmer ce qui peut être difficile à montrer. L'acte est subversif au sens le plus pleinement politique du terme.

Parfois, le même dispositif sert à garantir l'authenticité de l'émotion observée : la joie, la peine, la colère et la peur des protagonistes sont réels, leur attitude n'est pas feinte ; chacun est montré pour ce qu'il est dans un souci de probité que l'on qualifie volontiers d'épistémologie¹⁹². Vertov est alors subversif dans un autre sens : il révolutionne notre rapport au réel, interroge les fondements de la vérité cinématographique et explore le caractère profondément émotionnel de la Révolution¹⁹³.

L'autre réponse que l'on pourra faire c'est que Vertov et Kaufman ne semblent pas se soucier de morale. Il y a une éthique, certes : chercher la Vérité à tout prix, mais cette éthique n'a pas d'implication du côté de l'atteinte à la vie privée, de l'intimité, d'un éventuel voyeurisme. Tout peut être vu, en tout temps, c'est l'ambition médiatique du Ciné-Œil, son horizon panoptique. L'idée même de vie privée est abolie. C'est cette « amoralité » de la vie « à l'improviste » chez Vertov (vue comme « immoralité ») qui explique sans doute son rejet par certains cinéastes.

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous nous proposons d'actualiser largement la question de l'usage « documentaire » de la caméra cachée tout en nous appuyant sur les résultats obtenus lors de l'étude sur Vertov. Nous répondrons ainsi aux limites soulevées ici : à l'aune des innovations technologiques et des inventions techniques notamment, mais également en introduisant dans notre recherche des questionnements d'ordre éthique qui viendront interroger la légitimité des pratiques en caméra cachée.

¹⁹² Le terme est par exemple au centre du propos de A. MICHELSON, « From Magician to Epistemologist : Vertov's The Man with a Movie Camera », *October*, n° 162, MIT Press, Fall 2017, p. 113-132

¹⁹³ Kaufman disait : « la vérité du cœur, la vérité jusqu'au cœur ... »

Chapitre 2 :

Filmer contre, filmer avec ?

*Usages de la caméra cachée dans les films documentaires
contemporains*

a. Des subsistances vertoviennes ?

En débutant notre recherche, le cinéma de Vertov s'est imposé comme passage obligé. Il reste à ce jour le seul cinéaste dont l'œuvre et la théorie sont intrinsèquement associées à la caméra cachée. De l'aveu de beaucoup, l'influence de Vertov dans l'histoire du cinéma est considérable, notamment du fait de sa place en URSS (dialogues avec ses contemporains : Eisenstein, Koulechov avec les factualistes, avec Gan ...), mais également en Europe¹⁹⁴. Au sujet de *L'Homme à la caméra*, Vertov écrivait ainsi : « Nous avons cru de notre devoir de ne pas faire seulement des films de grande consommation, mais aussi, de temps en temps, des films qui produisent des films. Et non seulement des films qui produisent des films, mais aussi des hommes qui produisent des films¹⁹⁵. » Henri Langlois¹⁹⁶ avance que « le manifeste de Vertov a fait que des générations étaient vertoviennes, parfois, d'une façon très différente que Vertov. »

George Sadoul ne cesse d'insister sur la profonde modernité du cinéaste et le relie, avec un anachronisme revendiqué, à des mouvements cinématographiques et à des évolutions techniques que le cinéaste soviétique n'aura jamais connus¹⁹⁷.

[...] le *ciné-œil* pouvait paraître une utopie en 1923, alors que Mikhaïl Kaufman manœuvrait la bruyante manivelle d'une vieille caméra Gaumont ou Pathé¹⁹⁸, juchée sur un encombrant trépied ... En 1960, on peut concevoir une caméra réduite à un objectif, lui-même aussi peu gênant et encombrant qu'un œil humain et transmettant par fil (ou sans fil) des images à un film enregistreur placé loin de là dans un camion laboratoire. Grâce à la télévision notamment, l'enregistrement des images tend à devenir aussi aisé que celui des sons grâce à un micro devenu, avec l'évolution de la technique, minuscule et facilement dissimulable. La parole peut depuis longtemps être saisie à l'improviste. Il en sera bientôt de même pour les images.

GEORGES SADOUL¹⁹⁹

¹⁹⁴Tous ces jeux d'influences et les enjeux liés à l'exposition plus ou moins importante de Vertov à l'étranger sont très bien exposés par F. Albera dans l'introduction du *Ciné-Œil de la révolution*, *op. cit.*

¹⁹⁵ « A propos de mon amour pour l'homme vivant », *Le Ciné-Œil de la révolution*, *op. cit.*, p. 560

¹⁹⁶*Hiéroglyphes*, 28 septembre 1975, *op. cit.*, ces propos sont cités par D. FAROULT, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? », *op. cit.*

¹⁹⁷ Il en va ainsi du lien que Sadoul essaie d'établir, avec Rouch et Morin (mais surtout Rouch) entre Vertov et le « cinéma-vérité » qui prétend s'inspirer de la « Ciné-Vérité » vertovienne, la caméra cachée en moins.

¹⁹⁸ Dans *L'Homme à la caméra*, en 1929, il s'agit d'une caméra Debrise Parvo, réputée pour sa robustesse et sa maniabilité. Elle n'a en l'occurrence plus rien de la vieille caméra de 1923. Mais l'idée de Sadoul sur l'encombrement et les contraintes techniques reste tout à fait valable malgré l'amélioration des moyens techniques.

¹⁹⁹ G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma - 5*, *op. cit.*, p. 313-314

Force est de constater que cette époque anticipée par Sadoul est pleinement advenue. C'est à partir de ces réflexions sur les subsistances des conceptions vertoviennes dans certaines formes filmiques contemporaines que nous avons souhaité aborder la partie plus actuelle de notre corpus documentaire. L'idée étant de comprendre ce que peut vouloir dire être vertovien « d'une façon très différente que Vertov ».

b. Actualisations de la question : technique et déontologie

Nous tenterons d'abord d'interroger les principales évolutions liées à l'utilisation de la caméra cachée depuis Dziga Vertov tant sur le plan technique que du côté des formes qui peuvent y être associées. Cette première partie abordera des considérations générales sur le corpus contemporain en tentant de caractériser la nature des évolutions qui marquent les usages de la caméra cachée. Les deux parties suivantes répondront à un découpage déontologique. En effet, si l'usage de la caméra cachée par Vertov était relativement indifférencié et ne semblait pas lui poser de problèmes éthiques considérables, la caméra cachée est aujourd'hui un dispositif fortement controversé et décrié, notamment depuis son rejet catégorique par les cinéastes du « cinéma-vérité » et du cinéma dit « direct ». Il nous a donc semblé essentiel de resituer les pratiques des cinéastes et les formes observées dans les œuvres vis-à-vis de questionnements éthiques : *contre qui* ou *avec qui* filme-t-on lorsque l'on choisit la caméra cachée ?

Nous nous concentrerons d'abord sur la place du document en caméra cachée dans des usages que nous qualifierons d'« offensifs ». Les documents produits prétendent dénoncer certaines situations, s'attaquer à certains ennemis. Le dispositif filmique est essentiellement construit autour d'une relation de défiance au sujet filmé (voir p. 120).

La troisième partie de ce chapitre sera consacrée à des usages que nous qualifierons de « défensifs ». Dans ce type d'usage de la caméra cachée la relation principale avec le sujet filmé est une relation de confiance et de protection. Rien ne semblerait justifier le recours à la caméra cachée si l'on omettait l'existence d'un contexte socio-politique hostile au tournage qui nécessite de le dissimuler. Le dispositif de dissimulation mis en place peut prendre des formes diverses, allant du simple tournage dans des espaces sécurisés (la plupart du temps, dans un espace domestique où la confiance est de mise), à des tournages dissimulés dans l'espace public relevant d'une forme plus évidente de caméra cachée. Les dispositifs de dissimulation sont utilisés principalement pour protéger l'intégrité →

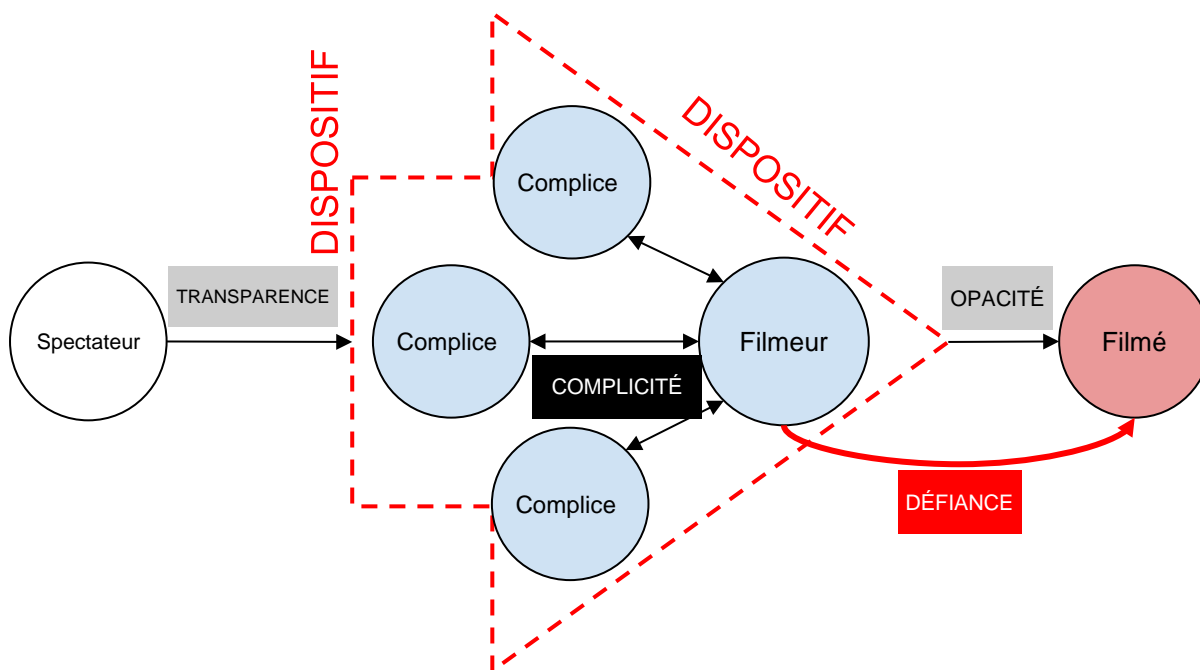


Figure 23

Diagramme synthétisant la structure d'un dispositif « offensif » de caméra cachée.

La relation de défiance entre le filmeur et le filmé est centrale dans la construction du dispositif offensif. Un dispositif offensif est construit pour immortaliser le sujet filmé à son insu (le dispositif est orienté vers un but précis, extérieur à lui, d'où sa représentation ici par une flèche). Le dispositif est construit pour être opaque pour le sujet filmé, c'est le principe d'une caméra cachée. Il est, en revanche, « transparent » pour le spectateur. D'où il résulte une circulation asymétrique du regard au long de la chaîne qui va du spectateur vers le filmé qui se retrouve ainsi "exposé" par un dispositif filmique asymétrique.

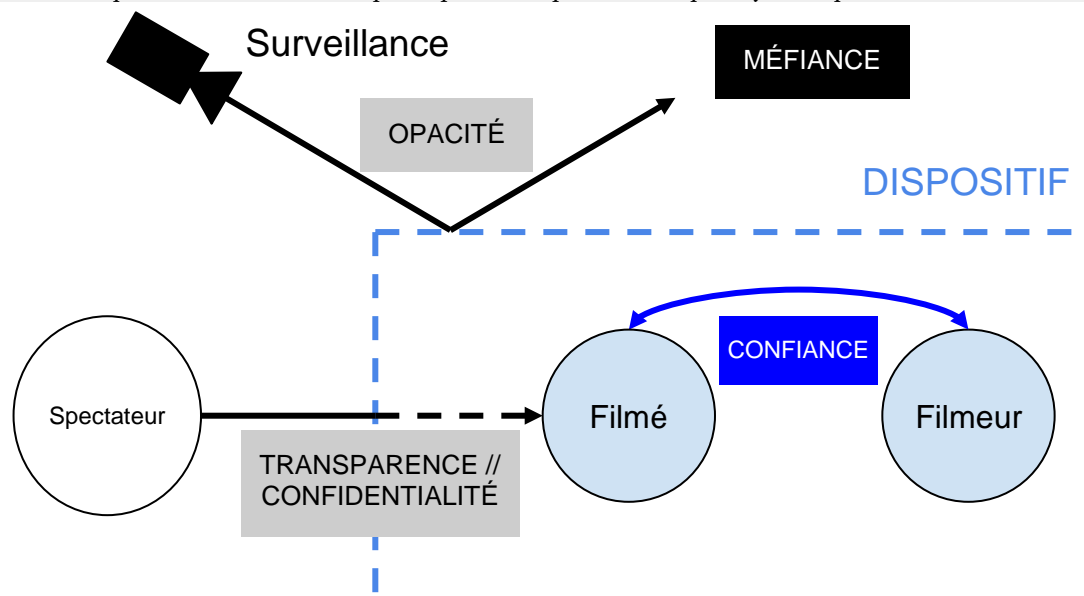


Figure 24

Diagramme synthétisant la structure d'un dispositif « défensif » de caméra cachée.

Une relation de confiance qui domine entre filmeur et filmé. Le filmé fait partie du dispositif qui vise explicitement à protéger cette relation des regards et menaces extérieurs.

Un dispositif de dissimulation (confinement dans des espaces domestiques, camouflage du tournage) protège filmeur et filmé de tout regard extérieur, potentiellement hostile, notamment de la surveillance.

Le spectateur profite d'une certaine transparence (il voit en partie le dispositif de l'intérieur) mais certaines informations peuvent lui être masquées, par souci de confidentialité (anonymisation, floutage, etc.).

→ du sujet filmé, qui ne n'est donc pas photographié à son insu, mais qui pourrait être mis en danger par sa participation au film. On cache alors le tournage par défaut.

Selon notre définition proposée en introduction, on ne devrait *a priori* pas parler de caméra cachée : en effet, la condition d'ignorance n'est pas vérifiée avec le sujet principal puisqu'il est complice de la prise de vue. En revanche, la condition de dissimulation de l'acte filmique est bien vérifiée. Or, selon nous, elle apparaît ici comme suffisante pour parler de caméra cachée : en dissimulant le tournage aux yeux du reste du monde (c'est-à-dire, à tous, à l'exception de l'équipe et des complices de la prise de vue), on le dissimule surtout à *quelques-uns* dont on cherche à fuir la surveillance. Même si on ne cherche pas toujours explicitement à filmer ces surveillants, le tournage est au moins caché *pour certaines personnes, certains groupes, certaines institutions de qui l'on se cache*. Les images sont alors « volées » à ces acteurs (sujets secondaires) qui sont la plupart du temps anonymes, et arrachées à un ordre institutionnel et politique, ennemi du tournage. Il y a donc bien des « images volées » ; mais pour désigner ce type de tournage qui ne se fait pas tant à l'encontre d'une cible précise qu'il ne se cache pour se prémunir des complications liées à son déroulement, nous proposons de parler de tournage « à couvert ». Nous nous inspirons de l'expression anglo-saxonne « *covert recording* » souvent utilisée pour désigner la caméra cachée dans ce type de contexte, qui apporte selon nous une nuance sémantique intéressante. Cette idée de couverture rappelle la manière dont on protège parfois un témoin en lui permettant de disparaître aux yeux du monde sous une fausse identité.

Il convient d'insister dès à présent sur le caractère non hermétique des catégories proposées, qui n'ont pour seul objectif que de donner à penser cette dualité déontologique du dispositif. La caméra cachée n'est pas exclusivement « offensive » ou « défensive » mais relèverait d'un double usage tendant à la fois à piéger certains antagonistes tout en protégeant les complices. On pourrait ainsi dire que tout dispositif de caméra cachée a une part défensive en même temps qu'une part offensive mais que l'importance relative de ces parts n'est pas la même selon les formes que l'on donne à ce dispositif. Notre découpage en deux temps reviendra à mettre en avant des aspects différents de la caméra cachée à travers des exemples choisis. Ce qui justifie selon nous de traiter ces problèmes conjointement, alors même qu'ils relèvent de logiques déontologiques relativement différentes, c'est ce même souci de la dissimulation qui se poursuivra au fil de la réflexion et qui autourise à regrouper ces pratiques diverses sous l'appellation de caméra cachée.

1. Des nouvelles formes de la Ciné-Vérité ?

Dans un premier temps, nous souhaiterions examiner les nouveaux usages de la caméra cachée dans le cinéma dit « documentaire²⁰⁰ ». D'abord, en montrant comment certaines évolutions technologiques et techniques ont pu modifier les outils et les pratiques impliqués dans des dispositifs de caméra cachée. Nous proposerons notamment d'analyser certaines évolutions dans la pratique de la caméra cachée à l'aune d'un changement de « paradigme technique » avec l'avènement des images que l'on pourra qualifier d'« électriques²⁰¹ » (qui s'opposeraient ainsi aux images « argentiques²⁰² »). Ensuite, nous nous interrogerons en termes de « genre » sur les formes nouvelles des séquences en caméra cachée, en mettant en avant certains motifs et certaines influences esthétiques et médiatiques qui encadrent sans doute la mise en scène des images volées dans les films.

Ces réflexions générales sur les nouvelles formes de la « Ciné-Vérité » ont pour ambition explicite d'interroger les héritages plus ou moins « vertoviens » de ces pratiques, notamment au sujet de leur rapport à la vérité mais il s'agira aussi de montrer ce qui peut les différencier de la pratique du cinéaste soviétique.

²⁰⁰Que l'on pourrait autrement qualifier de cinéma « non-joué », à la manière de Vertov, ou de cinéma de « non-fiction », à la manière de certaines études en langue anglaise (qui parlent de « nonfiction cinema »). Toutefois, comme on le verra dans ce chapitre, l'image volée est souvent présentée avec un statut explicite de « document ». C'est pourquoi nous conservons dans cette partie cette appellation de « documentaire », parfois remise en cause.

²⁰¹ Nous utilisons ici le terme « électriques » pour regrouper ensemble les technologies de la vidéo analogique et les technologies numériques. Ce rapprochement sera justifié dans la suite de la réflexion par des continuités techniques importantes entre ces deux ensembles technologiques.

²⁰²Ici le terme est forgé directement à partir du support car nous verrons par la suite l'importance de ce support dans l'équation technique.

1.1. Un nouveau paradigme technique

Vertov imaginait déjà certaines possibilités visionnaires comme la transmission en direct et sans fil d'images en mouvement, sur le modèle de la radio (ce qu'il appelait le Radio-Œil). Il imaginait aussi des prises de vues où les outils technologiques permettraient de s'affranchir de la distance, voire de se passer d'opérateur²⁰³ ... Il est clair que de telles ambitions sont aujourd'hui très accessibles du fait d'un certain nombre d'évolutions technologiques, qui ont des implications techniques²⁰⁴. Nous allons ici présenter les principaux changements qui, selon nous, participent à expliquer les formes nouvelles des dispositifs en caméra cachée. Nous proposons de parler d'un nouveau « paradigme technique » : celui de l'image électrique.

1.1.1. Miniaturisation et discrétion dans le monde argentique

Il faut souligner que Georges Sadoul formule la question des progrès technologiques en termes de *miniaturisation*. C'est le cas lorsqu'il évoque, par exemple la taille des microphones, ou lorsqu'il évoque également la possibilité d'une caméra cachée dans une paire de lunettes²⁰⁵. Cette problématique de la miniaturisation, liée à celle de la discrétion, est certes pertinente, même si elle admet certaines limites dans le monde argentique et mérite d'être précisée.

a. La taille des caméras : un facteur insuffisant pour expliquer la discrétion

La miniaturisation des caméras n'est pas linéaire dans l'histoire du cinéma. Rappelons simplement que les caméras utilisées par Vertov (une Debrie Parvo dans *L'Homme à la caméra*, par exemple) sont bien plus petites et maniables que les caméras « sonores » qui seront produites à partir de la fin des années 1920. Ces dernières qu'elles soient « autosilencieuses²⁰⁶ » ou « blimpées²⁰⁷ » deviennent extrêmement lourdes et

²⁰³ Voir la citation p. 64 où Vertov mentionne entre autres « la commande à distance d'un appareil de prise de vues ».

²⁰⁴ La technique relève ici de des *usages possibles* de ces technologies et de leurs effets sur l'organisation concrète d'un tournage.

²⁰⁵ Voir la citation p. 13

²⁰⁶ La caméra est en elle-même silencieuse, grâce à des mécanismes de suspension qui absorbent les vibrations du système d'entraînement, qui peuvent aussi être réduites par une plus grande précision mécanique et/ou grâce à l'intégration de matériaux qui jouent le rôle d'absorbeurs sonores dans la caméra.

²⁰⁷ La caméra, toujours bruyante en elle-même est enfermée dans un imposant caisson étanche acoustiquement.

encombrantes, interdisant de fait la pratique de la caméra portée, pourtant déjà expérimentée par Kaufman dans *L'Homme à la caméra*. Il faudra attendre les années 1950-1960 pour voir se développer à nouveau, notamment sous l'influence de la télévision et de certains cinéastes mais aussi avec l'essor des caméras pour les opérateurs de guerre, des caméras légères et maniables. Par ailleurs, la problématique de la fabrication de caméras sonores *auto-silencieuses* les rend, de fait, plus *discrètes* que celles utilisées par Vertov, pour qui le bruit mécanique de l'entraînement était une difficulté à surmonter.

La discrétion croissante des caméras, au-delà de leur taille et de leur silenciation, est aussi due à l'abandon d'un entraînement *manuel* au profit d'un entraînement électrique grâce à des moteurs alimentés par batteries. Le geste iconique de tourner la manivelle disparaît. La disparition conjointe du *geste* de l'opérateur et du *bruit* produit par les mécanismes des caméras muettes rend, indépendamment des questions de taille, les caméras des années 1960 plus discrètes que les caméras des années 1920. Pourtant la taille des caméras des années 1960 est comparable, voire supérieure parfois, à celle des caméras des années 1920. Si l'on admet que l'astuce de la caméra cachée dans une valise que l'on trouve en couverture de ce mémoire puisse fonctionner (on peut en douter lorsqu'on voit le regard étonné des passants), c'est à la condition que l'opérateur ne fasse pas un geste de moulin avec sa main et que la caméra ne fasse pas un bruit de machine à coudre.

b. Des progrès limités dans le monde argentique

Même si les progrès en termes de miniaturisation et de discrétion des caméras argentique sont réels, ils admettent certaines limites. D'abord d'ordre technologique : toute miniature qu'elle soit, une caméra argentique doit tout de même comporter un système d'entraînement mécanique de la pellicule, un système optique et un espace pour le stockage du support vierge et impressionné. Pour conserver une qualité similaire, la miniaturisation d'une caméra argentique est directement limitée par les dimensions du support : une bande de 35mm de large. La miniaturisation a également des limites pratiques. Réduire la taille de la caméra implique à un moment donné de réduire le volume des bandes stockées. C'est donc directement l'autonomie des prises qui est impactée : une petite caméra de reporter de guerre doit être rechargée en pellicule en moins de 10 minutes, une Aäton A-Minima (la plus petite et maniable des caméras 35mm Aäton), ne peut accueillir qu'un magasin de 60 mètres, soit environ deux minutes d'autonomie. Difficile d'utiliser ces petites caméras

dans des dispositifs où le niveau de contrôle sur le réel est réduit, et où l'attente est constitutive de la démarche. Or, réduire la taille du support (16mm ou 8mm par exemple) réduit directement la qualité de l'image ...

Autrement dit, la réduction de la taille des caméras et l'augmentation de leur discrétion, bien que réelles, ne constituent peut-être pas les évolutions les plus décisives pour la mise en place de dispositifs de caméra cachée. Selon nous, c'est le passage d'une image *argentique* à une image *électrique* qui serait l'évolution principale à souligner en ce qu'elle constituerait un changement de *paradigme technique*.

1.1.2. L'image électrique et ses nouvelles possibilités : changement de paradigme ?

Le passage de technologies d'imagerie *argentiques* à des technologies d'imagerie *électriques* constitue selon nous une rupture majeure, notamment dans ses implications sur les dispositifs de caméra cachée étudiés. Cette rupture, que nous proposons de qualifier de paradigmatique, s'effectue non pas sur le plan épistémologique²⁰⁸ mais sur le plan technique, en modifiant radicalement le rapport aux outils et aux images qui peuvent être produites.

Si l'on s'attache à décrire les différences entre une image argentique et une image électrique (qui relève des technologies vidéo ou numérique) en termes de changement de paradigme, il faut remonter aux fondements qui seraient au cœur de chacun des deux paradigmes. La caractéristique qui différencie principalement l'image argentique de l'image électrique selon nous est que la première est immédiatement convertie en un « stock » localisé, là où la seconde est d'abord un « flux » transmissible avant d'être stockée. Dans le cadre du cinéma argentique, l'image est un *lieu* très spécifique : en sortie d'objectif se forme une image, dans une portion très précise d'espace, qui doit être immédiatement recueillie et enregistrée sur le support sous forme d'image latente. La matérialité du support accueille l'image exactement là où elle est formée, à l'instant même où elle est formée. Il y a coprésence *nécessaire* du support et de l'image. Si l'on passe du côté de l'image électrique²⁰⁹

²⁰⁸ Comme c'est le cas dans la théorie des révolutions paradigmatiques de Kuhn, T. S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, France, Flammarion, 1970

²⁰⁹ C'est à dire celle de la télévision dans un premier temps puis celles de la vidéo. Notons que les premières technologies de télévision ne permettaient tout simplement pas d'enregistrer les images. Il s'agissait d'une pure transmission / reproduction, sans stockage jusque dans les années 1940-50 environ (essor

on s'aperçoit que sitôt l'image formée, elle est transformée en *signal électrique* par un capteur photoélectrique (convertisseur). Si le lieu de formation de l'image est toujours le même (la sortie de l'objectif), le lieu du *signal* est quant à lui indéterminé : c'est un *flux électrique* que l'on peut transmettre théoriquement de n'importe quelle manière, et n'importe où, avant de reproduire l'image et/ou de l'enregistrer. Le paradigme de l'image électrique reposerait essentiellement, selon nous, sur une transmissibilité de l'image, qui peut tout à fait voyager sous forme de flux avant d'être finalement enregistrée sous forme de stock. Il y a donc, dans le paradigme de l'image électrique, *disjonction possible* des fonctions d'imagerie (former l'image, la transformer en signal) et de la fonction d'enregistrement (fixer le signal sur un support matériel quelconque). C'est peut-être parce que le paradigme de l'image électrique est historiquement (et essentiellement) télé-visuel qu'il est naturellement devenu celui du monde de la surveillance, de l'espionnage, du renseignement et de l'observation dissimulée car il favorise la prise de distance.

Qu'on soit clair, la caméra « son-image, pas plus grosse qu'une boîte de cigarettes » et dont l'objectif est « une ouverture invisible sur une paire de lunettes » imaginée par Sadoul²¹⁰ ne peut être, technologiquement parlant, qu'une caméra « électrique. C'est parce que l'image électrique n'est pas essentiellement matérielle, parce qu'elle est avant tout *un flux*, que la miniaturisation de la caméra (alors indépendante de celle du support) a pu être bien plus significative depuis le développement des technologies vidéo. Comme Sadoul le note, c'est justement parce que cette *électrification* massive est intervenue bien plus tôt dans l'histoire des techniques sonores²¹¹ que dans celle des techniques d'imagerie²¹² que les avancées en matière de miniaturisation ont été pionnières dans le milieu du son.

Nous étudierons notamment le cas des dispositifs en caméra cachée dans *Shoah* de Claude Lanzmann qui exploitent les possibilités de transmission à distance offertes par l'image électrique.

de la bande magnétique à partir de 1956). Voir R. SHAGAWAT, « TELEVISION RECORDING – THE ORIGINS AND EARLIEST SURVIVING LIVE TV BROADCAST RECORDINGS », *Early Television*, 2004 (en ligne : http://www.earlytelevision.org/tv_recordings_the_origins.html).

²¹⁰ Voir l'introduction du mémoire

²¹¹ Elle remonte au moins aux années 1950-1960 avec l'essor du magnétophone à bandes.

²¹² Elles demeurent majoritairement argentiques dans le cinéma jusque dans les années 2000.

1.1.3. L'image numérique : simplicité d'usage et massification du matériau

Le développement massif de l'image numérique modifie encore certaines données et possibilités offertes par les outils contemporains. L'image numérique s'inscrit assez largement dans la continuité de l'image électrique analogique en ce qui concerne la miniaturisation et la discrétion, tout en simplifiant grandement les opérations.

La principale évolution avec la numérisation des fichiers est de transformer le signal en données. Un signal analogique consiste en une variation continue d'une grandeur physique (par exemple : une tension électrique, ou la taille d'un sillon de disque) tandis qu'un signal numérique est une suite discontinue de valeurs, codées sous forme de bits successifs. Pour relire un enregistrement analogique dans le temps, il faut faire exister à nouveau cette variation continue du signal, ce qui passe le plus souvent par un entraînement mécanique à vitesse régulière. En revanche, pour stocker et lire un signal numérique, il n'est pas nécessaire d'avoir recours à un défilement continu, puisque le signal est lui-même discontinu par nature (on parle d'échantillonnage). Ainsi, le passage au numérique a permis d'abandonner progressivement tout recours à des supports défilants : on est ainsi passé des cassettes mini-DV²¹³ aux supports dits « flash » (cartes SD et leurs multiples variantes). Ces supports sont, en eux-mêmes, bien plus petits que les supports défilants comme les cassettes : la surface d'une carte SD est 4 fois plus petite que celle d'une cassette mini-DV. La réduction du support, s'il doit être intégré directement à une caméra pensée comme un imageur-enregistreur autonome, permet de réduire encore la taille des caméras. De plus, avec l'abandon des supports défilants, c'est toute la fonction de défilement, propre aux caméras analogiques (vidéo et argentiques) qui disparaît, et avec elle, ses contraintes incompressibles (taille, bruit). L'effet de miniaturisation des caméras provoqué par l'abandon du support défilant au profit du support flash est donc décuplé et les caméras deviennent silencieuses *de fait*²¹⁴.

La transformation du signal en données numériques a un autre effet décisif dans l'évolution du paradigme technique électrique : les données, contrairement au signal

²¹³ Qui est déjà un format numérique sur support magnétique, pensé au départ pour offrir une continuité et rétrocompatibilité avec les formats analogiques existants prisés de nombreux amateurs.

²¹⁴ Si l'on néglige les problèmes de surchauffe impliquant des ventilateurs qui sont surtout propres aux caméras professionnelles ...

analogique, sont traitables informatiquement, ce qui ouvre la voie aux algorithmes de compression. Non seulement la taille des supports est réduite, mais la taille des informations stockées peut l'être également grâce à la compression. Ainsi, une carte SDXC de 128 Go, pourtant 4 fois plus petite en surface qu'une cassette mini-DV, permet de contenir 2 heures 30 de rushes en 4K avec une compression de bonne qualité²¹⁵. Une cassette mini-DV, dont l'image n'est pas de très bonne qualité, pouvait atteindre 80 minutes. Les dernières caméras numériques deviennent minuscules, tout en restant complètement autonomes, et permettent d'enregistrer des fichiers continus de très longues durées²¹⁶. Ces caractéristiques techniques les rendent tout à fait adaptées à une utilisation dans des dispositifs de caméra cachée.

En résumé, la place croissante et aujourd'hui omniprésente des images relevant de technologies « électriques » relève bel et bien selon nous d'un changement de paradigme technique. La nature électrique des images, avec la démocratisation de la vidéo analogique puis numérique, permet de les fabriquer et de les manipuler d'une façon tout à fait nouvelle. L'organisation concrète des pratiques, et les possibilités offertes par les appareils s'en trouvent profondément modifiées. Selon nous, les horizons médiatiques proprement vertoviens étudiés dans le premier chapitre de ce mémoire ne peuvent être véritablement atteints que dans ce nouveau paradigme, où l'image, aussitôt formée, peut être transmise en tout lieu ; où les matériaux peuvent s'accumuler à moindre coût ; où les appareils, dans leur miniaturisation et leur automatisation, peuvent s'affranchir de certaines contraintes humaines.

²¹⁵Par exemple avec le format Sony XAVC-S à 100 Mbps

²¹⁶C'était la réflexion de Prédal dans R. PRÉDAL, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, *op. cit.*

1.2. Influences plurielles d'une esthétique de la caméra cachée

Si la caméra cachée dans le documentaire reste une forme très marginale, son usage semble tout de même s'être récemment démocratisé. Sur les quatorze films documentaires des sous-corpus 2. et 3., on compte treize films tournés après 2008, dont dix tournés après 2015. Le seul film documentaire des sous-corpus 2. et 3. sorti avant les années 2000 est *Shoah*, sorti en 1985. Cela tend à soutenir nos analyses sur un changement de paradigme.

De plus, il nous semble qu'il est possible de relever des similitudes formelles assez considérables entre les films de ces deux sous-corpus, ce qui nous invite à les rapprocher de manière quasi-générique. Pour cela, nous souhaiterions explorer l'idée de certaines influences possibles, au sein de la Culture Visuelle, qui ont pu inspirer en partie ces formes nouvelles.

1.2.1. Une méthode d'investigation

Nous devons entrer là-bas et filmer ce qu'il se passe. Nous devons connaître la vérité.

RIC O'BARRY, *LA BAIE DE LA HONTE*²¹⁷

a. L'investigation comme processus

Beaucoup des films qui ont recours à la caméra cachée continuent de se référer à la notion de Vérité et à l'idée de « révélation ». Le dossier de presse de *La Baie de la honte* (The Cove, Psihoyos, 2009) s'ouvre sur la citation ci-dessus, elle-même extraite du film. Le film *Icarus* (Fogel, 2017), est présenté dans la presse comme un film-événement qui « a révélé par accident un programme de dopage à la "Ocean's Eleven"²¹⁸ ». C'est en s'appuyant sur les révélations obtenues et sur cet idéal de vérité publique que certaines démarches semblent être légitimées. En cela, ces films s'inscrivent dans une certaine continuité avec

²¹⁷Ancien dresseur de dauphins et personnage principal du film *La Baie de la honte* (The Cove). La citation, traduite de l'anglais par nos soins, est tirée du film et est reprise en ouverture du dossier de presse. Accessible en ligne : https://www.opsociety.org/wp-content/uploads/2018/11/The_Cove_Press_Kit.pdf

²¹⁸S. V. SMITH, « How "Icarus" Accidentally Exposed A Major "Ocean's Eleven-Style" Doping Scheme », *NPR*, 5 mars 2018 (en ligne : <https://www.npr.org/2018/03/05/590869276/how-icarus-accidentally-exposed-a-major-ocean-s-eleven-style-doping-scheme> ; consulté le 18 mai 2023)

la tradition initiée par Dziga Vertov et sa Ciné-Vérité²¹⁹. Mais il y a également chez Vertov l'idée que la Vérité émerge à l'issue d'un processus d'observation et d'enquête, qui se doit d'être aussi rigoureux que possible, et que le film peut restituer au spectateur (c'est ce que nous avons qualifié d'horizon *épistémologique* de la Ciné-Vérité). A travers cette idée de révélation processuelle de la Vérité par une recherche méthodique et au gré d'élucidations successives, se dégage la notion d'*investigation*, déjà largement en germe dans le cinéma de Vertov.

b. Esthétiques de l'enquête et fétichisation du document

Ce motif de l'investigation semble tenir une place prépondérante dans un certain nombre de films de nos sous-corpus, qui en font un ressort narratif central. *La Baie de la honte*, *Icarus* (Fogel, 2017), *Seaspiracy : la pêche en question* (Tabrizi, 2021), *Assassins* (White, 2021), *Citizenfour* (Poitras, 2015) ou *Chauka, Please Tell Us the Time* (Boochani, Sarvestani, 2017) sont construits autour d'enquêtes menées par les protagonistes principaux des films. C'est pourquoi nous proposons de les qualifier de *documentaires d'investigation*²²⁰. Les éléments récurrents qui nous permettent de regrouper de tels films sous cette catégorie sont la présence explicite d'un « enquêteur » comme personnage principal (souvent le cinéaste qui apparaît directement à l'image, parfois un protagoniste d'où proviennent les renseignements) et le fait que la dramaturgie du récit soit quasi entièrement construite autour des évolutions de l'enquête menée.

D'autres films ont un lien à l'enquête plus ou moins manifeste et central, sans qu'il ne s'agisse nécessairement du ressort principal de la dramaturgie. L'une des formes les plus nettes de ce lien à l'investigation est une tendance à la « fétichisation ²²¹ » des « documents », qui jouent, comme matériaux, un rôle non négligeable dans ces différents films. Par exemple, la fabrication de *Shoah* relève aussi à bien des égards d'un processus d'enquête. Si le motif du témoignage semble plus central dans le film, on y trouve tout de même des traces de ce processus d'enquête à travers le fait que Lanzmann s'appuie souvent sur des documents circonstanciés, notamment pour confronter certains des auteurs du

²¹⁹ Il faut tout de même préciser, comme nous l'avons fait dans le premier chapitre, que la Ciné-Vérité chez le cinéaste soviétique recoupait en partie un horizon *idéologique* : la Ciné-Vérité consistait, entre autres, à filmer le monde avec pour souci de le présenter conformément à une lecture communiste.

²²⁰ Deux de ces films (*Icarus*, *Seaspiracy*) sont distribués par Netflix sous la catégorie « Enquête ».

²²¹ Ce terme est ici dénué de connotation péjorative. Il vise simplement à souligner l'intérêt important porté à la matérialité des documents, le souci de les mettre assez systématiquement en scène à l'image.

génocide à leurs contradictions. Pour ne donner que deux exemples on peut citer la séquence avec Josef Oberhauser, ancien nazi, dans la brasserie où il travaille. La séquence, construite comme un face à face accablant, s'appuie sur une photographie d'un autre officier du même camp, que Lanzmann tend à l'ancien nazi, ce qui le plonge dans un mutisme coupable. Une autre séquence avec Walter Stier, ancien responsable ferroviaire qui prétend ignorer les destinations des trains transportant des juifs à la mort, est accompagnée par une séquence avec un historien, montée juste à sa suite. Cette deuxième séquence montre dans le détail comment les convois "spéciaux" apparaissent, de manière certes "codée" mais indubitable, sur les documents de l'époque.

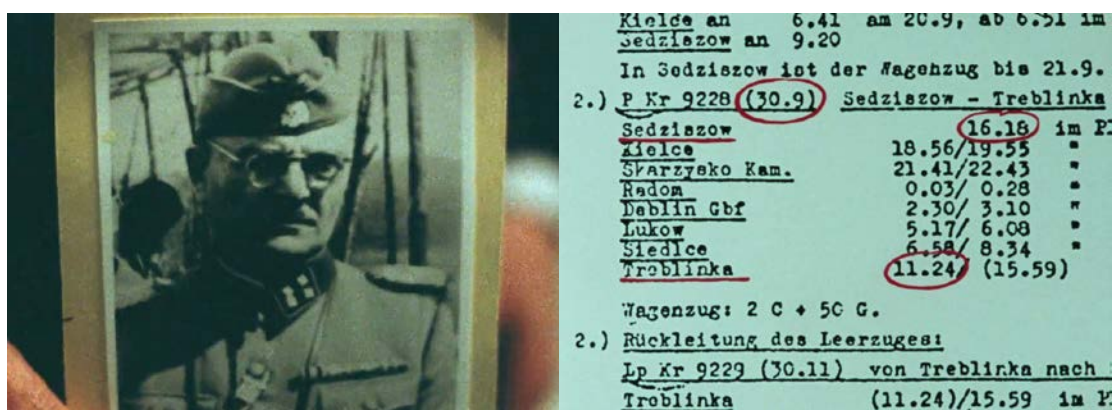


Figure 25

Deux documents apparaissant dans *Shoah* : la photographie d'un officier Nazi qu'a bien connu Josef Oberhauser (ancien nazi confronté par Lanzmann) et un document ferroviaire montrant la circulation des trains spéciaux, leurs destinations, le nombre de passagers à bord et d'autres données attestant d'une documentation matérielle précise de l'Holocauste par les acteurs contemporains du génocide.

De telles séquences mettant en scène des « documents » sont fréquentes dans les films étudiés. Nous avons fait le choix de compiler certains exemples tirés d'autres films du corpus sous forme d'une planche de photogrammes (p. 133).

On remarquera sur cette planche que la mise en scène des documents dans les films étudiés a tendance à souligner leur matérialité : les papiers sont manipulés par les protagonistes, ils sont annotés à la main, biffés etc. Même lorsqu'ils documents n'existent pas matériellement, on pourra noter la façon dont la mise en scène tend à leur donner une texture et un caractère tangible (voir *Seaspiracy* et l'article reconstitué - image 5., ou encore les documents numériques dans *Welcome To Chechnya* - image 4. - qui sont manipulés par les protagonistes).



Figure 26

Photogrammes issus de cinq films des corpus 2. et 3.

1. - *Food Inc.* - Un exploitant agricole pratiquant la récupération de semences “paysannes” consulte une liste noire produite par un grand semencier et constate que son nom y figure.
2. - *Une Fourmi Contre-Attaque* - Le personnage principal du film présente à la caméra une lettre d’intimidation envoyée à sa famille par l’entreprise contre laquelle il est entré en lutte.
3. - *Merci Patron !* - Le document contractuel qui lie la famille Klur et LVMH, et qui empêche en théorie la sortie du film à cause d’une clause de confidentialité. Les informations importantes sont surlignées à la main.
4. - *Welcome To Chechnya* - Un des personnages en fuite à cause de son homosexualité raconte à son compagnon, également en fuite, les blessures subies lors d’un passage à tabac, photographiées à l’appui.
5. - *Seaspiracy - la pêche en question* - Images d’illustration relatant le meurtre d’une observatrice de la pêche. Bien que l’article représenté à l’image ne semble pas exister en tant que tel, l’événement semble quant à lui bien réel²²² et la photographie authentique. Il s’agit donc d’un document reconstitué.

²²² <https://ph.oceana.org/press-releases/oceana-condemns-killing-fisheries-advocate-bicol/>

Ce mode de représentation des documents est tout à fait intéressant pour notre sujet, car il nous semble que le même traitement est accordé aux images volées. Les matériaux volés sont souvent introduits par des éléments permettant de les contextualiser et d'extraire ces images spécifiques du flux d'images « ordinaires » qui constituent la narration plus ou moins transparente du film. Ces dispositifs de présentation, qui se situent pleinement du côté *spectatoriel*, peuvent consister en une mention explicite (« images tournées en caméra cachée ») ou bien en des éléments plus implicites (format du cadre, plastique de l'image – grain, pixels - ou éléments de contextualisation ...) permettant de situer ces images dans le régime général du film et d'en faire des éléments exceptionnels. Nous avons compilé un certain nombre d'exemples permettant d'appréhender la manière dont ces matériaux spécifiques sont montrés dans les œuvres (p. 135).

En observant cette deuxième planche, on constate la mise en avant systématique de la matérialité des images volées (inscription sur des écrans, matière numérique), de leur caractère manipulable (on les visionne, on les touche, on les montre), de leurs modes de circulation et de visionnage (on les partage, on les regarde). Cela nous permet d'avancer qu'il existe une homologie entre la façon dont sont présentés un certain nombre de « documents » dans les films du corpus, et la façon dont les images volées sont elles-mêmes proposées aux spectateurs. La mise en scène tend à accorder aux images volées un statut similaire de *documents* ; elles acquièrent la même légitimité : celle de preuves matérielles.

Le constat que nous faisons est donc que la caméra cachée est, de fait, relativement liée, dans un certain nombre de films de notre corpus, à ce motif de l'enquête. En analysant la façon dont les images volées sont mises en scène, on peut avancer qu'elles constituent elles-mêmes des documents de l'enquête, voire qu'elles en sont, dans certains cas, l'aboutissement ultime. *La Baie de la honte* s'achève sur la séquence tournée en caméra cachée, qui était l'objectif principal de l'équipe et de Ric O'Barry. Ce dispositif constitue donc pour un certain nombre de cinéastes/enquêteurs, *un moyen possible d'investigation*, susceptible de produire des pièces à verser au dossier. Le mode de légitimation de cette pratique dans les films passe donc par la référence explicite ou implicite à la fin (révéler la Vérité) qui justifie les moyens (la caméra cachée).

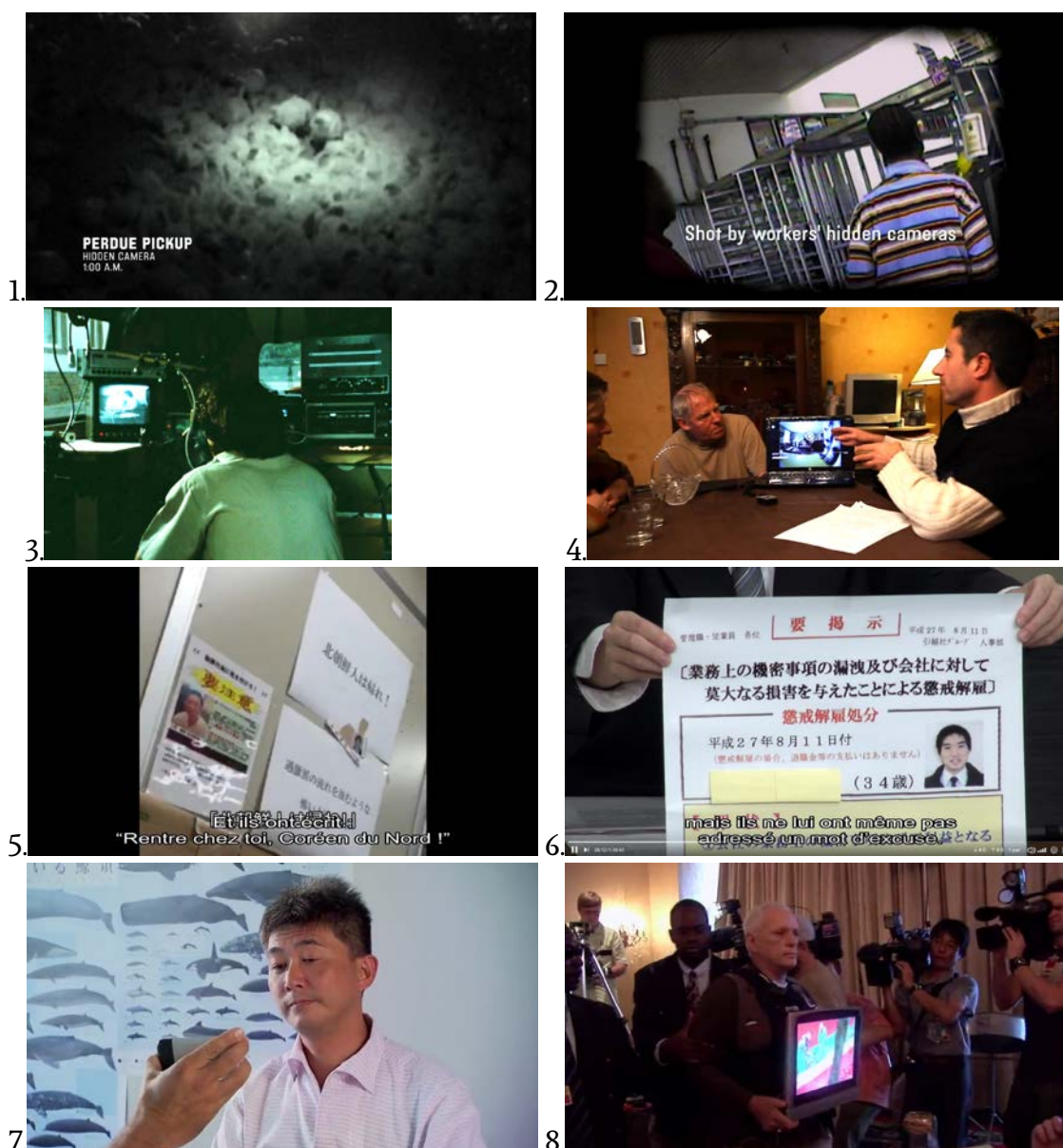


Figure 27

Planche de photogrammes montrant comment les images volées sont mises en scène dans cinq films “offensifs” du sous-corpus 2.

1. et 2. - *Food Inc.* - les deux séquences tournées en caméra cachées dans le film sont présentées avec des éléments textuels permettant de contextualiser ces matériaux (« *Perdue Pick Up, Hidden camera, 1:00 A.M* » et « *Shot by worker’s hidden cameras*²²³ »)

3. - *Shoah* - Les images tournées en caméra cachée apparaissent souvent comme visionnées sur un poste de télévision par l’opérateur chargé de les enregistrer (voir l’analyse détaillée consacrée au dispositif de *Shoah*).

4. - *Merci Patron!* Les images volées sont visionnées dans le salon par F. Ruffin et la famille Klur pour discuter des implications légales en jeu et du piège monté contre LVMH (voir l’analyse détaillée).

5. et 6. - *Une Fourmi contre-attaque* - Les documents calomnieux produits par l’entreprise sont filmés ou photographiés en cachette par l’employé visé. Plus tard dans le film, ils sont reproduits et utilisés par les syndicats lors des commissions légales autour de l’affaire.

7. et 8. - *La Baie de la honte* - Dans les séquences finales du film, les images volées par l’équipe sont montrées à des responsables de la pêche japonaise (7.) et, grâce à un dispositif de présentation portable, à la presse, lors d’un sommet mondial sur la pêche, dans un happening spectaculaire (8.)

²²³Soit « *Ramassage par Perdue [nom de l’entreprise responsable de l’abattage des poulets], caméra cachée, 1h du matin* » et « *Filmé par des employés en caméra cachée* ».

c. Une pratique hybride inspirée par le journalisme ?

Nous proposons d'avancer l'hypothèse selon laquelle la pratique de la caméra cachée dans les documentaires d'investigation a pu intégrer une partie des évolutions pratiques et sociétales autour de la caméra cachée et de sa réception que l'on pourrait imputer à l'essor du journalisme d'investigation. Les usages cinématographiques du procédé partageraient avec ceux des journalistes une partie de leurs codes symboliques (dont la référence à la Vérité), de leurs pratiques, et bénéficieraient en partie de l'acceptabilité de ce dispositif ouverte par un certain nombre de débats contemporains dans le journalisme.

Il est intéressant de relever à nouveau la multiplication récente du recours à ce dispositif²²⁴. La période identifiée (post-2008) est tout à fait contemporaine d'un essor mondial²²⁵ d'un journalisme d'investigation qui prend la forme de magazines télévisés dédiés²²⁶. Or, la caméra cachée occupe, dans ce journalisme d'investigation moderne, une place nouvelle à partir du milieu des années 2000 avec la démocratisation des outils vidéo numériques ultra-portatifs. En France, on peut ainsi avancer que le magazine *Les Infiltrés*, diffusé sur France 2 à partir de 2008, constitue un véritable tournant dans le milieu journalistique. C'est surtout en 2010, suite à la diffusion du premier épisode de la saison, (« Pédophilie : les prédateurs.²²⁷ »), que l'émission semble attirer l'attention et susciter des débats sur la légitimité des pratiques journalistiques dissimulées. Nous avons recensé un ensemble de neuf articles en français, scientifiques comme généralistes, qui s'interrogent spécifiquement sur les pratiques de caméra cachée en lien avec le journalisme d'investigation. Ces neuf articles sont tous publiés après 2010²²⁸.

²²⁴Voir 1.2

²²⁵ Nous prenons ici l'exemple de la France, mais nous avons également pu constater d'après divers articles que le phénomène de l'essor de la caméra cachée dans le journalisme d'investigation semble exister ailleurs dans le monde : par exemple aux États-Unis, en Suède ou en Pologne, et ce dès les années 1990.

Voir par exemple :

- A. L. TULEY, « Outtakes, Hidden Cameras, and the First Amendment: A Reporter's Privilege », *William and Mary Law Review*, vol. 38, 1997 1996, p. 1817
- ECONOMOU et LIMSJÖ, « Hidden Camera Speaks Louder than Words », dans Ekström, Nylund et Kroon (éd.), *News from the Interview Society* Nordicom, 2006
- E. KOWALEWSKA-BORYS, « Investigative journalism as a new form of journalism in the information society », *Białostockie Studia Prawnicze*, vol. 8, 2010, p. 218-227

²²⁶ Ces formats remontent au moins au années 1990 ...

²²⁷ Titre de l'épisode des *Infiltrés* diffusé le 06 avril 2010 sur France 2.

²²⁸On peut citer ici ces références, par ordre chronologique :

Ils prennent très souvent pour exemple l'émission *Les infiltrés* (l'émission est citée dans huit des dix articles - dont une fois de manière tacite), et notamment l'épisode sur la pédophilie (évoqué dans quatre articles). Plusieurs débats coexistent. D'abord celui sur la légitimité de la dissimulation, reconnue comme un moyen possible d'investigation dans le cas où l'information ne peut pas être obtenue autrement. Certains auteurs avancent néanmoins que cette solution de la caméra cachée se fait aux dépens d'un travail de longue durée visant à nouer des relations de confiance au sein du milieu enquêté et qu'elle est, en cela, un raccourci pratique condamnable. D'autres auteurs soulignent quant à eux que la pratique de l'enquête sous couverture est une pratique journalistique ancienne et citent notamment les exemples de Nelly Bly, qui se fit passer pour folle pour enquêter dans un asile en 1887, ou celui de Günter Wallraf, journaliste qui multiplia les impostures depuis les années 1970²²⁹. Un autre débat, relativement important porte sur la confusion entre le rôle du journaliste et celui du policier. Il fait suite à la dénonciation, par Laurent Richard²³⁰,

-
- « De l'«infiltration» comme méthode journalistique », sur *Télérama*, 17 avril 2010 (en ligne : <https://www.telerama.fr/monde/de-l-infiltration-comme-methode-journalistique,54890.php> ; consulté le 11 décembre 2021) ;
 - L. LARCHER, « L'émission « Les infiltrés » soulève des débats », *La Croix*, 6 avril 2010 (en ligne : https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/L-emission-Les-infiltrés-souleve-des-debats-_NG_-2010-04-26-550486 ; consulté le 31 mai 2023)
 - J.-M. DUMAY, « Médias - Les limites du journalisme d'immersion », *Etudes*, vol. 413, n° 7, 30 juin 2010, p. 104-105
 - E. DALMONTE et M. de S. GOMES, « Au nom de l'intérêt public : le journalisme masqué et l'utilisation des actions illicites dans le journalisme télévisé », *Television*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 157-168 ;
 - L. RICHARD, « La bonne foi du journaliste d'investigation », *LEGICOM*, vol. 50, n° 2, Victoires éditions, 2013, p. 51-53
 - « L'usage de la caméra cachée dans les reportages (re)fait débat », sur *Franceinfo*, 17 septembre 2014 (en ligne : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-medias/l-usage-de-la-camera-cachee-dans-les-reportages-re-fait-debat_1766357.html ; consulté le 13 janvier 2022) ;
 - M.-F. CHAMBAT-HOUILLON, « De la sincérité aux effets de sincérité, l'exemple de l'immersion journalistique à la télévision », *Questions de communication*, n° 30, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2016, p. 239-259 ;
 - L. DAUM, « «Cash Investigation», entre modèle et exception du paysage audiovisuel français », *Effeillage*, vol. 5, n° 1, Association Effeillage, 2016, p. 16-19
 - « Droit De Filmer En Caméra Cachée - Formalités Légales », 23 janvier 2017 (en ligne : <https://www.mesformaliteslegales.fr/droit-de-filmer-en-camera-cachee/> ; consulté le 13 janvier 2022)
 - F. DIEU, « Reportage en caméra cachée : (se) cacher pour révéler est un procédé légitime », sur *Profession Audio/Visuel*, 4 juin 2021 (en ligne : <https://www.profession-audiovisuel.com/reportage-en-camera-cachee-se-cacher-pour-reveler-est-un-procede-legitime/> ; consulté le 10 janvier 2022)
- Ajoutons à cette liste l'article de Breton cité en introduction, qui date de 2004 - S. BRETON, « ON PARLE À LA TÉLÉ », *op. cit.*

²²⁹ Il rédige notamment *Tête de turc* en 1986, en se faisant passer pour un immigré clandestin.

²³⁰ Journaliste des *Infiltrés*, ayant travaillé sur l'épisode en question. Il est un spécialiste du journalisme d'investigation et deviendra par la suite rédacteur en chef de *Cash Investigation*.

des pédophiles rencontrés lors de son enquête auprès de la Police, vivement critiquée au nom de la protection des sources²³¹.

Les retentissements de ces débats au sein du monde journalistique sont bien réels puisqu'ils aboutissent en 2011 avec la révision de la charte des journalistes²³², qui n'avait auparavant été modifiée qu'en 1918 et en 1938²³³. Dans les obligations du journaliste, l'interdit absolu « d'invoquer un titre ou une qualité imaginaires, d'user de moyens déloyaux pour obtenir une information ou surprendre la bonne foi de quiconque » (version de 1938) admet dorénavant une exception explicite (2011) :

[...] un journaliste digne de ce nom :
[...] - Proscrit tout moyen déloyal et vénal pour obtenir une information. Dans le cas où sa sécurité, celle de ses sources ou la gravité des faits l'obligent à taire sa qualité de journaliste, il prévient sa hiérarchie et en donne dès que possible explication au public.

CHARTER D'ÉTHIQUE DES JOURNALISTES

Cette charte nationale inspire la charte mondiale, rédigée en 2019, et qui propose un cadre dérogatoire, encore plus explicite, pour l'emploi de matériaux volés.

Le/la journaliste n'utilisera pas de méthodes déloyales pour obtenir des informations, des images, des documents et des données. Il/elle fera toujours état de sa qualité de journaliste et s'interdira de recourir à des enregistrements cachés d'images et de sons, sauf si le recueil d'informations d'intérêt général s'avère manifestement impossible pour lui/elle en pareil cas. Il/elle revendiquera le libre accès à toutes les sources d'information et le droit d'enquêter librement sur tous les faits d'intérêt public.

CHARTER D'ÉTHIQUE MONDIALE DES JOURNALISTES²³⁴

La modification de ces documents déontologiques inclut donc, *de fait*, les cas problématiques soulevés par *Les Infiltrés* dans un cadre dérogatoire pour le moins flou, laissé à l'appréciation des journalistes.

Les débats suscités par ces émissions ont également des effets qui dépassent le seul cadre de la déontologie et relèvent du champ juridique : comme l'écrit Laurent Richard, ces magazines d'investigation ont participé à poser « quelques questions de droit [...]

²³¹ Il ne s'agit pas ici de prendre part à ce débat, mais simplement de le relever.

²³² « Charte d'éthique professionnelle des journalistes (2011) », sur *Syndicat National des Journalistes* (en ligne : <http://www.snj.fr/content/charte-d%E2%80%99%C3%A9thique-professionnelle-des-journalistes> ; consulté le 31 mai 2023)

²³³ « Charte des devoirs professionnels des journalistes français (1918-1938) », sur *Syndicat National des Journalistes* (en ligne : <http://www.snj.fr/article/charte-des-devoirs-professionnels-des-journalistes-fran%C3%A7ais> ; consulté le 31 mai 2023)

²³⁴ « Charte d'éthique mondiale des journalistes de la fédération internationale des journalistes, adoptée en 2019 à Tunis », sur le site du *Conseil de Déontologie Journalistique et de Médiation*, (accessible en ligne : <https://cdjm.org/les-chartes/> ; consulté le 31 mai 2023)

extrêmement intéressantes²³⁵ ». En effet, les producteurs et journalistes de l'émission *Les Infiltrés* ont dû faire face à de multiples procès, notamment pour diffamation, ce qui a donné naissance à une « jurisprudence » directement liée à l'émission. Par exemple l'épisode « A l'extrême droite du père²³⁶ », diffusé en 2010, a donné lieu à un procès notable. Plusieurs membres d'une école catholique bordelaise, présentée comme ayant un lien avec le groupuscule extrémiste « Dies Irae », ont intenté un procès contre les journalistes et la chaîne invoquant notamment la diffamation et le délit d'escroquerie. Le tribunal correctionnel, la cour d'appel puis la cour de cassation ont toutefois tranché au profit des journalistes. Un arrêté de la cour de cassation²³⁷ résultant de ces procès fournit un solide cas de jurisprudence pour l'infiltration journalistique en caméra cachée, estimant que le procédé de l'infiltration, si tant est qu'il ne consiste pas à manipuler le comportement des personnes piégées, constitue un moyen d'investigation légitime et ne peut être attaqué comme relevant de l'escroquerie.

Il est donc, selon nous, possible d'affirmer que l'influence de ces programmes d'investigation, qui se multiplient à partir des années 2000, dépasse le simple champ de la culture visuelle : ces émissions, par leur retentissement, ont également des effets concrets sur la pratique de la caméra cachée, notamment dans ses dimensions juridiques et déontologiques. Les cinéastes qui ont également recours à ce dispositif peuvent donc s'appuyer sur des formes visuelles existantes et relativement populaires, mais aussi sur une certaine expérience pratique du monde journalistique. On peut également mettre en avant une certaine porosité (qui n'est absolument pas une loi nécessaire, ni suffisante) entre les mondes professionnels du cinéma et du journalisme dans les films étudiés ici : *Food Inc.* s'appuie en grande partie sur les travaux du journaliste Eric Schlosser (« special consultant »), auteur de l'enquête à succès *Fast Food Nation*. D'autres films comme *Merci Patron!*, *Welcome To Chechnya*, *Chroniques d'un Iran interdit* ou *Chauka, Please Tell Us the Time* sont, quant à eux, directement réalisés par des journalistes de profession.

²³⁵ L. RICHARD, « La bonne foi du journaliste d'investigation », *op. cit.*

²³⁶ Diffusée le 27 avril 2010, visionnable en ligne dans une version partagée par un internaute : <https://www.dailymotion.com/video/xsrn6e>

²³⁷ G. BEAUSSONIE, « Dissimulation sans manipulation ni tromperie : à propos de la caméra cachée des « Infiltrés » Cour de cassation, 30 mars 2016, n°15-82.039 », *Légipresse*, n° 339, 2016 (en ligne : https://publications.ut-capitole.fr/id/eprint/22561/1/Beaussonie_22561.pdf)

1.2.2. L'immersion : une forme contemporaine de la caméra cachée ?

En étudiant la pratique de la caméra cachée chez Vertov, nous avons remarqué que le tournage à distance était une des modalités privilégiées de la dissimulation, notamment en ce qu'elle permettait de résoudre un certain nombre d'enjeux techniques liés à la présence de la caméra (bruit, encombrement) et de l'opérateur (qui attire l'attention, occupe une place considérable, etc.). La position de la caméra cachée chez Vertov est souvent celle d'un spectateur qui n'était pas invité à prendre place dans l'événement couvert, et qui observe à distance ou de l'extérieur une situation donnée.

Ce qui est assez neuf dans le corpus étudié à présent, c'est la présence de séquences tournées en caméra cachée sur un mode complètement immersif où les appareils de prise de vue et de son sont cachés au cœur de l'action et où l'on adopte parfois le point de vue singulier de « l'infiltré ».

a. Le motif de l'infiltration

En abordant la question du journalisme d'investigation, nous avons commencé à aborder cette figure caractéristique de l'infiltré : celui qui observe de l'intérieur une situation donnée, tout en agissant sous couvert d'un masque emprunté pour l'occasion ou dans le plus grand secret. Les films étudiés mettent parfois en scène de telles impostures et/ou des scènes spécifiques d'infiltration (ou d'exfiltration). Une planche de photogrammes dédiée figure page 141.

A partir de cette planche, on peut tenter d'établir quelques caractéristiques générales des séquences d'infiltration dans les films étudiés. D'abord, ce sont des séquences dont l'apport dramatique est décisif dans les œuvres. Les opérations sont souvent planifiées en amont et leur récit se poursuit sur plusieurs séquences, si ce n'est pendant le film tout entier : c'est le cas par exemple avec la préparation des impostures dans le film *Merci Patron !*, où l'élaboration du plan pour « racketter les PDG » guide l'intrigue du récit et où les « répétitions » avec la famille Klur précèdent les rencontres avec « M. Sécurité ». C'est le cas aussi dans *La Baie de la Honte* où la préparation des prises de vues dans la baie de Taiji est l'un des ressorts dramatiques principaux du film. Il n'est pas rare que les séquences d'infiltration, lorsqu'elles ont enfin lieu, constituent un climax narratif.

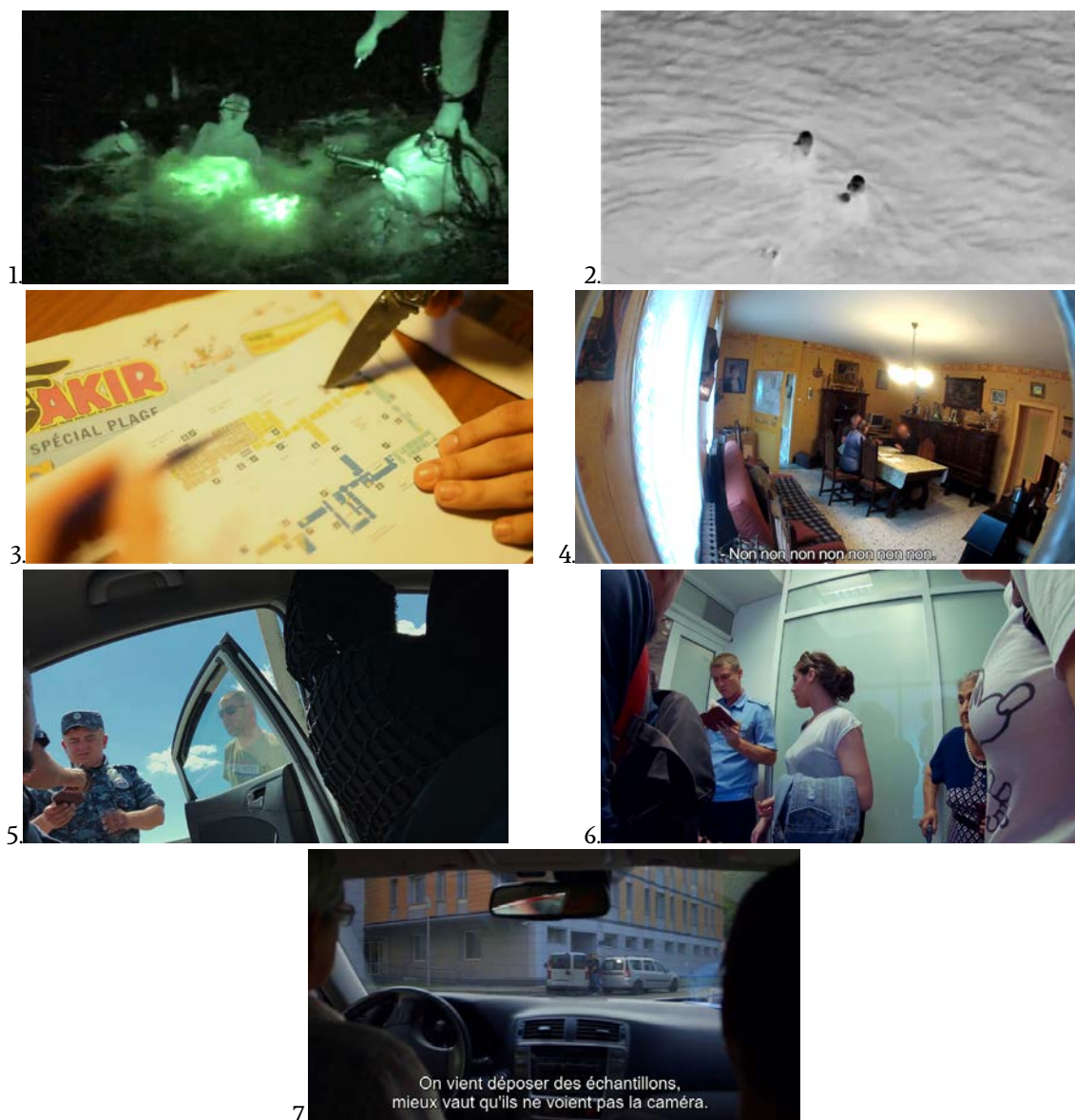


Figure 28

Planche de photogrammes issus de scènes d'«infiltration» dans quatre films du corpus.

1. et 2. - *La Baie de la honte* - L'équipe du film a recruté deux plongeurs apnéistes professionnels pour aller poser des microphones sous-marins dans la crique à infiltrer où ont lieu les massacres de Dauphins. La scène de leur départ dans l'eau est filmée de nuit, avec des caméras infrarouges et à vision nocturne.

3. et 4. - *Merci Patron !* - Le photogramme 3. est issu d'une séquence parodique où l'équipe de Fakir prépare une infiltration dans l'AG de Total Energie. La séquence, avec plans de sécurité et réunion top secrète reprend les codes des films de grand banditisme. Le photogramme 4. est issu d'une séquence de rencontre entre la famille Klur et le « M. Sécurité » de LVMH. Ce dernier leur demande s'ils n'ont pas caché de microphones, sans savoir qu'il est filmé.

5. et 6. - *Welcome To Chechnya* - Deux photogrammes issus de la séquence d'exfiltration tournée en caméra cachée. Une femme quitte la Tchétchénie où elle est menacée à cause de son homosexualité. Les contrôles de sécurité sont filmés en caméra cachée.

7. - *Icarus* - Le photogramme 7. est issu d'une séquence tournée dans les laboratoires "antidopage" en Russie, qui sont en fait le cœur du système de dopage russe. Le directeur du centre, complice du réalisateur, lui dit de cacher sa caméra en arrivant sur place.

Ces séquences s'accompagnent souvent de musiques aux tonalités graves et menaçantes, qui participent à l'instauration d'un suspense important. Le danger de l'opération et la possibilité de son échec sont souvent soulignés : dans *La Baie de la honte*, une présence est signalée au milieu de la séquence avec les plongeurs et l'équipe, immobile, se demande s'ils ont été repérés ; dans *Welcome to Chechnya*, une musique électronique inquiétante accompagne toute la séquence d'exfiltration, et cet accompagnement ne cesse qu'au moment du contrôle des passeports à l'aéroport, laissant place à un silence hautement dramatique jusqu'à ce que les protagonistes passent le point de contrôle ... Ces séquences tendent à rapprocher les films des genres de l'espionnage ou du grand banditisme avec les poncifs visuels et dramatiques de la préparation du plan, de son exécution, et du moment de tension paroxystique où le protagoniste est proche de se faire prendre (le plan-sur-une-goutte-de-sueur-qui-risque-de-révéler-la-présence-de-l'espion-au-plafond).

Ces séquences mettent souvent en avant la difficulté du processus d'infiltration et le danger qu'il représente pour les « infiltrés », mais aussi pour l'ensemble du projet et pour le film lui-même (l'échec de l'opération résultant potentiellement en l'échec des prises de vues). La particularité du motif de l'infiltration en caméra cachée est sans doute que ces épisodes constituent souvent un moment de méta-réflexivité sur le dispositif filmique lui-même. Les présences de la caméra et de l'équipe sont souvent centrales. Dans la séquence de *la Baie de la Honte* avec les plongeurs, l'équipe est sans cesse visible à l'écran puisque c'est elle qui est censée signaler toute présence suspecte, à l'aide des caméras thermiques qui produisent les images du film. Dans *Merci Patron !*, « M. Sécurité » demande si des micros sont cachés dans la pièce. Dans *Icarus*, le directeur du laboratoire demande à l'équipe de cacher la caméra, etc. Même lorsque la présence de la caméra n'est pas mentionnée explicitement, elle reste souvent manifeste dans un régime qui relève quelque peu d'une double infiltration. L'infiltré, c'est non seulement celui qui apparaît à l'image mais c'est aussi, éventuellement, l'opérateur qui porte la caméra voire la caméra elle-même²³⁸.

²³⁸ Cela nous rappellera évidemment le régime de double énonciation relevé dans *Kino-Glaz* – p. 102

b. Plans à la première personne et visions machiniques

Le point de vue singulier adopté dans un certain nombre de séquences d'infiltration correspond selon nous à ce que le chercheur Ruggero Eugeni nomme un « plan à la première personne²³⁹ ». Selon lui, on peut définir le plan « à la première personne » par deux caractéristiques principales :

1°) « l'instance responsable de la constitution perceptuelle de l'univers diégétique est manifestement située à l'intérieur de cet univers » (en d'autres termes : nous adoptons un point de vue ancré matériellement dans la diégèse²⁴⁰ ; nous voyons ce que quelqu'un ou quelque chose voit).

2°) « Cette instance se présente sous la forme d'une entité hybride et instable qui oscille explicitement entre un pôle "sujet" humain et un pôle "objet" mécanique ». C'est là qu'il se distingue, selon le chercheur, du plan « subjectif » où la caméra est implicitement distincte du sujet dont elle adopte temporairement le point de vue.

La conjonction de ces deux conditions énoncées par Ruggero est assez féconde dans le cas de la caméra cachée. D'abord parce que ces images peuvent provenir d'opérateurs qui sont eux-mêmes « infiltrés » et dont la présence physique est manifeste dans les mouvements du cadre qui rejouent les mouvements de leurs corps engagés dans l'action. Cette appellation de plan « à la première personne » rend bien compte de cet engagement.

Mais par ailleurs, le simple fait de désigner des images comme relevant de la caméra cachée (comme c'est le cas de manière explicite ou implicite dans notre corpus) suffit selon-nous à en faire des plans « à la première personne », même sans la présence d'un opérateur infiltré. La seule qualification sémiotique de certaines images comme « volées » implique que pour les produire, il a bien fallu cacher une caméra et a fortiori, qu'il faut bien admettre l'existence de cette caméra dans la « diégèse » documentaire. Ce qui suffit à remplir la première condition de Ruggero : la caméra existe pour le spectateur. Il n'est d'ailleurs pas rare que les caméras et le matériel utilisés apparaissent directement à l'image de manière très identifiable.

²³⁹ R. EUGENI, « Le plan à la première personne. Technologie et subjectivité dans le paysage postcinématographique », dans A. Gaudreault et M. Lefebvre, *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 195-208

²⁴⁰ Dans le cas du documentaire ce concept de diégèse est plus complexe à appréhender car celle-ci tend à se confondre avec la notion de « réalité ». Ce qui importe donc ici c'est l'intégration de la réalité du tournage dans la représentation documentaire.

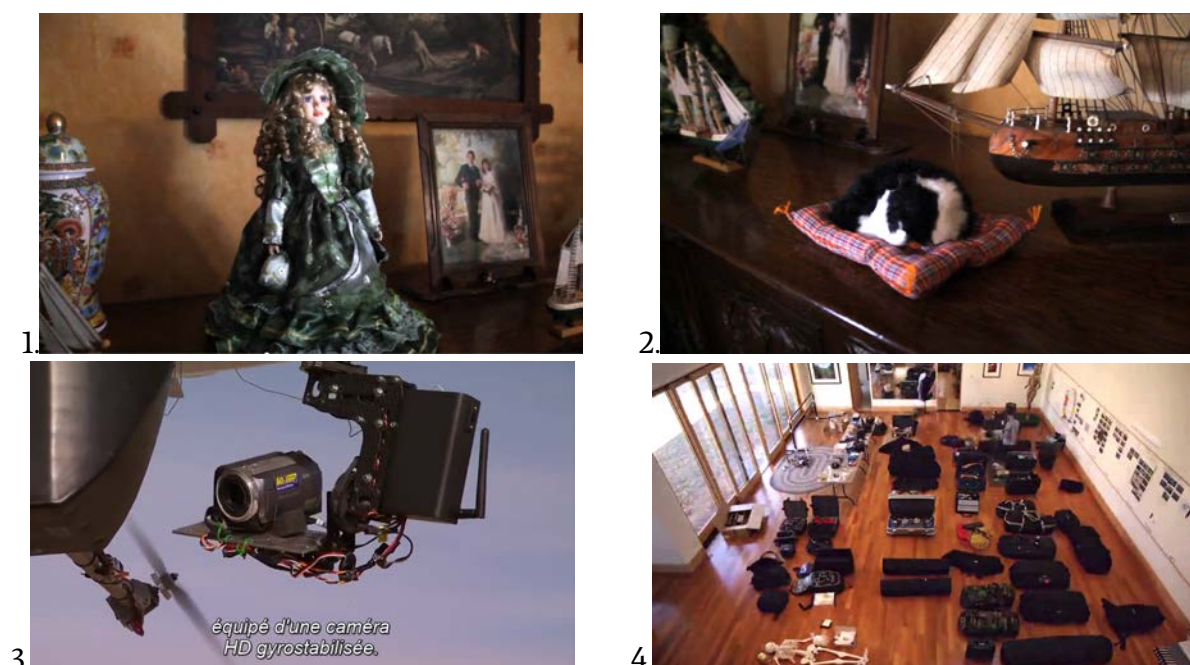


Figure 29

Photogrammes issus de plans où du matériel utilisé pour des dispositifs de caméra cachée apparaît explicitement dans les films.

1. et 2. - *Merci Patron !* - Respectivement une caméra espion camouflée dans une poupée et un microphone caché dans une peluche en forme de chat. Ces outils sont présentés aux Klur par l'équipe du film.

3. et 4 - *La Baie de la honte* - Le photogramme 3. montre une caméra embarquée sur un ballon dirigeable radio-commandé en forme de baleine, que l'équipe a décidé d'appeler « Kathy » en hommage au dauphin dressé par Ric O'Barry (plus connu sous le nom de Flipper). Le photogramme 4. montre l'ensemble du matériel technique sur le point d'être embarqué pour le tournage. Ces plans apparaissent dans une importante séquence de préparation du dispositif de caméra cachée.

Ensuite, même si un opérateur infiltré porte la caméra cachée, « l'instance perceptuelle » est effectivement hybride : il y a bien un pôle « sujet » avec l'opérateur lui-même, mais il y a également un pôle « objet » implicite avec la caméra (cachée). Si le cadre obéit en partie aux mouvements de l'opérateur, ou au mouvement des objets sur lesquels sont fixés la caméra, le point de vue observé reste celui d'un appareil électronique. Les angles de prise de vue singuliers, rarement reliés à la hauteur naturelle du regard (plans à la hauteur de la taille, ou en plongée depuis un point élevé par exemple), décentrent la vision de l'anthropomorphisme ordinaire. L'image et le son sont souvent appréhendés à travers un certain nombre de filtres qui renvoient à l'idée d'une vision médiatisée : déformations plastiques dues au grand angle de certaines caméras, prise de son distante ou étouffée, accidents au cadre suite à la manipulation plus ou moins maîtrisée de la caméra, vision assistée par les capacités mêmes de la machine (vision infrarouge ou thermique...)



Figure 30

Photogramme issu de *Merci Patron !*

Lors d'une séquence avec « M. Sécurité » dans *Merci Patron !*, un voyant d'alerte batterie apparaît sur l'image avant que le signal image ne coupe. L'équipe a perdu son infiltrée : la caméra cachée ; mais c'est toujours à travers le point de vue des appareils techniques (dorénavant aveugles mais pas encore sourds puisqu'il reste le micro-chat) que la scène est appréhendée. Il s'agit d'un point de vue machinique.

Ces gestes divers sont des exemples parmi d'autres, très nombreux, de la façon dont les dispositifs de caméra cachée produisent des entités perceptives hybrides que Ruggero appelle « corps-capteurs » faites d'un pôle humain (corps) et d'un pôle machine (capteur). Ces corps-capteurs offrent une multiplicité de points de vue possibles. Le chercheur propose ainsi une typologie pour le plan à la première personne. Cette typologie, en quatre modalités, s'appuie sur deux critères :

1°) le corps-capteur entretient-il des relations réciproques avec le monde diégétique (sa présence est-elle admise par les protagonistes et agissent-ils par rapport à lui ?)

2°) quel est le pôle dominant (humain/machine \Leftrightarrow sujet/objet) de ce corps-capteur ?

		Relations réciproques entre le corps-capteur et le monde diégétique	
Pôle Dominant		Oui	Non
Sujet		<i>Subjectif</i> (ex : la caméra d'un film à la première personne comme <i>Hardcore Henry</i> ²⁴¹)	<i>Scriptural</i> ²⁴² (ex : un plan de déambulation tourné au steadicam où les personnages ignorent la caméra)
		<i>Prothétique</i> (ex : une caméra vidéo manipulée par un personnage du film)	<i>Panoptique</i> (ex : une caméra de surveillance ou une caméra cachée ²⁴³)

²⁴¹(Naishuller, 2015) Film tourné entièrement à la première personne dans le style d'un jeu vidéo.

²⁴²Terme choisi sans doute en référence à une écriture scénarisée (script pour scénario en anglais).

²⁴³ Il s'agit des exemples mobilisés par Eugeni pour cette catégorie. « Cette autonomie complète de la prise de vues est typique des caméras de surveillance et, plus généralement, des caméras cachées ou invisibles. » - « Le plan à la première personne », R. EUGENI, « Le plan à la première personne. Technologie et subjectivité dans le paysage postcinématographique », *op. cit.*, p. 203

Il nous semble que la caméra cachée telle que nous l'avons rencontrée dans les films contemporains correspond à des points de vue tantôt prothétiques et tantôt panoptiques. La caméra cachée relève du prothétique lorsqu'elle est manipulée par un des protagonistes et du panoptique (c'est d'ailleurs l'exemple donné par Eugeni) lorsqu'elle observe, indépendamment de tout opérateur identifiable, une scène donnée.

La place caractéristique des points de vue « mécaniques » dans notre corpus contemporain constitue une forte continuité avec les formes vertoviennes, en même temps qu'une rupture relative. Chez Vertov, on a vu comment les images volées étaient souvent « prises en charge » par le regard de personnages comme les Pionniers dans *Kino-Glaz* ou l'opérateur dans *L'Homme à la caméra* ; mais qu'en même temps, la place de la caméra était sans cesse remise en avant dans les dispositifs spectatoriels. La vision chez Vertov est le fait d'une entité hybride qui oscille entre humain et mécanique. Certains plans pris depuis des points de vue particulièrement surélevés (p. 82, p. 105) constituent des exemples que l'on pourrait qualifier de « panoptiques ». Toutefois, il nous semble que les points de vue plus explicitement « mécaniques » ont eu tendance à s'affirmer, à la fois par leur nombre et par la revendication explicite de leur origine « technologique », dans le corpus contemporain. Nous pensons que l'on peut expliquer cet essor par le fait que l'autonomie technique des appareils de prise de vue a pu être grandement améliorée. On peut considérer que la disjonction du regard entre vision mécanique et vision humaine chez Vertov est restée limitée par des contraintes techniques. Par exemple par la présence nécessaire de l'opérateur aux côtés de la caméra pour tourner la manivelle²⁴⁴, ou pour régler le cadre, l'exposition, la mise au point... Vertov rêvait d'une caméra sans opérateur, d'une machine à qui l'on puisse déléguer la vision. On peut estimer que cette disjonction a pu être poursuivie avec l'automatisation de certaines fonctions, l'augmentation exponentielle des capacités de stockage, l'amélioration des batteries, etc. C'est sur cette autonomisation de la caméra par rapport à l'opérateur que reposent une partie des dispositifs modernes : la caméra « voit » pour l'opérateur, qui n'a pas besoin de s'en soucier voire d'être à ses côtés.

²⁴⁴Cette contrainte n'est pas pour autant une limite absolue : par exemple, dans *L'Homme à la caméra*, Vertov arrive tout de même à filmer un plan sous un train en mouvement ... à condition de creuser un trou pour son opérateur entre les rails.

« Quand on tournait comme ça ... Claude Lanzmann, quand même ... il prenait des risques ! [...] Je me rappelle, quand je l'habillais avant, c'était un peu comme l'habillage du torero ! Je lui mettais son micro, je lui mettais un holster sous le bras dans lequel il y avait l'émetteur. Et ... on sentait qu'il avait le trac quand même ! Il avait peur. »

Bernard Aubouy²⁴⁵

2. Des images qui dérangent : usages « offensifs » de la caméra cachée

Jusque dans l'expression « images *volées* », il y a l'idée que ce dispositif est préjudiciable à quelque chose ou quelqu'un. Tout comme un vol est toujours perpétré à l'encontre d'une victime (on vole quelque chose à *quelqu'un*), un dispositif de caméra cachée se ferait donc *au détriment* d'une cible donnée. En réalité, il nous semble que ce caractère *offensif* du dispositif n'en constitue qu'une *dimension*, certes relativement importante, mais non exhaustive. Comme on le verra dans la partie suivante, il existerait également une dimension *défensive* de la caméra cachée, dominante dans d'autres usages que nous étudierons.

Nous souhaitons, à travers deux exemples tirés de notre corpus, explorer les manières dont un dispositif filmique peut être construit de façon à piéger spécifiquement une cible. De la même manière que nous l'avons vu avec Vertov, il s'agira de montrer en quoi ces dispositifs produisent une réalité asymétrique entre d'une part l'équipe (et éventuellement le groupe constitué par l'équipe du film et les spectateurs) et d'autre part la cible. Le lecteur peut ici se référer au schéma p.120 et à son commentaire afin d'appréhender visuellement la manière dont la dimension *offensive* du dispositif de caméra cachée est polarisée, asymétrique et dirigée vers une cible déterminée.

²⁴⁵ Ingénieur du son sur le film *Shoah*, dans un entretien réalisé pour ce mémoire (voir en annexe).

Nous souhaiterions également mettre en avant la façon dont la caméra cachée constitue un dispositif d'action à part entière : la production des images et/ou leur diffusion a pour finalité de produire un effet dans la réalité, et non pas seulement d'en capturer un portrait « immaculé ». Le cinéaste qui utilise la caméra cachée à des fins subversives devient lui-même un acteur, par l'action de son dispositif et de ses images dans la réalité documentée. L'idée que nous aimerions défendre est que ces effets sur la réalité peuvent être de plusieurs natures : ils peuvent être d'ordre *émotionnel*, évidemment, puisque la caméra cachée est souvent utilisée pour enregistrer des images choquantes. Mais la caméra cachée dépasse selon nous cette nature émotionnelle ; ses effets peuvent également être de nature *épistémologique* (produire une connaissance, mettre à jour une vérité), *politique* (susciter un débat, une mobilisation citoyenne, etc.), économique, juridique (en transformant un état donné des choses en un autre état, cette transformation étant un but explicite du dispositif), etc. L'idée est que la caméra cachée relèverait d'une forme « engagée », avec toute la prudence que nécessite le recours à ce terme connoté. Nous utilisons ici le terme « engagé » dans son sens le plus entier : à savoir que les films ne se contentent pas de *prendre position*, mais qu'ils *engendrent* effectivement une *action* dans le réel, le transformant dans l'acte de le documenter.

2.1. Refuser l'anonymat : dispositifs de caméra cachée dans *Shoah*

Il est impossible de ne pas accorder ici une attention toute particulière à *Shoah* de Claude Lanzmann. Les dispositifs de caméra cachée pensés pour le film font partie des usages les plus innovants de notre corpus, en ce qu'ils utilisent de façon très pertinente les hybridations entre technologies vidéo et argentique. En cela, *Shoah* marque un tournant dans notre corpus documentaire, qui se caractérise par un vide historique d'une soixantaine d'années... depuis Vertov dans les années 1920 jusqu'en 1985, les films documentaires ayant recours à la caméra cachée ne sont pas inexistantes²⁴⁶, mais ils sont probablement suffisamment rares pour que nous n'ayons pas réussi à les recenser.

Claude Lanzmann a souhaité faire figurer dans la « polyphonie²⁴⁷ » caractéristique de *Shoah*, des témoignages d'anciens nazis ayant participé activement à la Solution Finale. Comme le souligne Erin McGlothlin dans son article « Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's *Shoah*²⁴⁸ », la recherche autour de l'œuvre s'est, de façon générale, un peu moins intéressée à ce matériau qui concerne les « auteurs » du génocide. Et lorsque, toutefois, ces séquences sont abordées, comme McGlothlin ou d'autres ont pu le faire, le dispositif concret de la caméra cachée n'y est que vaguement étudié sans que l'on ne précise toujours les technologies à l'œuvre, ou encore le mode opératoire précis de l'équipe dont des éléments épars existent néanmoins. Nous ne prétendons pas ici éclairer d'un jour nouveau ce qui concernerait le « contenu » de ces entretiens volés ou leur place singulière dans l'œuvre, déjà précisément analysés par certains. Ce qui nous intéressera ici ce sont les raisons pour lesquelles Claude Lanzmann a été amené à recourir à la caméra cachée et la manière concrète dont a été mis en place le dispositif.

²⁴⁶ Nous avons d'ailleurs certains exemples dans d'autres sous-corpus de notre recherche ! notamment *L'Évaporation de l'homme* (Ningen jôhatsu) de Shohei Imamura en 1967, dont l'usage ne semble pas convenir selon nous à l'appellation « documentaire », bien qu'il s'agisse évidemment d'une forme particulière de cinéma « du réel ».

²⁴⁷ Nous empruntons ce terme à E. MCGLOTHLIN, « Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's "Shoah" », *Colloquia Germanica*, vol. 43, n° 3, Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, 2010, p. 235-271

²⁴⁸ Id

2.1.1. Un matériau d'intérêt historique et éthique

L'importance pour Lanzmann de ce matériau spécifique qu'est la parole des nazis s'explique assez bien. Ils fournissent des renseignements très précis (bien que parfois teintés de mauvaise foi ou d'oublis plus ou moins arrangeants ...) sur le système concentrationnaire, du point de vue de ses organisateurs et acteurs. Parfois, les nazis sont les seuls détenteurs d'informations confidentielles, techniques, ou encore de témoignages sur les stades ultimes de l'extermination, puisque les victimes qui les ont également connus n'y ont, pour la plupart, pas survécu. Au début de la seconde partie du film, Franz Suchomel, l'un des nazis piégés par le dispositif se vante ainsi d'être l'un des derniers vivants à connaître « l'hymne » de Treblinka, que l'on apprenait aux juifs déportés. « Plus un juif ne connaît ça ! », avance-t-il avec un léger sourire véritablement indécent²⁴⁹. Il y a donc évidemment un intérêt historique à recueillir la parole des auteurs du génocide et, sur le plan épistémologique, la caméra cachée permet d'éviter l'écueil d'une narration potentiellement faussée par des enjeux de représentation pour ces témoins coupables. Bien que certains nazis répondent en sachant que leurs propos seront diffusés (nous y viendrons), ils croient témoigner anonymement, ignorant que leur visage est filmé et que leur nom sera connu. Cela permet d'obtenir certains propos qui n'auraient éventuellement pas existé en étant recueillis en toute honnêteté, notamment parce que le ton sur lequel certaines phrases sont prononcées, l'attitude générale de l'orateur, ont ici une importance cruciale. L'intérêt historique de ces témoignages justifie leur dépôt par Lanzmann, sous forme de rushes, aux côtés des témoignages des victimes, à l'*United States Holocaust Museum*²⁵⁰.

Chez Lanzmann, il y a aussi dans le tournage de ces matériaux, le souci de « démasquer » publiquement certains ex-nazis qui coulent des jours paisibles sans toujours avoir répondu de leurs actes et dont le comportement parfois indifférent est difficilement excusable ... L'attitude véhémement du réalisateur à l'encontre des nazis (auprès desquels il

²⁴⁹ Notons d'ailleurs que Lanzmann, sans concession, recadre souvent l'attitude du nazi, par exemple en lui disant qu'il est le seul à rire de ses propos...

²⁵⁰ « Claude Lanzmann Shoah Collection », collection de documents dont une sélection de rushes du tournage, sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn539109#?rsc=138101&cv=0&c=0&m=0&s=0&xywh=-1768%2C-201%2C6129%2C4015> ; consulté le 12 juin 2023)

se montre rigoureusement intransigeant) a bien été commentée par McGlothlin²⁵¹. La séquence avec Josef Oberhauser²⁵², ancien nazi de Treblinka, où le réalisateur l'interroge en public sur son passé sombre, dans le bar où il dit travailler depuis 20 ans, est assez caractéristique de cette attitude qui vise à démasquer les ex-nazis, en leur refusant avec une certaine violence l'anonymat confortable dans lequel certains vivent. De façon similaire, dans une scène qui n'est pas montée dans le film, on voit comment, face à une porte restée fermée, Lanzmann interroge les voisins d'un ancien nazi en leur demandant s'ils savent que leur « gentil voisin » a tué 200 000 juifs grâce à un camion à gaz²⁵³ dont il était le chauffeur.

Surtout, l'usage de la caméra cachée dans *Shoah* répond en premier lieu à un besoin de contourner un refus systématique d'être filmés de la part des nazis, tout en leur opposant en retour un refus de respecter leur volonté d'anonymat. Sur les 5 nazis figurant dans le film tel qu'il est monté, un seul a accepté d'être filmé (Franz Grassler²⁵⁴), un autre reste muet face à une caméra qui l'accable (Oberhauser dans la brasserie), et les trois autres²⁵⁵ ont été filmés en caméra cachée sans leur consentement. Toutefois, les archives de *Shoah* déposées à l'*United States Holocaust Memorial Museum* font état d'au moins trois autres entretiens en caméra cachée : l'un avec Karl Kretschmer²⁵⁶, un autre avec Heinz Schubert²⁵⁷ (tous deux anciens membres des Einsatzgruppen), et un troisième avec Hans Gewecke²⁵⁸. Sur les

²⁵¹ E. MCGLOTHLIN, « Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's "Shoah" », *op. cit.*

²⁵² « Brasserie Munich - Josef Oberhauser », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004822> ; consulté le 18 avril 2023)

²⁵³ « Gustav Laabs and Lettre Becker », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1002784> ; consulté le 18 avril 2023). Voir la fin de la bobine FV3293

²⁵⁴ « Franz Grassler », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004539> ; consulté le 18 avril 2023).

Ce dernier témoin se réfugie derrière son poste de l'époque, dans un commissariat chargé du ghetto de Varsovie, « à l'écart » des camps de la mort, pour expliquer qu'il ignorait tout de la déportation massive des juifs. Il avance, de plus, que son travail consistait essentiellement à éviter la propagation du Typhus ... C'est sans doute parce qu'il estime avoir moins à se reprocher qu'il a accepté cet entretien.

²⁵⁵ « Franz Schalling - Chelmno, gas van », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004244> ; consulté le 18 avril 2023) ; « Franz Suchomel », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004727> ; consulté le 14 décembre 2021) ; « Walter Stier », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004821> ; consulté le 13 janvier 2023)

²⁵⁶ « Karl Kretschmer - Einsatzgruppen », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004167> ; consulté le 17 avril 2023)

²⁵⁷ « Heinz Schubert - Einsatzgruppen », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004055> ; consulté le 13 janvier 2023)

²⁵⁸ « Hans Gewecke », rushes, sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004201> ; consulté le 18 avril 2023)

neuf entretiens de nazis tournés pour *Shoah* (avec ou sans succès²⁵⁹, et qu'ils soient montés ou non), six, dans leur mode opératoire, relèvent indéniablement de la caméra cachée. Trois relèvent de dispositifs (cachés ou non) qui visaient à surprendre le sujet « à l'improviste » sans qu'il ne puisse se préparer à la rencontre (à l'ouverture de leur porte - Laabs, Kretschmer - ou sur son lieu de travail dans le cas de Oberhauser).

2.1.2. Modes opératoires

a. Un seul dispositif au montage mais plusieurs dispositifs de tournage

Le seul type de dispositif de caméra cachée visible dans le film *Shoah*, est mis en place dès le milieu des années 1970²⁶⁰.



Figure 31

Exemple d'un plan de *Shoah* où l'on voit deux opérateurs dans le camion-laboratoire en train de contrôler un signal issu d'une caméra cachée. A gauche, l'opérateur image et à droite l'ingénieur du son. Ces séquences montrent aux spectateurs la construction du dispositif de caméra cachée.

Le dispositif tel qu'il apparaît dans le film correspond tout-à-fait à la description que fait Sadoul (p. 118) d'une image transmise sans fil vers un « camion laboratoire » où elle est enregistrée. Lors d'un entretien téléphonique avec Bernard Aubouy, ingénieur du son sur le film²⁶¹, nous avons pu préciser le détail de la méthodologie utilisée par l'équipe. Le lecteur pourra trouver une retranscription intégrale de l'entretien en annexe (p. 226). Nous avons déjà pu imaginer les grandes lignes du dispositif grâce à la vidéo d'un échange

²⁵⁹ Certains nazis ne répondent pas ou peu aux sollicitations de l'équipe. Il n'y a donc pas d'entretien, mais une tentative documentée, par exemple dans le cas de Laabs.

²⁶⁰ L'entretien avec Franz Suchomel est ainsi daté de 1976

²⁶¹ Le 5 avril 2023

autour de la Paluche à la cinémathèque française²⁶². Les archives de *Shoah* déposées au Mémorial de l'Holocauste aux États-Unis, ont été décisives dans l'analyse des matériaux tournés. Sur ces rushes plus ou moins complets, on peut observer des tentatives parfois ratées, ainsi que divers préparatifs et événements qui nous ont été racontés directement par Bernard Aubouy, mais qui ne figurent pas toujours dans le film.

On réalise ainsi que malgré une mise en scène identique pour le spectateur dans les séquences en caméra cachée de *Shoah*²⁶³, il existe en réalité sur le tournage plusieurs variantes du dispositif de filmage, selon les cas de figure rencontrés par l'équipe.

b. Le faux entretien sonore

Le premier cas de figure, dans l'ordre chronologique du tournage, est celui où le nazi interrogé accepte d'être enregistré mais n'accepte pas d'être filmé. C'était le cas, par exemple, pour l'entretien avec Franz Suchomel, première expérimentation du dispositif en caméra cachée menée en 1976²⁶⁴. Franz Suchomel, malade, a accepté de témoigner pour Lanzmann²⁶⁵, en échange, précisons-le, d'une somme d'argent non négligeable²⁶⁶. Il accepte que sa voix soit enregistrée, mais refuse d'être filmé et demande à être anonymisé. L'astuce de ce tournage consiste donc à camoufler un tournage « son et image », avec filmage de gros plans, en le faisant passer pour un simple enregistrement sonore. Pour ce faire, l'équipe a utilisé une caméra vidéo à l'aspect singulier : la Paluche, conçue par l'entreprise Aäton.

²⁶²Voir A. BOULEAU, « La Paluche (Aaton) : entre Technique et Éthique (Politique) », sur *Ouvrir le cinéma* (en ligne : <https://ouvrirlecinema.org/pages/plumes/paluche/paluche.html> ; consulté le 14 décembre 2021)

²⁶³ Au point que, pour certaines séquences, le nazi qui apparaît sur l'écran de contrôle des opérateurs dans le van n'est pas le même que le nazi dont on entend la voix au même moment.

²⁶⁴ Le reste du tournage en Allemagne a lieu à l'été 1979.

²⁶⁵ Il adopte un faux nom et une fausse qualité d'historien au passage...

²⁶⁶ 500 Deutsche Mark selon les archives du Mémorial de l'Holocauste. Dans les archives de l'entretien, on voit même Suchomel réclamer une rallonge pour des questions supplémentaires posées par Lanzmann. Voir « Franz Suchomel », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004727> ; consulté le 14 décembre 2021)



Figure 32

La Paluche, à droite de l'image, sur laquelle est monté un objectif. Un moniteur portable (directement sur sa gauche), permet de contrôler le cadre. Le signal vidéo peut être transmis par câble (à gauche) ou via émetteur radio. Le tout tient dans une petite sacoche.

Ce petit tube à objectif interchangeable est en réalité une caméra vidéo, qui produit des images en noir et blanc avec une qualité tout à fait remarquable pour l'époque. L'aspect physique longiforme de la Paluche, qui ne repose pas sur une technologie argentique encore dominante dans les années 1970, mais sur des tubes cathodiques, rappelle davantage la forme d'un microphone que celle d'une caméra. Ainsi, la Paluche était fixée à la vue du nazi directement sur la table « de l'ingénieur du son » (qui était en fait l'opérateur image, qui jouait le « rôle » de l'ingénieur du son). Mais le nazi ne soupçonnait pas qu'il s'agissait en fait d'une caméra vidéo ... Le « vrai » microphone était tenu au bout d'une perche, par l'ingénieur du son (qui jouait le rôle du simple « perchman »), et, paraît-il, obnubilait totalement les nazis²⁶⁷. L'opérateur image était alors libre de manipuler la caméra, ce qui lui permettait de recadrer (à l'aide d'un moniteur dissimulé dans la sacoche de l'enregistreur sonore), et même de changer de focale. Dans les archives de l'entretien avec Franz Suchomel²⁶⁸, on entend l'opérateur image (William Lubtchansky), quelque peu hésitant, demander un peu de temps à Lanzmann pour changer « de capsule²⁶⁹ » : en réalité, il change de focale, sous couvert d'effectuer une opération « sonore ».

Seule, la Paluche ne permet pas réellement de « filmer », si l'on entend par « filmer » l'action conjointe de produire une image (disons, imager) et de l'enregistrer.

²⁶⁷ D'après Bernard Aubouy, mais aussi selon Caroline Champetier, assistante caméra sur le film, dans l'intervention sur la Paluche à la Cinémathèque visible par extraits sur *Ouvrir le cinéma*, *op. cit.*

²⁶⁸ « Franz Suchomel », sur *United States Holocaust Memorial Museum*, *op. cit.* Voir la bande FV3753 au Timecode 01:12:50:00.

²⁶⁹ La capsule est un petit élément que l'on place au bout du microphone et qui détermine sa sensibilité, sa directivité et sa couleur. Il s'agit de la membrane sensible, plus ou moins l'équivalent de l'objectif pour une caméra.

Reste à résoudre la question de l'enregistrement. L'image étant électrique, on pourrait enregistrer directement le signal sur bandes magnétiques, comme le ferait un enregistreur sonore : c'est l'usage classique. Le problème est que cette opération nécessite de prévoir un enregistreur à bandes, assez volumineux, dans la pièce où a lieu l'entretien. Par ailleurs, la quantité de bandes nécessaires pour l'image est assez considérable, et il faudrait en changer souvent pour un entretien de plusieurs heures. Cette opération de rechargement, assez visible, serait tout à fait suspecte. Le dispositif repose donc sur une externalisation (au sens technique et géographique) de la fonction d'enregistrement. Le signal vidéo est envoyé par ondes radio, via un émetteur caché dans la même sacoche que le moniteur. Il est ensuite récupéré par une antenne dans le camion-laboratoire.

Le signal est ensuite stocké dans le camion, probablement sur bandes magnétiques, puis plus tard sur bandes argentiques, en filmant l'écran de télévision (kinéscopage²⁷⁰ artisanal). Il est en effet probable que le kinéscopage ait lieu dans un second temps, en repassant les extraits vidéo plus tard à partir des bandes magnétiques, ce qui est moins risqué et moins cher²⁷¹. L'immense avantage de cette solution est que les rushes sont immédiatement sécurisés dans le camion-laboratoire. Ils ne sont jamais dans la pièce, qui reste un milieu potentiellement hostile. Bernard Aubouy nous a ainsi confirmé que le « plan », dans le cas où l'équipe de tournage se faisait prendre, était de s'enfuir avec le camion, emportant de fait les rushes avec l'équipe d'enregistrement²⁷².

Ce premier dispositif repose sur un travestissement technique : un enregistrement sonore apparent dissimule un filmage dissimulé. C'est l'ensemble des relations au sein de l'équipe, mais aussi les relations entre l'équipe et les sujets filmés, et les relations entre l'équipe et les appareils technologiques qui sont en jeu dans cette configuration singulière.

²⁷⁰ Action de convertir un signal vidéo en une bande argentique. On filme, pour ce faire, un écran vidéo avec une caméra argentique.

²⁷¹ Nous n'avons pas trouvé d'information écrite ou orale sur le stockage du signal. Les archives déposées au Mémorial de l'Holocauste sont toutes des bandes argentiques et l'on voit l'écran de télévision filmé. Mais par ailleurs, sur des rushes visiblement tournés la même journée, avec précisément le même cadrage, on voit les deux opérateurs regarder successivement des images de Walter Stier et de Hans Gewecke. Il est donc très probable qu'ils aient juste changé de bande entre les deux prises ... Par ailleurs il y a généralement une heure et demie de rushes pour un entretien, alors que ceux-ci pouvaient durer plusieurs heures selon Bernard Aubouy. Le plus probable est que Lanzmann visionnait les bandes magnétiques et faisait une sélection d'extraits à kinéscoper ensuite, ce qui aurait pour effet de réduire considérablement les coûts en pellicule, tout en constituant un premier acte de sélection. S'il y a donc très probablement eu des bandes magnétiques, elles ne semblent pas avoir été conservées ...

²⁷² Voir la fin de l'entretien p.234

Par exemple, le simple fait que le chef-opérateur ait à parler de « capsule » pour désigner un objectif résulte de cette configuration technique.

c. Le tournage caché

L'équipe de Shoah a également rencontré un cas de figure plus complexe : celui où Lanzmann fait face à un refus complet d'enregistrement de la part d'un ancien nazi. Dans ce cas, c'est tout le dispositif technique qui doit être dissimulé, la rencontre devant avoir l'apparence d'un simple entretien oral.

La variante du dispositif est semblable à la première, mais il est dorénavant hors de question de rendre le matériel de tournage visible, et de faire pénétrer l'équipe « de tournage » dans la pièce. Pour le son, la solution est relativement aisée : Bernard Aubouy utilisait un micro-cravate, qu'il dissimulait justement dans la cravate de Lanzmann²⁷³. Ces microphones étaient d'usage courant et la transmission sans fil, y compris à bonne distance, ne posait presque aucun problème. L'émetteur était dissimulé dans un holster, lui-même caché par la veste de Lanzmann.



Figure 33

Scène coupée. Bernard Aubouy en train d'équiper Claude Lanzmann avec sa cravate qui dissimule un microphone. Plus tôt dans le plan, on a pu apercevoir le holster qui dissimule l'enregistreur²⁷⁴.

Pour dissimuler la caméra, l'équipe utilisait un sac avec une ouverture à l'avant (« un sac à chat », selon les mots de l'assistante caméra²⁷⁵), elle-même dissimulée par un

²⁷³ Choisie pour sa transparence sonore.

²⁷⁴ « Karl Kretschmer - Einsatzgruppen », sur *United States Holocaust Memorial Museum*, (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004167> ; consulté le 17 avril 2023)

²⁷⁵ Caroline Champetier, qui est aujourd'hui une célèbre cheffe opératrice. Source : A. BOILEAU, « La Paluche (Aaton) : entre Technique et Éthique (Politique) », sur *Ouvrir le cinéma*, (en ligne : <https://ouvrirlecinema.org/pages/plumes/paluche/paluche.html> ; consulté le 14 décembre 2021)

film semi-transparent. Une focale large, facilitant le cadrage au jugé, était montée. L'assistante personnelle de Lanzmann était chargée de positionner le sac avec l'ouverture pointée sur le nazi, mais elle devait également s'arranger pour le placer dans un endroit où le signal pouvait être transmis sans interférences (en général près d'une fenêtre). La difficulté supplémentaire est que l'équipe confinée dans le camion-laboratoire ne pouvait pas communiquer directement avec Lanzmann et son assistante à l'intérieur. Un système de communication par code visuel a été mis en place. Si la réception était bonne, un rond vert était placé sur le pare-brise du camion, toujours garé en vue d'une fenêtre ; si la réception était moyenne, le rond était bleu, et si elle était mauvaise, il était rouge.

Outre le fait d'être plus difficile à mettre en place, cette technique fait que l'assistante n'a aucune visibilité sur le cadre. Par ailleurs, le microphone étant placé sur Claude Lanzmann, le son de sa voix est bien plus fort que celle des nazis, qui sont parfois peu intelligibles. Enfin, c'est une solution beaucoup plus risquée, car aucun « tournage » n'étant déclaré, tout geste technique est potentiellement suspect. A notre connaissance, ce dispositif n'a été mis en place qu'une seule fois, et a justement été découvert malencontreusement par la femme du nazi interrogé, qui a entendu la voix de son mari, diffusée sur hauts-parleurs, par la vitre du camion-laboratoire stationné dans la rue. L'équipe a dû s'enfuir et la Paluche a été momentanément perdue²⁷⁶.

d. Autres tentatives plus ou moins ratées

Ces deux variantes du dispositif ont en commun de reposer sur la Paluche, une caméra vidéo, qui permet de s'affranchir du caractère ultra-localisé de l'image argentique. L'image est transmise sans fil avant d'être immédiatement contrôlée et stockée ailleurs. Pour se convaincre de la révolution opérée par ce changement de paradigme technique, on peut évoquer deux autres tentatives de la part de l'équipe pour voler des images directement avec la caméra argentique. D'abord, un entretien manqué avec Gustav Laabs où Claude Lanzmann toque chez l'ancien nazi et braque la caméra sur la porte en guet-apens. Ce dernier ne lui ouvre jamais : a-t-il vu la caméra ? Ensuite, il y a la tentative d'un entretien impromptu avec Karl Kretschmer²⁷⁷ à sa porte. L'équipe est derrière Lanzmann, visible du nazi. L'opérateur tient la caméra au niveau des genoux et cadre, sans viser, Karl

²⁷⁶ Voir « Heinz Schubert - Einsatzgruppen », *op. cit.* où l'incident est documenté dans les rushes. Voir aussi note 383 p. 232.

²⁷⁷ « Karl Kretschmer - Einsatzgruppen », sur *United States Holocaust Memorial Museum, op. cit.*

Kretschmer qui se tient dans l'ouverture de sa porte. Il a lancé le moteur, règle son diaphragme au jugé²⁷⁸. Il tourne un plan hasardeux et finit par couper avant la fin de l'entretien (il ne dispose que de 11 minutes d'autonomie, il se doit d'être économe). A la fin de l'échange, qui n'est enregistré intégralement qu'au son, on entend Lanzmann demander s'il a tourné et l'opérateur (Dominique Chapuis) expliquer qu'il a dû couper très vite. La suite de la bobine consiste en un bout d'entretien supplémentaire filmé à la très longue focale depuis l'autre bout de la rue, tandis que le son est capté par le micro-cravate de Lanzmann. Ce que montrent ces tentatives c'est qu'il est beaucoup plus difficile de dissimuler une caméra argentique qui tourne à cause des limitations induites par le support (limitations de durées, opérations techniques). La méfiance du nazi est par ailleurs tout à fait palpable. Pour garder le contrôle, le filmage à distance reste la solution la plus simple en argentique.

Seuls des entretiens relevant du premier dispositif (enregistrement sonore qui dissimule un tournage à l'image) sont montés dans *Shoah*. Toutes les autres tentatives n'ont pas été retenues au montage. Les causes de ce choix peuvent être multiples : absence totale d'autorisation qui rend peut-être la diffusion difficile sur un plan légal, faiblesses techniques (cadre et son plus approximatifs), contenus des entretiens jugés moins pertinents, choix esthétique délibéré ... Quelle qu'en soit la cause, l'effet de ce choix est en tout cas de laisser entendre distinctement la voix des nazis. Aussi distinctement que celle des victimes de l'Holocauste²⁷⁹. L'autre effet est que tous les entretiens volés montés dans *Shoah* contiennent des gros plans²⁸⁰. Cela tend à mettre sur le même plan visuel les entretiens avec les nazis et ceux avec les victimes. La parole des auteurs du génocide doit, comme celle des victimes, être délivrée à visage découvert. Il n'y a pas de raison, pour Lanzmann, de ne pas arracher le masque du bourreau.

²⁷⁸ On l'entend expliquer dans la fin du rushe que l'image sera surexposée car il attendait le nazi « à l'intérieur » et non à l'extérieur.

²⁷⁹ Et non pas à distance à travers un microphone placé trop loin sur Lanzmann.

²⁸⁰ Rendus possibles, en caméra cachée, par le fait que l'opérateur puisse changer « de capsule » (d'objectif) pendant la prise lorsqu'il s'agit d'un faux entretien sonore.

2.2. La construction d'un scandale cinématographique dans *La Baie de la honte*

Le documentaire *La Baie de la honte* (*The Cove*, 2009), première réalisation filmique de Louie Psihoyos, a remporté l'Oscar du meilleur documentaire en 2010.

Le film prend pour personnage principal Ric O'Barry, l'ancien dresseur du dauphin Kathy, plus connu du grand public sous le nom de Flipper. Après la mort de Kathy, que Ric O'Barry interprète comme un suicide²⁸¹, il devient un militant pour les droits des mammifères marins et lutte activement contre leur captivité partout dans le monde. L'objet central du film est une petite crique de la ville de Taiji au Japon²⁸² où de très nombreux dauphins, qui n'ont pas été sélectionnés par les delphinariums, sont régulièrement massacrés pour leur viande.

Les ressorts d'un plaidoyer à charge

Le choix de traduction pour la version française du film (« La Baie de la honte », alors que la traduction littérale aurait été « La Crique ») insiste bien sur le ton réprobateur qui domine l'œuvre. La narration du film, qui se pose en diatribe, constitue un véritable plaidoyer à charge contre la pêche aux dauphins et particulièrement contre les pratiques spécifiques à la baie de Taiji²⁸³.

Cette argumentation véhémement repose selon nous sur plusieurs trames narratives et plusieurs registres rhétoriques qui coexistent, se répondent et se complètent dans le film. Nous nous inspirons ici de l'analyse explorée dans l'article « An Affective Turn : The Rhetorical Triangle in *The Cove*²⁸⁴ » qui insiste sur le rôle de l'affect dans la construction rhétorique du film.

Nous proposons, à partir d'un découpage du film qui figure en annexe (p. 228), de dégager quatre trames dans la narration. D'abord une trame guidée par le parcours humain

²⁸¹ La respiration des dauphins est volontaire. Il raconte comment Kathy aurait volontairement renoncé à reprendre son souffle en surface.

²⁸² D'où le titre original « The Cove » (la crique).

²⁸³ Toujours selon cet article : à Taiji, on pratique la pêche de type *oikomi* (capture de groupe en eaux basses avec battue, filets ... et massacre de masse) alors qu'ailleurs au Japon on pratiquerait plutôt la pêche de type *tsukimbo* où les dauphins sont abattus individuellement au harpon.

²⁸⁴ CHANG YALAN, « An Affective Turn : The Rhetorical Triangle in The Cove », dans RAYSON K. ALEX, S. SUSAN DEBORAH, ET SACHINDEV P.S (éd.), *Culture and Media: Ecocritical Explorations*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 97-113.

et militant de Ric O'Barry, présenté comme un personnage principal. Cette trame s'articule notamment autour de sa relation avec Kathy et plus largement avec le monde des mammifères marins. Ces éléments constituent selon nos termes la trame « animaliste » du film. L'histoire de Rick O'Barry mobilise essentiellement le registre « affectif » (centré sur les émotions, les sentiments, l'humeur) - c'est à dire le *pathos* aristotélicien tel qu'il est abordé dans l'article. Il s'appuie également sur la notoriété de Ric O'Barry et du personnage de Flipper le dauphin (*ethos*²⁸⁵). Enfin, le registre factuel et rationnel (*logos*) est aussi mobilisé dans de nombreuses séquences du film qui militent pour les droits des mammifères marins en insistant notamment sur leur sensibilité, leur intelligence, et leur capacité à ressentir la souffrance avec à l'appui des études et témoignages de scientifiques.

Une autre trame du film se concentre sur la question de l'intoxication systémique au mercure de la viande de baleine, et plus particulièrement, de celle de dauphin²⁸⁶. Ici encore, le registre affectif est mobilisé, avec l'hypothèse d'un complot de grande ampleur aux conséquences sanitaires potentiellement désastreuses. Le film revient sur l'épisode traumatique de la maladie de Minamata au Japon, où des habitants de la ville éponyme étaient gravement intoxiqués par les rejets d'une usine chimique. Cette trame « sanitaire » a également son pendant rationnel : partant de la question « Presque personne ne mange de dauphin au Japon, mais 23000 dauphins sont tués chaque année : pourquoi ? » le film tente d'étayer la thèse de la fraude massive à la vente de viande de baleine (qui serait en fait du dauphin) en pratiquant un certain nombre d'analyses biochimiques sur des échantillons de viande achetés en magasin.

Une troisième trame, plus éparsée dans le montage, est constituée autour d'enjeux explicitement politiques et géopolitiques. Ce sont les questions de la gouvernance de la pêche baleinière et de la responsabilité politique du Japon en termes de lobbying et de dissimulations volontaire qui sont soulevées. Ces trois premières trames constituent ensemble le socle « écologiste » du film. Le film s'inscrit donc dans une certaine conception de l'écologie politique.

Enfin, une dernière trame tout à fait centrale existe autour de l'enjeu de l'infiltration, par l'équipe du film, de la crique ultra-surveillée afin de récolter des images

²⁸⁵ L'*ethos* renvoie à l'attitude et à la crédibilité de l'orateur dans la rhétorique. Ici, Ric O'Barry et Flipper font argument d'autorité.

²⁸⁶ Les dauphins appartiennent au groupe des baleines

du massacre. Cette trame narrative semble être l'intrigue principale, le fil rouge du film. Partant de Ric O'Barry qui explique qu'il est impératif d'aller filmer ce qu'il se passe dans la baie, l'œuvre aboutit avec les images du massacre et leur diffusion. En termes de durée, cette trame occupe, selon notre découpage, plus de la moitié du film.

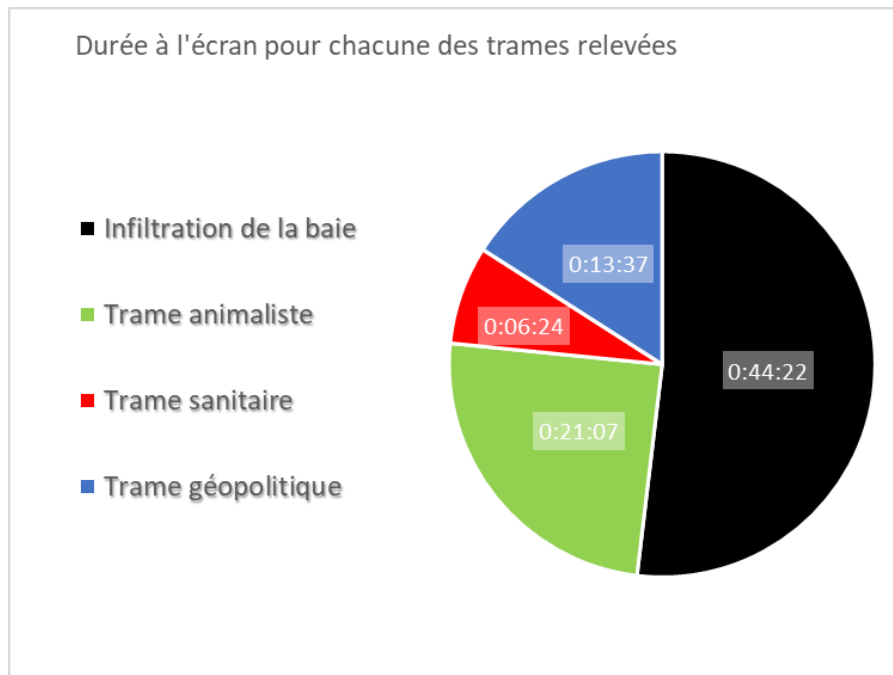


Figure 34

Répartition des durées à l'écran pour les quatre trames recensées.

Cette infiltration consiste essentiellement en un imposant dispositif de caméra cachée visant à capturer à l'image et au son, sous différents angles, sous l'eau et à la surface, toute la scène de pêche. Si le reste du film consiste à démontrer que cette pratique est cruelle et condamnable par plusieurs aspects, le dispositif de caméra cachée sert quant à lui à produire des preuves irréfutables des pratiques à Taiji.

C'est tout particulièrement à la mise en scène de ce dispositif dans le film que nous allons nous intéresser dans le détail. Nous montrerons notamment en quoi cette trame narrative autour de la caméra cachée convoque essentiellement un registre émotionnel et, à travers la référence explicite aux codes du film d'espionnage/de grand banditisme, permet d'expliquer en partie le succès commercial du film et son caractère « grand public ». Nous nous intéresserons ensuite à la question spécifique du lien entre caméra cachée et activisme cinématographique dans ce film. Cette étude nous amènera toutefois à mettre en avant certaines limites de la démarche tant dans sa forme standardisée que dans ses « effets » concrets.

2.2.1. Quand *Ocean's Eleven* rencontre Greenpeace - La mise en scène du dispositif aux croisement des genres

Il nous semble que la trame orientée autour de l'infiltration de l'équipe dans la baie et autour de la conception du dispositif de caméra cachée occupe une place tout à fait centrale dans *La Baie de la honte*. Dans l'entretien avec Louie Psihoyos paru dans *The Guardian*, le journaliste propose de qualifier l'œuvre comme une rencontre insolite entre « *Ocean's Eleven* » et « Greenpeace²⁸⁷ ». La référence au célèbre film de grand banditisme, où des braqueurs de haut niveau tentent d'infiltrer le coffre d'un Casino de Las Vegas²⁸⁸, est omniprésente dans les articles de presse. Elle est convoquée dans l'œuvre elle-même²⁸⁹ et revient par deux fois dans le dossier de presse du film, dont une fois dans l'entretien avec Psihoyos²⁹⁰ figurant dans ce dossier. Cette référence populaire est également mobilisée par Fisher Stevens²⁹¹, producteur du film, au point qu'on peut avancer comme le fait avec pertinence Megan Selheim²⁹², que la centralité narrative de l'infiltration dans l'œuvre relève essentiellement d'une stratégie commerciale. Nous y reviendrons. Il est en tout cas assez clair que la place occupée par cette intrigue d'espionnage/d'infiltration est caractéristique du ton du film. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent d'interroger la manière dont le dispositif de caméra cachée est mis en scène en ayant à l'esprit cette référence explicite aux films d'infiltration, et tout particulièrement à *Ocean's Eleven*.

Le premier constat général que l'on peut faire est que la représentation du dispositif filmique a quelque chose de relativement exhaustif. Il est appréhendé et représenté à presque toutes les étapes de la chaîne de production : de la préparation du tournage à la diffusion des images, en passant par leur enregistrement (manque la question du montage

²⁸⁷ J. DORAN, « The Cove's Louie Psihoyos: "We weren't just thinking outside of the box. We didn't know there was a box" », *The Guardian*, 19 octobre 2009 (en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/19/the-cove-interview> ; consulté le 23 mars 2023)

²⁸⁸ L'infiltration de la baie par l'équipe peut faire écho à ce « casse » impossible.

²⁸⁹ Louie Psihoyos explique face à la caméra : « J'ai commencé à recruter, un peu comme dans *Ocean's Eleven* » dans la séquence 20 de notre découpage. Nous analyserons plus en détails les rapprochements que l'on peut faire entre les deux œuvres.

²⁹⁰ Voir le dossier de presse en question : https://www.opsociety.org/wp-content/uploads/2018/11/The_Cove_Press_Kit.pdf

²⁹¹ N. CHAMBERS, « Chatting with Fisher Stevens, Producer of Film "The Cove" : TreeHugger », *TreeHugger*, 11 août 2009 (en ligne : <https://web.archive.org/web/20120527185218/http://www.treehugger.com:80/about-treehugger/chatting-with-fisher-stevens-producer-of-film-the-cove.html> ; consulté le 27 juin 2023)

²⁹² M. SELHEIM, « Towards a political economy of ecodocumentary », *Interactions (Bristol, England)*, vol. 4, n° 2, Intellect, 2013, p. 129-146 ; dont est tirée la référence précédente

pour que l'approche soit véritablement exhaustive). Par ailleurs, le dispositif est également représenté comme un assemblage pluridimensionnel : il est non seulement question des outils technologiques et de leur utilisation mais également (voire surtout) de l'équipe et de ses pratiques ainsi que de la circulation des images et leur présentation au public. Cette « exhaustivité » de la dimension méta-filmique de l'œuvre est remarquable au point que l'on pourrait dire que *La Baie de la honte* est à la fois un film et un « making-of » de ce film, comme l'était *L'homme à la caméra*.

a. Une dramaturgie hollywoodienne

La narration autour de la construction du dispositif de caméra cachée dans *La Baie de la honte* reprend, dans les grandes lignes, la structure dramatique d'un film comme *Ocean's Eleven*²⁹³. Après une ouverture en prolepse²⁹⁴ sur des images d'infiltration en infrarouge, le film commence par introduire en parallèle le personnage de Ric O'Barry, sa lutte contre la captivité des dauphins partout dans le monde et, d'autre part, l'enjeu de l'infiltration de la baie pour obtenir les preuves des massacres qui y ont lieu. Ce premier bloc introductif dure une vingtaine de minutes (p. 228). Ancien dresseur star devenu un activiste révolté et l'ennemi n°1 des chasseurs de dauphins, la figure charismatique de Ric O'Barry se pose d'emblée en personnage principal. C'est lui qui pose le problème des massacres récurrents à Taiji, à la manière d'un lanceur d'alerte. Il évoque également l'impossibilité d'obtenir des images de la Crique, très surveillée par les pêcheurs et les autorités. Dans plusieurs séquences, la confrontation parfois violente avec les habitants inscrit le projet filmique dans un contexte extrêmement conflictuel. A l'issue des trente premières minutes de film, un personnage dont les motivations personnelles sont nettes (un ancien dresseur repent) ainsi qu'un objectif précis et difficile (infiltrer la baie et enregistrer des images) sont établis. Cette figure référente, Ric O'Barry, rappelle le fameux personnage d'Ocean qui réunit les braqueurs autour de lui dans *Ocean's Eleven*.

A la vingt-huitième minute de film, la conception d'un plan débute. Dix séquences concernant l'élaboration de ce plan, le recrutement d'une équipe compétente, la

²⁹³ Nous nous référons ici plus spécifiquement à la version de 2001 réalisée par Soderbergh, mais cette œuvre est elle-même le remake du film de 1960 réalisé par Milestone dont elle reprend les principaux éléments de l'intrigue. En résumé : un groupe de braqueurs expérimentés tentent le casse du siècle à Las Vegas en dérobant les réserves (très) bien gardées des plus grands casinos de la ville.

²⁹⁴ Ou « flash forward » selon la terminologie de la narratologie anglo-saxonne, c'est-à-dire le contraire d'un « flash back » : la narration anticipe, au cours du récit, la suite de l'intrigue.

préparation en amont et l'arrivée de cette équipe au Japon forment un bloc relativement homogène de 16 minutes. Seule une courte séquence (1 minute 43) autour des rapports entre plongeurs et dauphins (trame animaliste) vient « interrompre » brièvement cette narration concentrée autour de l'élaboration du dispositif. On peut toutefois considérer que cette courte séquence participe à réunir les personnages des plongeurs autour de Ric O'Barry et de ses convictions. Cette séquence « animaliste » au milieu d'un bloc qui relève plus fondamentalement de « l'infiltration » participe donc à étoffer la caractérisation de ce groupe de personnages autour d'un même idéal (ils sont militants pour la cause animale) et à recentrer cette infiltration autour d'un motif politique légitime. On remarque (voir p. 228) que cette imbrication entre séquences d'infiltration et enjeux animalistes est une structure de montage récurrente dans le film que l'on retrouve dans tous les blocs autour d'une opération d'infiltration²⁹⁵. La trame animaliste et la trame d'infiltration fonctionnent de concert. Cet entremêlement participe à construire l'idée de la cause « noble » qui justifie les moyens. La première phrase du film (« Je voudrais préciser que nous avons essayé de mener cette histoire légalement ») est caractéristique de cette ambivalence. Si l'on considère cet ensemble de 10 séquences (séquences n°15 à n°24) en un bloc, on constate que c'est le deuxième bloc en termes de longueur, mais le plus cohérent autour de la trame d'infiltration, le montage ayant plutôt tendance à alterner entre les différentes trames dans un rythme soutenu (durée moyenne de séquence : 2 minutes 10).

Intéressons-nous donc à la manière dont est construit ce bloc.

Un thème musical, « funky » et rythmé (flûte traversière, percussions), tout à fait typique des films d'espionnage, débute lorsque Psihoyos raconte comment il a recruté son ami, l'intrépide Charles Hambleton, pour l'aider dans sa mission. Dans la suite de la séquence, Charles et Louie racontent comment ils ont obtenu des autorités japonaises une carte des lieux « interdits » et comment ce précieux document leur a servi de guide pour repérer les points de vue privilégiés et les accès sur la baie à infiltrer. Cette partie de préparation sur plans est un poncif de l'infiltration au cinéma, et la scène est construite à partir d'éléments visuels (les cartes visualisées en trois dimensions) et d'un vocabulaire (une « forteresse » à infiltrer) qui renvoient à l'imaginaire du film d'infiltration.

²⁹⁵ En consultant le découpage, on peut constater visuellement cet entremêlement avec le code couleur proposé : les séquences « noires » côtoient systématiquement les séquences « vertes ».

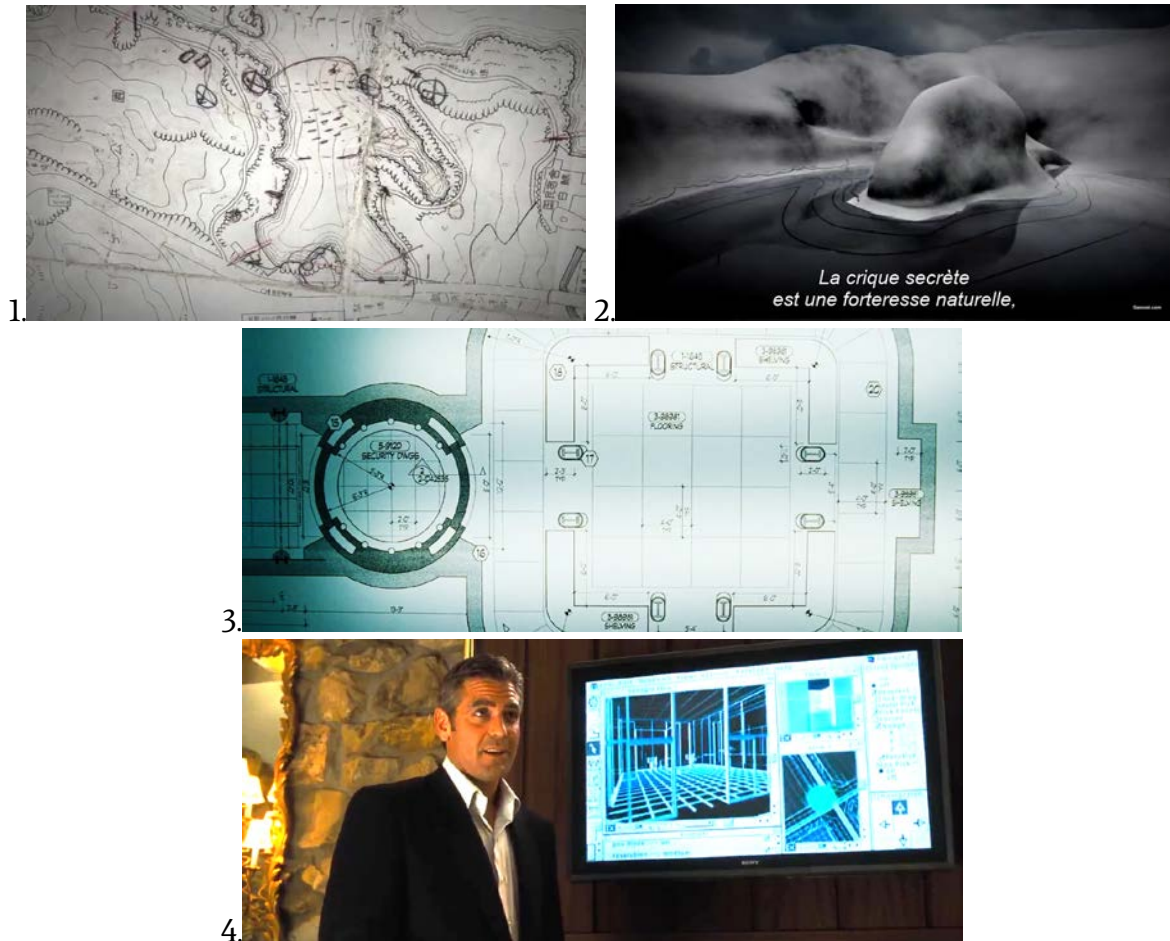


Figure 35

Photogrammes issus de *La baie de la honte* (1. et 2.) et de *Ocean's Eleven* (3. et 4.)

Les visualisations sur plans et en trois dimensions dans la séquence de planification de *La baie de la honte* rappellent de manière évidente l'identité visuelle d'un film comme *Ocean's Eleven* où le personnage principal s'appuie également sur les plans du coffre-fort (3.) et sur une simulation 3D (4.) pour exposer son plan à ses collaborateurs. Là où le coffre-fort est présenté comme un chef-d'œuvre technologique, impossible à infiltrer, la baie du documentaire est présentée comme une « forteresse naturelle » tout aussi difficile à pénétrer.

Il est intéressant de noter que le personnage d'Ocean commence également à élaborer son plan avec un premier collaborateur (Rusty Ryan, un ancien complice) avant d'élargir l'équipe en recrutant d'autres braqueurs aux compétences diverses. La suite de la narration de *La Baie de la honte* reprend ici encore ce modèle dramaturgique en mettant en scène le « casting » de l'équipe technique du film. Les membres de l'équipe technique sont transformés en personnages aux caractéristiques bien définies. Les profils ne sont pas tant abordés par leur *rôle* tel qu'il apparaît au générique que par des traits de caractères ou des talents insolites. Charles Hambleton (« Producteur associé » au générique) est ainsi présenté comme un aventurier « qui se shoote à l'adrénaline » ; Simon Hutchins (« Réalisateur des expéditions ») est présenté comme un ancien militaire, bricoleur touche-à-tout, « savant fou » qui fabrique n'importe quel gadget nécessaire à l'infiltration ; Joe

Chisholm (« Directeur de production »), fort de son expérience dans les concerts, est le « logisticien » de l'équipe, chargé de faire passer la douane à tout ce matériel d'espionnage. Enfin Mandy-Rae Cruickshank et Kirk Krack (« Plongeurs en apnée ») sont présentés en insistant sur l'intérêt crucial qu'ils représentent dans la mission : capables de retenir leur respiration sur de longues minutes, ils peuvent plonger en silence, et sans éveiller les soupçons des pêcheurs. On remarque donc que cette séquence, qui joue en quelque sorte le rôle de générique au cœur du film a pour fonction de clarifier les rôles occupés par certains membres choisis de l'équipe. Le fait qu'un vocabulaire grand public (« logisticien » au lieu de « directeur de production » ; métiers qui n'ont par ailleurs rien à voir l'un avec l'autre) soit utilisé tend à rendre intelligibles les rapports « techniques » entre les différents acteurs du dispositif.

De façon similaire, le matériel technique est présenté comme un ensemble de « gadgets » qui remplissent une fonction simple : les caméras-rochers et caméras radiocommandées servent à observer la baie en secret, l'hélicoptère puis le dirigeable offrent des points de vue aériens sur les lieux, la caméra infrarouge permet de filmer de nuit sans recourir à des éclairages peu discrets (et sert de lunettes de vision nocturne), l'hydrophone permet d'écouter les communications sous-marines des dauphins. Ici encore, cet imaginaire du gadget technologique de pointe est largement emprunté à la tradition du film d'infiltration et tend à mettre en avant le rôle des points de vue machiniques dans le dispositif.

b. Suspense, danger, sensations fortes, violence - le registre émotionnel des séquences d'infiltration et de caméra cachée à travers la question de la focalisation interne

Après avoir établi et présenté le plan, le film contient deux séquences d'infiltration à proprement parler (blocs de séquences 28-33 et 38-41). Ici encore, un vocabulaire emprunté au registre militaire ou aux opérations spéciales permet de qualifier ces deux moments. La première mission, que Louie Psihoyos qualifie de « galop d'essai », consiste à envoyer les deux plongeurs pour poser un hydrophone afin d'enregistrer les dauphins. La seconde mission est baptisée par le nom de code « *Full Orchestra* » (Orchestre Complet) et consiste à enregistrer le massacre avec un dispositif son et image, bien plus exhaustif, avec de multiples caméras dissimulées partout dans la baie.

Les deux séquences d'infiltration (30 et 38), d'une durée d'environ quatre minutes chacune, relèvent d'une forme de narration très resserrée. Comme on pourra le constater sur le graphique suivant, les séquences concernant ces missions à proprement parler ne durent ainsi « que » 7 minutes 50 dans le film. Toutefois, c'est presque autant que le temps consacré à la question du visionnage et écoute des images et sons capturés (8 minutes 50). On voit que la partie « making-of » (préparation, réalisation des opérations, traques et interrogatoires avec la Police) largement la narration qui s'attarde davantage sur le fait de produire ces images que sur leur contenu lui-même.

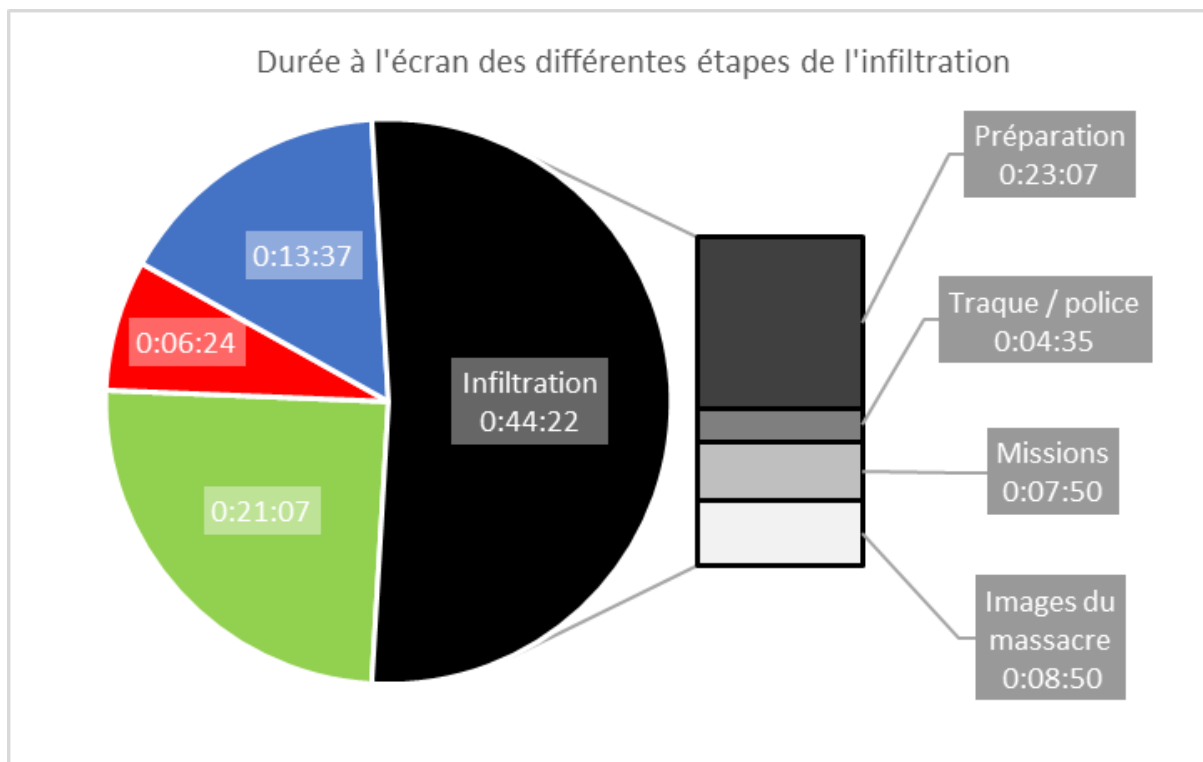


Figure 36

Répartition sommaire des durées à l'écran en fonction des types de séquences ayant un lien avec l'infiltration de la baie.

Les deux séquences de missions sont construites de manière similaire avec un rythme de montage comparable et mobilisent les mêmes matériaux filmiques. À l'image on retrouve exclusivement des images tournées de nuit avec des caméras infrarouges, dont la caméra « militaire » spéciale qui sert autant à documenter les actions de l'équipe que de lunettes de vision nocturne pour surveiller la zone. Au son, les communications de l'équipe sont enregistrées directement depuis le système de talkies-walkies et l'on entend les différentes interactions au sein du groupe, les ordres et les alertes lancées lorsque l'équipe pourrait être repérée. La focalisation est donc totalement orientée vers un point de vue

« interne » au groupe constitué par l'équipe de tournage et l'on peut parler de séquences immersives pour le spectateur.

Les séquences sont toutes les deux construites sur un modèle de climax où une montée en pression progressive aboutit sur une possible situation de crise. Une musique faite de notes graves, de sonorités électroniques, de mélodies suspendues et de violons staccato accompagne les séquences et épouse parfaitement les moments de suspension du rythme dans le montage. Dans la première séquence (pour placer l'hydrophone), la puissance de la lampe torche des plongeurs fait craindre à l'équipe de se faire repérer. Soudain, vers la fin de la séquence, une personne potentiellement hostile est aperçue sur la caméra thermique. Elle scrute la baie avec une lampe de poche. L'équipe retient son souffle, puis quitte les lieux en vitesse, après avoir réussi à poser le micro. La juxtaposition rapide et chaotique des événements dans le montage donne l'impression d'une issue *in extremis*. Dans la seconde séquence l'équipe est suivie par une voiture suspecte dès le début de l'opération. On retrouve la même accélération dramatique que dans la première séquence avec un climax lorsque toute l'équipe se fige après qu'une silhouette suspecte est repérée sur la caméra infrarouge. Un repli urgent s'engage. Ce n'était qu'une marmotte. L'équipe reprend le travail, soulagée.

C'est séquences d'action qui jouent sur une tension dramatique largement artificielle (montage très dynamique, musique poussive) mobilisent le registre émotionnel chez les spectateurs. En combinant la tension et l'immersion, une empathie se forme avec l'équipe et le succès de leur mission conditionne le succès du film, sur le modèle des films de braquage.

c. La séquence du massacre

La séquence d'acmé de tout le montage est la séquence de visionnage du massacre qui fait immédiatement suite à la deuxième mission. Elle est introduite par une série de plans qui montrent l'équipe en train de découvrir les images. L'empathie avec le groupe de cinéastes se poursuit donc : nous sommes les spectateurs du massacre en même temps qu'eux et regardons les images en étant virtuellement accompagnés par leur présence.

La séquence du massacre contraste très largement avec le reste du film. Alors que l'œuvre entière peut se caractériser par un montage très dense et repose sur la présence omniprésente de voix-off, la séquence du massacre est plus lente et frappe d'abord par

l'absence de commentaires pendant toute sa durée. Le régime de visionnage semble donc bien mettre à part ces images en tant que preuves, indépendamment d'une narration supplémentaire : « les images parlent d'elles-mêmes ». Le montage adopte une logique factuelle en présentant les étapes de la pêche dans l'ordre chronologique. D'abord, l'arrivée des pêcheurs très tôt le matin, alors qu'il fait encore nuit. Puis, une discussion au coin du feu. Enfin, l'arrivée des bateaux, le déploiement des filets. On entend et l'on voit les dauphins arriver dans la baie où ils sont immédiatement attaqués avec de longs harpons. Un plan filmé sous l'eau sert de point de bascule : on y voit la teinte verdâtre du fond marin tourner brutalement au rouge pendant que les cris des dauphins (enregistrés par l'hydrophone) sont introduits au son (auparavant seuls des sons d'ambiance extérieurs étaient montés). On adopte alors un point de vue hybride, mais essentiellement non-humain. A l'image, la fixité rigoureuse des plans relève d'une série de plans « à la première personne » *panoptiques* ; on assiste à la scène *par l'intermédiaire des caméras* qui sont en réalité *les seules* (autres que les pêcheurs et les dauphins ...) *à pouvoir assister au massacre* (on y accède ainsi *rétrospectivement*). Ce point de vue désincarné²⁹⁶ contraste avec la place occupée par les cris des dauphins, qui occupent quasi exclusivement la bande sonore. Il est peu probable que ces cris soient audibles de l'extérieur. Cette couche sonore, en réalité sous-marine, décentre donc le point d'écoute du côté des dauphins dans une focalisation non-anthropocentrée. C'est ce geste de décentrement (tant par la caméra cachée que par le dispositif sonore) qui fait sans doute toute la radicalité de cette séquence. La violence des images, où des actes brutaux côtoient des agonies abjectes, dresse un portrait accablant de cette pratique de pêche qui cherche explicitement à rester invisible. Pour l'équipe, la mission est accomplie et le film s'achève sur la mise en scène spectaculaire de la diffusion de ces images. On suit notamment Ric O'Barry, avec un écran de télévision fixé sur le torse, qui s'invite à une conférence de la Commission Baleinière Internationale pour diffuser les images devant les responsables politiques ; ou encore le même dispositif installé dans les rues d'une métropole japonaise. Ces dernières séquences sur la diffusion des images, qui font écho à la sortie du film lui-même, proposent une fin ouverte, en interrogeant l'effet politique de ces images volées.

²⁹⁶ Ce point de vue n'est évidemment pas « neutre ». Il relève d'une entité *non-humaine*.

2.2.2. La caméra cachée inscrite dans un dispositif d'action

a. Une performativité des « images-chocs » ?

La durée importante de la séquence de massacre dans *La Baie de la honte* (la plus longue séquence *continue* du film²⁹⁷), sa dureté, sa place stratégique à la fin du récit en font donc un point d'orgue. La violence brute de ces images joue sur un registre émotionnel primaire. C'est l'exemple archétypique de la séquence « choc » que l'on retrouve dans plusieurs films du corpus (dont *L'usine des animaux*, *Food. Inc*, *Racing Extinction*...). Il est intéressant de noter que cette modalité d'action militante (choquer par l'image) est mobilisée de manière privilégiée par les causes animalistes ; au point qu'on peut avancer que l'usage de la caméra cachée dans les films « animalistes » emprunte à la fois à l'imagerie et au répertoire d'action de ces groupes militants et s'inscrivent donc dans leur continuité directe.

Par exemple, le documentaire *L'usine des animaux*, après avoir exposé la cruauté des pratiques de l'industrie de l'abattage sans jamais montrer ces pratiques, s'achève sur une série d'images volées dans les abattoirs. Ces images ont été tournées (ou détournées) par des militants animalistes (notamment de l'association L214). Elles sont montées en guise de générique de fin et occupent une place tout à fait stratégique dans l'œuvre : elles sont les dernières qui seront vues par le spectateur. L'expérience de ces images est volontairement pensée comme choquante et brutale (rien ne permet de s'y attendre).

On voit en quoi ces images sont pensées pour avoir un effet performatif : elles sont produites, dès le départ, pour modifier par leur représentation la réalité dont elles sont le reflet. Cette transformation passe, entre autres, par le recours à l'émotion comme élément déclencheur d'une possible prise de conscience, d'un changement de comportement du spectateur. La diffusion des images, en soi, relève donc bien d'un mode d'action militant. Ces images-chocs qui sont en fait des *images-actions*²⁹⁸ (ou des actions-images ?) nous amènent donc à penser de façon plus générale la question de l'activisme dans les œuvres qui utilisent la caméra cachée à des fins subversives.

²⁹⁷ La séquence 35 est morcelée. On aurait pu la découper plus précisément.

²⁹⁸ Ce terme tel qu'il est employé ici n'a rien à voir avec l'acception que peut lui donner Deleuze dans *l'Image-mouvement*.

b. Continuités pratiques avec le militantisme animaliste dans *La Baie de la honte* et dispositifs d'engagement spectatorial.

En reprenant l'exemple de *La Baie de la honte*, la continuité pratique entre l'action militante et la démarche cinématographique est simple à établir. Dans la séquence 16 de notre découpage, plusieurs tentatives passées pour infiltrer la baie « secrète » sont évoquées, images de ces tentatives à l'appui. Le film se pose donc explicitement comme une continuation d'une démarche militante déjà amorcée, et ce au moins depuis 2003²⁹⁹. En consultant, grâce à la plateforme *Way Back Machine*, le site internet www.savejapandolphins.org (qui figure au générique de l'œuvre), nous avons pu retrouver certains rushes militants sur une version du site tel qu'il se présentait le 18 janvier 2007, deux ans avant la sortie du film.

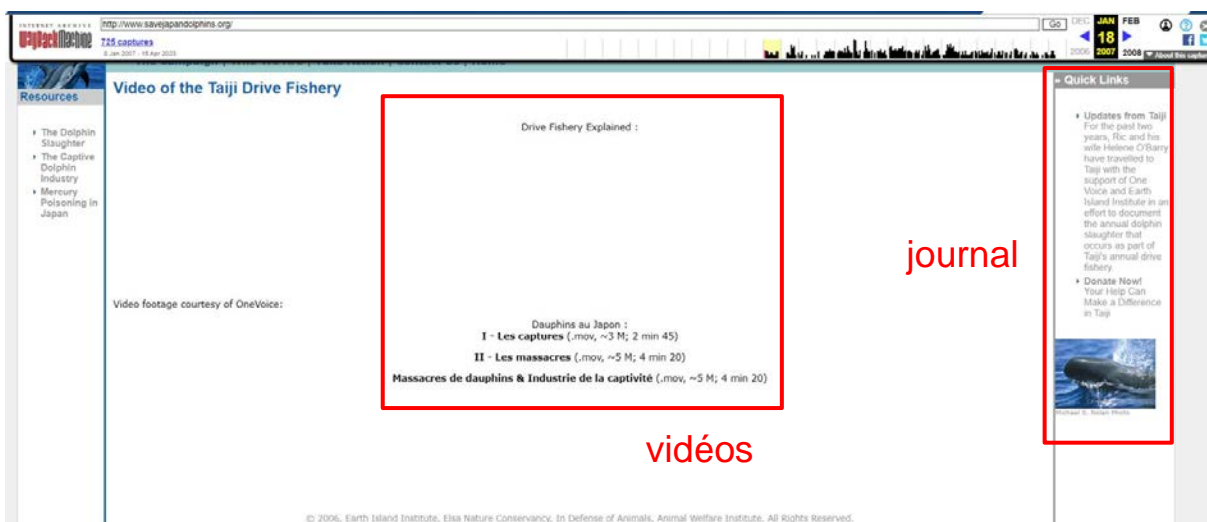


Figure 37

La page « video of the Taiji Drive Fishery » (vidéo d'une pêche à la battue à Taiji) sur le site *Save Japan Dolphins* en 2007 - visualisation sur la plateforme *Way Back Machine*.

On accède à cette page depuis l'accueil du site en cliquant sur le lien « The dolphin slaughter » (massacre de dauphins).

Sur le panneau de droite on apprend que Ric O'Barry et sa femme enquêtent depuis deux ans (2005) sur les massacres de Dauphins à Taiji. Un lien permet d'accéder à un journal de leurs découvertes. Ce journal contient déjà toutes les « révélations » de *La Baie de la honte* : massacres, liens avec les delphinariums, intoxication au mercure, etc.

Sur la page elle-même, on trouve quatre vidéos téléchargeables. D'abord, une simulation 3D de la pêche à la battue. Puis, une vidéo sur la méthode de capture. Ensuite, une vidéo montrant des images très explicites de mise à mort (« Les massacres ») où l'on voit des dauphins agoniser, des égorgements, des coulées de sang. Enfin, une dernière vidéo tournée par Ric O'Barry montre des dauphins en train d'être chassés, le processus de sélection par les delphinariums et les panneaux tenus par les japonais devant les caméras incitant à ne pas prendre de photographies et occultant la vision des appareils de prise de vue.

²⁹⁹ C'est la date évoquée dans le film pour l'une de ces tentatives.

Nous avons pensé dans un premier temps que ces images présentes sur le site web figuraient dans le film, car elles rappellent de façon évidentes des images du film. Mais il nous a finalement semblé qu'il est plus probable que des images très similaires aient été tournées spécifiquement pour *La Baie de la honte*, sans doute avec l'aide active de Ric O'Barry, qui les avait en quelque sorte « repérées » auparavant.

La consultation de cette page nous révèle donc plusieurs choses. D'abord, que toute l'enquête présentée dans le film a déjà abouti au moment où Ric O'Barry a mené, seul avec sa femme, son travail d'investigation. Ensuite, que des images très explicites du massacre existent déjà, et sont accessibles en ligne avant la sortie du film, même si elles ne sont pas prises dans la baie elle-même.

Dès février 2007 (un mois plus tard), sur le même site, il est possible de voir des images de la baie ensanglantée, juste après le massacre (mais pas *pendant* le massacre). Dès 2008, des éléments explicatifs plus détaillés sur la teneur du massacre et les méthodes de pêche font leur apparition (notamment une série de diaporamas photo). Après l'été 2009 et le succès de *La Baie de la honte* (dont la bande-annonce est présente dès 2008 sur le site) la communication sur *Save Japan Dolphins* est entièrement tournée vers le film et mobilise largement la figure de Ric O'Barry en couverture.

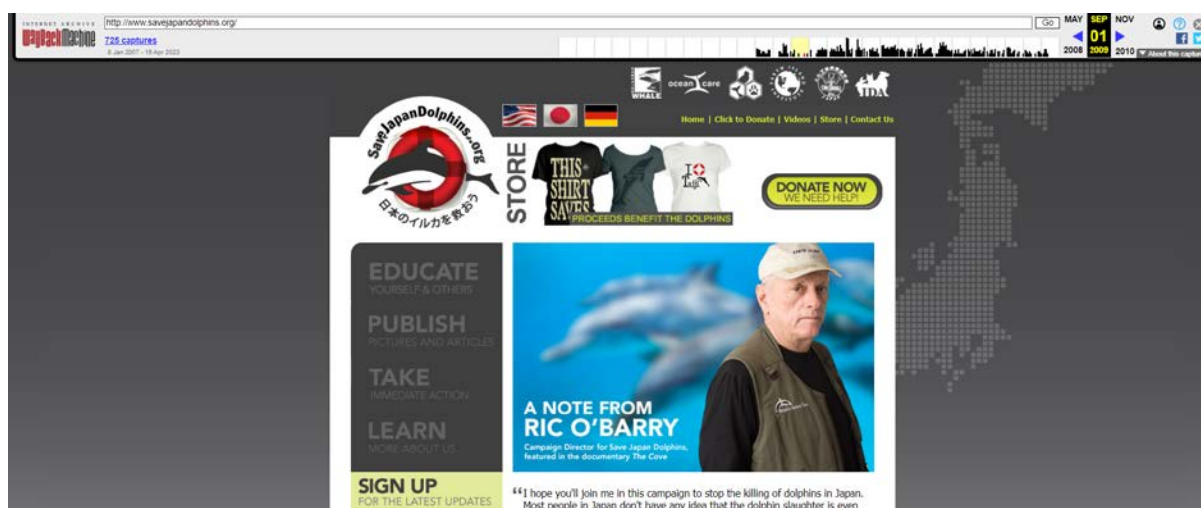


Figure 38

Le même site (même url) en 2009, après le succès du film. Une importante refonte graphique a été réalisée. Un lien vers une campagne de dons a remplacé le lien vers un portail presse qui était encore présent en 2008, au moment où la publicité des massacres dépendait encore de la presse écrite et télévisuelle. Une boutique a vu le jour.

On comprend donc aisément que le travail cinématographique s'inscrit dans la continuation directe de ce « front » militant, et sa « plus-value » ne réside pas tellement

dans la production d'images (déjà existantes, déjà accablantes - bien que l'infiltration de la baie soit une nouveauté apparente) mais plutôt dans l'agencement de ces images, la construction d'une narration, de personnages charismatiques, et la création d'un engagement affectif du spectateur. Le film, à cet égard, est d'abord une entreprise de *sensibilisation* (au sens d'un travail sur la sensibilité et par la sensibilité) à un « problème » déjà constitué en tant que tel par un groupe militant ; sur un autre support et pour un autre public.

Le public du film est sans doute bien plus large que le public du site originel. La construction d'une forme *grand public* répond sans doute à cet objectif de visibilité élargie, l'objet cinématographique produit étant à mi-chemin entre une logique militante et une logique commerciale.

Par ailleurs, le film tente, par des dispositifs de mobilisation originaux, de dresser une continuité entre l'engagement spectatoriel et un engagement militant plus durable. L'épilogue de *La Baie de la honte*, présentant les évolutions de la situation depuis l'achèvement du film, se clôt sur une phrase relativement pessimiste : « Le massacre des dauphins à Taiji reprend chaque année en septembre ». Puis un autre titre apparaît : « Sauf si nous l'arrêtons ». Sur le morceau *Heroes* de David Bowie, une nouvelle invitation explicite apparaît : « Sauf si vous y mettez fin » ; et une série de titres invitant le spectateur à consulter des sites internet s'enchaîne.



Figure 39

Le dernier écran titre avant le générique de fin de *La Baie de la honte* invitant les spectateurs à consulter un certain nombre de sites.

La sortie du film s'accompagne d'une campagne web qui repose sur un réseau de relations entre différents sites interconnectés, renvoyant tous les uns vers les autres. Les deux derniers liens de la liste renvoient respectivement vers le site de l'Ocean Preservation Society (Structure dirigée par Louie Psihoyos, et qui produit en partie le film) et vers le site *Save Japan Dolphins* que nous avons exploré. Sur ces sites, on trouve également des liens vers un site officiel pour le film (www.thecovemovie.com). Le premier lien de la liste ci-dessus renvoie quant à lui vers la plateforme *Take Part*, qui semble spécialisée dans ce genre de campagnes autour d'un film documentaire. Par exemple, le film *Food Inc.* (également dans notre corpus) s'achève de manière similaire sur un générique invitant à consulter une page *Take Part* dédiée au film et à la campagne associée.

Sur tous ces sites, une liste d'actions possibles pour les spectateurs est proposée. Par exemple, le site *Save Japan Dolphins* recense cinq actions citoyennes dans un onglet dédié intitulé « Take Action ³⁰⁰ », sur *Take Part* on trouve une liste similaire mais plus complète³⁰¹.

En somme cette campagne, qui accompagne la sortie du film est bel et bien pensée comme un *dispositif d'action* avec ses acteurs, son réseau spécifique, ses discours et ses outils (plateformes, systèmes de dons, boutiques, distribution), visant à convertir l'engagement des spectateurs en un engagement plus ou moins militant autour de la question des massacres à Taiji, plus largement de la captivité des dauphins voire de la cause animale.

Il ne s'agit pas ici d'affirmer ou d'infirmer le succès d'une telle campagne, ce travail débordant assez largement notre sujet d'étude actuel. Mais il s'agit de mettre en avant la façon dont cette campagne citoyenne intègre le dispositif filmique, dès lors qu'on le considère jusqu'à l'étape de la diffusion de l'œuvre et son accompagnement auprès des spectateurs.

³⁰⁰ La liste, résumée, est la suivante : écrire une lettre au président Obama, boycotter les delphinariums et le business de la captivité, faire un don, voir et faire voir La Baie de la honte, signer une pétition adressée au directeur de l'Association Mondiale des Zoos et Aquariums.

³⁰¹ Écrire aux dirigeants, s'informer sur l'intoxication alimentaire au mercure (un site avec un calculateur est proposé), devenir un « capitaine » du film (aider à sa diffusion en organisant des projections, en poursuivant l'action), devenir fan sur *Facebook*, envoyer un SMS pour faire un don, signer une pétition sur *Facebook*, poursuivre l'action contre la captivité des dauphins (lien vers une association américaine pour les droits animaux)

c. Caméra cachée et ciné-activisme ?

Penser la caméra cachée en lien avec l'activisme politique est pour nous un résultat fondamental. En effet, nous sommes à présent très éloignés de la préconception initiale de la caméra cachée que nous proposons en ouverture de ce mémoire : celle qui veut que la caméra cachée, forme « lâche » et « malhonnête » sous la plume de Stéphane Breton, ne puisse être qu'un sous-produit condamnable de la télévision, qu'elle ne consiste qu'en un artifice douteux qui prétende à une impossible objectivité, qu'elle signifie l'absence de mise en scène et le refus de l'engagement du cinéaste dans la réalité filmée. Dans un bon nombre de cas, on peut avoir une conception inverse des images volées : ce sont des images qui s'engagent *explicitement*, qui prennent parti en même temps qu'elles prennent à partie.

On conçoit ainsi certains dispositifs comme des formes d'engagement, comme un moyen de lutte employé par certains cinéastes-activistes pour transformer la réalité. L'esthétique du piège en caméra cachée, avec sa dimension méta-filmique fondamentale qui montre l'équipe à l'œuvre, les obstacles à surmonter, est une esthétique de l'action directe qui s'inscrit dans une certaine forme de continuité avec le cinéma révolutionnaire de Vertov. Le lien entre caméra cachée et activisme est assez évident dans notre corpus : *Merci Patron !*, *Food Inc.*, *Une fourmi contre-attaque*, *Chauka please tell us the time*, *Welcome to Chechnya*, sont des films dont la dimension militante est indéniable.

Penser la caméra cachée comme une forme relevant parfois du ciné-activisme revient à dépasser l'idée d'images de la réalité qui ne transformeraient pas cette réalité. Selon l'article « Examining the Foundations of Documentary Film through *The Cove*³⁰² », ce serait même, d'après Jack C. Ellis³⁰³, cette dimension *transformatrice* de l'œuvre sur la réalité qui permettrait de caractériser le documentaire.

³⁰² L. J. FLORES, « Examining the Foundations of Documentary Film Through “The Cove” », *Inquiries Journal*, vol. 4, n° 05, 2012 (en ligne : <http://www.inquiriesjournal.com/articles/638/examining-the-foundations-of-documentary-film-through-the-cove> ; consulté le 31 mars 2023)

³⁰³J. C. ELLIS, *The documentary idea : a critical history of English-language documentary film and video*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989, p. 1-13 - cité par L. J. Flores.

2.2.3. Manichéisme et sensationnalisme ? Les limites d'une forme commerciale standardisée

Face à un militantisme qui s'affiche et se revendique comme tel, il semble évidemment pertinent de se poser la question de l'aboutissement d'une telle démarche, d'interroger son succès, ses échecs, les modalités d'action déployées dans ce dispositif. Deux études autour de cet « éco-documentaire » analysent, d'une manière similaire à celle que nous avons proposée, la campagne militante qui entoure la sortie du film mais également la réception de l'œuvre par la critique et les spectateurs et questionnent ainsi les « résultats » de cette démarche. L'article de Flores³⁰⁴, insiste ainsi sur le fait que la réception de *La Baie de la honte* serait relativement controversée. D'une part, on salue son ton singulier qui mêle une « intrigue digne d'un film de James Bond ou un film d'action hollywoodien³⁰⁵ », à une certaine exigence documentaire et un militantisme assumé ... D'autre part, et notamment au Japon, on critique justement sa prise de position trop partielle, et on l'accuse de désinformation (même si ces critiques sont surtout exprimées par des adversaires politiques). Flores cite l'exemple de trois protagonistes japonais qui interviennent dans le film et qui souhaitent, après coup, être retirés de l'œuvre dont le propos est jugé incompatible avec leurs propres convictions. Ces trois acteurs considèrent avoir été trompés sur la nature précise du documentaire (qu'ils croyaient centré autour de l'intoxication au mercure³⁰⁶). L. J. Flores argumente en tentant de réinscrire cette démarche *partiale* dans la « Grande Histoire du documentaire ». Il insiste sur le fait que le documentaire est constitué de formes *subjectives* et que la partialité des œuvres en est une caractéristique incontournable. Penser le contraire relèverait d'une conception fallacieuse d'un cinéma documentaire qui puisse être « objectif ». Si nous souscrivons évidemment à une telle analyse sur le caractère *partiel* des œuvres documentaires, la manière dont Flores loue presque inconditionnellement cet engagement dans *La Baie de la honte* mérite selon nous d'être nuancée.

³⁰⁴ L. J. FLORES, « Examining the Foundations of Documentary Film Through “The Cove” », *op. cit.*

³⁰⁵ Rohter, Larry. « In a Killing Cove, Siding With Dolphins. » *The New York Time*, 16 juillet 2009, cité par L. J. Flores

³⁰⁶ Alabaster, Jay. « Dolphin hunt town shrugs off ‘Cove’ Oscar », *MSNBC*. 3 Mars 2010 ; Masters, Coco. « Japan Gets its First Chance to See *The Cove* », *Time Magazine*, 16 Septembre 2009 - tous deux cités par L. J. Flores

C'est précisément l'approche adoptée par Megan Selheim³⁰⁷, qui propose d'analyser le film en termes « d'économie politique », soulevant au passage certains paradoxes et limites au fondement de la démarche de production du film. L'un des points de départ de Selheim est de constater que, si l'économie d'un tel film repose en partie sur un « appel à l'action », la subversivité d'un tel appel reste en réalité très limitée. En effet, comme l'avance bien Selheim, appeler à signer des pétitions, à interpeller des élus, à faire des dons ou à faire visionner le film ne relève pas d'une démarche particulièrement révolutionnaire... Les structures sociales (notamment les rapports de pouvoir institutionnalisés), les structures capitalistiques, qui sont pourtant au fondement de la surexploitation animale, ne sont à priori pas bouleversées par l'idée d'une participation citoyenne pacifique fondée sur l'action collective de spectateurs-consommateurs appréhendés comme relativement passifs. Ce que propose Selheim, c'est de reconsidérer, malgré toute la « bonne volonté » des cinéastes, l'influence des structures capitalistiques sur les œuvres produites.

Dans le cas de *La Baie de la honte*, Selheim s'appuie notamment sur une interview de Fisher Stevens, l'un des producteurs du film qui explique comment l'objet central de l'œuvre a été largement redéfini pour en faire un produit commercial grand public :

« On m'a montré un montage de deux heures et demie que Psihoyos avait fait. Dans cette version [...] il y avait environ dix ou quinze minutes de ce que vous pouvez voir dans le film à présent. Ric O'Barry était dans le film, mais ce n'était pas un personnage principal. Cela tournait surtout autour de Roger Pain et de l'intoxication au mercure. Les rushes de "la baie" étaient très peu présents. En voyant les images avec les dauphins, j'ai su que ça devait être le moteur du film. [...] J'ai] réalisé que ça ferait un bon thriller ... Ce que m'a montré Psihoyos, c'était moralisateur et, vous voyez, le documentaire ennuyeux typique. En voyant ce truc avec la baie [« the cove stuff »], je savais qu'on pouvait en faire un eco-Ocean's Eleven, avec O'Barry comme sujet central. »

FISHER STEVENS³⁰⁸

Si l'on se fie à cet entretien on constate comme le fait Selheim, que l'objet du film a été largement « détourné » de son centre de gravité initial, avec le souci de produire un film grand public, qui ne soit pas « ennuyeux » (qui soit donc « divertissant » ?). Ici, on peut revenir à nos considérations sur l'influence importante des structures narratives fictionnelles, comme celles du film *Ocean's Eleven*, sur la construction de *La Baie de la*

³⁰⁷ M. SELHEIM, « Towards a political economy of ecodocumentary », *op. cit.*

³⁰⁸ N. CHAMBERS, « Chatting with Fisher Stevens, Producer of Film "The Cove": TreeHugger », *TreeHugger*, 11 août 2009 (en ligne : <https://web.archive.org/web/20120527185218/http://www.treehugger.com:80/about-treehugger/chatting-with-fisher-stevens-producer-of-film-the-cove.html> ; consulté le 27 juin 2023)

honte. La binarité des films d'espionnage, où l'intrigue a tendance à se cristalliser dans un conflit manichéen a peut-être déteint sur la façon dont est abordée la réalité représentée dans *La Baie de la honte*. Dans le film, il y a ceux qui luttent activement contre la pêche des dauphins, et ceux qui tentent de la maintenir. Il n'y a pas d'intermédiaire ; ces deux groupes étant présentés dans un contexte de conflit qui semble insoluble. Malheureusement, et surtout dans les mots de Ric O'Barry, ces camps tendent parfois à se confondre avec une polarisation simpliste entre d'une part les Américains (sous-entendu, les Américains et le reste du Monde ?) et d'autre part « les Japonais », alors même que la marginalité de la consommation de viande de dauphins au Japon est bien notée dans le film. La critique frontale et quelque peu simpliste de la pêche aux dauphins au Japon se fait avec un mépris total de données culturelles qui pourraient pourtant nourrir un paradoxe intéressant sur le rapport aux mammifères marins dans ce contexte³⁰⁹. Pour qualifier l'attitude de l'équipe, qui relève, du point de vue des japonais, de l'ingérence culturelle, Selheim parle d'« ethnographie politisée », en ce qu'il ne s'agit pas simplement d'une description d'un fait culturel « non-blanc », mais d'une prise de position sur ce dernier. Le problème est sans doute que cette prise de position se fait avec assez peu de recul critique, par un groupe de « classe moyenne et supérieure », « essentiellement masculin » ... C'est-à-dire de manière très peu inclusive vis à vis d'un potentiel public japonais. Le fait que le film ait été d'abord complètement rejeté au Japon (le festival de Tokyo l'a d'abord refusé en sélection, avant de se raviser), puis qu'il n'ait connu une sortie japonaise que très modeste et difficile³¹⁰, peut sans doute être considéré comme un échec important de l'équipe. Comme l'avance Selheim : « la pression économique et culturelle nécessaire pour mettre fin à la pêche au dauphin ne peut provenir que de la société japonaise » et, en

³⁰⁹ Une cinéaste japonaise a ainsi proposé sa « réponse » à *La Baie de la honte* en réalisant le film *A whale of a tale*, qui tente d'approfondir le point de vue « japonais » sur la situation et d'éclaircir la mauvaise réception de la démarche au Japon. A ce sujet, voir O. MILMAN, « Beyond The Cove: what happened after the Oscar-winning documentary ? », *The Guardian*, 14 août 2018 (en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2018/aug/14/the-cove-a-whale-of-a-tale-documentary-taiji> ; consulté le 8 juillet 2023)

³¹⁰ Cet article évoque une sortie dans une seule salle à Tokyo ; voir « Dolphin hunt film, the Cove, screened in Japan », *BBC News*, 2 juillet 2010 (en ligne : <https://www.bbc.com/news/10487540> ; consulté le 7 juillet 2023). On y apprend aussi que dans la version japonaise, les « antagonistes » ont du être floutés. Une série d'articles évoquent quant à eux jusqu'à six salles au Japon : M. SCHILLING, « Six Japanese theaters to screen 'Cove' », sur *Variety*, 21 juin 2010 (en ligne : <https://variety.com/2010/biz/news/six-japanese-theaters-to-screen-cove-1118020884/> ; consulté le 7 juillet 2023) - la série de 5 articles est citée intégralement dans M. SELHEIM, « Towards a political economy of ecodocumentary », *op cit.*

l'occurrence, les campagnes de pêche se poursuivent et continuent d'avoir lieu chaque année.

Même s'il faut relever l'effort pour *politiser* le sujet (avec la présence d'une trame sur la géopolitique internationale de la pêche baleinière), notre hypothèse est que le film, qui a connu un grand succès aux États-Unis mais a été un échec relatif au Japon, n'a pas tout à fait su s'adresser au public adéquat et que cet échec de réception peut sans doute être en partie imputé à une forme très standardisée de narration, ayant tendance à donner le ressenti d'une simplification extrême de la situation. Faute d'une étude plus précise sur la réception japonaise (que nous sommes pour l'instant incapables de réaliser), cette hypothèse aurait besoin d'être étayée. En somme, nous pensons que le caractère *offensif* et surtout excessivement spectaculaire de la démarche a produit un objet qui a pu être perçu par le public japonais, à tort ou à raison, comme *offensant*.

3. Tourner à couvert : usages « défensifs » de la caméra cachée

Nous qualifions de « défensifs » les aspects du dispositif qui ne sont pas tant destinés à piéger un ennemi qu'à protéger les acteurs de la prise de vues, y compris, parfois les sujets de cette prise de vues eux-mêmes. Il s'agit de protéger ces personnes, potentiellement vulnérables, contre d'éventuelles représailles qui pourraient exister à leur encontre du fait d'un tournage clandestin (illicite, voire illégal pour un certain pouvoir en place). Cet aspect défensif est propre à tout dispositif de dissimulation puisqu'il consiste, par essence, à éviter que l'auteur de la prise de vue « volée » et ses complices ne se fassent prendre. Si nous avons jusqu'alors mis l'accent sur la manière de produire des images accablantes, sur la partie du dispositif qui règle les rapports entre le sujet piégé et l'équipe, nous nous concentrerons ici plutôt sur la partie du dispositif qui organise la relation entre l'équipe et ses complices.

Nous nous intéresserons à la clandestinité des tournages, aux voies originales de contournement de la censure et du contrôle, et aux manières de protéger les sources au moment du tournage comme après la sortie du film. Nous avons regroupé des films où les « cibles » du dispositif sont moins clairement définies que dans le corpus « offensif » mais où des figures d'« alliés » à protéger se dégagent nettement. Nous avons choisi de parler de « *tournage à couvert* ». Le problème de la dissimulation y est tout aussi important que dans les formes plus offensives, dans le but de fournir une *couverture* solide au témoin, ce qui justifie selon nous d'analyser ces aspects en parlant bel et bien d'images « volées ».

3.1. Des images clandestines

Nous rencontrons dans notre corpus un certain nombre de dispositifs filmiques qui doivent faire face à des situations où le fait de produire des images expose des protagonistes à des dangers liés à leur implication dans le tournage. Ces images sensibles sont donc tournées dans la clandestinité, de façon plus ou moins illicite. Elles ont la particularité d'être *volées* non pas à des individus identifiables, mais plutôt à un ordre institutionnel, voire politique, hostile à l'existence de ces images. Le fait de cacher le tournage répond ici, on le verra, davantage à un souci de *confidentialité* et de protection des sources, pour éviter que cet ordre hostile ne puisse se retourner contre les complices du tournage. Nous allons donc commencer par montrer comment le « tournage à couvert » peut être utilisé pour subvertir l'ordre de la surveillance et du contrôle³¹¹, avant de nous intéresser à la question des dispositifs de confidentialité³¹² orientés spécifiquement vers la couverture des témoins rencontrés dans le corpus.

3.1.1. Faire face à la surveillance

a. Des ennemis laissés dans l'ombre - entre paranoïa et prudence avisée

Nous pouvons citer, pour commencer, plusieurs exemples de films où la caméra se cache, avant tout, de *surveillants* auxquels il s'agit d'échapper par la dissimulation. Cela se fait sans chercher à filmer les ennemis, dans une logique qui est donc plus *défensive* qu'*offensive*. Pour comprendre cette dissimulation elle-même, il faut d'abord commencer par comprendre *de quoi* on se cache et comment la menace sourde de la surveillance est mise en scène dans les films.

Dans *Citizenfour*, la réalisatrice Laura Poitras est contactée par Edward Snowden, qui vit caché dans une chambre d'hôtel à Hong Kong après avoir volé à la NSA de précieuses données permettant de révéler des écoutes massives menées sur plusieurs millions de citoyens à travers le Monde. Activement recherché, le lanceur d'alerte est très vulnérable au moment du tournage et le dispositif tend à protéger ce témoin précieux.

³¹¹ Sur le schéma p. 120, cela reviendra à expliciter le terme « d'opacité » qui renvoie à la relation du dispositif à la surveillance.

³¹² Sur le même diagramme, il s'agira cette fois d'expliquer les termes de « transparence // confidentialité » qui caractérisent la relation établie avec le spectateur dans le dispositif.

L'œuvre est teintée de paranoïa et se caractérise par une prudence exacerbée de tous les protagonistes (Snowden, la réalisatrice, les autres journalistes venus récupérer des documents pour publication) pour échapper à une surveillance suspectée à chaque instant. Une bonne partie de l'œuvre est ainsi tournée à l'abri des regards, en huis clos dans la chambre d'hôtel de Snowden : un espace contrôlé et sécurisé. La menace est sans cesse réactualisée surtout dans la première partie du film, par exemple lors d'une séquence surréaliste où Snowden et ses invités sont pris d'inquiétude après qu'une alarme incendie suspecte a retenti à plusieurs reprises. Snowden vérifie que le téléphone fixe est bien débranché, craignant une écoute à leur insu. L'événement n'était finalement qu'un essai de maintenance, mais le choix de conserver ce moment de tension dans sa durée au montage participe de la création d'un climat de *méfiance* qui rend sensible la menace à laquelle le tournage expose ses participants.



Figure 40

Photogramme issu de *Citizenfour*.

Dans une autre séquence, l'avocat de Snowden jette un regard furtif par les rideaux de la chambre où ils se cachent de la presse et des autorités qui recherchent activement le lanceur d'alerte dont le nom et la chambre sont désormais connus.

Dans *Icarus*, Fogel filme le laboratoire au cœur du système de dopage russe, avec la complicité du professeur Rodchenkov. Au moment d'arriver sur le site, le professeur leur demande de cacher leur caméra pour qu'on ne puisse pas l'apercevoir par les vitres de la voiture³¹³. Cet extrait, relativement insignifiant par ailleurs, est conservé au montage et rend compte du caractère clandestin de la visite, qui se fait en violation du protocole de sécurité. Plus tard dans le film, le professeur raconte que « la paranoïa ne laisse aucun répit » : deux agents du FBI lui ont rendu visite, alors qu'il était en planque dans une maison

³¹³Voir le photogramme 7. sur la Figure 28 – p.141

« sécurisée ». La rencontre est racontée *a posteriori*, accompagnée par des plans de coupe sur des extérieurs sombres. Une musique aux tonalités graves et angoissantes rythme la scène. Ici encore, cette séquence tend à renforcer l'impression d'une menace permanente et invisible, la crainte constante d'être surveillés et traqués pour le personnage et l'équipe³¹⁴.

Dans *Welcome to Chechnya*, le danger qui entoure le tournage est illustré de manière particulièrement concrète. Une série de séquences ponctuant le montage montre des images « interceptées » par des militants pour la cause LGBTQIA+. Il s'agit d'images amateurs d'agressions et d'humiliations de personnes queer.

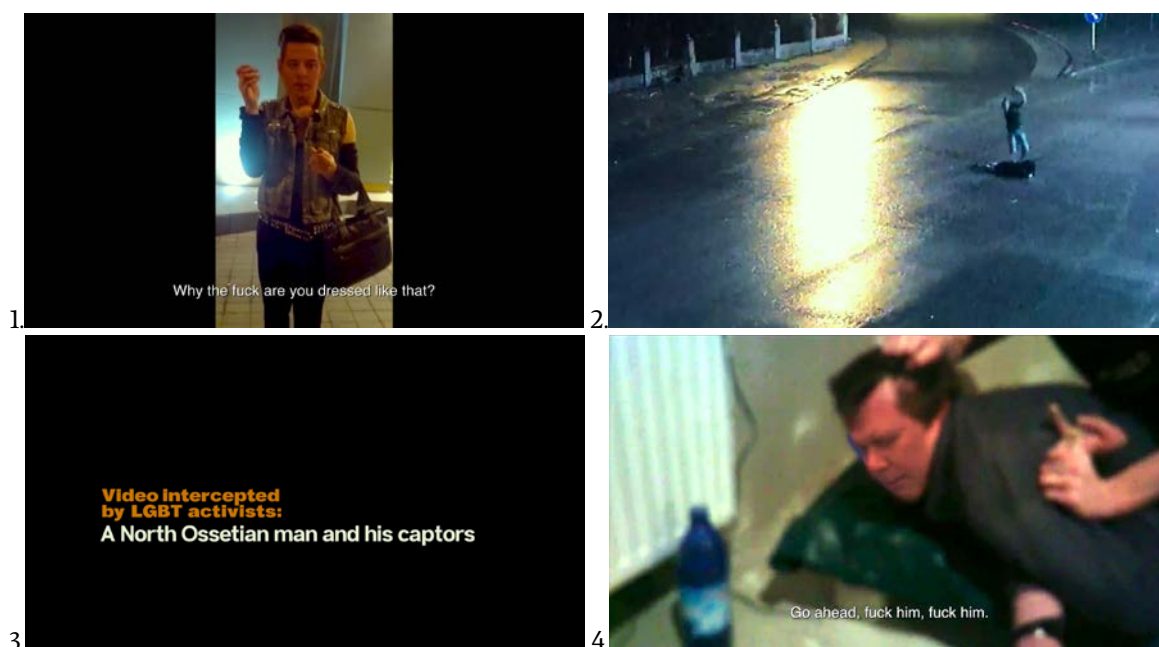


Figure 41

Photogrammes issus de *Welcome To Chechnya*. Images « interceptées » par les activistes.

1. Extrait de vidéo amateur - Une personne queer est prise à partie et humiliée dans la rue à cause de son style vestimentaire (« Pourquoi est-ce que tu t'habilles comme ça, putain ? » demande un homme).

2. Images de vidéo surveillance - Une femme est extraite de force de sa voiture, puis un homme part chercher une pierre au bord de la route. Il arme un coup vers la tête de la victime. La vidéo coupe à cet instant.

3. Intertitre - Le texte informe le spectateur sur la provenance des images à suivre, à savoir leur « interception » par les activistes de la cause LGBTQIA+.

4. Image amateur, fait suite au carton précédent - Un homme est en train de se faire violer devant la caméra par ses tortionnaires homophobes. L'action est explicite mais les éléments graphiques sont hors-champ.

NB : Tous les visages des victimes ont été remplacés numériquement sur ces vidéos. Nous y reviendrons.

Le choix de faire figurer ces documents assez choquants dans le film participe à rendre particulièrement tangible la menace à laquelle font face les personnes queer en Tchétchénie. Les documents se focalisent sur les victimes, les agresseurs sont laissés

³¹⁴ Cette crainte est avérée. L'équipe a dû changer plusieurs fois de « planque ». cf. INTERNATIONAL DOCUMENTARY ASSOCIATION (IDA), « Bryan Fogel on How They Kept Grigory Rodchenkov Alive During "Icarus" », sur *Youtube*, 1^{er} octobre 2020 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=nhLfYLRZaAQ> ; consulté le 3 août 2023)

systématiquement hors-champ (parfois, ce sont eux qui tiennent la caméra). Bien qu'il soit impossible de parler ici de « caméra cachée », ces documents détournés sont un autre type d'images *volées*, aux agresseurs eux-mêmes, sans pour autant qu'elles ne servent à constituer des accusations *ad hominem*. C'est dans une logique défensive, principalement empathique, que ces images sont mobilisées. Elles décrivent une dérive systémique. La menace omniprésente qui vise les personnes queer justifie la prudence accrue des activistes qui organisent des extraditions régulières, et risquées, vers un abri secret à Moscou.

b. Une dissimulation par défaut

Les situations dans lesquelles on peut clairement identifier un sujet qui est l'objet de la prise de vue tout en l'ignorant sont rares. On peut néanmoins affirmer que les dispositifs filmiques dans les œuvres étudiées prennent pleinement en charge la question de la dissimulation du tournage³¹⁵. Cette dissimulation est moins visible et moins explicite pour le spectateur que dans les dispositifs « offensifs » mais on peut tout de même tenter de la documenter dans une certaine mesure.

La façon dont s'opère la dissimulation est, la plupart du temps, une dissimulation « par défaut ». Le plus souvent, on ne se cache pas dans des circonstances spécifiques ou de personnes définies, on cache le tournage tout court, par prudence. La façon la plus simple et la plus répandue de procéder dans le corpus est de circonscrire les tournages à des espaces clos, familiers et sécurisés. Une certaine esthétique de l'enfermement se dégage de tous ces films où l'extérieur est associé au danger et à la méfiance.

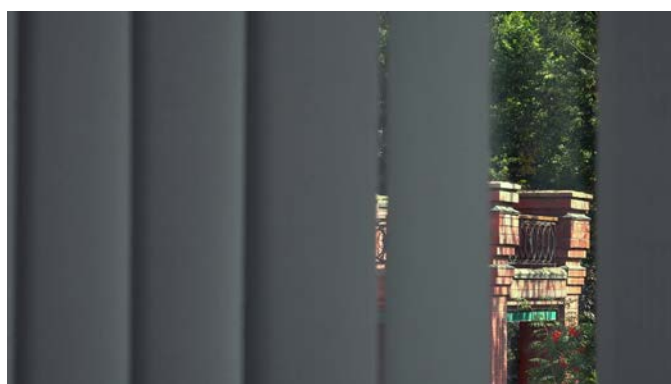


Figure 42

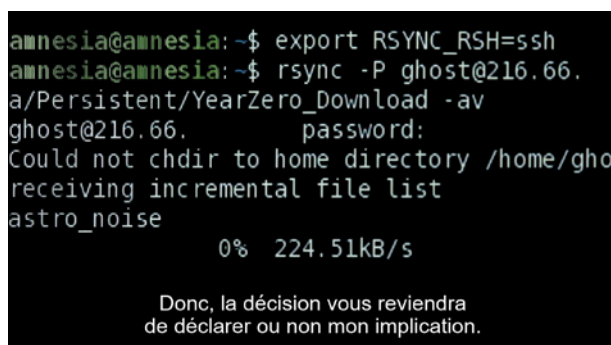
Photogramme issu de *Welcome to Chechnya*.

Plan pris depuis l'intérieur de « l'Abri » à travers des stores entrouverts. Un climat anxiogène se dégage de tels cadrages où d'importantes amorces rappellent que la dissimulation est le lot quotidien des protagonistes.

³¹⁵ Il y a donc caméra cachée, mais la question de qualifier ces images de « volées » est plus complexe. Comme on l'écrivait en ouverture : elles sont volées à un ordre politique plutôt qu'à des personnes.

Nous avons déjà parlé de *Citizenfour*, dont une grande partie se déroule dans une chambre d'hôtel. Dans *Icarus* ou dans *Welcome To Chechnya*, les séquences d'intérieurs domestiques sont omniprésentes. « L'abri » (*The Shelter*) dans lequel vivent les extradés queer du second film est un des décors principaux. Les appartements, les voitures sont également des lieux privilégiés de tournage dans l'ensemble du sous-corpus « défensif ».

Dans d'autres cas, un certain nombre de mesures sont prises pour sécuriser activement ces espaces, et notamment empêcher des fuites de données liées au tournage ou une surveillance à l'insu de l'équipe. Dans *Citizenfour*, Snowden édicte les règles auxquelles doivent se conformer ses invités. Dans une séquence, il débranche le téléphone fixe, en expliquant à la réalisatrice qu'il pourrait servir à les écouter à leur insu. Tous les autres téléphones sont interdits. De plus, une prudence numérique accrue était de mise pour la réalisatrice, Laura Poitras, et son équipe. La communication avec Snowden se faisait par mails encryptés, comme en témoignent plusieurs séquences mettant en scène le décryptage ou l'encryptage des données.



```
amnesia@amnesia:~$ export RSYNC_RSH=ssh
amnesia@amnesia:~$ rsync -P ghost@216.66.
a/Persistent/YearZero_Download -av
ghost@216.66. password:
Could not chdir to home directory /home/gho
receiving incremental file list
astro_noise
0% 224.51kB/s

Donc, la décision vous reviendra
de déclarer ou non mon implication.
```

Figure 43

Photogramme issu de *Citizenfour*.

Une capture d'écran montre un algorithme de téléchargement de données sécurisées sur une console de commandes. Une voix-over déclame le contenu d'un mail envoyé par « Citizenfour », le nom de code de Snowden.

Dans le générique de l'œuvre, un certain nombre d'entités spécialisées dans la création d'outils de cryptographie et de navigation sécurisée, qui ont explicitement servi au tournage³¹⁶, sont cités.

³¹⁶Voir A. GREENBERG, « Laura Poitras on the Crypto Tools That Made Her Snowden Film Possible », *Wired* (en ligne : <https://www.wired.com/2014/10/laura-poitras-crypto-tools-made-snowden-film-possible/> ; consulté le 7 août 2023)



Figure 44

Extrait du générique de *Citizenfour*.

La réalisatrice remercie les développeurs de logiciels et solutions Open Source orientées vers la cryptographie, la messagerie et la navigation confidentielles.

Comme le note A. Greenberg dans son article sur ces outils utilisés par Laura Poitras³¹⁷ : « C'est caractéristique d'une configuration qui va bien au-delà des précautions prises par la plupart des journalistes qui travaillent sur la NSA, sans parler des réalisateurs de documentaires ». Ce souci de sécurité pour Laura Poitras³¹⁸ est allé très loin : elle déménage à Berlin suite à son précédent film car elle subit des fouilles et interrogatoires fréquents à chacun de ses déplacements vers et depuis les États-Unis. Elle achète d'occasion (en liquide) un ordinateur destiné uniquement à la communication sécurisée sur lequel elle utilise Tails³¹⁹ et ne se connecte que via le réseau TOR³²⁰. Les rushes du film sont par ailleurs conservés sur des disques durs sécurisés par plusieurs niveaux d'encryptage des données, auxquelles tous les collaborateurs n'ont pas accès. L'ordinateur de montage utilisé pour le film n'est pas du tout relié à internet (c'est ce que l'on appelle un *Air Gap*³²¹).

³¹⁷ *Id*

³¹⁸ Comme on le découvre dans le film, Laura Poitras était elle-même sous surveillance au moment du tournage après avoir travaillé sur l'Irak. Cela explique en partie sa prudence et sa conscience de ses enjeux. Elle est « choisie » par Snowden pour ces raisons.

³¹⁹ *The Amnesic Incognito Live System* - Système d'exploitation indépendant de l'OS natif d'un ordinateur (se lance sur clef USB). Une session sur Tails efface systématiquement toutes les traces de communication et de navigation après sa fermeture. L'OS n'utilise jamais le disque dur système. C'est donc un logiciel « amnésique ». Toute connexion sous Tails passe par le réseau TOR (voir ci-dessous).

³²⁰ *The Onion Routeur* - Ce réseau repose sur une série de serveurs publics (noeuds) sur lesquels sont centralisées toutes les connexions. La source d'un trafic internet passe ainsi par plusieurs relais anonymes, ce qui empêche de surveiller la navigation d'une personne utilisant TOR à cause de ces différentes « couches » d'anonymité (comme un oignon).

³²¹ Un protocole similaire est mis en place pour *Welcome To Chechnya* : les données sont copiées sur trois disques cryptés. Aucun ordinateur de post-production n'est relié au web. Deux des disques restent en Russie pendant qu'un troisième quitte le pays en secret. Quand les données sont sécurisées, on efface les deux autres disques en écrasant méthodiquement les données. - « How Hidden Cameras Captured a Daring Rescue in "Welcome to Chechnya" », sur *International Documentary Association*, 26 août 2020 (en ligne : <https://www.documentary.org/column/how-hidden-cameras-captured-daring-rescue-welcome-chechnya> ; consulté le 13 janvier 2022)

c. Questions de veillance

Les questions de la surveillance et de l'autorité apparaissent bien comme un lieu commun entre les différentes œuvres de notre corpus « défensif ». Pour comprendre les points de vue singuliers qui se déploient dans les films étudiés, il peut être pertinent d'avoir recours à la notion de *veillance* telle qu'elle est développée par Steve Mann³²². Ce chercheur et pionnier du mouvement cyborg³²³, spécialiste des questions de « veillance » propose ce terme pour s'opposer au monopole théorique (en réalité, *idéologique*) de la *surveillance*.

Dans un dispositif de *sur*-veillance, le surveillant jouit d'une position d'autorité et de pouvoir qui résulte du caractère asymétrique et opaque du dispositif³²⁴. Par exemple, dans le panoptique décrit par Bentham et Foucault³²⁵, le surveillant ne peut pas être vu du surveillé car il est caché derrière une vitre sans-teint. Le surveillant est anonyme et omniscient tandis que le surveillé est individualisé et ne jouit que d'un point de vue limité à sa propre cellule. Le dispositif de surveillance incite le surveillé à réguler son comportement par lui-même car il est *potentiellement* regardé à chaque instant. Mais il ne peut pas échapper volontairement à la vigilance du surveillant s'il est regardé. Il y a donc bien une relation de pouvoir induite par le dispositif de surveillance.

³²² Ce concept est développé sur le long-terme par Steve Mann depuis les années 2000.

Voir S. MANN, J. NOLAN et B. WELLMAN, « Sousveillance : Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments. », *Surveillance & Society*, vol. 1, n° 3, 2003, p. 331-355 qui a introduit le concept de sousveillance dans le champ académique.

Ensuite, nous nous appuyons sur plusieurs billets partagés en 2012 sur l'un des blogs de Steve Mann (www.eyetap.blogspot.com) qui ont le mérite de présenter ses idées avec une très grande pédagogie et quelques touches d'humour. Nous en tirons les schémas qui servent par la suite.

- S. MANN, « McVeillance: McDonaldized surveillance as a monopolization of sight », sur wearcam.org, 10 octobre 2012 (en ligne : <http://wearcam.org/McVeillance.htm> ; consulté le 7 août 2023).
- Voir aussi « The sousveillance scenarios », billet de blog daté du 23 octobre 2012 sur eyetap.blogspot.com (en ligne : <http://eyetap.blogspot.com/2012/10/the-sousveillance-scenarios.html> ; consulté le 07 août 2023)

On pourra aussi consulter M. PERAMPALAM, *Surveiller et Cadrer., op. cit.* où nous avons découvert le concept de sousveillance.

³²³ Mann se présente comme l'un des pères de « l'informatique portable » (« wearable computing »). NB : La traduction du terme *wearable* étant problématique, nous invitons le lecteur à se faire son propre avis sur les alternatives possibles (voir par exemple <https://www.numerama.com/tech/128374-comment-traduire-wearable-lacademie-francaise-nous-a-repondu.html>).

³²⁴ La surveillance rappelle, évidemment, la caméra cachée ... mais c'est un dispositif autoritaire (dans le sens où il repose sur une structure hiérarchique et sur un ordre qui en appuie la légitimité et la légalité).

³²⁵ Voir J. BENTHAM, *Panoptique: mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, France, 1791 ; et M. FOUCAULT, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, France, Gallimard, 1976

Selon Steve Mann, le modèle de la surveillance ne peut être pleinement satisfaisant car, par essence, les surveillants sont protégés par l'opacité du dispositif lui-même. Or, si pour régler ce souci l'on choisit de *surveiller* le *surveillant*, le problème ne fait que se déplacer plus haut dans la hiérarchie : qui surveillera le surveillant du surveillant ? Selon Steve Mann, la structure verticale du dispositif de surveillance offre à la criminalité des opportunités de se déplacer vers le haut de la hiérarchie dans des formes d'abus qui puissent être fondés sur la corruption³²⁶.

C'est pourquoi, selon Steve Mann, un équilibre doit être trouvé en introduisant des formes de *sousveillance* dont l'existence et l'ampleur sont totalement indépendantes des formes de *surveillance* en place. Elle repose sur une structure horizontale et une transparence absolue. La sousveillance prend surtout la forme de *surveillance inverse* (sousveiller le surveillant) chez Steve Mann. Les sousveilleurs, chez l'auteur, ce sont, par exemple, ces citoyens qui filment les interventions des forces de police et qui partagent publiquement leurs enregistrements lorsqu'ils remarquent un abus. L'horizontalité de la sousveillance implique que *tout le monde* est un sousveilleur potentiel (y compris le surveillant lui-même³²⁷) et la transparence implique que les données soient accessibles publiquement pour être soumises aux analyses de la société civile.

Selon Steve Mann, il convient donc de parler plus généralement de *veillance* (terme dénué d'idéologie) et d'analyser les équilibres ou les déséquilibres existants entre surveillance et sousveillance dans nos sociétés et dans les diverses situations où cela peut s'avérer pertinent (cf. Figure 45, page suivante).

³²⁶ Il faut noter que Bentham imaginait que son panoptique serait surveillé par la masse citoyenne. « Il y aura, d'ailleurs, des curieux, des voyageurs, des amis ou des parents des prisonniers, des connaissances de l'inspecteur et d'autres officiers de la prison qui, tous animés de motifs différents, viendront ajouter à la force du principe salutaire de l'inspection, et surveilleront les chefs comme les chefs surveillent tous leurs subalternes. Ce grand comité du public perfectionnera tous les établissements qui seront soumis à sa vigilance et à sa pénétration » - *Le Panoptique* p.10-11.

³²⁷ Aux États-Unis un mouvement en faveur d'une plus grande transparence de l'institution policière a par exemple mené à l'adoption systématique des systèmes portatifs d'enregistrement des interventions (« bodycam » ou « caméras-piéton » en Français). L'enregistrement est obligatoire et les données issues de ces enregistrements peuvent-être réclamées par tout le monde dans le cadre de procédures contradictoires. Sous cette forme, on peut bien parler de *sousveillance* par l'institution policière elle-même.

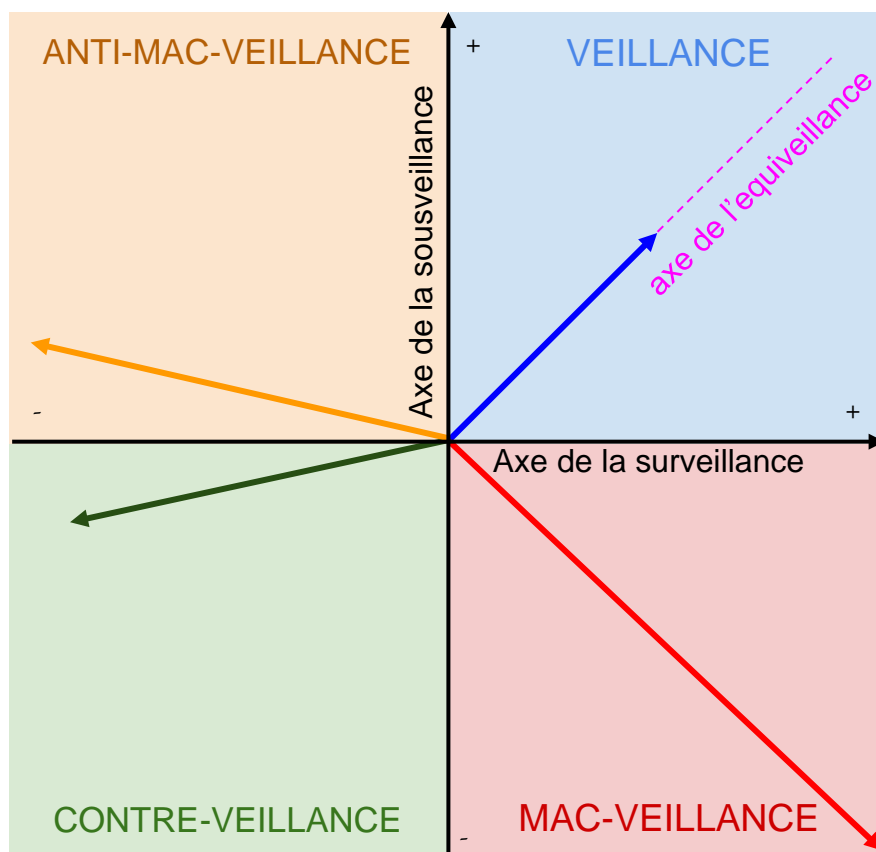


Figure 45

Diagramme en quadrant montrant les différents équilibres de veillance (d'après Steve Mann).

Deux axes perpendiculaires (car indépendants), avec une partie positive et négative, permettent de caractériser la « quantité » de surveillance et de sousveillance dans une situation donnée. Par exemple (c'est simplificateur) : combien de caméras de surveillance et combien de caméras de sousveillance filment une scène donnée ? Steve Mann imagine également des quantités « négatives » de surveillance (anti-surveillance) et de sousveillance (anti-sousveillance). Une quantité négative de surveillance pourrait se manifester par le fait de neutraliser des caméras de surveillance, ou bien par le fait de leur échapper par une dissimulation active. Une quantité négative de sousveillance pourrait se manifester par le fait de neutraliser une caméra de sousveillance, ou par le fait d'interdire son usage dans un espace donné (par exemple, un site sécurisé, une enseigne privée où les téléphones et caméras individuelles sont interdites ...)

La représentation des équilibres prend alors la forme de vecteurs, qui sont la somme graphique de ces deux composantes en abscisses et en ordonnées. La direction du vecteur détermine l'équilibre général entre surveillance et sousveillance (que l'on pourrait exprimer sous forme d'un ratio) tandis que la norme du vecteur exprime la « quantité » globale d'une certaine forme de « veillance » dans une situation donnée.

Steve Mann propose ensuite 4 termes permettant de caractériser les différentes situations possibles : sousveillance (sousveillance sans surveillance) ; veillance (surveillance + sousveillance positives) ; surveillance (surveillance sans sousveillance) ; et McVeillance (surveillance positive + anti-sousveillance). Il considère aussi les 4 termes opposés (en ajoutant anti- ou contre- à chacun des termes cités).

Le modèle idéal, selon lui, est celui de *l'équiveillance* où les deux modalités de la veillance s'équilibrent mutuellement (voir l'axe à 45° sur le diagramme, le vecteur bleu correspond à cet équilibre). Steve Mann a été amené à s'interroger sur les situations où sont associées surveillance et anti-sousveillance (voir vecteur rouge), c'est-à-dire les cas où une surveillance existe et où les outils de la sousveillance (typiquement, les caméras personnelles) sont interdits ou neutralisés. Il appelle cela la McVeillance. S'inspirant de la

« McDonaldisation » de George Ritzer³²⁸. Steve Mann redoute une dérive vers un modèle où la surveillance se généraliserait en même temps que le droit à filmer serait combattu, comme c'est le cas dans les restaurants McDonald's³²⁹.

Les films que nous étudions ici tendent à combattre ce modèle, qui dépasse largement la sphère des enseignes privées. Cela relèverait de *l'anti-McVeillance* en ce qu'ils échappent activement à la surveillance (anti-surveillance) tout en proposant un regard qui relève de la sousveillance.

d. L'amateur, sousveillant ordinaire

Ce regard du sousveillant, horizontal, démocratique, ordinaire, c'est bien souvent celui de l'amateur, qui occupe une place particulière dans ce corpus. La particularité des images volées de ce corpus est qu'elles proviennent en grande partie de sources ou d'outils amateur.

L'utilisation d'outils comme des téléphones portables munis de caméras ou des technologies grand public (boitier photo, action-cam, comescope) est une manière simple de travestir un tournage de cinéma « professionnel » en le faisant passer pour une prise de vue amateur, voire un film de vacances, moins susceptible d'attirer l'attention des surveillants.

Par exemple, l'exfiltration de *Welcome to Chechnya* est tournée avec une action-cam (GoPro Hero 6) manipulée à la main par une activiste qui cadre pour l'occasion³³⁰. Sans moniteur, celle-ci a dû opérer au jugé, profitant du champ de vision élargi de ce boitier. Elle explique n'avoir pas voulu utiliser de « caméra cachée » (entendre caméra-espion construite spécifiquement pour être dissimulée par exemple dans des lunettes) car ces équipements requièrent des autorisations spéciales en Russie et qu'il est possible d'être

³²⁸ G. RITZER, *The McDonaldization of Society*, Los Angeles, Pine Forge Press, 1993

³²⁹ C'est en fait le cas dans la plupart des espaces commerciaux. Ce nom est inspiré d'une mauvaise expérience de Steve Mann dans un de ses fast-food de la chaîne à Paris. Steve Mann s'est vu interdire, par le personnel de l'établissement, l'usage de sa caméra-œil personnelle, qui est solidaire de son crâne et qu'il porte en toutes circonstances depuis une trentaine d'années au moment des faits. La situation a dégénéré, l'employé du restaurant tentant de lui arracher cette caméra, qui a été détruite dans l'incident. Voir S. MANN, « Physical assault by McDonald's for wearing Digital Eye Glass », sur *Eyetap*, (en ligne : <http://eyetap.blogspot.com/2012/07/physical-assault-by-mcdonalds-for.html> ; consulté le 7 août 2023)

³³⁰ Il s'agit d'Alexandra Ivanova. Le chef-opérateur du film, A. Kurov, a laissé sa place car cette mission devait être réalisée par des femmes pour assurer la couverture de l'exfiltrée (les complices prétendent l'emmener faire du shopping). Pour tous les détails techniques : voir « How Hidden Cameras Captured a Daring Rescue in "Welcome to Chechnya" », sur *International Documentary Association*, 26 août 2020 (en ligne : <https://www.documentary.org/column/how-hidden-cameras-captured-daring-rescue-welcome-chechnya> ; consulté le 13 janvier 2022)

arrêté pour *espionnage* si ces appareils sont repérés. La taille restreinte du boîtier GoPro et sa nature familière permettent de ne pas trop attirer l'attention sur le tournage³³¹. Des plans additionnels de cette séquence d'exfiltration sont tournés à l'iPhone par David France, par exemple lors d'un contrôle routier (téléphone entre ses cuisses) ou encore des plans à l'aéroport. L'usage du téléphone était strictement interdit à l'aéroport, mais les selfies « tolérés ». David France a prétendu filmer son visage souriant alors qu'il utilisait la caméra extérieure. Ivanova filme le contrôle du passeport d'Anyà, l'exfiltrée, simplement en laissant tourner la GoPro, comme par mégarde, malgré un avertissement de la sécurité. La caméra principale du reste du film, bien qu'appartenant à une gamme professionnelle³³², a été choisie car elle ressemble, selon le chef-opérateur, à un « jouet³³³ » et peut passer pour un outil amateur en cas de contrôle. L'amateurisme est ici un masque.

Mais plusieurs films du corpus contiennent des images tournées par des « amateurs ». Nous étudierons *Chauka, Please Tell Us the Time*, dont les images sont tournées par un prisonnier d'un camp de réfugiés. L'exemple le plus radical de ce recours aux filmeurs amateur dans des tournages à couvert reste *Chroniques d'un Iran interdit*, réalisé par Manon Loizeau, dans la continuité du printemps arabe de 2010. Alors que le pays se referme sur lui-même dans un tournant autoritaire, les journalistes étrangers ne peuvent plus se rendre en Iran. Pour faire face au silence médiatique qui enveloppe le pays, Manon Loizeau convainc Arte d'envoyer 10 petites caméras de façon clandestine. Celles-ci sont récupérées par des volontaires, amateurs ou professionnels³³⁴, principalement par des femmes. Sur les dix caméras envoyées, Manon Loizeau a pu récupérer les images de trois d'entre elles, sorties du territoire via des clés USB cachées sous des jupes³³⁵. Manon Loizeau récupère ainsi de précieuses images de résistances quotidiennes. Par exemple, une filmeuse anonyme documente une réunion de femmes venues pleurer, en toute clandestinité, leurs proches tués lors des révoltes. Ces images de deuils interdits, pourtant banales, font le sel de ce dispositif original qui utilise la quotidienneté et l'ordinaire pour

³³¹ Finalement c'est dans le fast-food que la caméra a failli causer problème comme le raconte Ivanova.

³³² Il s'agit d'un caméscope Sony FDR-AX100.

³³³ Son design tout intégré rappelle un caméscope grand public.

³³⁴ Dans le cas des professionnels, il s'agit de journalistes locaux, pas de cinéastes.

³³⁵ Voir M. ROUGER, « La journaliste Manon Loizeau, porte-voix des résistants iraniens », sur *Histoires Ordinaires*, 15 juin 2011 (en ligne : https://www.histoiresordinaires.fr/La-journaliste-Manon-Loizeau-porte-voix-des-resistants-iraniens_a247.html ; consulté le 8 août 2023)

subvertir l'ordre de la censure. Manon Loizeau récupère également des matériaux amateurs qui échappent au régime via les réseaux sociaux pour les intégrer au montage. La multiplicité de ces sources fait entendre la choralité de la résistance et dresse un portrait, de l'intérieur, du quotidien d'un pays sous surveillance constante.

Voilà, en apparence, une manière bien ordinaire de « voler » des images : l'image amateur comme un pied-de-nez, comme droit revendiqué à voir et à montrer le monde qui nous entoure. C'est le point de vue de Patricia Zimmerman, qui voit dans le cinéma amateur « des possibilités révolutionnaires pour la démocratie » :

En analysant l'importance sociale et politique du cinéma et de la vidéo amateurs, notre discours s'éloigne de la notion d'Histoire unifiée pour se tourner vers la construction d'histoires diversifiées, pluralisées, voire contradictoires. Dans ce mouvement, la mémoire (toujours incomplète, inadaptée, impropre, incohérente, déformée) s'oppose à l'histoire officielle, organisée mais mensongère et tendancieuse. L'hétérogénéité de l'espace du cinéma amateur — hétérogénéité qui est une composante centrale de la démocratie dans l'espace postnational - s'oppose ainsi à l'homogénéité de la pratique cinématographique hollywoodienne, des cinémas nationaux et des télévisions commerciales.

PATRICIA ZIMMERMAN³³⁶

3.1.2. Protéger les témoins après le tournage : la confidentialité

J'avais très peur pour elles. Je suis restée quatre mois sans nouvelles de celle qui a filmé les scènes du début. J'ai dit "on arrête". C'était trop risqué. Le risque ne vaut pas une image. Les filles qui ont filmé les mères au cimetière, ont pris un risque inouï. Je me suis toujours dit : "s'il arrive quelque chose à quelqu'un qui m'a aidé ou a témoigné, j'arrête tout de suite."

[...]

Je n'ai qu'une envie : que les Iraniens [...] piratent et [...] voient [le film] ; on a pris des précautions, les gens sont masqués.

MANON LOIZEAU³³⁷

En prenant l'amateur comme un allié possible pour contourner la censure, on réalise bien, comme le fait Manon Loizeau, le danger encouru par les complices. Les dispositifs de dissimulation que nous avons étudiés dans la première sous-partie ont pour fonction d'invisibiliser le tournage et les matériaux³³⁸ aux yeux des surveillants *pendant la fabrication du film* et assurent ainsi, dans une certaine mesure, la sécurité des témoins.

³³⁶P. ZIMMERMANN, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, n° 68, Sous la direction de Roger Odin, Persée, 1999, p. 281-292

³³⁷M. ROUGER, « La journaliste Manon Loizeau, porte-voix des résistants iraniens », *op. cit.*

³³⁸C'est le but des dispositifs encadrant la post-production, par exemple pour *Citizenfour* ou pour *Welcome To Chechnya* où des Air Gap sont systématiquement mis en place sur les ordinateurs accueillant les rushes.

Toutefois, après la phase de production du film, la question de la publicité des images se pose, puisque toute œuvre a pour ambition d'être montrée. Il s'agit donc de mettre en place des dispositifs de confidentialité, qui contrôlent les informations que l'on accepte de donner aux spectateurs (dont « l'ennemi » peut faire partie) mais aussi celles que l'on choisit de masquer. Nous appellerons « dispositif de confidentialité » l'ensemble des opérations visant à retrancher des informations pour les spectateurs, car jugées sensibles.

a. Ne pas tourner

La confidentialité est une opération *négative*. La méthode la plus directe et la plus simple pour éviter de fournir des informations sensibles reste de ne pas tourner certaines images. Au-delà du risque inhérent au fait de produire les images (risque pris dès lors que l'équipe choisit de tourner malgré la surveillance et/ou l'interdiction), il existe une chance pour que ces images puissent servir par la suite à remonter certaines pistes menant aux protagonistes. L'équipe peut donc être amenée à ne pas produire certaines images, quand bien même elle serait en mesure de les tourner en sûreté. Le film *Citizenfour* contient plusieurs cas de figure où la réalisatrice fait état de son refus, ou de celui de Snowden, de filmer certaines images. Par exemple, un intertitre nous apprend que Snowden refuse de filmer l'endroit où il trouve refuge après avoir quitté sa chambre d'hôtel.

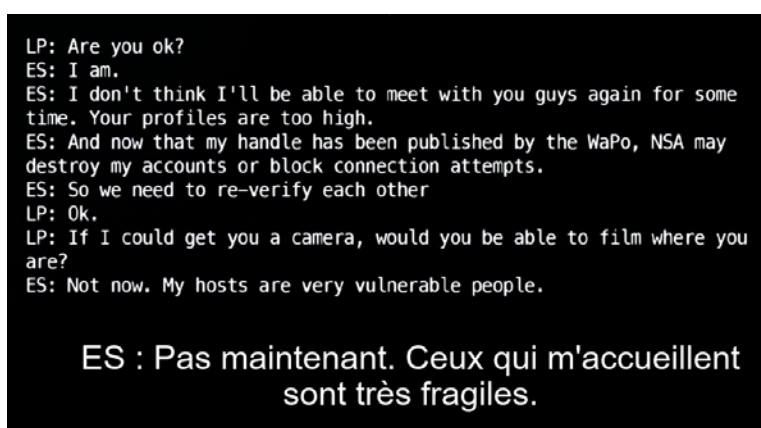


Figure 46

Photogramme montrant un intertitre du film *Citizenfour*

La conversation entre Poitras (LP) et Snowden (ES) est retranscrite en silence. Snowden écrit : « Je ne pense pas pouvoir vous rencontrer à nouveau pendant un certain temps. Vos profils sont trop remarquables. Et maintenant que mon pseudo a été publié par le Washington Post, la NSA pourrait tenter de détruire mes comptes ou bloquer mes connexions. Nous allons devoir nous authentifier à nouveau. »

Laura Poitras lui demande ensuite s'il peut filmer sa planque. Le refus de Snowden est traduit ici.

Le fait de ne pas tourner écarte le problème de la sécurisation des images, mais il implique aussi de ne pas rendre compte de certains événements autrement que par un récit différé, voire de passer sous silence des expériences importantes pour les personnages.

b. Masquer au tournage

Une autre solution consiste à tourner les images en conséquence, c'est-à-dire en masquant ou en écartant du cadre les éléments sensibles dès le tournage. Pour continuer avec *Citizenfour*, Laura Poitras détourne systématiquement la caméra lorsque Snowden tape son mot de passe, alors même qu'il le fait caché sous un plaid. Ces deux mesures conjointes empêchent de recourir à une quelconque méthode d'analyse permettant d'obtenir visuellement certaines informations sur le mot de passe de Snowden. L'avantage de tourner malgré tout cette image est qu'elle rend compte de la façon dont Snowden se protège systématiquement de toute intrusion possible dans sa vie numérique et laisse supposer le degré d'élaboration des techniques qui peuvent être mobilisées par la NSA...

L'entretien est un problème récurrent des films tournés « à couvert » car, souvent, les témoins doivent être anonymisés. Pour éviter toute fuite de donnée liée à l'interception des rushes du film, il est parfois choisi de tourner des entretiens de telle sorte que la plastique de l'image assure d'elle-même l'anonymat du témoin. Dans *Chroniques d'un Iran interdit*, plusieurs entretiens sont tournés sans que le visage des personnes n'apparaisse.



Photogrammes issus de *Chroniques d'un Iran interdit*. Exemples d'entretiens anonymisés au tournage. De dos (1.) ; ou bien en jouant du contre-jour (2.)

Cette technique est sécurisée puisque l'élément sensible (le visage) n'est tout simplement pas enregistré sur le matériau. En cas d'interception, les témoins ne sont donc pas exposés par les rushes du film, ou seulement par leur voix. C'est un élément relativement standardisant en ce que ces images de silhouettes anonymes se retrouvent parfois de film en film et participent d'une forme d'esthétique de l'anonymat.

c. Retrancher ou transformer ?

Il est courant que cette opération d'anonymisation et de retranchement d'information se fasse à l'étape de la post-production. La méthode courante consiste à masquer des pans de l'image soit en ajoutant des blocs de pixels opaques (souvent noirs,

parfois au niveau des yeux seulement) soit en floutant certaines zones. Il conviendra alors de distinguer le floutage des visages de protagonistes que l'on masque pour leur protection, du floutage des antagonistes que l'on masque pour éviter des procès pour atteinte au droit à l'image. C'est généralement le rapport intime au sujet filmé qui laisse entendre que l'on masque son visage pour sa protection, quand ce n'est pas immédiatement mentionné à l'image ou dans le commentaire.

Ces altérations volontaires de l'image sont manifestes et se présentent, pour le spectateur, comme autant de traces du dispositif de confidentialité. Bien que le spectateur soit invité dans l'intimité des personnages, le dispositif filmique ne peut reposer sur une confiance absolue envers lui. Ces opérations peuvent induire une certaine distance avec les personnages dont on ne connaît parfois ni le nom ni le visage ce qui peut rendre les séquences ainsi anonymisées assez austères. Comment restituer les émotions, parfois vives, des personnages lorsque l'on ne peut montrer leur visage ?

A ce titre, le film *Welcome To Chechnya* a mis en place un dispositif tout à fait novateur pour anonymiser ses protagonistes. Leurs visages n'ont pas été simplement floutés, mais ont été remplacés numériquement par des doublures générées par intelligence artificielle à partir de modèles volontaires³³⁹. Ce procédé, nommé *Digital Veil* (« voile numérique »), permet de « mettre un visage » sur les personnages filmés avec lesquels s'établit un attachement émotionnel fort. Comme on offre un prénom de substitution à certains témoins, on peut également leur fournir un visage numérique derrière lequel masquer leur identité.

C'est un élément essentiel de la narration : par exemple, que serait la scène d'exfiltration d'Anya (prénom modifié) sans son visage soulagé et son sourire reconnaissant dès qu'elle parvient à franchir le contrôle des passeports ?

³³⁹ « Digital Disguise: "Welcome to Chechnya"'s Face Veil Is a Game Changer in Identity Protection », sur International Documentary Association, 30 juin 2020 (en ligne : <https://www.documentary.org/column/digital-disguise-welcome-chechnyas-face-veil-game-changer-identity-protection> ; consulté le 13 janvier 2022)



Séance de capture pour la doublure d'Anya dans *Welcome to Chechnya* - source : HBO

Le visage de la doublure est photographié par neuf caméras simultanément et sous diverses ambiances lumineuses (extérieur jour, intérieur jour, nuit, intérieur, etc.). Chaque plan truqué du film nécessite de réaliser une capture différente, dans un angle et une ambiance lumineuse proche des paramètres à la prise de vue.

Il faut également fournir à l'algorithme toutes les positions labiales susceptibles d'intervenir dans la prononciation des personnages tchéchènes. Une phrase spéciale contenant tout les phonèmes russes était prononcée par chaque participant.

Les images issues de ces séances de captures servent à entraîner une intelligence artificielle spécialisée dans les algorithmes de *Face Swap* (*style transfer* appliqué aux visages³⁴⁰).

Toutes les voix des exfiltrés tchéchènes ont également été redoublées par des acteurs volontaires.

Cet outil, d'après son créateur qui a continué de le développer et de l'améliorer après le tournage, a vocation à servir à nouveau. Il précise qu'il ne devrait pas être utilisé pour remplacer des visages d'acteurs dans des fictions, mais simplement à protéger l'identité de témoins dans d'autres documentaires.

Cet exemple pourrait introduire un tournant important dans l'histoire des formes documentaires. Les solutions historiques (silhouette, biffage des images, floutage, plans de coupe sur les mains, reconstitutions) ont abouti en faisant émerger une forme de « stylistique » de l'anonymat. Envisager de ne plus « retrancher » mais plutôt de « transformer » des pans entiers d'image (notamment grâce à l'intelligence artificielle) pourrait être une évolution importante des pratiques documentaires impliquant la protection des témoins. Toutefois, on voit bien que de tels procédés ne peuvent tendre à devenir complètement indiscernables. Il y a là une question importante d'éthique et de transparence. L'équipe de *Welcome to Chechnya* a d'ailleurs forcé un peu les défauts du procédé, pour bien rendre détectables les visages qui ont été modifiés en post-production.

³⁴⁰Le style transfer consiste à entraîner une IA pour appliquer le style d'un artiste ou d'un corpus d'images à d'autres images. Appliqué à un visage, cela consiste à reproduire la structure d'un visage *dans le style* d'un autre visage.

3.2. Chauka, Please Tell Us the Time : la prison vue de l'intérieur

Des gardes m'ont vu et ont commencé à m'attaquer, et puis ... puis je me suis réveillé. J'étais en sueur. J'étais dans ma maison, mes enfants dormaient paisiblement dans leurs lits.

A. K. SARVESTANI³⁴¹

« Ce film a été tourné clandestinement avec un téléphone portable dans le centre de détention de Manus en Papouasie Nouvelle-Guinée. » C'est avec ces mots que s'ouvre le film *Chauka, Please Tell Us the Time* réalisé par Arash Kamali Sarvestani et Behrouz Boochani, pendant que le second était en détention. Cette œuvre singulière n'a pas réellement connu d'exploitation commerciale³⁴² et semble actuellement visionnable uniquement via le compte *Vimeo* de la société de A. K. Sarvestani³⁴³. Le dispositif de tournage à couvert mis en œuvre condense un certain nombre d'enjeux que nous venons de soulever : tournage « amateur » et circulation des images sous les radars, regard subversif sur la surveillance et le contrôle mêlés à une écriture cinématographique particulièrement exigeante.

3.2.1. Une infiltration à distance : dispositif de tournage et d'écriture

a. Une rencontre décisive

A.K. Sarvestani est un réalisateur d'origine iranienne. Il fuit le régime et sa censure en 2009 pour rejoindre les Pays-Bas. Il s'intéresse au sort des réfugiés iraniens, qui, pour la plupart, essaient de traverser l'Océan Indien pour rejoindre l'Australie et qui finissent bloqués dans des centres de détention sur les îles de Manus ou de Nauru³⁴⁴. Sarvestani tente d'entrer en contact avec des familles sur place avec pour idée de leur faire filmer le camp avec un téléphone portable. C'est lors de cette phase de recherches qu'il rencontre virtuellement Behrouz Boochani, un journaliste Kurde qui a fui son pays pour rejoindre

³⁴¹A. K. SARVESTANI, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », sur *PARSE* (en ligne : <https://parsejournal.com/article/on-the-path-to-chauka-please-tell-us-the-time/> ; consulté le 14 janvier 2022)

³⁴² La page Wikipédia de l'œuvre ne fait état que de diffusions en festival.

³⁴³ SARVIN PRODUCTIONS, « Watch Chauka, please tell us the time Online », sur *Vimeo On Demand*, 21 avril 2017 (en ligne : <https://vimeo.com/ondemand/chauka> ; consulté le 14 janvier 2022)

³⁴⁴A. K. SARVESTANI, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », *op. cit.* – voir p. 2-3

l'Australie en 2013 avant d'être enfermé sur l'île de Manus. Sarvestani découvre l'histoire de Behrouz dans des articles écrits clandestinement depuis la prison à l'aide de son téléphone, et publiés dans le journal *The Guardian* dès 2016³⁴⁵. La même année, Behrouz diffuse publiquement une vidéo, tournée à Manus, où il interpelle le premier ministre Australien, sur sa situation et celle des autres réfugiés emprisonnés illégalement³⁴⁶.

Après une prise de contact via les réseaux sociaux, une relation de confiance et une collaboration féconde naissent entre les deux hommes, qui ne se sont jamais rencontrés physiquement. Ils partagent un intérêt vif pour le cinéma de Kiarostami³⁴⁷, qui guidera leurs recherches formelles.

Pour communiquer, Boochani et Sarvestani utilisent exclusivement *WhatsApp*³⁴⁸ et s'envoient des heures de messages vocaux asynchrones pendant plusieurs mois³⁴⁹. La lenteur de la connexion internet sur l'île rend cette communication laborieuse. Il faut parfois attendre plusieurs minutes, voire des heures, pour envoyer et recevoir des messages. Selon Sarvestani, cette contrainte matérielle a instauré entre les deux hommes une relation d'écoute très attentive, essentielle à la fabrication du film³⁵⁰.

Boochani est un journaliste, habitué des mots, mais qui n'a jamais pratiqué la vidéo ou le cinéma. Sarvestani met alors en place un « coaching » à distance, sans pour autant s'appuyer sur des règles « professionnelles » mais en incitant Boochani à soigner ses

³⁴⁵B. BOOCHANI, « This is Manus Island. My prison. My torture. My humiliation », *The Guardian*, 18 février 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/19/this-is-manus-island-my-prison-my-torture-my-humiliation> ; consulté le 13 août 2023) ; B. BOOCHANI, « The day my friend Hamid Kehazaei died », *The Guardian*, 27 novembre 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/australia-news/2016/nov/28/the-day-my-friend-hamid-kehazaei-died> ; consulté le 13 août 2023). La mention de ces articles par Sarvestani dans son article permet d'établir que la rencontre se fait en 2016.

³⁴⁶B. BOOCHANI, « Malcolm Turnbull, why didn't you answer my question on Q&A about Manus Island ? », *The Guardian*, 21 juin 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/21/malcolm-turnbull-why-didnt-you-answer-my-question-on-qa-about-manus-island> ; consulté le 13 août 2023)

³⁴⁷E. CAPOBIANCO et B. BOOCHANI, « Behind the documentary that made it out of Manus » (en ligne : <http://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/manus-island-documentary-chauka/> ; consulté le 13 août 2023). Sarvestani a, par ailleurs, participé à un atelier de réalisation avec le célèbre metteur en scène à l'occasion duquel il réalise un film sur la mer Méditerranée (A. K. SARVESTANI, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », *op. cit.*)

³⁴⁸Cette application de discussion instantanée est prisée de Boochani. Il rédige également un roman-mémoire entièrement par messages-texte sur WhatsApp durant sa détention. L'œuvre (*No friends but the mountains*, Picador, 2018) a remporté le *Victorian Prize for Literature*, le plus prestigieux en Australie.

³⁴⁹A. K. SARVESTANI, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », *op. cit.*

³⁵⁰*Id.* Le réalisateur écrit même que « si le débit internet avait été assez bon pour que nous ayons des conversations en direct, nous n'aurions pas pu faire ce film ».

compositions, à justifier la place de chaque élément dans le cadre, à tenir ses plans dans la durée en y prêtant la même attention qu'à des tableaux³⁵¹. Il envoie régulièrement, toujours via WhatsApp, des montages courts à Boochani à partir des matériaux filmés, pour montrer au filmeur comment sa matière peut être organisée de manière à créer des espaces temps spécifiquement cinématographiques³⁵². C'est d'ailleurs vers la question du temps propre à la prison que s'orientent assez vite le tournage et le montage :

J'ai vécu dans cette prison pendant quatre ans et j'ai connu différentes formes de torture. J'ai été témoin de nuits sanglantes et de violences, dont l'automutilation et les passages à tabac de réfugiés par des gardes. Mais, après une longue conversation, Arash et moi avons décidé de nous concentrer sur la principale forme de torture, celle qui consiste à torturer les gens grâce au concept de temps.

BEHROUZ BOOCHANI³⁵³

C'est ainsi que se met en place une écriture collaborative, où Sarvestani et Boochani parviennent à écrire ensemble, depuis deux points opposés du globe, sous deux fuseaux horaires, un long-métrage documentaire qui laisse une place immense à la sensibilité et à la poésie, malgré la dureté de son sujet. On voit bien que la relation centrale dans ce dispositif de tournage est une relation de confiance mutuelle. Une profonde empathie naît entre les deux hommes reliés par images interposées.

« Après un mois, je me sentais comme l'un des détenus »

A.K SARVESTANI³⁵⁴

« Je me suis toujours demandé comment il pouvait aussi bien comprendre la prison. Malgré le fait qu'il était au Pays-Bas, Arash vivait avec les prisonniers ici, et vit toujours avec nous »

BEHROUZ BOOCHANI³⁵⁵

³⁵¹ *Id.* Boochani aurait très vite compris ces consignes, et aurait intégré pleinement ces enjeux à sa pratique.

³⁵² *Id.* Selon Sarvestani, ces échanges permettent notamment à Boochani de réaliser que des plans tournés à plusieurs jours d'intervalle peuvent tout à fait être raccordés ensemble et créer une narration dont la temporalité soit indépendante de celle des événements réels.

³⁵³ E. CAPOBIANCO et B. BOOCHANI, « Behind the documentary that made it out of Manus », *op. cit.*

³⁵⁴ A. K. SARVESTANI, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », *op. cit.*

³⁵⁵ E. CAPOBIANCO et B. BOOCHANI, « Behind the documentary that made it out of Manus », *op. cit.*

b. Un tournage clandestin

Si un climat de confiance et de bienveillance est au cœur de la fabrication du film, le tournage doit tout de même faire face à un contexte hostile et particulièrement dangereux. Pour comprendre comment la fabrication de l'œuvre compose avec ces contraintes, il est nécessaire de revenir brièvement sur la temporalité des politiques migratoires australiennes.

Boochani tente de rejoindre l'Australie en juillet 2013, quatre jours seulement après l'adoption d'une loi (dite « loi du 19 juillet ») visant à réguler et encadrer les flux migratoires vers le pays³⁵⁶ en systématisant la détention. Une politique de « traitement offshore³⁵⁷ » (expérimentée dès 2001) est réintroduite en 2012 et systématisée dès l'adoption de cette loi. Les réfugiés sont transférés dans des camps fermés sur des îles au large de l'Australie (Manus et Nauru), administrés par les autorités australiennes et néo-zélandaises avec l'aide de la Police locale. La surveillance intensive dont font l'objet les détenus a été documentée par *The Guardian*, dans un article publié en 2017 avec l'aide de Boochani³⁵⁸. Cet article contient notamment un certain nombre de documents internes de la prison qui détaillent les consignes de sécurité et de surveillance qui encadrent la vie des détenus. Ces camps « de transit » (le gouvernement australien désigne les détenus comme des « transférés³⁵⁹ ») sont en fait de véritables prisons. Les détenus n'ont pas le droit de sortir, de posséder des téléphones portables, leur accès à internet et au téléphone fixe sont réglementés, leurs conversations sont écoutées. Les rapports établis par les autorités vont jusqu'à commenter le comportement, le style vestimentaire des réfugiés et retranscrire les relations entre eux³⁶⁰.

Boochani utilise son téléphone en secret pendant trois ans. Il se le fait d'ailleurs confisquer par deux fois lors de fouilles puis acquiert un troisième téléphone, qu'il cache

³⁵⁶B. BOOCHANI, « This is Manus Island. », *op. cit.*

³⁵⁷ « Offshore processing: an overview », sur *Kaldor Centre* (en ligne : <https://www.kaldorcentre.unsw.edu.au/publication/offshore-processing-overview> ; consulté le 15 août 2023)

³⁵⁸B. BOOCHANI, B. DOHERTY et N. EVERSHED, « Scale of surveillance in Manus Island detention centre laid bare », *The Guardian*, 18 mai 2017 (en ligne : <https://www.theguardian.com/australia-news/2017/may/19/scale-of-surveillance-in-manus-island-detention-centre-laid-bare> ; consulté le 13 août 2023)

³⁵⁹ Voir les documents internes de la prison révélés dans cet article - *Id.*

³⁶⁰*Id.* : « Les documents obtenus par The Guardian révèlent comment, pendant leur détention, les réfugiés et demandeurs d'asile sont surveillés avec une rigueur scientifique par le personnel qui verse ses rapports dans des bases de données centrales sur des sujets allant de leur apparence (« Bien habillé / débraillé » ; leur comportement (« Attitude chaleureuse / Instable et incohérente ») ; leur relations (« Aperçu en train de parler à X ou Y ») » – traduction personnelle

dans un trou de son matelas³⁶¹. Cette prudence est nécessaire car l'institution accorde une attention particulière aux éventuelles fuites médiatiques susceptibles d'attirer l'attention de la presse : une présence médiatique « non autorisée » est considérée, dans les plans de gestion des risques, comme un incident « critique » devant faire l'objet d'un signalement immédiat, au même titre qu'un mort, une évasion ou une émeute³⁶². Tout enregistrement vidéo dans le centre est rigoureusement interdit, c'est une condition d'accès, y compris pour les médias professionnels³⁶³. C'est le cas typique de la « McVeillance³⁶⁴ ».

En plus de ce climat de surveillance généralisée, Boochani et les détenus doivent faire face à une profonde hostilité de la part des gardes et des populations locales. En 2014, des émeutes éclatent dans le camp : un homme (Reza Barati³⁶⁵) décède sous les coups des gardes, 100 autres réfugiés sont blessés. Plusieurs témoignages dans le film *Chauka, Please Tell Us the Time* font état de violences et de menaces répétées par des gardes et/ou des locaux, dont une tentative de meurtre par égorgement. On comprend donc le danger qui pèse sur ceux qui tentent de filmer ces espaces ultra-protégés ou ceux qui acceptent de témoigner sur les violences subies malgré les menaces auxquelles cela peut les exposer.

Le tournage intervient visiblement à un moment stratégique et opportun : en 2016, un arrêt de la cour suprême de Papouasie-Nouvelle Guinée reconnaît l'illégalité de la détention forcée que subissent les réfugiés. Les centres entrent en transition et passent à un modèle « ouvert », où les individus peuvent sortir et entrer librement du camp³⁶⁶. L'interdiction qui pèse sur la possession de téléphones portables est levée à cette occasion³⁶⁷. Boochani et Sarvestani bénéficient donc de cet « assouplissement » des interdictions de circuler et de communiquer : certaines images sont ainsi tournées en

³⁶¹R. MUKHERJEE et S. MABIN, « “Free” Boochani’s message for Australia », sur *Newsworthy* (en ligne : <https://www.newsworthy.org.au/free-boochanis-message-for-australia-2619641916.html> ; consulté le 13 août 2023)

³⁶² « Regional Processing Centre Guideline – Incident management – Incident Reporting », document daté du 11 juin 2013 diffusé par *The Guardian* dans B. BOOCHANI, B. DOHERTY et N. EVERSHERD, « Scale of surveillance in Manus Island detention centre laid bare », *op. cit.*

³⁶³ « Regional Processing Centre Guideline – Communications – Media Handling », document daté du 11 juin 2013 diffusé par *The Guardian* dans B. BOOCHANI, B. DOHERTY et N. EVERSHERD, « Scale of surveillance in Manus Island detention centre laid bare », *op. cit.*

³⁶⁴ Cf. p. 190

³⁶⁵ « Reza Barati », dans *Wikipedia*, 2023 (en ligne : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Reza_Barati&oldid=1161515737#cite_note-SMHZable-21 ; consulté le 15 août 2023) ; l'un des témoins du film, Kaveh, a assisté à son meurtre et le raconte dans une séquence.

³⁶⁶B. BOOCHANI, « This is Manus Island. », *op. cit.*

³⁶⁷R. MUKHERJEE et S. MABIN, « “Free” Boochani’s message for Australia », *op. cit.*

dehors du camp, sans doute par Boochani lui-même. Les images tournées dans le camp demeurent illicites, et pourraient très probablement causer du tort à Boochani qui continue de les tourner en cachette. Il est possible qu'il puisse cependant tourner certaines images avec son téléphone à la main, comme s'il passait un appel ou consultait un texte, la possession d'un smartphone n'étant plus interdite en soi au moment du tournage, ce qui a sans doute facilité le tournage dans des espaces où les gardes sont omniprésents.

Il est, en revanche, assez étonnant que les protagonistes du film n'aient pas été anonymisés voire floutés³⁶⁸ dans l'œuvre. Nous n'avons pas encore su répondre à cette question.

3.2.2. L'expérience de la prison : entre quotidienneté et révélation de la violence

Chauka, Please Tell Us the Time ne repose pas sur une narration linéaire classique. C'est une œuvre qui s'éloigne en tout point des formes spectaculaires et sensationnalistes que l'on retrouve fréquemment dans notre corpus.

On y suit, plus ou moins, un personnage anonyme qui prend le rôle d'un enquêteur tentant de réunir des preuves sur une prison spéciale au sein du camp (c'est en fait Boochani³⁶⁹). Cette unité isolée, nommée « Chauka » d'après le nom d'un oiseau local emblématique de l'île, est le lieu de tortures et de maltraitances nombreuses pour les réfugiés qui ont le malheur d'y être envoyés³⁷⁰. L'enquêteur interroge successivement trois témoins, familiers de « Chauka » et qui ont tous connu diverses violences : le premier a

³⁶⁸Boochani a pourtant pris la précaution d'écrire son livre de telle sorte qu'aucun personnage ne corresponde véritablement à une personne identifiable : l'ouvrage est inspiré « par l'allégorie plutôt que par le reportage ». Voir l'avertissement au lecteur au début de l'œuvre dans B. BOOCHANI, *No Friends but the Mountains*, Picador, 2018 (en ligne : <https://oceanofpdf.com/authors/behrouz-boochani/pdf-epub-no-friend-but-the-mountains-writing-from-manus-prison-download-34968507233/> - p. 33)

³⁶⁹Même si rien ne l'indique explicitement dans l'œuvre car aucun nom de « personnage » n'est cité au générique, seulement les noms des protagonistes, sans préciser s'ils sont inscrits par ordre d'apparition. Toutefois, son physique reconnaissable (il est désormais une figure célèbre en Australie) ne laisse aucun doute sur le fait que « l'enquêteur » est bien Boochani. Par ailleurs, tous les plans où il n'apparaît pas sont tournés par lui.

³⁷⁰L'existence de cette « Aire de vie supervisée » (Managed Accomodation Area) est également documentée dans les éléments internes de la prison révélés par *The Guardian*. On peut y lire que « cette zone est pensée (designed) pour ceux dont le comportement constitue une menace, ou peut sérieusement affecter la sécurité et/ou la sûreté (safety) du site, du personnel ou des autres transférés ». Autrement dit : une prison dans le « centre de traitement régional », qui est lui-même une prison. Voir le document « Welfare Services : Alternative Accommodation Areas » dans B. BOOCHANI, B. DOHERTY et N. EVERSLED, « Scale of surveillance in Manus Island detention centre laid bare », *op. cit.*

survécu à un égorgement, l'autre se souvient des maltraitances et humiliations quotidiennes, le dernier a été témoin du meurtre par des gardes de Reza Barati, son ami, pendant les émeutes de février 2014. Pendant ce temps, dans une série de messages vocaux, une femme qui pourrait être une journaliste ou une éditrice australienne³⁷¹, enjoint à l'enquêteur de récolter des éléments en vue d'une publication prochaine. Plus tard, cette femme arrive à Manus, découvre la culture locale dans des fêtes folkloriques et échange régulièrement sur l'histoire et la vie de l'île avec deux locaux, qui semblent être ses guides. Elle leur apprend que « Chauka » n'est pas seulement l'oiseau qu'ils affectionnent tant, et révèle l'existence de la prison au sein du centre. Les locaux sont atterrés et indignés que le nom de « Chauka » soit ainsi associé à des violences. Une réflexion sur la nature post-coloniale de cette politique de détention offshore s'engage avec eux. Pendant ce temps, les réfugiés déposent les documents produits pendant l'enquête dans une enveloppe et l'envoient hors du camp, sans doute à destination de la femme. Ils sont toujours enfermés, la violence reste quotidienne, mais la vérité éclatera : dans la séquence finale issue d'une émission de télévision, le premier ministre australien (M. Turnbull), répond à un message de Boochani, filmé depuis Manus, où il dénonce ses conditions de détention illégales.

³⁷¹Cette femme est en fait Janet Galbraith qui représente l'association « Writing Through Fences ». Elle participe à récolter des témoignages écrits des réfugiés détenus dans le cadre des politiques de détention offshore australiennes. Elle a été une alliée essentielle de Boochani pour écrire son livre. Son roman lui est d'ailleurs dédié.



Figure 47

Photogrammes issus de Chauka, Please Tell Us the Time

1. Le personnage de l'enquêteur, qui est en fait Boochani lui-même.
2. La rencontre entre Boochani et le premier témoin. Sur cette image, Boochani est en train de sortir un téléphone caché sous son T-Shirt pour enregistrer l'entretien. Il jette un regard inquiet vers la porte.
3. Le deuxième témoin, interrogé dans une chambre.
4. Le troisième témoin, Kaveh, un ami de Boochani. Sur ce plan, Boochani lui explique qu'il est en train d'écrire un article sur Chauka et qu'il aurait besoin de son témoignage.
5. La journaliste explique à deux locaux (ses guides ?) que Chauka est une unité spéciale du camp de réfugiés où des maltraitances sont régulièrement pratiquées.
6. Un détenu (témoin 1 ?) dépose l'enveloppe contenant les matériaux récoltés pendant l'enquête.

Nous restituons ici l'intrigue de façon linéaire, pour des raisons évidentes d'intelligibilité, mais cela ne rend pas du tout honneur au rythme singulier du montage de *Chauka*, caractérisé par un morcellement systématique des matériaux (cf. infra). L'intrigue progresse lentement, entrecoupée par de très nombreuses scènes de vie quotidienne :



Figure 48

Photogrammes issus des séquences de vie quotidienne dans le camp dans *Chauka, Please Tell Us the Time*
 Les hommes attendent, dorment, le temps passe (1.) ;
 On appelle la famille (2.) ;
 Un chat vit quelque part dans le camp (3.) ;
 Un homme répand une mystérieuse brume insecticide (4.) ;
 Les enfants locaux viennent regarder les détenus à travers les grilles (5.) ;
 Des paysages paradisiaques se cachent derrière les grilles du camp (6.) ...

a. Analyse des matériaux : un dispositif tourné vers l'expérience du quotidien.

Pour tenter de caractériser au mieux l'œuvre, nous avons procédé de façon similaire que pour les autres films abordés dans le mémoire, en réalisant un découpage détaillé. Il est plus laborieux de procéder ainsi avec *Chauka* en raison du morcellement au montage (cf. infra) qui rend le découpage très dense. Nous avons donc recensé 127 séquences (sans compter les titres et génériques), d'une durée moyenne de 41 secondes. Nous avons fait le choix de retenir certaines thématiques et certains espaces-temps récurrents dans l'œuvre afin d'agréger les durées très brèves et de tenter de restituer l'équilibre des différents matériaux qui composent le film. L'objectif de cette démarche est de mettre en valeur quels matériaux produits dans le cadre d'un tournage à couvert se retrouvent dans le montage et de tenter de dégager la fonction principale de ce dispositif ici.

Répartition des matériaux de la bande image selon diverses thématiques et espaces



Figure 49

Résultats du recensement et de la classification des différentes séquences sous forme de durées agrégées.

On peut commenter ces résultats à plusieurs égards. D'abord on voit que les matériaux « volés », qui correspondent à toutes les images tournées à l'intérieur de la prison, sont largement majoritaires dans ce film, ce qui n'est pas le cas dans la majorité de notre corpus où ils restent relativement exceptionnels. Les images dans la prison représentent 58 minutes 30 dans le film, soit deux tiers des images en termes de durée. Ce film est donc tourné en très grande majorité sous les radars, dans les lieux même où s'exerce la surveillance³⁷².

Ensuite, on remarque que « l'intrigue » autour de la prison secrète « Chauka » ne représente « que » 35 minutes 40 de film (si l'on additionne les durées d'enquête avec les discussions entre la journaliste et les locaux autour de cette prison). En revanche, les séquences plus ordinaires dans la prison (« vie du camp ») et sur l'île (« vie de l'île », « exploration ») représentent presque la moitié du film (42 minutes 10 ; soit 48% en termes de durée). Dans la seule prison, on consacre 24 minutes 05 à l'enquête et les témoignages et 27 minutes 25 à des séquences de vie quotidienne. On peut donc affirmer que le tournage à couvert, dans le cas présent, sert autant à récolter des matériaux « sensibles » (les témoignages à charge) qu'à filmer le quotidien dans la prison dans une démarche aussi empathique que poétique.

Certains plans, en apparence banals, acquièrent une valeur allégorique : un chat qui vit enfermé dans le camp et que la caméra vient saisir au plus près pendant sa toilette nous rappelle que les espaces intimes sont rares, voire complètement inexistants dans le camp ; un papillon qui tente de s'échapper mais qui se heurte aux barreaux de la prison nous renvoie peut-être au désir de liberté ... La force de *Chauka* est de ne pas abandonner les questions de la beauté, de l'onirisme, du désir face à la morosité du quotidien des détenus. Ces images interdites sont alors le reflet d'une humanité qui résiste, quotidiennement, à l'oppression qui l'écrase.

b. Des images « choc » bien choisies

Les images « offensives » (c'est-à-dire, selon notre dénomination, celles qui mettent en scène des sujets qui ne sont pas les complices de ce tournage, voire qui sont les ennemis potentiels du filmeur, à leur insu) sont tout à fait marginales dans le film. Selon nous on peut qualifier les plans sur les gardes et ceux montrant le dispositif pénitencier (en marron

³⁷² Comme dans *Chroniques d'un Iran interdit*.

sur la Figure 49) et les séquences d'urgence et de violence (séquences « choc » - en rouge) comme des séquences « offensives ». Elles ne représentent que 7 minutes de film. Les deux séquences « choc » contiennent toutefois des images décisives et interviennent à deux moments stratégiques du montage.

La première séquence choc montre un des prisonniers qui s'est automutilé (il s'est poignardé le ventre) suite à une grève de la fin infructueuse. Il doit être secouru en urgence et le filmeur profite de l'agitation pour enregistrer, dans le dos des gardes, l'intervention des ambulanciers. La séquence intervient en plein milieu du film (48 minutes 40) et marque la fin de la série de témoignages, comme une ultime pierre qui s'ajoute à l'édifice critique et qui atteste du climat de violence dans le centre. Avec une durée d'1 minute 40, c'est l'une des plus longues tournées dans la prison.

La seconde séquence « choc » est placée à la toute fin du film, juste avant « l'épilogue » télévisuel avec le premier ministre australien. On y voit un homme à terre, qui a sans doute été blessé, peut-être poignardé. Un homme crie « mon ami va mourir ! » et la panique est palpable. Les secours interviennent. La séquence est la plus longue tournée dans le camp. Alors que la fin du récit était tournée vers le fait de révéler la vérité avec l'envoi des images par les prisonniers, elle fait quelque peu office d'ultime piqûre de rappel.

On remarque donc que même si la place des matériaux offensifs dans le montage est très limitée en termes de durée cumulée, la manière dont ils sont présentés (dans leur continuité et à deux moments stratégiques du montage) tend à en faire des matériaux relativement décisifs dans l'équilibre général de l'œuvre.

c. Analyse du montage : l'annihilation du temps, une autre torture ?

L'un des gestes les plus radicaux de l'œuvre réside sans doute dans le morcèlement systématique des matériaux, à l'encontre de tout souci de continuité. Des séquences parfois très courtes et ordinaires sont éclatées sur toute la durée de l'œuvre.

Par exemple, l'opération de désinsectisation, qui consiste à diffuser un fumigène blanc dans tout le camp, est un leitmotiv que l'on retrouve du début à la fin du film (de la deuxième à la soixante-dix-huitième minute). En tout, ce matériau ne représente que 4 minutes 10, mais il est réparti en 10 séquences, d'une durée moyenne de 25 secondes (essentiellement des plans fixes où la fumée se diffuse lentement sur le camp). De même, on dénombre 8 séquences où Kaveh, l'un des trois témoins, est au téléphone avec sa famille.

A chaque fois, les moments choisis dans le montage se ressemblent : il n'a que quelques minutes pour parler, s'excuse auprès de sa famille qui semble lui en vouloir, prend des nouvelles de sa femme et de son enfant, demande à parler à son père mais on ne lui passe jamais.

Il semble assez évident en rapprochant ces matériaux dispersés dans le film entre eux que beaucoup ont dû être tournés de façon assez rapprochée. Plusieurs plans sur le témoin A qui déambule dans le camp et où celui-ci porte les mêmes habits proviennent sans doute d'une même journée de tournage. Mais ils sont éclatés entre plusieurs séquences discontinues. Il y a sans doute ici un tour de force opéré au montage car le film est composé, finalement, d'assez peu de matériaux différents. C'est une manière très habile de composer avec des images rares car particulièrement difficiles à tourner et à transmettre.

Mais surtout, la répétition d'images ordinaires, parfois très similaires entre elles, et le refus de toute continuité temporelle brouille les repères chronologiques pour le spectateur. Les jours semblent se succéder à toute vitesse, et se ressemblent de façon inquiétante. Le temps est aboli, tout progresse sans pour autant qu'on puisse dire à quel rythme certaines intrigues se déroulent. C'est cette expérience singulière du temps, sans horizon, sans échéance, dont parlait Boochani. Il la qualifiait de torture, et en faisait même le principal supplice dans la vie de la prison. Avec son dispositif immersif, presque tourné à la première personne malgré l'effacement systématique du filmeur dans des plans contemplatifs, *Chauka* propose une certaine expérience de la réclusion, de son absurdité et de sa tendance à la déshumanisation. C'est peut-être là l'un de ses aspects les plus subversifs de l'œuvre, qui mène une bataille philosophique contre un système dont le pragmatisme absolu et désincarné efface toute forme d'humanité.

Conclusion

De Vertov aux téléphones portables

Sur le plan technique, cette étude sur les formes documentaires de la caméra cachée nous renseigne sur certaines mutations fondamentales de notre rapport aux images, à leur production, à leur circulation.

On notera des fortes continuités avec certaines conceptions vertoviennes (rapport offensif, dispositifs de piège, rapport à la vérité, luttes politiques), mais on constatera aussi à quel point les pratiques ont pu être transformées par les évolutions techniques depuis l'avènement de l'image électrique. La miniaturisation, la massification, la démocratisation sont des données fondamentales de l'ère numérique et sont au cœur d'esthétiques nouvelles que nous avons tenté de caractériser ici. Dans le cas de la caméra cachée, l'immersion, les points de vue médiatisés par des machines, la multiplication des sources documentaires possibles sont des éléments remarquables.

Dans une époque de la toute-puissance des images, la continuité qui existe depuis Vertov en ce qui concerne le rapport de ces dernières à la vérité doit nous amener à interroger encore et toujours leur rôle politique. Il faut analyser leur construction et comprendre comment des données *techniques* soulèvent des enjeux de sens. Dans cette recherche, le cinéma comme ensemble de pratiques, est apparu comme un dispositif (ici pris au sens large) de production d'imaginaires, de narrations, d'émotions. La particularité des exemples étudiés ici, de par leur nature subversive, met particulièrement en avant le rôle politique fondamental d'un tel espace de création d'émotions et l'importance de son indépendance et de sa liberté. Cela est d'autant plus vrai dans le cas du documentaire, qui observe et agit directement dans le monde contemporain.

Offensives, défensives ... l'ambivalence des images volées

Des voies ont pu être explorées qui participent à remettre en perspective la conception critique que l'on peut se faire de la caméra cachée. Les exemples étudiés, selon nous, ne relèvent ni de la « lâcheté » ni de la « malhonnêteté », ni d'attitudes « moralement inacceptables ». Ils relèvent en revanche, dans certains cas, des formes militantes, particulièrement « engagées » (dans un sens que nous avons bien précisé). La *radicalité* indéniable de certaines pratiques ne doit, selon nous, pas être confondue avec leur illégitimité et mener à leur rejet quasi dogmatique.

S'intéresser au dispositif de la caméra cachée, c'est prendre un cas limite, où les enjeux politiques au cœur de tout dispositif de tournage, notamment documentaire, se cristallisent avec une intensité inédite. On étudie en fait des situations fortement polarisées où des groupes antagonistes s'affrontent. Mais la *caméra cachée*, en tant que dispositif, n'est pas *en soi* une forme condamnable.

Comme nous l'avons montré, les dispositifs les plus « offensifs » sont parfois mobilisés avec une certaine pertinence et en toute connaissance de cause. Les formes particulièrement orientées qui en résultent ne prétendent pas à l'objectivité mais inscrivent leur propos dans des controverses assumées comme un terrain de lutte. Par ailleurs, il existerait aussi des usages plus « défensifs » de la caméra cachée qu'il sera tout à fait difficile de condamner aussi frontalement. La frontière entre ces deux facettes du dispositif est parfois très mince : recueillir la parole de témoins en danger n'est-il pas aussi une forme d'attaque contre le système qui les menace ? Attaquer frontalement un système n'est-il pas un moyen de défendre ses victimes³⁷³ ? En réalité, les notions de dispositif *offensif* et *défensif*, si elles ont un intérêt heuristique évident dans cette recherche, recourent des situations toujours complexes³⁷⁴.

Il convient de reconnaître qu'il existe sans doute des « mésusages » de la caméra cachée. Certaines des polémiques soulevées par *Les Infiltrés* ou d'autres émissions ne sont pas sans fondement et l'on peut effectivement questionner la légitimité de certaines pratiques sensationnalistes de la caméra cachée, y compris au « cinéma³⁷⁵ ». Toutefois, cette critique est esthétique, éventuellement purement subjective. Sur un plan *moral*, la critique nous semble délicate, car il faut tenir compte du fait que les images sont des outils politiques comme les autres, et que leur contrôle excessif est une dérive et un instrument de domination certain. Les images volées sont aussi des actes de résistance politique et des leviers d'action directe et il ne nous semble pas possible de les discréditer d'office.

³⁷³ L'exemple est plus éloquent avec un exemple. Les activistes de la Baie de la honte (véritables pirates cinématographiques !), ne cherchent-ils pas à « défendre » les dauphins ?

³⁷⁴ Nous commençons à envisager le fait de les désigner de manière plus « neutre » par exemple en parlant de dispositif centrifuge (tourné vers une cible extérieure) ou centripète (tourné vers un allié intérieur). C'est une piste à explorer.

³⁷⁵ Selon nos critères, *Seaspiracy*, *Icarus*, *Welcome To Chechnya* et d'autres films relèvent du monde « cinématographique » bien qu'ils soient diffusés sur des plateformes ou à la télévision ... Tous ont une pratique spectaculaire de la caméra cachée. La Baie de la honte, film de cinéma, connaît les mêmes biais... et l'on pourrait sans doute allonger ici cette liste ...

Poursuites possibles de cette recherche

Cette étude ne demande qu'à être prolongée, approfondie et discutée.

D'abord, nous n'avons traité ici que des formes *documentaires* de la caméra cachée. Une première étape serait donc de prendre en compte les films restants de notre corpus principal. Ce travail a été pensé en quelque sorte comme la première partie d'une étude plus générale qui tiendrait compte des formes « fictionnelles » de la caméra cachée. Nous pensons que cette étude serait tout à fait intéressante pour interroger les « limites » de la fiction, puisque la caméra cachée consiste par essence à écarter le « jeu » de l'équation et à récolter des interactions « spontanées ». Qu'est-ce alors que des fictions non jouées ? La dualité fiction/documentaire serait sans doute largement remise en cause en intégrant ces nouveaux exemples.

Sans doute que certains usages de la caméra cachée dans la fiction recouperont ceux qui existent dans le documentaire. C'est une des hypothèses que nous avons en classant certains films de fiction tournés plus ou moins clandestinement aux côtés de documentaires « défensifs³⁷⁶ » ... Peut-être, de la même manière, pourrions-nous considérer certains dispositifs comme des pratiques « offensives³⁷⁷ » dans un cadre fictionnel³⁷⁸.

Nous serions probablement amenés à dégager aussi des caractérisations propres à certaines pratiques que nous n'avons pas encore rencontrées ici. Il nous semble ainsi que les comédies en caméra cachée répondent parfois à un programme « expérimental », en interrogeant en quelque sorte les ressorts les plus fondamentaux de la nature humaine ou sociale. Peut-être, comme nous en faisons l'hypothèse à partir de notre dernier sous-corpus, que certains films détournent volontairement le dispositif de la caméra cachée pour brouiller les pistes entre réalité et fiction et relèvent de formes hybrides de cinéma du réel.

Enfin, les pistes ouvertes autour de la notion de dispositif et autour de la question de la subversion nous semblent des axes de recherche suffisamment larges pour nourrir des travaux ultérieurs cherchant à approfondir ces recherches.

³⁷⁶ Dans ce cas, la piste de caractériser plutôt les dispositifs comme centrifuges ou centripètes pourra sans doute s'avérer pertinente (cf. note 374, p. 213)

³⁷⁷ Ou centrifuges (idem)

³⁷⁸ Le cas de *Borat*, une comédie cinglante à la méthodologie très orientée serait un bon candidat à cette catégorisation ...

ANNEXES

Corpus Filmique organisé

***en gras** : films faisant partie du corpus “restreint”

1. Filmer la vie telle qu'elle est

Référence du film	Pourquoi ce film intègre le corpus
Ruttman, W. (1927), <i>Berlin, Symphonie d'une grande ville</i> (Berlin—Die Sinfonie der Großstadt), Les Productions Fox Europa, Deutsche Vereins-Film	Dans cette symphonie urbaine, Ruttman tente de filmer la ville telle qu'elle est, c'est à dire sans recours à des acteurs. Il met en place, comme le fait Vertov, des dispositifs de caméra cachée.
Vertov, D. & Kaufman, M. (1924). <i>Kino-Glaz dans sa première exploration — Première série du cycle : “La vie à l'improviste”*</i> (Kino-Glaz na pervoi razvedke - pervaiia seria tsikla: “Zhizn' vrasplok”), Goskino	Les premiers documentaires de Dziga Vertov illustrent sa conception de « La vie à l'improviste » et peuvent être vus comme des manifestes qui militent, entre autres, pour l'abolition de la fiction par le recours à la caméra cachée. Le détail de cette théorie est abordé dans le premier chapitre.
Vertov, D., & Kaufman, M. (1929), <i>L'Homme à la caméra*</i> (Chelovek s kino-apparatom), Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)	
Vertov, D., & Kaufman, M. (1926), <i>La Sixième partie du Monde</i> (Chestaia tchast mira), Kultkino et Sovkino	
Vigo, J., & Kaufman, B. (1930), <i>À propos de Nice</i> . Pathé-Natan	S'inspirant sans doute de Vertov, Jean Vigo tourne ce film avec le frère de Vertov, Boris Kaufman et filme la bourgeoisie niçoise au dépourvu.

2. Images offensives

Référence du film	Pourquoi ce film intègre le corpus
Kenner, Robert (2008), <i>Food, Inc.</i> Magnolia Pictures, Riverroad Entertainment, Participant Media	Documentaire sur l'industrie agroalimentaire. Contient notamment deux séquences avant des 'abattages tournées en caméra cachée.
Lanzmann, C. (1985), <i>Shoah*</i> . British Broadcasting Corporation (BBC), Historia, Les Films Aleph	Le film contient plusieurs interviews d'officiers nazis tournées en caméra cachée.
Psihoyos, L. (2009), <i>La Baie de la honte*</i> (The Cove). Diamond Docs, Fish Films, Oceanic Preservation Society	Ce documentaire d'investigation et d'infiltration enquête sur des massacres de dauphins dans une baie secrète à Taiji au Japon. Il propose d'infiltrer la baie pour filmer le massacre en caméra cachée.
_____. (2015), <i>Racing Extinction</i> , Oceanic Preservation Society, Okeanos - Foundation For The Sea, Insurgent Docs, Diamond Docs, Discovery	Le réalisateur de <i>The Cove</i> continue de documenter son activisme avec l'Oceanic Preservation Society en luttant contre l'exploitation d'espèces en danger. On y retrouve la caméra cachée, l'infiltration et la technophilie du film précédent.
Ruffin, F. (2016), <i>Merci patron !*</i> , Fakir, Mille et Une Productions	Dans ce documentaire assez comique, François Ruffin tend un piège aux proches de Bernard Arnault et organise un canular de grande ampleur pour indemniser une famille d'ex-employés.
(Du) Saint, Caroline et Damien Vercaemar (2023), <i>L'usine des animaux</i> . Nova Production, Wanted Story, ARTE France	Ce documentaire sur l'élevage industriel, qui n'est pas sans rappeler <i>Food Inc.</i> , s'achève sur des images d'abattoir filmées en caméra cachée par des militants de la cause animale (L214)
Tabrizi, Ali & Lucy Tabrizi, (2021.), <i>Seaspiracy : la pêche en question</i> (<i>Seaspiracy</i>). A.U.M. Films, Disruptive Studios, Netflix.	Dans la continuité de <i>La Baie de la honte</i> , ce documentaire enquête sur les effets indésirables de la pêche industrielle. Le film contient plusieurs courtes séquences en caméra cachée.
Tsuchiya, T (2019), <i>Une fourmi contre-attaque</i> (<i>Ari jigoku tengoku</i>), groupe Low Position	Ce documentaire social suit les démêlées d'un employé avec son entreprise qui tente de le mettre à l'écart. Il contient quelques images volées et des entretiens enregistrés à l'insu des employeurs.

3. Prises de vues à couvert

Référence du film	Pourquoi ce film intègre le corpus
Boochani, B. & Sarvestani, A. K. (2017), <i>Chauka, Please Tell Us the Time*</i>	Ce documentaire est tourné de manière clandestine par un prisonnier d'un camp de réfugiés administré par les autorités australiennes sur l'île de Manus en Papouasie Nouvelle Guinée. Ce prisonnier, qui est aussi journaliste, tente de réunir pour le compte d'une autre journaliste, australienne, des preuves autour de « Chauka » : une cellule d'isolement au sein de la prison où des actes de maltraitance et de torture sont régulièrement commis et qui porte le nom d'un oiseau local. A travers les témoignages de prisonniers, on découvre le quotidien sordide dans ce camp.
Fogel, B. (2017), <i>Icarus*</i> , Alex Productions, Chicago Media Project, Diamond Docs	Ce documentaire d'investigation sur le dopage dans le sport contient des révélations choc sur le dopage, notamment le système Russe. Une partie des images est tournée en caméra cachée.
France, D. (2021), <i>Welcome to Chechnya*</i> , Public Square Films, HBO Documentary Films, Ninety Thousand Words	Ce documentaire accompagne l'exfiltration d'homosexuels en Tchétchénie où ils risquent l'enfermement, la torture, voire la mort. Il contient notamment une séquence d'exfiltration tournée en caméra cachée.
Godard, J.-L. (1960), <i>À bout de souffle</i> . Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC)	Pour <i>A bout de Souffle</i> , l'opérateur de Godard, Raoul Coutard, a tourné la célèbre séquence des Champs-Élysées de manière clandestine, dissimulé dans un triporteur de La Poste.
Loizeau, M. (2011) <i>Chroniques d'un Iran interdit</i> , ARTE, Magneto Presse	La réalisatrice du film dresse, depuis la France, un portrait de la révolution en Iran, en demandant à des citoyens iraniens de documenter leur quotidien en secret.
Moore, R. (2014), <i>Escape from Tomorrow</i> , Mankurt Media	Cette fiction horrifique est tournée en grande majorité à Disney World, de manière totalement clandestine sans l'accord du parc.
Panahi, J. (2015), <i>Taxi Téhéran</i> (Taxi), Jafar Panahi Film Productions, Kino Lorber	Alors qu'il est sous le fait d'une interdiction d'exercer son métier de réalisateur et assigné à résidence, Jafar Panahi tourne un film entre documentaire et fiction, en plein Téhéran, dissimulé dans un taxi.
Poitras, L. (2015), <i>Citizenfour</i> , Praxis Films, Participant, HBO Documentary Films.	Laura Poitras, journaliste, reçoit un mail anonyme signé Citizenfour : le nom de code choisi par Edward Snowden. Dans l'intimité d'une chambre d'hôtel, craignant à tout moment d'être surveillé, il reçoit l'équipe pour témoigner sur une des affaires les plus retentissantes du 21 ^e siècle. Le dispositif filmique doit constamment s'adapter au très haut degré de confidentialité exigé par Snowden et la nature de ses révélations.
Rozier, J. (1963), <i>Adieu Philippine</i> , Rome Paris Films, Euro International Films, Alpha Productions	Certaines séquences de ce film phare de la Nouvelle Vague sont tournées en caméra cachée.
White, R. (2021), <i>Assassins</i> , Tripod Media	Ce documentaire d'investigation tente d'éclaircir le mystère autour de l'assassinat de Kim Jong-Nam. Il s'intéresse aux deux meurtrières présumées, qui ont participé à appliquer un agent chimique létal sur le visage de l'homme mais qui croyaient, selon elles, participer à une caméra cachée. Le film tente donc d'analyser le piège dans lequel elles seraient tombées. Au-delà de ce lien thématique à la caméra cachée, le chef-opérateur explique avoir tourné certaines séquences avec un appareil photo pour échapper à l'interdiction de filmer dans certains lieux ³⁷⁹ . C'est ce second aspect, qui justifie sa place dans ce sous-corpus car le seul aspect thématique de la caméra cachée ne suffit pas à inscrire un film dans notre étude.

³⁷⁹ Source : <https://www.premiumbeat.com/blog/assassins-cinematographer-john-benam/>

4. Comédies

Référence du film	Pourquoi ce film intègre le corpus
Charles, L. (2006). <i>Borat: Leçons Culturelles sur l'Amérique au Profit Glorieuse Nation Kazakhstan</i> (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan), Everyman Pictures, Dune Entertainment, Major Studio Partners	Premier film de la saga Borat où Sacha Baron Cohen interprète le rôle de ce télé-reporter fictif débarqué du Kazakhstan pour découvrir l'amérique et sa "civilisation".
Damiens, F. (2018), <i>Mon ket</i> , Chi-Fou-Mi Productions, Artémis Productions, WMG	Dans cette fiction cinématographique, François Damiens importe au cinéma le genre de l'imposture qu'il a pratiqué à la télévision pendant de longues années. Il y joue le rôle d'un père tout juste sorti de prison et qui donne à son fils des leçons de vie à la moralité plus que douteuse.
Desagnat, F. & Sorriaux, T. (2004), <i>Les 11 commandements</i> , SAJ, M6 Films, Neon Productions	Directement inspiré de la saga Jackass aux États-Unis (voir plus bas) dont ce film à l'intrigue minimaliste est directement inspiré.
Frydman, R. (2014) <i>N'importe qui</i> , Why Not Productions, JFR Productions, Film Form	Une tentative pour importer au cinéma le personnage de Rémi Gaillard, star de la caméra cachée sur Youtube. Le comédien y joue son propre rôle : celui d'un trublion qui ne sait pas vraiment quoi faire de sa vie.
Funt, A. (1970), <i>What Do You Say to a Naked Lady?</i> , Allen Funt Productions	Le créateur de la célèbre émission de caméra cachée <i>Candid Camera</i> a réalisé deux films pour tenter d'importer ce format au cinéma. <i>Money Talks</i> contient une série de sketches autour de l'argent et <i>What Do You Say To A Naked Lady</i> est une version pour adulte autour de thématiques sexuelles.
_____, (1972), <i>Money Talks</i> , Allen Funt Productions.	
Godard, J.-L. (1966), <i>Masculin féminin</i> , Anouchka Films, Argos Films, Sandrews	La séquence « dialogue avec un produit de consommation » avec « mademoiselle 19 ans » est un entretien réel tourné en « caméra cachée » pour piéger la jeune fille.
Lang, E., & Saglio, N. (2015), <i>Connasse, princesse des cœurs</i> , LGM Productions, Les Productions de la Connasse, Silex Films	<i>La connasse</i> a été un temps célèbre sur Canal Plus pour son émission de caméra cachée. Dans ce film au cinéma, elle tente de rencontrer l'amour, en véritable princesse, auprès de la famille royale anglaise.
Sakurai, K. (2021), <i>Bad Trip</i> , Orion Pictures, BRON Studios, Creative Wealth Media Finance	Un road movie qui traverse l'amérique à la recherche d'un amour oublié ponctué de sketches en caméra cachée.
Tremaine, J. (2002), <i>Jackass : The Movie</i> , Paramount Pictures, MTV Films, Dickhouse Productions _____. (2006), <i>Jackass Number Two</i> , Paramount, MTV, Dickhouse _____. (2010), <i>Jackass 3D</i> , Dickhouse, Film Roman, MTV Films _____. (2013), <i>Bad Grandpa</i> , Dickhouse, MTV	Les trois films de la série Jackass sont des longs-métrages reprenant le principe de l'émission télévisée Jackass. Les membres du groupe Jackass se lancent une série de défis idiots (sur le mode du <i>cap ou pas cap</i>) qui impliquent parfois d'organiser des canulars en caméra cachée, ou de piéger ses amis. L'émission a notamment inspiré <i>Les 11 commandements</i> en France. Le film <i>Bad Grandpa</i> reprend un seul de leur personnage : un vilain papi qui s'attaque à ses concitoyens dans des sketches en caméra cachée.
Woliner, J. (2020), <i>Borat, nouvelle mission filmée</i> (Borat Subsequent Moviefilm: Delivery of Prodigious Bribe to American Regime for Make Benefit Once Glorious Nation of Kazakhstan), Amazon Studios, Four by Two Films	Le second opus de Borat où le téléreporter monte un piège contre les proches de Donal Trump en pleine période électorale et au milieu d'une crise sanitaire mondiale. Il repose, comme le premier volet, sur une série de scènes en caméra cachée, sous couvert d'un faux tournage de documentaire par une équipe de télévision.

5. Hybridations entre réel et fiction

Référence du film	Pourquoi ce film intègre le corpus
Affleck, C. (2011), <i>I'm Still Here*</i> , They Are Going to _ Us Productions	Ce faux documentaire suit la descente aux enfers de l'acteur Joaquin Phoenix qui a annoncé publiquement qu'il mettait fin à sa carrière d'acteur pour se consacrer au rap. Il repose sur un canular impliquant l'acteur pendant deux ans.
Glazer, J. (2014), <i>Under the Skin</i> , Film4, British Film Institute (BFI), Silver Reel	Ce film de science-fiction avec Scarlett Johansson raconte le quotidien d'une extra-terrestre venue séduire de jeunes hommes dans les rue de Glasgow afin d'en faire de la viande. De nombreuses séquences du film ont été tournées en caméra cachée à l'aide d'une caméra miniature spécialement développée pour le film.
Hostiou, A. (2023), <i>Le vrai du faux</i> , Bocalupo Films, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)	Armel Hostiou part à la recherche de son double numérique : quelqu'un qui, quelque part à Kinshasa, a usurpé son identité et organise des castings frauduleux en son nom. Dans une séquence en caméra cachée, il rencontre le faussaire qui devient un personnage du film. Mais le réalisateur lui-même n'arrive plus à démêler le vrai du faux.
Imamura, S. (1967), <i>L'évaporation de l'homme</i> (Ningen jôhatsu) Art Theatre Guild (ATG), Imamura Productions, Nihon Eiga Shinsha	Ce film enquête sur la disparition soudaine d'un homme, phénomène fréquent au Japon dans les années 1960. Il contient de nombreux entretiens volés en caméra cachée. Mais la narration brouille totalement les frontières entre fiction et réalité.
Zobel, C. (2007), <i>Great World of Sound</i> , GWS Media, Plum Pictures	Dans cette fiction, deux producteurs promettent à des musiciens amateurs rencontrés dans des auditions aux États-Unis de produire leur prochain album. Les séquences d'audition sont réellement tournées en caméra cachée.

Occurrences du concept de « la vie à l'improviste » dans les textes de Vertov

Toutes ces occurrences sont relevées d'après l'entrée « filming unawares » de l'ouvrage *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov* et correspondent donc aux mentions de Vertov qui évoquent le concept de « vie à l'improviste » mais pas le film *Kino-Glaz* (1924). Les ouvrages en français ne comportent malheureusement pas d'index. Nous avons également ajouté une citation (A7) qui ne figure pas dans *Kino-eye* car le texte en question (lu par ailleurs dans *Le Ciné-Œil de la révolution*) n'y a pas été publié.

Nous avons fait le choix de numéroter ces citations en deux séries (A pour Articles et N pour Notes), qui ne disent rien de la visibilité effective de ces propos pour les contemporains de Vertov (certains articles ne sont publiés qu'en 1986) mais témoignent simplement du rapport que Vertov entretient avec ces écrits et de leur état de rédaction. Par ailleurs, certaines notes nourrissent de manière évidente des propos « publics ». Nous avons choisi de revenir aux textes français traduits dans *Dziga Vertov. Articles, Journaux, Projets* ou lorsque le texte y figurait, d'utiliser de préférence *Le Ciné-Œil de la révolution* (traduction plus récente et plus complète). Le texte anglais ne constituait pas un apport majeur dans la compréhension des textes et correspondait aux versions parfois tronquées des écrits de Vertov. Nous ne faisons donc figurer ici que la version française la plus complète.

N°	Référence du texte	Extrait en français
A1	<p>« Naissance du Ciné-Oeil », propositions pour un article datées de 1924 et publiées pour la première fois en 1966</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Kino-eye</i>, p. 41 - <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 61 	<p>Le « Ciné-Œil » se comprend comme « ce que l'œil ne voit pas » comme le microscope et télescope du temps comme le négatif du temps comme la possibilité de voir sans frontières ni distances comme la commande à distance d'un appareil de prises de vues comme le télé-œil comme le rayon-œil comme « la vie à l'improviste », etc., etc.</p>
A2	<p>« En d'autres termes », propositions pour un article datées du 15 juillet 1926 publiées pour la première fois en 1966</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Kino-eye</i>, p. 57 - <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 81-82 	<p>Chaque instant de vie filmé sans mise en scène, chaque prise de vue faite dans la vie telle qu'elle est et filmée en cachette, à l'improviste, ou par tout autre procédé technique analogue est un fait fixé sur la pellicule, un ciné-fait, comme nous disons.</p>
A3	<p>« Je veux faire part d'une expérience », variante d'un article pour le 15^e anniversaire du cinéma soviétique datée de 1934, parue pour la première fois en 1966</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Kino-eye</i>, p. 120 - <i>Le Ciné-Œil de la révolution</i>, p. 475-476 	<p>Cette diversité de films de chronique ne s'assigne qu'une seule tâche essentielle et partagée : montrer la vérité. Pas question du Ciné-Œil pour le Ciné-Œil, mais notre objectif est de montrer la vérité, la <i>ciné-vérité</i>. Tous les moyens, les possibilités, les découvertes, les procédés, les méthodes du cinéma doivent servir à rendre visible l'invisible, clair l'obscur, évident le dissimulé, à dévoiler ce qui est masqué, à dire la vérité sur notre révolution, sur l'édification socialiste, sur la guerre civile ...</p> <p>De là vient aussi notre aspiration à filmer les gens sans masque, sans jeu, à les filmer sans qu'ils s'en aperçoivent, à lire sur les visages les pensées mises à nu par le Ciné-Œil.</p>

N°	Référence du texte	Extrait en français
A4	<p>« Trois chants sur Lénine et le Ciné-Œil », - <i>Kino-eye</i>, p. 123 - <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 170</p>	<p>[...] ils [les critiques] faisaient sans cesse la distinction entre <i>ciné-œil</i> et <i>Kinopravda</i>. Lebedev lui-même a écrit qu'il était pour la <i>Kinopravda</i> contre le <i>ciné-œil</i>. Cela a duré très longtemps parce que les critiques ne comprenaient pas qu'il n'y a pas de « ciné-œil » pour le « ciné-œil », de vie à l'improviste pour la vie à l'improviste, de tournage en cachette pour le tournage en cachette. Ce n'est pas un programme, c'est un moyen. La <i>Kinopravda</i>, que la critique a appréciée, a été faite avec les moyens du <i>ciné-œil</i>.</p>
A5	<p>« Au sujet de la <i>Kino-Pravda</i> », 1934, texte déjà paru dans <i>Articles, Journaux, Projets</i> sous le titre « La <i>Kinopravda</i> », p. 174-180 - <i>Kino-eye</i>, p. 131 - <i>Le ciné-œil de la révolution</i>, p. 463</p>	<p>Le Ciné-Œil (1922) se définit comme « ce que l'œil ne voit pas », comme le microscope et le télescope du temps (de l'éclosion de la fleur filmée image par image jusqu'à la trajectoire ultra-accélérée de la balle), comme le « négatif du temps » (tournage à rebours), comme la possibilité de voir sans frontière et sans distance, comme la commande à distance des appareils de prise de vue, comme le télé-œil, la radiographie-œil, comme « la vie à l'improviste », etc.</p>
A6	<p>« Extraits de l'histoire des Kinoks », retranscription d'après une allocution de Vertov le 21 février 1929, corrigée par lui, publiée la première fois en 1966. Paru dans <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 142-143 dans une version très largement abrégée. - <i>Kino-eye</i>, p. 100 - <i>Le ciné-Œil de la révolution</i> p. 356.</p>	<p>Si un film de 2000 mètres comprend deux ou trois passages mis en scène, cela ne le compromet pas. Ces passages restent des exceptions qui confirment la règle. Le film <i>L'Homme à la caméra</i> n'en comporte pas. De tout évidence, vous vous intéressez à des passages en particulier. Sur ce point, il existe de nombreuses méthodes de tournage. La meilleure méthode, c'est de tourner à l'improviste, de tourner en cachette. Il y a en outre les procédés propres à la chronique ordinaire, les procédés de travail sur pellicule ultra-sensible, etc. Quand vous filmez un participant d'un débat, une réunion ou une manifestation quelconque, vous n'appliquez ni le tournage à l'improviste, ni le tournage en cachette. Il s'agit en l'occurrence d'un simple filmage, de l'habituelle non-intervention dans les processus qui se déroulent. Il faut ensuite parler du tournage où l'on doit détourner l'attention de ceux que l'on filme. On y arrive soit par des moyens naturels, par exemple dans une usine, où l'ouvrier est absorbé par sa machine, soit par des moyens artificiels. Pour ce film en particulier [<i>L'Homme à la caméra</i>], nous avons filmé des scènes inhabituelles. La jeune fille n'est pas filmée en cachette. Si vous avez une soeur vous pouvez tout à fait enregistrer quelques moments de sa journée à l'aide de deux caméras. Vous n'avez pas à donner des consignes à qui que ce soit parce que ces gestes se répètent quotidiennement. Dans le cas qui nous concerne ici, le changement ne s'applique qu'au matériau. Nous ne le considérons pas comme un atout fondamental relativement à la chronique ordinaire. Si l'homme porte une attention marquée à la caméra, bien souvent il faut avoir recours à un deuxième appareil. Le passage où la femme parle au téléphone est, quant à lui, unique. La lumière était allumée depuis longtemps et tout le monde y était habitué. C'est alors que nous avons réussi à filmer sa conversation téléphonique. D'ordinaire toutes nos réunions ont été filmées comme de la chronique. Les invités étaient filmés. Les feux de Bengale servaient d'éclairage. Tout le monde dansait. Moi aussi. Beliakov, placé derrière une colonne, tournait la manivelle de l'appareil de prise de vue. J'ai déjà parlé de l'organisation du matériau filmé. Un jour, je me trouvais dans un studio et au moment où le metteur en scène a dit à l'acteur : « La séquence est terminée », j'ai filmé. L'actrice était en train de jouer et elle était entièrement absorbée par le jeu, et c'est justement à la minute où elle n'avait pas encore repris ses esprits, où elle ne nous avait prêté aucune attention; que je l'ai filmée. Il s'est trouvé que ce passage était infiniment supérieur à tout ce que le metteur en scène avait filmé avant et il m'a demandé de lui donner mes bouts de film. Voilà ce que peut signifier l'attention détournée ... Au marché Smolenskii, dormait un sans-abri. Nous l'avons filmé alors qu'il dormait, mais quand allait-il enfin se réveiller ? Nous avons provoqué une bagarre, avons fait du bruit, avons positionné la caméra de côté, là où il ne devait pas la voir <i>a priori</i>. Nous l'avons filmé le temps qu'il se réveille, qu'il reprenne ses esprits, sans comprendre ce qu'il se passait autour de lui. Souvent, un tournage en cachette aboutit à des résultats intéressants.</p>

N°	Référence du texte	Extrait en français
A7	<p>« Le Front du Ciné-Oeil », intervention de Dziga Vertov lors d'une réunion à l'ARK le 19 mars 1926, texte publié pour la première fois en 1986.</p> <p>- <i>Le Ciné-Œil de la révolution</i>, p. 258-259</p> <p>NB : cette entrée ne figure pas dans l'index de <i>Kino-eye</i></p>	<p>En ce qui concerne le cliquetis de l'appareil de prise de vue, c'est de notoriété publique. Cela relève surtout des progrès techniques, on va dire. Mais il est possible de filmer sans que le bruit de l'appareil nous en empêche. Je dirais qu'il existe entre 30 et 50 méthodes qui le permettent. Certaines sont plus efficaces que d'autres. Nous avons réussi à les déceler grâce à un long travail. Ces méthodes n'étant pas équivalentes, nous en distinguons trois groupes. Premièrement, le tournage avec un appareil dissimulé à proprement parler, lorsque les personnes ne soupçonnent aucunement qu'elles sont filmées. Deuxièmement, le procédé avec lequel nous détournons leur attention de manière artificielle. Troisièmement, la situation où les personnes, spontanément, ne font pas attention à l'appareil. Par exemple, des ouvriers occupés par leurs machines, et tout une série d'objets et de personnes qui ne sont pas inactives, mais qui sont au contraire absorbées par une action accaparante qui, de surcroît, présente un risque pour leur vie. Je peux citer un autre exemple (que je n'arrive pas à oublier) où le livre a joué un rôle considérable. La personne était tellement absorbée par la lecture que lorsque nous avons installé l'appareil de prise de vue dans la salle éclairée, elle n'a pas détourné les yeux du livre. Tout un système, toute une échelle de cas existent où le cliquetis de l'appareil ne perturbe pas ou presque pas. Cependant, nous préférons saisir la vie saisie à l'improviste.</p>
N1	<p>« Extrait du règlement de combat des kinoks », carnet de notes datées de 1924</p> <p>- <i>Kino-eye</i>, p. 162-163</p> <p>- <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 215</p>	<p>Consigne générale pour tous les procédés : la caméra invisible.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) le filmage à l'improviste est une vieille loi de la guerre : coup d'œil, vitesse, pression. 2) Filmage depuis un point d'observation à découvert, préparé par les kinoks-observateurs. Maîtrise de soi, calme et, au moment propice, attaque-éclair. 3) Filmage depuis un point d'observation dissimulé. Patience et attention totales. 4) Filmage en détournant par un moyen naturel l'attention des sujets filmés. 5) Filmage en détournant artificiellement l'attention des sujets filmés. 6) Filmage à distance. 7) Filmage en mouvement. 8) Filmage d'en haut.
N2	<p>Notes du 20 mars 1927</p> <p>- <i>Kino-eye</i>, p. 167-168</p> <p>- <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 221-222</p>	<p>Nous avons quitté l'atelier pour aller dans la vie, dans le tourbillon des faits visibles qui se bousculent, là où est le présent tout entier, là où les gens, les tramways, les motocyclettes et les trains se rencontrent et se quittent, où chaque autobus suit son itinéraire, où les automobiles vont et viennent, occupées par leurs affaires, là où les sourires, les larmes, la mort et les impôts ne sont pas assujettis au porte-voix d'un metteur en scène.</p> <p>Vous entrez dans le tourbillon de la vie avec votre caméra, la vie va son train. Sa course ne s'arrête pas. Personne ne se soumet à vous. Vous devez vous habituer à mener votre exploration sans déranger les autres.</p> <p>Les premiers ennuis arrivent. On vous regarde, des gamins vous entourent, les gens que vous filmez jettent un coup d'œil sur la caméra. Vous prenez de l'expérience. Vous trouvez une foule de moyens pour passer inaperçu et faire votre travail sans interrompre celui des autres.</p> <p>Tous les essais pour filmer les gens en train de marcher, de manger, de travailler ratent invariablement., Les filles se mettent à arranger leur coiffure, les hommes se font une tête à la Fairbanks ou à la Conrad Veidt.</p> <p>Tous sourient aimablement à la caméra. Parfois la circulation s'arrête.</p> <p>Une foule de curieux stationne devant la caméra et encombre l'endroit choisi pour le tournage. C'est encore pire le soir où la lumière des lampes attire une masse de curieux. Là, la vie n'attend pas, les gens bougent. Chacun vaque à ses occupations.</p> <p>L'opérateur doit se montrer très inventif dans son travail.</p> <p>Il faut refuser l'immobilité de l'appareil. Il faut faire preuve d'un maximum de mobilité et d'esprit d'invention.</p>

N3	<p>Notes du 12 février 1937</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Kino-eye</i>, p. 210-212 - <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 284-285 	<p>Le soleil éclaire les voisins de la maison d'en face. La lumière que nous avons, nous, n'est qu'un reflet. Une jeune femme dresse sa fine silhouette devant un miroir, sans soupçonner que je la regarde de la fenêtre d'en face. Elle ôte son peignoir, elle s'admire, se retourne et arrange ses cheveux. Le soleil l'inonde, l'éblouit et, comme sur une scène vivement éclairée, elle ne peut voir les spectateurs tout en étant vue de tous. Elle ne le sait pas. Et, se cachant du soleil avec la main, elle ne quitte pas le miroir des yeux.</p> <p>Ainsi, il est possible d'observer les minutes intimes du comportement humain sans complications ni dispositifs particuliers. Et même sans organiser d'expériences spéciales.</p> <p>Je pense à la femme du garde asphyxié dans un puits. Je pense au veuf qui a pleuré pendant deux jours après la mort de son épouse et qui, le troisième a ramené une fille rencontrée dans la rue, a fermé la chambre à clé, allumé toutes les lampes et longuement contemplé la fille nue sans la toucher. Je me souviens de la perplexité de la fille puis de son sans-gêne et des ses manèges « expérimentaux ». Je revois le visage du veuf, son regard lointain, absent, comme si le corps de la fille n'était pas dans son champ de vision, comme s'il était réfracté dans un prisme et qu'une multitude de corps flottaient devant ses yeux... Que tout cela était étrange. Elle quitta la chambre sur la pointe des pieds. Je la vis descendre, sortir de la maison et lever la tête vers la fenêtre éclairée du veuf... Le lendemain matin, en partant travailler, je vis par la fenêtre que l'homme avait gardé la même pose.</p> <p>Je me souviens du mari et de sa femme dans un ficare rue Pétrovska. Elle lui parlait avec animation. Il souriait et lui caressait la main. Soudain le mari pâlit, ouvrit la bouche pour aspirer de l'air. Elle ne s'en aperçut pas et continua à rire et à bavarder. Il lui saisit la main. Il se forma un attroupement. Le fiacre s'était arrêté. Elle criait, suppliait, l'appelait par des noms tendres, l'étreignait, lui murmurait quelque chose à l'oreille, l'embrassait... mais l'homme était mort.</p> <p>Je me souviens très bien de divers incidents dont le tournage est irréalisable s'il faut les écrire à l'avance.</p>
N4	<p>Notes du 6 septembre 1936</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Kino-eye</i>, p. 197 - <i>Articles, Journaux, Projets</i>, p. 261-262 	<p style="text-align: center;">Le voleur dans le rôle du contrôleur. « Fonction : contrôleur des caisses d'épargne, Profession : voleur récidiviste ». (Extrait d'un entrefilet sur un voleur dans la <i>Pravda</i> du 22 septembre 1936 - n°262)</p> <p>Si la ciné-vérité c'est la vérité montrée par les méthodes du <i>ciné-œil</i>, le contrôleur ne pourra être filmé d'une manière <i>ciné-œil</i> que si on lui arrache son masque, que si derrière le masque du contrôleur on aperçoit le <i>voleur</i>.</p> <p>Le seul moyen d'arracher son masque au contrôleur, c'est de l'observer en cachette, de le filmer en cachette, c'est-à-dire avec une caméra invisible, un pellicule ultra-sensible et des objectifs à grande luminosité, avec une pellicule pour observer le soir et la nuit ; avec, en outre, une caméra silencieuse (vision plus son), une caméra prête à tourner en permanence, qui se déclenche instantanément, au moment même où l'on voit.</p> <p>Nous sommes ici dans la rubrique des faits divers. Ce n'est pas au théâtre mais dans la vie que, pour puiser dans la caisse, le voleur joue le rôle du contrôleur.</p> <p>Ou que, pour séduire sa promise et la voler ensuite, l'aventurier joue le rôle du fiancé énamouré. Ou que le malin fait le niais pour mieux tromper sa victime. Ou que la prostituée exerce son métier déguisée en fillette avec un noeud dans les cheveux pour duper les poires. Ou que l'hypocrite, le flagorneur, le bureaucrate, le hâbleur, l'espion, le cafard, le bigot, le maître-chanteur, le traître, le caméléon, etc. dissimulent leurs pensées, jouent tel ou tel rôle et ôtent leur masque lorsque personne ne peut les voir ou les entendre. Les montrer sans masque, quelle tâche ardue mais noble !</p> <p>Tout cela lorsque l'homme joue tel ou tel rôle dans la vie. Même si l'on prend un acteur professionnel qui joue un rôle au théâtre, le filmer à la <i>ciné-œil</i> revient à montrer le synchronisme ou le non-synchronisme de l'acteur et de l'homme, la coïncidence ou la non-coïncidence des paroles et des pensées, etc. Je me souviens d'un acteur du cinéma muet, qui tout en mourant de ses blessures sous le regard de la caméra, tout en exprimant la souffrance de tout son corps et de tout son visage, racontait une histoire drôle qui faisait rire tout le monde, visiblement très fier de ce talent qu'il avait de jouer sans éprouver →</p>

	<p>→ d'émotion. Si une caméra sonore avait enregistré les convulsions du blessé, nous aurions, à notre grand étonnement, entendu à la place des gémissements, quelque chose de diamétralement opposé à ce qu'auraient vu nos yeux : des jeux de mots, des astuces, des petits rires...</p> <p>L'acteur avait dû tant de fois mourir devant une caméra qu'il n'avait aucun effort cérébral à faire pour mourir une fois de plus dans les règles de l'art. Il avait l'esprit libre pour raconter des bons mots. Cette aptitude au dédoublement m'avait alors épouvané.</p> <p>Montrer à la <i>ciné-œil</i> Ivanov dans le rôle de Pétrov, c'est le montrer en tant qu'homme dans la vie et en tant qu'acteur sur la scène, sans faire prendre sa façon de jouer sur la scène pour son comportement dans la vie et vice-versa. Tout est parfaitement clair. Ce n'est pas Pétrov que nous avons devant nous mais Ivanov en train de jouer le rôle de Pétrov.</p> <p>Si une pomme factice et une vraie pomme sont filmées de telle sorte qu'on ne peut pas les distinguer, cela ne veut pas dire qu'on sait filmer mais au contraire qu'on ne sait pas.</p> <p>Il faut filmer la vraie pomme de sorte qu'aucune contre-façon ne soit possible. On peut mordre dans une vraie pomme et la manger, avec une pomme factice c'est impossible. Un bon opérateur doit rendre cela visible.</p>
--	---

Liste indicative des plans dans la séquence du bar de *Kino-Glaz*

GP = Gros Plan

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| 1) Carton lieu | 44) GP Shura |
| 2) Pionniers GP | 45) Pionniers demi-ensemble |
| 3) Hommes Demi ensemble | 46) GP Shura |
| 4) Pionniers Demi ensemble | 47) Hommes attablés |
| 5) Carton Shura | 48) GP Shura |
| 6) Shura Travelling | 49) autres Hommes attablés |
| 7) GP Pionniers | 50) GP Shura |
| 8) Hommes Demi ensemble | 51) autres Hommes attablés |
| 9) Shura Travelling | 52) Hommes RDC |
| 10) Hommes Demi-Ensemble | 53) Insert service |
| 11) GP Pionniers | 54) Hommes RDC |
| 12) Hommes Demi-Ensemble | 55) Pionniers GP |
| 13) Shura Travelling | 56) Autres hommes attablés |
| 14) Accordéon | 57) Pionniers GP |
| 15) Shura GP | 58) Shura GP |
| 16) Insert vitrine Bière | 59) Pionniers GP |
| 17) Quête Shura | 60) Autres hommes (regard caméra) |
| 18) GP Shura | 61) Pionniers demi ensemble |
| 19) Quête Shura | 62) Pionniers GP |
| 20) Insert service | 63) Chien rapproché |
| 21) Insert accordéon | 64) Pionniers GP (lancent papier) |
| 22) Insert service | 65) Hommes attablés (ramassent) |
| 23) Insert accordéon | 66) Pionniers GP |
| 24) GP Shura | 67) Chien |
| 25) Insert service | 68) Shura GP |
| 25) Insert accordéon | 69) Homme GP (papier) |
| 26) Insert service (Pionniers) | 70) Homme insert (lecture) |
| 27) Hommes attablés | 71) animation |
| 28) Insert service | 72) Homme insert lecture |
| 29) GP Shura | 73) GP Fumeur oreille |
| 30) Aumône Shura + hommes | 74) Hommes attablés RDC |
| 31) Insert Aumône | 75) Hommes attablés (pionniers) |
| 32) Pionniers Demi-ensemble | 76) Insert chaussures |
| 33) GP Shura | 77) Hommes attablés RDC |
| 34) Aumône Shura + hommes | 78) GP homme lecture |
| 35) Insert Aumône | 79) GP buveur |
| 36) GP Shura | 80) Insert cigarette |
| 37) Fin aumône (hommes) | 81) Pionniers demi-ensemble |
| 38) GP homme 1 | 82) GP Shura |
| 39) GP homme 2 | 83) Pionniers GP |
| 40) GP homme 1 | 84) GP fumeur |
| 41) insert papier | 85) GP Pionniers |
| 42) GP homme 1 | 86) Shura Travelling sortie |
| 43) GP homme 2 | |

Entretien avec Bernard Aubouy, ingénieur du son de *Shoah*

Entretien téléphonique avec Bernard Aubouy, mené le 5 avril 2023 dans l'après-midi. Claude Aubouy nous informe sur le dispositif technique pour les entretiens volés de Shoah.

E. T. : *Quel était le dispositif sonore pour enregistrer ces entretiens*

B. A. : On avait tout simplement équipé Claude Lanzmann d'un petit micro émetteur et j'avais le récepteur. Il avait une cravate en lainage assez souple, qui ne coupait pas le son. Je mettais le micro dans la cravate.

E. T. : *Vous étiez dans le camion ? Dans la pièce ?*

B. A. : J'étais dans le camion. Si vous avez vu le film, on me voit à l'image. Je suis à côté de l'opérateur, de dos, en chemise blanche. J'avais un récepteur dans le camion. Je mettais le son sur haut-parleur pour que l'opérateur, Dominique Chapuis, puisse entendre la conversation. Il recevait l'image par radio comme moi. Mais je lui mettais le son pour qu'il puisse en profiter ... Comme c'étaient des interviews qui duraient longtemps ...

E. T. : *Caroline Champetier, dans un entretien avec Beauviala à la Cinémathèque³⁸⁰, évoque le tournage avec Franz Suchomel. Elle parle d'un gros micro qui obnubilait Franz Suchomel. Comme si, pour cet entretien, il avait accepté d'être enregistré, pas filmé.*

B. A. : Parmi les gens qu'interviewait Claude Lanzmann, il y avait ceux qui avaient refusé d'être filmés. Complètement. Mais ils avaient accepté de le recevoir et de parler avec lui. Dans ce cas-là, la caméra était cachée, elle était dans un sac que tenait la secrétaire de Claude Lanzmann qui l'accompagnait. Elle avait un émetteur qui transmettait l'image au récepteur dans le camion. Pareil, je transmettais le son vers le camion.

Autant, le son passait très bien. Les micros émetteurs dataient déjà d'un certain temps. Autant pour l'image c'était le début ! avec la Paluche ... On avait des problèmes de réception.

La caméra était dans un sac avec un semi-transparent et une focale large. La secrétaire, en arrivant dans la pièce, posait le sac sur un meuble de façon à ce qu'elle filme toute la scène. Puis, elle allait voir à la fenêtre de l'immeuble. On se débrouillait pour avoir toujours le camion en vue sous la fenêtre. Selon la qualité de la réception, on mettait sur le pare-brise un rond rouge si ça ne marchait pas du tout, un rond

vert si ça marchait bien ou un rond bleu si c'était moyen. Quand elle voyait le rond vert, elle ne touchait plus à la caméra, ça veut dire que ça passait bien. Quand elle voyait le rond bleu elle essayait d'améliorer un peu en la bougeant mais pas trop. Et quand elle voyait le rond rouge, ça voulait dire qu'elle reprenait le sac et elle le mettait carrément ailleurs.

E. T. : *Mais sur ce premier entretien avec Franz Suchomel, vous étiez dans la pièce³⁸¹ ?*

B. A. : Ce dont je vous parle c'étaient les nazis qui ne voulaient pas du tout être filmés. Mais il y avait certains entretiens où le nazi avait accepté d'être enregistré mais pas filmé. Alors on le filmait en cachette et on attirait son attention avec le son.

C'est-à-dire qu'on avait mis la caméra dans la sacoche du Nagra. On avait fait une grosse sacoche dans laquelle il y avait le Nagra et il y avait le transmetteur image. On avait le micro son sur une perche, bien visible, et le nazi ne voyait que ça. Le nazi ne voyait pas qu'il y avait une caméra, qui était en fait un micro déguisé en caméra, ou plutôt une caméra déguisée en micro ! Elle était pincée à la table et elle filmait.

Il y avait la perche au dessus. Et il y avait, à la table de l'ingénieur du son (qui en fait était l'opérateur ...), une pince avec un micro (qui en fait était une caméra) ! C'était la Paluche qu'on avait "maquillée" en micro en quelque sorte. Elle filmait, mais pour le nazi c'était un micro.

Celui qui obnubilait le nazi, c'était mon micro à moi, qui était au bout d'une perche. Le nazi ne faisait pas attention à l'autre "micro" sur la table de l'ingénieur du son, qui était l'opérateur en fait. Comme la caméra était devant lui, il pouvait la faire bouger un petit peu. Il avait un petit écran dans la sacoche, qu'on ne pouvait pas voir, il était le seul à le voir.

Ca a été une source d'engueulade entre Claude Lanzmann et lui parce que Lanzmann voulait que la caméra ne bouge pas. Mais lui la bougeait quelquefois. Mais ce n'était rien, ce n'était pas grave.

E. T. : *Qui a imaginé ce dispositif ? Comment l'avez-vous conçu dans sa globalité ?*

B. A. : On l'a imaginé en en parlant ensemble, en fonction des gens qu'on interviewait.

³⁸⁰ A. BOILEAU, « La Paluche (Aaton) : entre Technique et Éthique (Politique) », sur *Ouvrir le cinéma* (en ligne : <https://ouvrirlecinema.org/pages/plumes/paluche/paluche.html> ; consulté le 14 décembre 2021)

³⁸¹ En réalité, Bernard Aubouy ne participe pas à ce tournage-ci comme il me l'apprend un peu plus tard dans l'entretien.

Quand on interviewait un nazi qui acceptait d'être enregistré, on s'était dit "on va faire ça comme ça", c'est-à-dire qu'on met "en vue" le fait qu'on enregistre. Ça nous permet de cacher une caméra sans qu'il y fasse attention.

E. T. : *Dans ce cas là vous aviez aussi un moyen de communiquer ?*

B. A. : Non parce qu'on était tous dans la pièce, et pas dans le camion.

E. T. : *Dans le film, le camion qui apparaît avant le premier entretien n'est pas tout à fait véridique puisque dans ce cas précis, l'équipe est à l'intérieur avec Claude Lanzmann ?*

B. A. : Ce premier entretien a été fait avant le tournage en Allemagne. Je crois qu'il [le nazi] était en prison, qu'il avait un cancer, ou était gravement malade³⁸². Il a accepté de parler parce qu'il savait qu'il allait mourir, mais pas d'être filmé.

Ça a été fait avant le début du tournage.

E. T. : *Ce que je me demande c'est si, à ce moment-là du film, ce camion agit plutôt comme une construction narrative, pour expliquer que c'est tourné en caméra cachée ... plutôt que la réalité du tournage, en tout cas de celui-là en particulier.*

B. A. : Celui-là en particulier je n'y ai pas participé. C'était avant le tournage du film, j'étais sur un autre film et m'était fait remplacer. Mais je crois qu'il y avait le camion ... Je ne sais pas.

E. T. : *Ah mais si ! Il y avait le camion ... Puisqu'il fallait bien enregistrer le signal de la Paluche et cela se faisait avec une caméra argentique ... Donc il y avait bien le camion ...*

J'aurais une dernière question. Est-ce que vous avez eu ensemble des discussions par rapport à l'éthique de cette pratique de la caméra cachée ?

B. A. : Oui on a eu une discussion. Surtout parce qu'on savait qu'en Allemagne c'était particulièrement interdit, et fortement puni par la loi. Autant la caméra cachée en France ... Mais en Allemagne !

D'ailleurs le jour où l'on s'est fait prendre ... On était en train de tourner complètement en cachette (caméra et son cachés) avec un nazi qui avait refusé d'être enregistré et filmé. Il faisait très chaud, c'était le mois d'août. Le camion était garé en bas de l'immeuble. Comme il faisait très chaud à l'intérieur, j'avais ouvert les vitres. La femme du nazi est passée à côté du camion et a entendu la voix de son mari ! Elle a compris, elle est remontée en courant.

A ce moment-là, on a fait ce qu'on avait prévu : on est partis en catastrophe pour sauver les rushes. On avait quand même 7 ou 8 heures d'enregistrement déjà. Et on a vu en partant dans le rétroviseur Claude Lanzmann qui sortait, poursuivi par le fils du nazi³⁸³ ! Le nazi c'était un vieux monsieur de 70 ans. Mais son fils avait 40 ans !

Finalement, ils ont arraché le sac dans lequel se trouvait la caméra. Ils l'ont arraché à Claude qui s'enfuyait. On a perdu la caméra.

Il a fallu la récupérer.

On avait rendez-vous à l'hôtel. Conseil de guerre. On s'est séparés pendant un mois. Et Claude a contacté le président du tribunal de Nuremberg. Via l'avocat des nazis, on a pu récupérer la caméra. Le nazi a compris que s'il y avait un procès, ce ne serait pas à son avantage ! Donc on a réussi à récupérer la caméra que le nazi avait piquée.

E. T. : *Il y a eu des procès ?*

B. A. : Non. D'ailleurs il n'y a que ce jour-là qu'on s'est fait prendre.

Ça aurait été grave. On aurait eu gain de cause à l'arrivée, parce que c'était nous contre un nazi ... mais en Allemagne c'est beaucoup plus interdit qu'en France. Mais tout s'est bien terminé.

Quand on tournait comme ça ... Claude Lanzmann, quand même ... il prenait des risques ! C'était pas tellement les nazis, c'était plutôt la famille, les enfants ... Je me rappelle, quand je l'habillais avant, c'était un peu comme l'habillage du torero ! Je lui mettais son micro, je lui mettais un holster sous le bras dans lequel il y avait l'émetteur. Et ... on sentait qu'il avait le trac quand même ! Il avait peur.

E. T. : *D'ailleurs, il n'y avait qu'un seul micro ?*

B. A. : Oui. Claude s'arrangeait pour se mettre près du nazi. En général autour d'une table et Claude se mettait pas loin de lui, sachant qu'on enregistrerait le nazi sur son micro à lui.

E. T. : *Il n'y avait pas de back-up si ce micro lâchait.*

B. A. : Claude allait régulièrement aux toilettes. Il avait des problèmes de prostate. Et depuis les toilettes il nous parlait avec son micro, nous demandait si tout allait bien. Si on avait eu un problème de micro on lui aurait dit. Si tout allait bien on mettait le rond vert. Il allait regarder et s'il voyait le rond vert c'est que tout allait bien ... Si le micro avait lâché, on aurait mis le rond rouge, il aurait compris que ça ne marchait pas !

³⁸²Dans les archives de l'entretien, Lanzmann commence par demander au nazi si son cœur va bien. Il est donc probable que le nazi souffre de problèmes de cœur. Par ailleurs, l'entretien n'a pas lieu en prison, mais dans un hôtel.

³⁸³Cet épisode est également raconté par Lanzmann dans ses mémoires (*Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009), et apparaît dans les archives de l'entretien avec Heinz Schubert : « Heinz Schubert - Einsatzgruppen », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004055> ; consulté le 13 janvier 2023)

Découpage de *La Baie de la honte*

Ce découpage d'après le montage ne suit pas une logique de tournage (1 lieu / 1 temps = 1 séquence) mais une logique narrative. Nous avons ensuite tenté d'associer chacune des séquences identifiées (à l'exception de l'épilogue) à une trame parmi les quatre identifiées (infiltration, animaliste, géopolitique, sanitaire). Nous avons également regroupé des ensembles de séquences (parfois de trames différentes) dans des blocs qui constituent des temps caractéristiques du récit.

1	00:00:00	00:02:50	00:02:50	INFILTRATION	Générique/Prologue . « We tried to do this legally » Images d'infiltration, infrarouge. Personnage de Ric introduit par Louie Psihoyos		
2	00:02:50	00:04:00	00:01:10	INFILTRATION	Présentation de la ville de Taiji avec Ric. Police		
3	00:04:00	00:04:50	00:00:50	ANIMALISTE	Oceanic Preservation Society. Dégradation de l'océan. Observation des récifs. Annulation de l'intervention de Ric O'Barry par Seaworld.		
4	00:04:50	00:05:30	00:00:40	ANIMALISTE	Sea World et les delphinariums		
5	00:05:30	00:06:10	00:00:40	INFILTRATION	Le massacre à Taiji. « Fishermen told me : "If the world finds out what goes on here, we'll be shut down" (...) We need to get in there and film exactly what happens »	Durée du bloc introductif 00:20:15	
6	00:06:10	00:07:15	00:01:05	INFILTRATION	Flics en civil à l'hôtel - caméra cachée		
7	00:07:15	00:10:00	00:02:45	ANIMALISTE	Activisme de Ric, actions, assassinats de militants		
8	00:10:00	00:11:40	00:01:40	ANIMALISTE	Flipper, dressage, relation avec Ric. Et Homme/dauphin.		
9	00:11:40	00:14:20	00:02:40	ANIMALISTE	Seaquarium / liberté / captivité		
10	00:14:20	00:16:50	00:02:30	INFILTRATION	Chasse au dauphin à Taiji - longue focale. Témoignages. Sélection pour Seaquarium.		
11	00:16:50	00:18:40	00:01:50	ANIMALISTE	La mort de Kathy (suicide) et le combat de Ric		
12	00:18:40	00:20:15	00:01:35	INFILTRATION	La crique secrète et la viande de dauphin. Mission : arrêter le massacre.		
13	00:20:15	00:23:46	00:03:31	GÉOPOLITIQUE	La CBI qui ne protège pas les dauphins. Ric interdit de séjour à Taiji, en conflit avec la CBI. Intérêts du Japon à la CBI		
14	00:23:46	00:25:15	00:01:29	ANIMALISTE	Surfers et relation dauphin/humain.		
15	00:25:15	00:26:50	00:01:35	INFILTRATION	Impossible de filmer ; affrontements avec les habitants		Durée du bloc conception du dispositif 00:16:05
16	00:26:50	00:28:30	00:01:40	INFILTRATION	Tentatives d'intrusion passées. Echec relatif de ces tentatives. Il faut arrêter ça.		
17	00:28:30	00:31:07	00:02:37	INFILTRATION	Le plan. Charles Hambleton : « Adrenaline Junky ». Réunion avec la mairie. Carte des zones interdites. « Natural Fortress ». Infiltration pour repérages.		
18	00:31:07	00:31:40	00:00:33	INFILTRATION	Tourisme dans les temples japonais : et si les rochers peuvent nous regarder ?		
19	00:31:40	00:32:40	00:01:00	INFILTRATION	Décor de cinéma - fabrication des rochers pour dissimuler les caméras		
20	00:32:40	00:34:42	00:02:02	INFILTRATION	Le recrutement à la Ocean's Eleven. Les outils (Simon). La logistique (Joe). Caméra infrarouge. Hélicoptère/Dirigeable. Hydrophone. Ne pas faire de bruit avec des bouteilles → plongeurs		
21	00:34:42	00:36:25	00:01:43	ANIMALISTE	Relation plongeurs dauphins		
22	00:36:25	00:37:40	00:01:15	INFILTRATION	Départ pour le Japon / arrivée		
23	00:37:40	00:39:00	00:01:20	INFILTRATION	Ils sont suivis. Filatures.		
24	00:39:00	00:41:20	00:02:20	INFILTRATION	Vous ne pouvez pas filmer / Un dauphin blessé nage vers la plage		
25	00:41:20	00:43:06	00:01:46	GÉOPOLITIQUE	Culture locale ? Personne n'en mange au japon ? Pourquoi ? Le mercure	Durée du bloc scandale sanitaire 00:07:30	
26	00:43:06	00:46:30	00:03:24	SANITAIRE	Le mécanisme de l'accumulation du mercure dans la chaîne alimentaire / Le danger du mercure / Les seuils toxiques dépassés / Analyses		
27	00:46:30	00:48:50	00:02:20	SANITAIRE	La maladie de Minamata, un scandale à venir ? Arrêter le massacre à Taiji		
28	00:48:50	00:51:20	00:02:30	INFILTRATION	Début des opérations. Le danger de l'arrestation. Repérages et planification. Deux parties pour la mission : Son et Image ("full orchestra"). Surveillance intense.	Durée du bloc mission 1 00:12:40	
29	00:51:20	00:52:40	00:01:20	ANIMALISTE	Save the Whale movement : le pouvoir du chant de la baleine		
30	00:52:40	00:56:50	00:04:10	INFILTRATION	L'Hydrophone. (Répétition). Montée en pression. Quelqu'un ? Suspens. Mission réussie. Infiltration (Communications Talkies).		
31	00:56:50	00:57:50	00:01:00	INFILTRATION	Interrogatoire - caméra cachée. Ne connaît pas l'OPS, ITW, empoisonnement au mercure.		
32	00:57:50	01:00:40	00:02:50	ANIMALISTE	La communication chez les dauphins. Êtres intelligents.		
33	01:00:40	01:01:30	00:00:50	INFILTRATION	L'enregistrement sonore		
34	01:01:30	01:03:20	00:01:50	ANIMALISTE	Iki : autre ville où l'on tuait des dauphins. Plus de dauphins. « Not about money » ; « Pest control »		
35	01:03:20	01:10:40	00:07:20	GÉOPOLITIQUE	Lobbying anti-dauphins. (Nuisibles). Rapport productiviste à la mer. Intérêts japonais. Lobbying caraïbes. Sentiment nationaliste. Propagande par les repas scolaires.		
36	01:10:40	01:11:20	00:00:40	SANITAIRE	Scandale sanitaire à la cantine.	Durée du bloc mission 2 00:13:10	
37	01:11:20	01:12:20	00:01:00	GÉOPOLITIQUE	Peu de résistance au japon. Choisir son camp.		
38	01:12:20	01:16:00	00:03:40	INFILTRATION	Full orchestra. (Communications Talkies).		
39	01:16:00	01:21:00	00:05:00	INFILTRATION	Visionnage des images : discussion entre pêcheurs. Massacre. Mer rouge de sang. Aucun commentaire. Impressions de visionnage. Ils refont ce qu'ils ont fait aux grandes baleines.		
40	01:21:00	01:22:30	00:01:30	ANIMALISTE	Ric O Barry, remords.		
41	01:22:30	01:25:30	00:03:00	INFILTRATION	Mensonge sur les méthodes de mise à mort. Diffusion des images. La lutte ne fait que commencer.		
42	01:25:30	01:30:51	00:05:21	MULTIPLES	Epilogue (hors total)		

Bibliographie raisonnée

NB : Cette bibliographie « augmentée » contient également des références et des ouvrages qui n'ont pas été cités dans ce travail mais qui peuvent permettre d'approfondir certains sujets. A l'inverse, des documents dont l'usage n'est que très marginal ne sont pas référencés ici (mais bien dans les notes de bas de page !).

Ouvrages généraux, apports théoriques et méthodologiques

a. Réalité/Réel - Fiction

AUMONT JACQUES, *Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinéma*, France, Bayard, 2014.

NINEY FRANÇOIS, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, France, Klincksieck, 2009.

NINEY FRANÇOIS, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

b. Dispositif et rapports filmeur/filmé

CARDENAS JUAN, « Cinema as a Foucauldian Dispositif: An Anachronistic and Materialistic Approach », *Palabra Clave - Revista de Comunicación*, vol. 20, 1^{er} février 2017, p. 69-95.

COMOLLI JEAN-LOUIS, « Points d'ancrage », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 20.

COMOLLI JEAN-LOUIS, *Voir et pouvoir: l'innocence perdue*, Lagrasse, France, Verdier, 2004.

FIANT ANTONY, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet, *Point de vue et point d'écoute au cinéma: approches techniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

LINS CONSUELO, « Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 22, n° 1, Cinémas, 2011, p. 93-103.

MOUËLLIC GILLES, *Improviser le cinéma*, Arts : pratiques et poétiques (éd.), Belgique, Yellow now, 2011.

c. Technique

GAUDREULT ANDRÉ ET MARTIN LEFEBVRE, *Techniques et technologies du cinéma : modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

LIOGER RICHARD, « Le documentaire dans son histoire », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 3, Association Les Amis du Portique, 1^{er} janvier 1999 (en ligne : <https://journals.openedition.org/leportique/307> ; consulté le 11 décembre 2021).

PRÉDAL RENÉ, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008.

d. Subversion

BRENEZ NICOLE, « L'objection visuelle », dans *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 5-23.

VOGEL AMOS, *Le Cinéma, art subversif*, Claude Frégnac (trad.), Paris, France, Buchet-Chastel, 1977.

e. Autres

PERAMPALAM MEERA, *Surveiller et Cadrer. Les caméras de surveillance dans le cinéma des années 1990 à nos jours*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Laurent Jullier, 2017. Sous la direction de Laurent Jullier. Soutenue le 26-04-2017, à Sorbonne Paris Cité, dans le cadre de École doctorale Arts et médias (Paris).

« Hidden camera », dans *Wikipedia*, 25 novembre 2021 (en ligne : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hidden_camera&oldid=1057121191 ; consulté le 11 décembre 2021). Page Version ID: 1057121191.

« Welcome to the center of hidden cameras research » (en ligne : <https://web.archive.org/web/20160410225604/http://mamber.filmtv.ucla.edu/HiddenCamera/> ; consulté le 13 janvier 2022).

Prises de position sur la caméra cachée

a. Dans le champ du documentaire

Voir VERTOV (section par cinéaste)

BRETON STÉPHANE, « ON PARLE À LA TÉLÉ: Considérations relatives à la manière de placer une caméra devant un sujet vivant », *Esprit* (1940-), 302 (2), Editions Esprit, 2004, p. 228-236.

MORIN EDGAR, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », dans *Chronique d'un été*, Inter-spectacles, Paris, 1962.

MORIN EDGAR ET JEAN ROUCH, *Chronique d'un été: Jean Rouch et Edgar Morin*, Paris, Inter-spectacles, 1962.

ROUCH JEAN, « La caméra et les hommes », dans C. De France (éd.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, La Haye, New York, Mouton, Cahiers de l'homme nouvelle série XIX, 1979.

SADOUL GEORGES ET RICHARD LEACOCK, « Avec la caméra-œil de Robert L. Drew et Richard Leacock, nouvelle vue sur le cinéma de l'an 2000 », *Les lettres françaises*, n° 918, 15 mars 1962, p. 6.

b. Le cas du journalisme d'investigation et de ses répercussions

BEAUSSONIE GUILLAUME, « Dissimulation sans manipulation ni tromperie : à propos de la caméra cachée des « Infiltrés » Cour de cassation, 30 mars 2016, n°15-82.039 », *Légipresse*, n° 339, 2016 (en ligne : https://publications.ut-capitole.fr/id/eprint/22561/1/Beaussonie_22561.pdf).

CHAMBAT-HOUILLON MARIE-FRANCE, « De la sincérité aux effets de sincérité, l'exemple de l'immersion journalistique à la télévision », *Questions de communication*, n° 30, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2016, p. 239-259.

DALMONTE EDSON ET MARIANA DE SOUZA GOMES, « Au nom de l'intérêt public: le journalisme masqué et l'utilisation des actions illicites dans le journalisme télévisé », *Television*, vol. 4, n° 1, CNRS Éditions, 2013, p. 157-168.

DUMAY JEAN-MICHEL, « Médias - Les limites du journalisme d'immersion », *Etudes*, vol. 413, n° 7, 30 juin 2010, p. 104-105. Bibliographie_available: 0 Cairndomain: www.cairn.info Cite Par_available: 0 publisher: S.E.R.

DIEU FRÉDÉRIC, « Reportage en caméra cachée: (se) cacher pour révéler est un procédé légitime », sur *Profession Audio/Visuel*, 4 juin 2021 (en ligne : <https://www.profession-audiovisuel.com/reportage-en-camera-cachee-se-cacher-pour-reveler-est-un-procede-legitime/> ; consulté le 10 janvier 2022).

DAUM LOU, « "Cash Investigation", entre modèle et exception du paysage audiovisuel français », *Effeillage*, vol. 5, n° 1, Association Effeillage, 2016, p. 16-19.

ECONOMOU ET LIMSÖ, « Hidden Camera Speaks Louder than Words », dans Ekström, Nylund et Kroon (éd.), *News from the Interview Society*, Nordicom, 2006.

FÉLIX VIRGINIE, « De l'«infiltration» comme méthode journalistique », sur *Télérama*, rubrique « Débats & Reportages », 17 avril 2010 (en ligne : <https://www.telerama.fr/monde/de-l-infiltration-comme-methode-journalistique,54890.php> ; consulté le 11 décembre 2021).

KOWALEWSKA-BORYS EWA, « Investigative journalism as a new form of journalism in the information society », *Białostockie Studia Prawnicze*, vol. 8, 2010, p. 218-227.

LARCHER LAURENT, « L'émission « Les infiltrés » soulève des débats », *La Croix*, 6 avril 2010 (en ligne : https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/L-emission-Les-infiltrés-souleve-des-debats-_NG_-2010-04-26-550486 ; consulté le 31 mai 2023).

MARX GREG, « The Ethics of Undercover Journalism », *Columbia Journalism Review*, 2010.

RICHARD LAURENT, « La bonne foi du journaliste d'investigation », *LEGICOM*, vol. 50, n° 2, Victoires éditions, 2013, p. 51-53.

SCHNEIDERMAN DANIEL, « Des caméras cachées ? Oui, mais partout... », sur *Libération*, rubrique « Médias » (en ligne : https://www.liberation.fr/medias/2008/10/13/des-cameras-cachees-oui-mais-partout_114748/ ; consulté le 13 janvier 2022).

« Charte d'éthique professionnelle des journalistes (2011) », sur *Syndicat National des Journalistes* (en ligne : <http://www.snj.fr/content/charte-d%E2%80%99%C3%A9thique-professionnelle-des-journalistes> ; consulté le 31 mai 2023).

« Charte des devoirs professionnels des journalistes français (1918-1938) », sur *Syndicat National des Journalistes* (en ligne : <http://www.snj.fr/article/charte-des-devoirs-professionnels-des-journalistes-fran%C3%A7ais> ; consulté le 31 mai 2023).

« Les chartes », sur *CDJM*, (en ligne : <https://cdjm.org/les-chartes/> ; consulté le 31 mai 2023).

« Droit De Filmer En Caméra Cachée - Formalités Légales », rubrique « Audiovisuel | Cinéma », 23 janvier 2017 (en ligne : <https://www.mesformaliteslegales.fr/droit-de-filmer-en-camera-cachee/> ; consulté le 13 janvier 2022).

Documenter les dispositifs filmiques

a. Guides pratiques grand public, listes d'œuvres tournées en caméra cachée

NB : certaines de ces références grand public peuvent contenir des inexactitudes, ou des œuvres ne relevant pas, à notre sens, de la caméra cachée

BIESTERFELD PETER, « Shooting With Discretion », sur *Videomaker*, 27 août 2019 (en ligne : <https://www.videomaker.com/article/c6/17815-shooting-with-discretion/> ; consulté le 13 janvier 2022).

IMBERT THOMAS, « Après Bad Trip : 8 films tournés en caméra cachée », sur *AlloCiné*, (en ligne : <https://www.allocine.fr/diaporamas/cinema/diaporama-18698181/> ; consulté le 10 janvier 2022).

PLOMIN JOE, *Hidden Cameras: Everything You Need to Know About Covert Recording, Undercover Cameras and Secret Filming*, Jessica Kingsley Publishers, 2016.

« Borat 2: 10 Funniest Hidden Camera Movies, Ranked According to IMDb », sur *ScreenRant*, rubrique « Lists », 5 novembre 2020 (en ligne : <https://screenrant.com/borat-2-funniest-hidden-camera-movies-ranked-imdb/> ; consulté le 14 janvier 2022).

« Caméra Cachée - 11 films - Cinenode.com », (en ligne : https://cinenode.com/theme/camera-cachee_43626 ; consulté le 10 janvier 2022).

« Documentary Tips for Filming Undercover and Undetected », (en ligne : <https://www.premiumbeat.com/blog/documentary-filming-undercover-and-undetected/> ; consulté le 13 janvier 2022).

b. Par films, ensemble de films ou cinéastes

1. Vertov et années 1920

ABRAMOV N. P., « Dziga Vertov », *Premier Plan*, n° 35, janvier 1965 (en ligne : <https://www.leslibraires.fr/livre/5304838-dziga-vertov-n-p-abramov-premier-plan-n35> ; consulté le 22 mai 2022).

ACKERMANN KATHRIN, « Les “symphonies urbaines” dans le cinéma des années vingt », dans *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2020, p. 481-498. Container-titre: Paysages urbains de 1830 à nos jours.

DEVAUX FRÉDÉRIQUE, *L'Homme à la caméra de Dziga Vertov*, Yellow now, coll. « Long Métrage », 1990.

FAROULT DAVID, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 90, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 1^{er} mai 2020, p. 231-237.

HICKS JEREMY, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, Londres, New-York, I. B. Tauris, coll. « Kino : the Russian Cinema Series », 2007.

MICHELSON ANNETTE, « From Magician to Epistemologist: Vertov's The Man with a Movie Camera », *October*, n° 162, MIT Press, Fall 2017, p. 113-132.

SADOUL GEORGES, *Histoire générale du cinéma - 5. L'art Muet (1919-1929). Premier Volume : L'après-guerre en Europe*, Paris, France, Denoël, 1975, vol. 5.

SADOUL GEORGES, *Dziga Vertov*, Paris, France, Champ libre, 1971.

TSIVIAN YURI (éd.), *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties*, Julian Graffy (trad.), Gemona, Udine, Le Giornate del cinema muto, 2004.

VERTOV DZIGA, *Le Ciné-Œil de la révolution: écrits sur le cinéma*, François Albera, Antonio Somaini et Natalia Milovzorova (éd.), Sylvianne Mossé, Andrée Robel et Irina Tcherneva (trad.), France, Autriche, les Presses du réel, Österreichisches Filmmuseum, 2018.

VERTOV DZIGA, *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (éd.), Kevin O'Brien (trad.), Berkeley, University of California press, 1984.

VERTOV DZIGA, *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets*, Sylvianne Mossé et Andrée Robel (trad.), U.G.E., coll. « 10/18 », 1972.

ESQUENAZI JEAN-PIERRE (dir.), *Vertov: l'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997.

2. Shoah

BESSON RÉMY, « La paluche dans Shoah », sur *Issuu* (en ligne : https://issuu.com/remybesson/docs/paluche_shoah_dfn ; consulté le 14 décembre 2021).

BOULEAU ANNICK, « La Paluche (Aaton) : entre Technique et Éthique (Politique) », sur *Ouvrir le cinéma* (en ligne : <https://ouvrirlecinema.org/pages/plumes/paluche/paluche.html> ; consulté le 14 décembre 2021).

MCGLOTHLIN ERIN, « Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's “Shoah” », *Colloquia Germanica*, vol. 43, n° 3, Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, 2010, p. 235-271.

« Brasserie Munich - Josef Oberhauser », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004822> ; consulté le 18 avril 2023).

« Claude Lanzmann's Shoah Collection », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn539109> ; consulté le 12 juin 2023).

« Franz Grassler », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004539> ; consulté le 18 avril 2023).

« Franz Schalling - Chelmno, gas van », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004244> ; consulté le 18 avril 2023).

« Franz Suchomel », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004727> ; consulté le 14 décembre 2021).

« Gustav Laabs and Lettre Becker », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1002784> ; consulté le 18 avril 2023).

« Hans Gewecke », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004201> ; consulté le 18 avril 2023).

« Heinz Schubert - Einsatzgruppen », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004055> ; consulté le 13 janvier 2023).

« Karl Kretschmer - Einsatzgruppen », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004167> ; consulté le 17 avril 2023).

« Walter Stier », sur *United States Holocaust Memorial Museum* (en ligne : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004821> ; consulté le 13 janvier 2023).

3. *The Cove*

CHANG YALAN, « An Affective Turn : The Rhetorical Triangle in The Cove », dans RAYSON K. ALEX, S. SUSAN DEBORAH, ET SACHINDEV P.S (éd.), *Culture and Media : Ecocritical Explorations*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 97-113.

CHAMBERS NEIL, « Chatting with Fisher Stevens, Producer of Film “The Cove” : TreeHugger », *TreeHugger*, 11 août 2009 (en ligne : <https://web.archive.org/web/20120527185218/http://www.treehugger.com:80/about-treehugger/chatting-with-fisher-stevens-producer-of-film-the-cove.html> ; consulté le 27 juin 2023).

DORAN JAMES, « The Cove’s Louie Psihoyos: “We weren’t just thinking outside of the box. We didn’t know there was a box” », *The Guardian*, rubrique « Film », 19 octobre 2009 (en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/19/the-cove-interview> ; consulté le 23 mars 2023).

FLORES LUCIEN J., « Examining the Foundations of Documentary Film Through “The Cove” », *Inquiries Journal*, vol. 4, n° 05, 2012 (en ligne : <http://www.inquiriesjournal.com/articles/638/examining-the-foundations-of-documentary-film-through-the-cove> ; consulté le 31 mars 2023).

MASTERS COCO, « Japan Gets Its First Chance to See The Cove », *Time*, 16 septembre 2009 (en ligne : <https://content.time.com/time/world/article/0,8599,1923252,00.html> ; consulté le 12 juin 2023).

MILMAN OLIVER, « Beyond The Cove: what happened after the Oscar-winning documentary? », *The Guardian*, rubrique « Film », 14 août 2018 (en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2018/aug/14/the-cove-a-whale-of-a-tale-documentary-taiji> ; consulté le 8 juillet 2023).

ROADSIDE ATTRACTIONS, « The Cove - Press Kit », sur *Ocean Preservation Society* (en ligne : https://www.opsociety.org/wp-content/uploads/2018/11/The_Cove_Press_Kit.pdf)

SCHILLING MARK, « Six Japanese theaters to screen ‘Cove’ », sur *Variety*, 21 juin 2010 (en ligne : <https://variety.com/2010/biz/news/six-japanese-theaters-to-screen-cove-1118020884/> ; consulté le 7 juillet 2023).

SELHEIM MEGAN, « Towards a political economy of ecodocumentary », *Interactions: Studies in Communication & Culture*, vol. 4, n° 2, Intellect Ltd., octobre 2013, p. 129-146.

« Dolphin hunt film, the Cove, screened in Japan », *BBC News*, rubrique « Science & Environment », 2 juillet 2010 (en ligne : <https://www.bbc.com/news/10487540> ; consulté le 7 juillet 2023).

« Join The Cove campaign - Text DOLPHIN to 44144 », sur *TakePart*, décembre 2010 (en ligne : <http://web.archive.org/web/20101206181110/http://www.takepart.com/actions/join-the-cove-campaign-text-dolphin-to-44144/28634> ; consulté le 31 mars 2023).

« Dolphin hunt town shrugs off ‘Cove’ Oscar », sur *NBC News*, 8 mars 2010 (en ligne : <https://www.nbcnews.com/id/wbna35767763> ; consulté le 12 juin 2023).

4. *Chauka, Please Tell Us the Time*

BOOCHANI BEHROUZ, « Malcolm Turnbull, why didn't you answer my question on Q&A about Manus Island? », *The Guardian*, rubrique « Opinion », 21 juin 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/21/malcolm-turnbull-why-didnt-you-answer-my-question-on-qa-about-manus-island> ; consulté le 13 août 2023).

_____, « This is Manus Island. My prison. My torture. My humiliation », *The Guardian*, rubrique « Opinion », 18 février 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/feb/19/this-is-manus-island-my-prison-my-torture-my-humiliation> ; consulté le 13 août 2023).

BOOCHANI BEHROUZ, BEN DOHERTY ET NICK EVERSLED, « Scale of surveillance in Manus Island detention centre laid bare », *The Guardian*, rubrique « Australia news », 18 mai 2017 (en ligne : <https://www.theguardian.com/australia-news/2017/may/19/scale-of-surveillance-in-manus-island-detention-centre-laid-bare> ; consulté le 13 août 2023).

_____, « Self-harm, suicide and assaults: brutality on Manus revealed », *The Guardian*, rubrique « Australia news », 17 mai 2017 (en ligne : <https://www.theguardian.com/australia-news/2017/may/18/self-harm-suicide-and-assaults-brutality-on-manus-revealed> ; consulté le 13 août 2023).

_____, « Revealed: year-long campaign to make conditions harsher for Manus refugees », *The Guardian*, rubrique « Australia news », 16 mai 2017 (en ligne : <https://www.theguardian.com/australia-news/2017/may/17/revealed-year-long-campaign-to-make-conditions-harsher-for-manus-refugees> ; consulté le 13 août 2023).

CAPOBIANCO ENZO ET BEHROUZ BOOCHANI, « Behind the documentary that made it out of Manus » (en ligne : <http://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/manus-island-documentary-chauka/> ; consulté le 13 août 2023).

MUKHERJEE REENA ET SASKIA MABIN, « "Free" Boochani's message for Australia », sur *Newsworthy* (en ligne : <https://www.newsworthy.org.au/free-boochanis-message-for-australia-2619641916.html> ; consulté le 13 août 2023).

SARVESTANI Arash Kamali, « On the Path to Chauka, Please Tell Us the Time », sur *PARSE* (en ligne : <https://parsejournal.com/article/on-the-path-to-chauka-please-tell-us-the-time/> ; consulté le 14 janvier 2022).

« Film shot entirely on Manus detainee's mobile gets public screening », sur *SBS* (en ligne : <https://www.sbs.com.au/language/kurdish/en/article/film-shot-entirely-on-manus-detainees-mobile-gets-public-screening/iainnf2ml> ; consulté le 13 août 2023).

« Offshore processing: an overview », sur *Kaldor Centre* (en ligne : <https://www.kaldorcentre.unsw.edu.au/publication/offshore-processing-overview> ; consulté le 15 août 2023).

5. Images défensives

GREENBERG ANDY, « Laura Poitras on the Crypto Tools That Made Her Snowden Film Possible », *Wired* (en ligne : <https://www.wired.com/2014/10/laura-poitras-crypto-tools-made-snowden-film-possible/> ; consulté le 7 août 2023).

MAASS PETER, « How Laura Poitras Helped Snowden Spill His Secrets », *The New York Times*, 13 août 2013 (en ligne : <https://www.nytimes.com/2013/08/18/magazine/laura-poitras-snowden.html> ; consulté le 7 août 2023).

SMITH STACEY VANEK, « How “Icarus” Accidentally Exposed A Major “Ocean’s Eleven-Style” Doping Scheme », *NPR*, rubrique « Movie Interviews », 5 mars 2018 (en ligne : <https://www.npr.org/2018/03/05/590869276/how-icarus-accidentally-exposed-a-major-ocean-s-eleven-style-doping-scheme> ; consulté le 18 mai 2023).

« Bryan Fogel on How They Kept Grigory Rodchenkov Alive During “Icarus” », sur *Youtube*, 1^{er} octobre 2020 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=nhLfYLRZaAQ> ; consulté le 3 août 2023).

« Rencontre avec le réalisateur de “Icarus”, l’accablant documentaire sur le dopage d’Etat en Russie - Les Inrocks », sur <https://www.lesinrocks.com/>, (en ligne : <https://www.lesinrocks.com/series/rencontre-avec-le-realisateur-de-icarus-laccablant-documentaire-sur-le-dopage-detat-en-russie-45644-04-08-2017/> ; consulté le 3 août 2023).

« Digital Disguise: “Welcome to Chechnya”’s Face Veil Is a Game Changer in Identity Protection », sur *International Documentary Association*, 30 juin 2020 (en ligne : <https://www.documentary.org/column/digital-disguise-welcome-chechnyas-face-veil-game-changer-identity-protection> ; consulté le 13 janvier 2022).

« How Hidden Cameras Captured a Daring Rescue in “Welcome to Chechnya” », sur *International Documentary Association*, 26 août 2020 (en ligne : <https://www.documentary.org/column/how-hidden-cameras-captured-daring-rescue-welcome-chechnya> ; consulté le 13 janvier 2022).

« Les appareils à l’origine du documentaire Netflix Icare », sur *Canon France* (en ligne : <https://www.canon.fr/pro/stories/cameras-behind-netflix-icarus/> ; consulté le 13 janvier 2022).

6. Sousveillance / amateurisme

ALLOING CAMILLE, « La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire », *Hermès, La Revue*, vol. 76, n° 3, 14 novembre 2016, p. 68-73. Bibliographie_available: 1 Cairndomain: www.cairn.info Cite Par_available: 1 publisher: CNRS Éditions.

MANN STEVE, « McVeillance: McDonaldized surveillance as a monopolization of sight », sur *wearcam.org*, 10 octobre 2012 (en ligne : <http://wearcam.org/McVeillance.htm> ; consulté le 7 août 2023).

___, « Physical assault by McDonald’s for wearing Digital Eye Glass », sur *Eyetap* (en ligne : <http://eyetap.blogspot.com/2012/07/physical-assault-by-mcdonalds-for.html> ; consulté le 7 août 2023).

___, « Sousveillance », sur *wearcam.org* (en ligne : <http://www.wearcam.org/sousveillance.htm> ; consulté le 28 novembre 2022).

MANN STEVE, JASON NOLAN ET BARRY WELLMAN, « Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments. », *Surveillance & Society*, vol. 1, n° 3, 2003, p. 331-355.

ROUGER MICHEL, « La journaliste Manon Loizeau, porte-voix des résistants iraniens », sur *Histoires Ordinaires*, 15 juin 2011 (en ligne : https://www.histoiresordinaires.fr/La-journaliste-Manon-Loizeau-porte-voix-des-resistants-iraniens_a247.html ; consulté le 8 août 2023).

ZIMMERMANN PATRICIA, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, n° 68, Sous la direction de Roger Odin, Persée, 1999, p. 281-292.

« Steve Mann’s Blog » (en ligne : <http://eyetap.blogspot.com/> ; consulté le 28 novembre 2022).

Filmographie classée par ordre chronologique

VERTOV DZIGA (réal.), et BORIS KAUFMAN (chef-op.), *Kino-Glaz - La vie à l'improviste* (Kino-Glaz - Pervaïa seria tsikla : Zhizn' vrasplokh), 1924, Prod. Goskino, URSS.

VERTOV DZIGA (réal.), et BORIS KAUFMAN (chef-op.), *La Sixième partie du Monde* (Chestaia tchast mira), 1926, Prod. Kultkino et Sovkino, URSS

VERTOV DZIGA (réal.), et BORIS KAUFMAN (chef-op.), *L'Homme à la caméra* (Chelovek s kino-apparatom), 1929, Prod. Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU), URSS (Russie et Ukraine)

VERTOV DZIGA (réal.), *Enthousiasme ou La Symphonie du Donbass* (Entouziazm ou Simphonya Donbassa), 1930, Prod. Ukrain Fil (ex VUFKU)

VIGO JEAN (réal.) et BORIS KAUFMAN (chef-op.), *À propos de Nice*, 1930, Prod. Pathé-Natan, France

LANZMANN CLAUDE, *Shoah*, 1985, British Broadcasting Corporation (BBC), Historia, Les Films Aleph.

SODERBERGH STEVEN, *Ocean's Eleven*, 2002, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment.

KENNER ROBERT, *Food Inc.*, 2008, Magnolia Pictures, Riverroad Entertainment, Participant Media.

PSIHOYOS LOUIE, *La Baie de la honte (The Cove)*, 2009, Diamond Docs, Fish Films, Oceanic Preservation Society.

LOIZEAU MANON, *Chroniques d'un Iran interdit*, 2011, ARTE, Magneto Presse.

POITRAS LAURA, *Citizenfour*, 2015, Praxis Films, Participant, HBO Documentary Films.

RUFFIN FRANÇOIS, *Merci patron !*, 2016, Fakir, Mille et Une Productions.

BOOCHANI BEHROUZ ET ARASH KAMALI SARVESTANI, *Chauka, Please Tell Us the Time*, 2017, Sarvin Productions

FOGEL BRYAN, *Icarus*, 2017, Alex Productions, Chicago Media Project, Diamond Docs.

TSUCHIYA, TOKACHI, *Une fourmi contre-attaque (Ari jigoku tengoku)*, 2019, groupe Low Position

FRANCE DAVID, *Welcome to Chechnya*, 2021, Public Square Films, HBO Documentary Films, Ninety Thousand Words.

TABRIZI ALI, *Seaspiracy*, 2021, A.U.M. Films, Disruptive Studios.

DU SAINT CAROLINE ET DAMIEN VERCAEMAR, *L'usine des animaux*. 2023, Nova Production, Wanted Story, ARTE France.

Liste des illustrations

Image de couverture : ©Raymond Cauchetier

Figure 1, Figure 10, 23-24, 34, 36, 49 – Illustrations personnelles ©Egan Tizzoni

Figure 2 – Capture extraite de la vidéo « Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon (1895) », Chaîne Youtube de l'Institut Lumière, ©Institut Lumière

Figures 3, 4 – Schémas de Dziga Vertov ©reproduits et traduits dans *Le Ciné-Œil de la révolution*, op. cit

Figures 5-9 ; 12-22 – Photogrammes issus de *Kino-Glaz* et *L'Homme à la caméra*. ©DVD « Dziga Vertov : *L'Homme à la caméra et autres chefs-d'œuvre* », Lobster Films, 2014

Figure 11 – Photogrammes issus de *La Sixième Partie du Monde*, en libre accès sur *Youtube*. (URL : <https://youtu.be/-LARHamIZbs>)

Figures 25-31, 35, 39-44, 46 – Photogrammes issus de copies numériques (©voir productions respectives)

Figure 32 – Image de la Paluche ©Cinémathèque Française

Figure 33 – Photogramme issu des rushes de Shoah © United States Holocaust Memorial Museum

Figures 37-38 – Captures d'écran ©plateforme *Wayback Machine* (sur l'url www.savejapandolphins.org)

Figure 45 – Diagramme reproduit personnellement à partir du blog de Steve Mann ©Steve Mann sur *Eyetaip* (blogspot)

Figures 47-48 – Photogrammes de *Chauka, Please Tell Us the Time* ©Sarvin Productions, disponible sur *Vimeo*

Document sous droits non diffusable

Résumé / Abstract

« Lâche », « malhonnête », « hypocrite », « moralement inacceptable », la caméra cachée a mauvaise réputation chez les cinéastes. Surtout dans le documentaire...

Cette recherche propose pourtant de se consacrer à l'étude de ce dispositif de tournage, de Dziga Vertov à nos jours, et de montrer en quoi il relève d'une démarche *subversive* qui soulève des enjeux pratiques, esthétiques et politiques inédits.

A la croisée d'études esthétiques, génétiques et de Culture Visuelle, ce mémoire dresse une typologie documentée des usages de la caméra cachée dans le documentaire. Il interroge la notion de dispositif filmique et soulève la question de la mise en scène du réel par les cinéastes, tout en interrogeant les rapports entre technique, esthétique et politique.

Mots-clés : Caméra cachée, Subversion, Documentaire, Dispositif, Technique, Esthétique, Politique

Sometimes characterized as "coward," "dishonest," "hypocritical," and "morally unacceptable", hidden camera has a negative reputation among filmmakers, particularly within the documentary world...

This research proposes to study this filming technique, from Dziga Vertov to present, and to demonstrate how it constitutes a *subversive* approach that raises quite specific practical, aesthetic, and political issues.

At the intersection of aesthetics, genetic, and Visual Culture studies, this master thesis presents a well-documented typology of the uses of hidden cameras in documentaries. It examines the concept of filmic apparatus and raises the question of the staging of reality by filmmakers, all while exploring the relationships between technique, aesthetics, and politics.

Keywords: Hidden camera, Subversion, Documentary, Apparatus, Technique, Aesthetics, Politics