



HAL
open science

Filmer l'intime dans le champ de la santé.

Pascal Cesaro

► **To cite this version:**

Pascal Cesaro. Filmer l'intime dans le champ de la santé.. regards croisés sur l'enfance et la famille, Mar 2014, Marseille, France. pp.267 - 268. hal-01558380

HAL Id: hal-01558380

<https://hal.science/hal-01558380>

Submitted on 7 Jul 2017

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.

Filmer l'intime dans le champ de la santé : Le cinéaste-chercheur et la transaction des savoirs.

Pascal Cesaro,
Aix Marseille Université, LESEA EA 3274, Marseille, France

Les réflexions qui vont suivre sont issues d'expériences audiovisuelles personnelles et visent à produire un discours scientifique sur le film lorsqu'il est utilisé comme un outil de recherche au service des sciences humaines et sociales. Il s'agit d'interroger la réalisation documentaire lorsqu'elle est envisagée comme un processus créatif de co-élaboration des savoirs entre filmeur et filmé :

Pour cela nous allons voir ce que le dispositif critique propre à la réalisation filmique fait faire au cinéaste-chercheur lorsqu'il s'engage sur le terrain de l'intime dans le champ de la santé ? Comment le cinéaste-chercheur peut s'en trouver transformé et concourt à l'émergence de connaissances inédites ?

Dans la première partie, nous définirons les éléments qui sont constitutifs de cette étude. D'une part, comment se définit cette exigence d'un cinéma documentaire au service de la recherche et d'autre part, que produit en terme de connaissance le fait de filmer l'intime dans le champ de la santé. La seconde partie de l'analyse s'appuiera sur la présentation d'un film « *Une journée dans la vie de Georges* », réalisé dans une institution médicale « *La Maison de Gardanne* » qui montre le quotidien d'un malade du sida. Cette étude du film permettra de décrire et d'analyser dans quelles conditions et selon quelles modalités le processus filmique est un support à une transaction des savoirs entre filmeur et filmé.

1. Filmer pour la recherche ?

La puissance singulière du cinéma documentaire prend sa source dans la prise de position du filmeur par rapport au filmé et donc dans sa manière de converser pour donner une nouvelle possibilité aux "choses dites" d'exister à partir de la procédure imagétique. Les paroles enregistrées apparaissent comme des actes plus que des dialogues qui auraient été préconçus et imaginés par le cinéaste. C'est le geste de la description filmique qui provoque ce « passage à l'image » et qui engendre un nouvel espace de compréhension entre le filmeur et le filmé, un espace dans lequel l'engagement réciproque d'un partage des connaissances est fondamental : « L'exigence d'une *procédure imagétique* serait de poursuivre et de reconnaître quelle réalité pensable se constitue dans la possibilité sans cesse reconduite de rencontres, d'échanges, de rapports dialogiques, de « conversations ». Le passage à l'image suppose un accès à cette image comme résultante d'une négociation, *d'une transaction entre les agents de sa fabrication* et de sa diffusion, donc de son usage¹. ». Cette négociation devient alors le lieu d'un véritable échange des points de vue. C'est à dire que le temps de fabrication d'un film de recherche peut permettre au cinéaste-chercheur de dévoiler l'intention de réalisation et de la soumettre à la critique de ceux qu'il filme. La présence de l'observateur/filmeur est ainsi relativisée et dans le même temps rendue nécessaire car elle fait partie de la situation de production du savoir. Mais pour que le film de recherche favorise ce croisement des regards durant tout le temps de sa fabrication, il doit être en adéquation avec une organisation particulière des étapes de réalisation. Le processus linéaire de fabrication du film (écriture, observation, tournage, montage, projection), se transforme au profit d'un processus circulaire conduisant à un co-apprentissage entre filmeur et filmé. L'axe central de ce mouvement circulaire est la création d'une nouvelle étape dans le dispositif appelée l'Auto-confrontation filmique. Pour bien comprendre la place et le rôle de l'auto-confrontation au sein de l'exploration

¹ PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000, p. 267.

audiovisuelle, il faut distinguer les différentes étapes qui composent la réalisation d'un film de recherche : la première étape, celle de l'observation, se décompose en trois phases principales : l'observation directe, l'observation filmée et l'observation différée. Elles composent le premier mouvement de co-construction des connaissances entre les protagonistes de la recherche. Elles sont préparatoires à la seconde, la troisième et la quatrième étapes qui sont respectivement celles du tournage, du montage et de la restitution. Ainsi, entre l'étape d'observation et celle du tournage s'ajoute celle de l'observation différée qui permet d'élaborer une confrontation avec le personnage et ses images. L'auto-confrontation est une méthode d'entretien basée sur la restitution personnalisée des images aux acteurs de l'activité. L'auto-confrontation filmique impose donc au cinéaste-chercheur de procéder à une phase de pré-montage pour préparer les séquences qui seront restituées au personnage. Cette situation où la personne filmée est confrontée à sa propre image vise à lui donner les moyens d'explicitier son savoir-faire en favorisant un retour de la pensée sur elle-même ce qui permet au personnage de construire et d'énoncer son propre savoir sur l'image produite. « Confrontée à sa propre image, la personne filmée, est amenée à expliciter ses faits et gestes, et à rendre compte de ce qu'elle se voit dire et faire »². Le processus vise à faire « expliciter ce qui, d'ordinaire, n'est pas nécessairement formulé dans le cours de l'action ». Après ce moment d'explicitation des situations filmées avec les personnages il est généralement nécessaire de revenir aux observations filmées, puisqu'il s'agit de reconsidérer le tournage à partir des éléments de compréhensions qui ont été précisés lors de cette conversation.

IMAGE 1

Schémas du processus de réalisation

L'écriture filmique du chercheur se caractérise donc par ce mouvement circulaire entre lui et l'autre.

2 BAYART Denis, BORZEIX Annie, LACOSTE Michelle, Filmer des activités itinérantes, in Filmer le travail: recherche et réalisation, L'Harmattan, coll. Champs Visuels n°6, 1997, p. 88

La caméra accompagne les personnages pendant leur activité quotidienne et dans le même temps ces derniers se tournent vers la caméra pour donner quelque chose qu'ils souhaitent inscrire dans le film parce qu'ils participent à la recherche d'une vérité qui nous rassemble. On peut affirmer que l'exigence documentaire se situe dans ce désir de la rencontre avec l'autre. Le cinéaste construit son point de vue sur le monde parce qu'il éprouve cette réalité d'un échange des regards et qu'elle l'engage dans une transaction des savoirs. La création d'un récit filmique apparaît alors aux protagonistes de la recherche comme une création collaborative :

On peut sans doute faire l'hypothèse que c'est la nécessité impliquée dans l'action réelle qui pose, d'abord, au cinéaste la question inéluctable de la narration filmique : c'est la dynamique propre du réel qui contraint à trouver le langage d'une transcription imagétique susceptible de la restituer. Le langage cinématographique en tant que tel serait donc issu, avant tout, de l'exigence documentaire et non de la composition fictionnelle³.

2. Filmer l'intime ?

L'intime signifie le plus intérieur, il désigne la nature essentielle de l'individu, ce qui reste caché sous les apparences et qui est difficilement accessible à l'analyse. Il concerne la vie psychique (les plaisirs et les souffrances), la vie physique (le corps, les douleurs et les handicaps) et l'espace privé (le domicile qui est généralement l'espace du secret). L'intime recueille tout ce que l'on veut cacher aux autres (et peut-être à soi-même). D'ailleurs, le respect de l'intimité est protégé par la loi (art. 9 du Code civil), le législateur a compris que le maintien de l'ordre social exigeait de lutter contre « certaines tendances “naturelles” de l'homme à envahir les territoires de ses congénères et à violer leur vie psychique⁴ ». Mais si l'intime à avoir avec le respect du retrait dans la sphère privée de l'individu, il ne s'y réduit pas, car il participe au sentiment d'être soi face à l'autre :

Ce n'est pas une connaissance, pas même une conscience, c'est un sentiment et le plus intéressant est sans doute que ce sentiment d'être moi à l'intérieur me vient de l'extérieur. C'est parce qu'il y a un autre que je perçois que je me perçois comme un moi. (...) L'intime ce n'est pas simplement le retrait, le caché ou le privé, c'est surtout ce dont la possibilité demande à être préservée⁵.

La relation intime, c'est la possibilité donnée à un sujet par un autre sujet de tenir un discours de vérité sur soi-même même si le sentiment de l'intime vient aussi de l'extérieur dans la recherche de compréhension de ce que l'on éprouve avec l'autre. La relation intime filmée serait celle où le cinéaste-chercheur entrerait en contact avec l'autre depuis le lieu de sa propre vérité. Filmer l'intime pose donc le problème de la nature des relations qui s'établissent entre le filmeur et le filmé sur le terrain et son impact sur le projet de connaissance du film : Pourquoi vouloir montrer ce qui est habituellement caché et qui demande généralement à être préservé ? Quel est le sens produit par une image documentaire lorsqu'elle est en prise à l'émotion, l'affection ou la complicité dans le cadre d'une relation intime entre filmeur et filmé ?

Si l'on en revient au début du cinéma direct, on peut affirmer que le documentaire a été grossièrement considéré comme porteur d'un projet d'inscription vrai face aux réalités du monde, en opposition à la fiction, d'où cette modalité généralement constatée du retrait du cinéaste face à ce qu'il filme⁶. C'est l'idée de la transparence du dispositif filmique qui est généralement préconisée car le film peut être porteur de vérité que s'il laisse advenir le réel puisqu'il est directement saisissable par l'image⁷. La subjectivité du chercheur, son émotion et surtout la connivence qui pourrait s'établir

3 PIAULT Marc Henri, Vous avez dit fiction ?, *Revue L'Homme* n°198-199, 2011 , p. 159-190.

4 EDJAOUI lian , Travailler avec l'intimité des familles , *Informations sociales* n°133, 2006, p. 20-29.

5 RIFFAULT Jacques , L'intime : de quoi au juste parlons-nous ?, Colloque aux risques de l'intime, Villejuif, 16 octobre 2009

6 « Pendant le tournage, le cinéaste (...) s'efforce de se tenir en retrait. De combattre la dimension trop vite exhibitionniste du rôle : être au centre des questions et des attentions. Pour laisser la place à ce qui vient au film, et d'abord à celles et ceux qui sont filmés et qu'il est préférable de laisser se déployer, de laisser s'investir de leur propre chef... » COMOLLI Jean Louis , D'une critique à venir , *Revue Images documentaires* n° 75/76, 2012, p.85.

7 Nous affirmons au contraire avec M. H Piauxt que ce n'est pas « la question du réel qui est en jeu mais une interrogation sur ce que transmet l'image filmique. Elle n'est pas un instrument de transport pour déplacer des objets d'un lieu à l'autre, elle n'est pas non plus un simple support d'analyse ou encore un microscope à travers lequel un observateur averti saisirait les ressorts de situations et de rapports sociaux dans leur vérité intime, ultime. » PIAULT

entre lui et son terrain semble se heurter à la recherche de vérité scientifique et donc à la construction d'un savoir objectif. Le principe de transparence est une conséquence de cette nécessaire distanciation entre l'observateur et l'observé. Mais cette conception du film, qui donne à voir le réel tel qu'il est, a évolué au cours du XX^e siècle, notamment avec certains cinéastes-chercheurs comme *Jean Rouch* et *Edgar Morin*. La polémique autour de leur film « *Chronique d'un été*⁸ » qui proposait une expérience de cinéma-vérité, est intéressante à analyser de ce point de vue :

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel⁹.

Ainsi pour l'auteur, l'intérêt des films, qu'ils soient documentaires ou non, réside avant tout dans la création d'une mise en scène qui permettra d'interroger le réel et de transformer les mondes (réels ou inventés) pour faire réfléchir le spectateur. Si aujourd'hui une grande part des films de non-fiction s'appuient pleinement sur la subjectivité de l'auteur, l'émotion et la complicité entre filmeur et filmé demeurent toujours des éléments de confusion voire de rupture avec le spectateur. Notamment lorsque l'on prétend s'inscrire dans un projet scientifique où l'objectif est de produire de nouvelles connaissances sur l'homme et la société. C'est pourquoi, l'on considère qu'un cinéaste-chercheur qui s'engage dans une relation intime avec un personnage et qui est affecté par ce qui se produit devant la caméra n'aura pas la distance nécessaire avec son sujet et les objets qui le composent :

Quant au cinéma vérité tel qu'il se veut révélateur de notre société, je n'y vois guère qu'une duperie -consciente ou inconsciente- car les films procèdent en général de la façon suivante : on commence avec des témoins, on continue avec des complices et on finit avec des camarades¹⁰.

Comme si le cinéaste-chercheur ne pouvait être affecté par ce qu'il filme, c'est-à-dire envahi d'une émotion qui modifie sa vision et sa compréhension des situations filmées, et dans le même temps garder la capacité de construire une vision « objectivante » sur le monde. Hors si le cinéaste est affecté par la relation intime qu'il établit avec ses personnages et par les émotions qui le submergent c'est parce que sa compréhension des réalités change : sa capacité d'écoute se transforme grâce à ces sentiments nouveaux issus de la rencontre et c'est à partir de cette complicité qui se construit dans l'acte filmique que sa compréhension des enjeux du réel va évoluer. Sa connaissance du monde et de l'autre traversent l'épreuve filmée de la rencontre et c'est ce passage par l'image et par l'émotion qui peut conduire à un mode d'écoute proche de l'empathie. Lorsque le cinéaste-chercheur s'approche de l'intimité d'une personne et qu'il participe à cet échange des subjectivités, il acquiert la capacité de ressentir les émotions de quelqu'un d'autre car il passe lui aussi par des phases de vulnérabilité et c'est ce partage des réalités sensibles qui fonde non pas simplement une connivence mais plutôt un entendement réciproque :

Revendiquer aujourd'hui la subjectivité, qui est l'aptitude que nous avons à faire varier notre rapport à la réalité, n'est nullement refluer sur l'intimité de la vie privée. C'est un acte résolument politique qui ne se résigne pas à ce que les rapports humains soient considérés comme des rapports de chose¹¹.

La mise en scène audiovisuelle de la vie quotidienne engage une relation intime qui peut faire émerger des formes de connaissances plus justes que celles qui sont produites habituellement dans nos rôles sociaux. Finalement le film est conçu comme un jeu pour éprouver son existence, ses sentiments et expérimenter une nouvelle façon de se raconter à travers ce qu'il advient de la rencontre.

Marc Henri, idem, p. 270

8 *Chronique d'un été*, un film d'Edgar MORIN et Jean ROUCH, 1961, 86mn

9 MORIN Edgar, Conférence au Centre Pompidou, 1980. Cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, Ed. INA, 2008, p. 208.

10 STRAUSS Claude Levis Strauss, Entretien avec M. Delahaye et Jacques Rivette, *Les Cahiers du cinéma*, 1964, pp. 19-29.

11 LAPLANTINE François, *Son, Images, et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Bauchesne, 2009, p. 26.

3. Étude de cas : Filmer l'intimité d'un patient en soins palliatifs.

*Une journée avec Georges*¹² est un film que j'ai réalisé en 2006 à la *La Maison* un centre de soins palliatifs situé à Gardanne dans les Bouches du Rhône. Ce film est issu de ma rencontre avec Georges un résident qui intègre l'établissement au moment où je finis le tournage d'un autre film produit pour la télévision *Le jour d'avant, Chronique d'une unité de soins palliatifs*¹³. Avant cela, j'avais mené de 2001 à 2004, un projet de recherche avec le personnel soignant et non soignant du centre, qui avait abouti à la réalisation de 3 films¹⁴ sur l'activité des soins et de l'accompagnement en fin de vie. Lors de cette première phase de recherche, je m'étais focalisé sur l'activité du centre du point de vue des personnels, ainsi tous ceux qui avaient accepté de participer au projet dans le cadre de leur travail ont suivi toutes les étapes du processus de réalisation : observation filmée, auto-confrontation, tournage et restitution avec toute l'implication nécessaire. Si cette implication ne posait pas de problème à l'équipe, il était inimaginable de l'imposer aux résidents et à leur famille. En effet, la fragilité de leur situation (la plupart des résidents ont une durée de vie moyenne de 3 mois) m'interdisait de les faire participer au même niveau que les membres du personnel. Par exemple, je ne pouvais pas leur montrer les images que nous avions filmées ensemble. C'est pourquoi, ces 3 films de recherche montrent l'activité de la prise en charge palliative essentiellement du point de vue des praticiens soignants. Les résidents, même s'ils sont présents dans les séquences, n'ont pas participé à cette logique de co-construction des connaissances (évidemment aucun résident n'a été filmé sans son accord et celui de sa famille). Finalement, la phase de recherche m'avait permis de développer l'exploration audiovisuelle et d'expérimenter cette transaction des savoirs sur le terrain à partir de la caméra avec l'équipe du centre.

Lors de la deuxième phase du projet, celle du film réalisé pour la télévision, le processus d'échange était différent puisque j'avais d'autres contraintes de production, même si je m'appuyais sur le travail effectué en amont lors du projet de recherche. L'idée de ce film était d'accorder plus de place aux familles et aux résidents.

Lorsque que je rencontre *Georges*, alors que je suis entrain de finaliser le tournage de ce film pour la télévision, il me raconte immédiatement son expérience de vie, il m'affirme vouloir utiliser le temps qui lui reste pour transmettre son point de vue et expliquer à sa famille et à ses proches les choix qu'il a dus faire avec la maladie. Il m'explique l'importance que « *La Maison* » a pour lui et pour tous les patients atteints de longue maladie qui sont épuisés par leur pathologie et ont besoin parfois d'un simple temps de répit pour faire un bilan médical, psychologique et social. Il m'explique que cette pause soulage aussi la prise en charge des familles et facilite les retrouvailles, ce qui permet parfois de retisser des liens. Au fil de nos discussions, j'entrevois la possibilité de raconter autrement les enjeux du travail des soins palliatifs, en étant plus proche du patient et de ses attentes. Dès les premières observations filmées, il prend conscience du rôle actif qu'il a dans la mise en œuvre de ce nouveau projet de film et il intervient régulièrement face à la caméra pour préciser sa pensée. Finalement, je décide de l'accompagner en le filmant durant les 2 semaines de son séjour au centre et même si je ne peux pas lui montrer les images que nous réalisons ensemble, nous nous interrogeons constamment sur l'intérêt de montrer telle ou telle situation. Par exemple, un jour il me raconte le plaisir de faire la cuisine et des repas en famille qui prennent pour lui une dimension symbolique, car il s'agit de créer un moment de partage qu'il n'a pas pu faire dans sa vie d'avant. Lors d'un autre échange, il me parle de l'importance du massage qui lui permet de se reconstituer une image positive de son propre corps. En l'observant dans les différents lieux publics

12 *Une journée avec Georges*, réalisation: Pascal Cesaro, durée : 25mn, coproduction : LESA – La Maison, 2006.

13 *Le jour d'avant, Chronique d'une unité de soins palliatifs*, réalisation : Pascal Cesaro, durée : 52mn, coproduction: 13 Production et France 3 Méditerranée, 2005.

14 *Instants de vie n°1, 2 et 3*, réalisation : Pascal Cesaro, durée : 75mn, 62mn et 75mn, coproduction : LESA – La Maison, 2002-2003.

(la salon, la cuisine et le hall) je reconsidère le rôle de ces conversations en off où l'on se raconte les progrès et les complications des traitements, les angoisses, les colères, les peurs, les bonheurs, celui des retrouvailles avec la famille, de l'énergie des petits enfants, du repas à venir. Il y a là une liberté de parole retrouvée par le malade qui s'invente à nouveau une nouvelle autonomie de vie.

C'est en filmant cette situation nouvelle pour moi qui montre l'intimité de la vie de Georges que j'accède à une connaissance différente de l'activité du centre. La transaction des savoirs élaborée avec Georges me permet d'accéder à une compréhension nouvelle de la situation de vie de certains résidents du centre : si chaque être humain est capable de se donner les moyens de vivre ce qui lui reste à vivre, le rôle de l'équipe de *La Maison* consiste simplement à l'accompagner pour éviter l'isolement et la souffrance. Ces nouvelles connaissances issues de la rencontre me conduisent à focaliser le récit sur la spécificité de la prise en charge des longues maladies : comment le travail d'équipe change et s'adapte au résident pour l'accompagner sur le chemin qui lui reste à vivre, car quelque soit le temps qui lui reste, il y a toujours la possibilité d'un projet de vie.

Conclusion

Lorsque je réfléchis après coup, au geste de dévoilement de Georges, j'estime qu'il a effectué un acte déterminé, celui d'affirmer des choses essentielles qui donnent du sens à sa vie et que c'est le dispositif filmique qui a fait émerger cette possibilité de transmission d'une vérité personnelle et intime. En m'accueillant dans un espace intime et en se confiant lors des entretiens filmés, il m'offre la possibilité de créer une dynamique d'échanges, de dons et de contre-dons¹⁵. C'est ce partage des connaissances sensibles qui engendre la recréation permanente du lien social et qui s'apparente, selon moi, à cette logique de transaction des savoirs qui est rendue possible grâce au film de recherche. Il accepte d'explorer avec moi son espace intime et d'ouvrir cette zone de secret pourtant indispensable à son équilibre social et psychique, avec la conviction que cette rencontre par le film va enregistrer le sens de sa pensée et des choses essentielles qu'il veut transmettre :

C'est exactement la démarche dont nous faisons le signe pour une anthropologie contemporaine : elle implique le regardant dans ce qu'il regarde et fait de la situation anthropologique le lieu d'une rencontre dialogique sans cesse à redéfinir. Acteurs et spectateurs à la fois, nous sommes également sous le regard non seulement des partenaires de la situation de terrain, mais d'une situation imagétique impliquant le spectateur du film¹⁶.

Parler à la caméra c'est choisir d'affirmer sa subjectivité et en même temps c'est essayer de comprendre comment les conditions objectives ont été intériorisées et vécues. Le mouvement intimiste (vouloir se rapprocher très près des personnes que l'on filme) doit être orienté par cette volonté d'un "voir ensemble" (filmeur-filmé). La bonne distance et la justesse de regard ne s'apprennent pas à l'avance dans une réflexion préalable sur la nature d'un point de vue à adopter, mais dans les échanges avec les personnes que l'on filme au moment où elles nous regardent et où elles nous parlent parce qu'on les filme. L'exigence documentaire se situe dans ce désir de réaliser la rencontre avec l'autre, le cinéaste construit son point de vue sur le monde parce qu'il éprouve cette réalité d'un échange des regards et la composition d'un récit devient à la fois une nécessité et un engagement qui est rendu possible à partir de ce qu'elle produit sur sa pensée :

La démarche part d'un questionnement et d'un étonnement relatif à la reconnaissance de l'autre, se poursuit dans les procédures prudentes d'un échange à échelle variable et s'établit enfin à travers les phases aux rythmes divers d'un dialogue progressivement établi.¹⁷

15 Je fais référence au texte célèbre de l'anthropologue Marcel Mauss qui établit comment dons et contre-don sont articulés autour de la triple obligation de donner-recevoir-rendre .

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007, 248 p.

16 PIAULT Marc Henri, idem, p. 271.

17 PIAULT Marc Henri, idem, p. 105