



HAL
open science

La fabrication des archives audiovisuelles : le dispositif de prise de vue n'est pas neutre

Jean-Claude Mouton

► **To cite this version:**

Jean-Claude Mouton. La fabrication des archives audiovisuelles : le dispositif de prise de vue n'est pas neutre. Matériaux pour l'histoire de notre temps, 2008, Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montages, 89-90, pp.89-91. 10.3917/mate.089.0015 . hal-03737299

HAL Id: hal-03737299

<https://hal.science/hal-03737299>

Submitted on 30 Oct 2022

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.

La fabrication des archives audiovisuelles

LE DISPOSITIF
DE PRISE DE VUE
N'EST PAS NEUTRE

Jean-Claude MOUTON*

La production d'archives audiovisuelles repose sur un équilibre fragile. Nous devons chaque fois trouver un compromis, jamais définitif, entre le bon déroulement du récit, et l'optimisation de l'image et du son pour une bonne qualité technique de l'archive.

« Et Jean-Claude, toujours planté derrière sa caméra, il ne dit rien, il ne boit rien ! » C'est ainsi que Juliette Ténine se moquait de moi avec malice lors d'un entretien avec Odette Martinez réalisé chez elle le 21 décembre 2001. Et en effet, le rôle que j'occupe dans le dispositif que nous avons mis en place à la BDIC pour la collecte d'entretiens filmés est celui d'un gardien attentif au bon déroulement de la séance et de son enregistrement. Je peux intervenir éventuellement si la situation s'y prête et si je pense que quelque chose manquera lors du montage, car pour les expositions, les entretiens sont montés. Mais nous nous efforçons de garder en général une organisation claire et facilement identifiable. Le travail de collecte étant fragile, nous restons le plus souvent en équipe réduite : un historien qui pose les questions et un cadreur qui assure aussi la prise de son. Car à la BDIC, nous recherchons plutôt des témoignages exclusifs, ce qui signifie que les personnes à qui nous rendons visite ont non seulement un vécu exceptionnel à raconter, mais aussi qu'elles ne le racontent pas à toutes les caméras... Notre installation doit donc être la plus souple et la moins intrusive possible, et il nous appartient de nous adapter au témoin, non l'inverse.

Notre collecte de témoignages oraux est tributaire de notre manière de « filmer la parole » pour reprendre l'intitulé de Thomas Sipp¹. De nombreux paramètres peuvent influencer dans la fabrication des archives filmées. Nous privilégions la configuration la plus simple possible pour essayer de ne pas être trop envahissant vis-à-vis du témoin, mais aussi pour garantir une meilleure lisibilité de l'archive : plusieurs témoins filmés ensemble, ou plusieurs personnes qui posent des questions, peuvent facilement provoquer une cacophonie, et le chercheur qui consultera plus tard l'archive sera bien en peine pour déterminer qui parle.

Jenny Plocki (au centre) avec Sonia Combe (à gauche) et Anne-Marie Pavillard (à droite).

S'il nous est arrivé que deux personnes soient présentes pour poser les questions, la façon de filmer s'en est trouvée modifiée. Ainsi, pour l'entretien de Jenny Plocki avec Sonia Combe et Anne-Marie Pavillard le 22 juillet 2002, je me suis attaché à

*Photographe-vidéaste, aujourd'hui réalisateur et technicien de l'image pour la BDIC.

1. « Filmer la parole » : Séminaire animé par Thomas Sipp à l'École des beaux-arts de Toulouse depuis 2006. Thomas Sipp est cinéaste. Il a réalisé *ACD* (primé au Festival du cinéma du réel en 1997), *Le jour des frites*, et de nombreux portraits filmés pour Arte.

avoir alternativement dans le cadre Jenny Plocki en plan serré, et en plan plus large les trois protagonistes.

Jenny Plocki.

Il est aussi important pour le spectateur de savoir qui parle, et combien de personnes sont présentes, parce que le témoin ne parle pas de la même façon selon qu'il est face à une ou à plusieurs personnes. De plus, notre projet n'étant pas de filmer pour une production télévisuelle, il est intéressant de montrer des éléments du dispositif, par exemple le micro multidirectionnel qui se trouve au milieu des trois personnes. Quelquefois, l'exiguïté des lieux réduit beaucoup notre marge de manœuvre, il faut alors s'adapter et laisser de côté nos principes : le bureau de Jean-Jacques de Felice interviewé par Bassirou Barry et Thomas Dumortier le 23 mai 2006 était très étroit, ce qui rendait difficile les plans larges. Je n'ai donc pas pu avoir les trois personnes dans un même plan.

Les rendez-vous sont pris longtemps à l'avance, de manière à pouvoir préparer l'entretien. La personne qui pose les questions doit bien évidemment connaître le sujet pour ne pas risquer de passer à côté d'un point important. Il arrive parfois que le témoin, à la veille de voir débouler chez lui une équipe de tournage même réduite, soit pris de panique et repousse l'entretien. C'est relativement rare, car nous essayons d'instaurer un climat de confiance. La rencontre la plus incertaine que j'ai eu à filmer a été celle avec David Douglas Duncan, photographe que Laurent

Gervereau et moi étions allés interviewer chez lui, près de Cannes, le 16 décembre 2000. Sur le pas de sa porte, il nous a accueilli très amicalement, mais pour nous dire qu'il n'était pas photographe de guerre, juste photographe, et qu'il n'avait rien à nous dire. Il fallut batailler de la manière la plus inconfortable, la conversation se déroulant en anglais, tandis que David Douglas Duncan nous opposait un sourire inflexible. Laurent Gervereau s'était préparé à un refus et avait l'argument imparable : il sortit de sa serviette *This Is War*² en demandant à David Douglas Duncan si c'était bien lui qui était l'auteur du livre. Celui-ci ne put qu'acquiescer et nous fit entrer dans son salon où je n'eus que quelques instants pour installer le matériel, et Laurent Gervereau pour obtenir les réponses qu'il souhaitait.

David Douglas Duncan.

Alors que je m'apprêtais à fixer le micro-cravate au col de son chemisier, Jacqueline Fleury³ me faisait remarquer qu'elle avait aussi été attachée lorsqu'elle était en captivité des Allemands. Même sous la forme d'une boutade, c'est une situation que nous voulons éviter quand nous recueillons des témoignages. Ainsi, plutôt que d'utiliser un micro-cravate qui oblige le témoin à être tenu par un fil, même raccordé à un émetteur HF, il nous est apparu préférable de recourir à un micro-canon posé sur la table. Le témoin est ainsi libre de ses mouvements et peut s'absenter si nécessaire pour répondre au téléphone qui ne manque jamais de sonner pendant nos séances d'enregistrement. L'interviewer porte pour sa part

un micro-cravate. De même, nous utilisons le moins possible de projecteur pour éclairer la rencontre, et nous privilégions la lumière naturelle. D'une certaine façon, nous nous réclamons modestement de l'approche que Nestor Almendros a mise en place pour son film *Gente en la playa*, réalisé en 1961 alors qu'il était encore à Cuba, puis dans une grande partie des films qu'il a tournée comme chef opérateur avec Rohmer, Truffaut, et à Hollywood⁴... Pour Almendros, la lumière naturelle est la plus belle des lumières, et c'est elle qui doit donner le sens à l'image. Les réflecteurs et les projecteurs auxquels il faut parfois recourir servent à soutenir une lumière naturelle trop grêle, pour déboucher une ombre, pour corriger un contraste trop important...

Pour nous, un élément supplémentaire s'impose : braquer des projecteurs sur des personnes qui n'en ont pas l'habitude peut rapidement se révéler pénible, voire être assimilé à un interrogatoire. Nos témoins sont le plus souvent relativement âgés, et par conséquent particulièrement sensibles à l'éblouissement⁵.

Nous utilisons donc éventuellement des réflecteurs pliants tels que ceux utilisés par les photographes de mode, ou bien nous orientons un projecteur vers le plafond de la pièce — si celui-ci est blanc — pour diffuser une lumière douce. Le prix à payer pour nous est une faible profondeur de champ et une augmentation du grain, dû à l'ouverture maximale du

2. David Douglas Duncan a publié de nombreux livres de photographies, parmi lesquels : *This Is War* en 1951 sur la guerre de Corée, puis *I Protest* en 1968 et *War without Heroes* en 1970 sur la guerre du Vietnam.

3. Le 15 juin 2001, interviewée par Philippe Mezzasalma.

4. Nestor Almendros raconte son cheminement professionnel et les dispositifs techniques qu'il a déployés film par film dans son livre *Un homme à la caméra* publié en 1991.

5. Avec l'âge, le cristallin de l'œil s'opacifie progressivement après avoir perdu de son élasticité. Les rayons lumineux directs diffusent alors plus facilement dans le globe oculaire. Jean-Marie Guinot, qui a marqué des générations d'étudiants de l'École nationale Louis-Lumière, décrit ce processus dans son cours : *Optique physiologique*, 1982.

diaphragme et au recours au gain⁶. La configuration du lieu de prise de vue impose parfois un environnement lumineux particulièrement défavorable : la table de travail du dessinateur Haddad filmé avec Laure Barbizet le 17 mai 2002 était placée en contre-jour et il était évidemment hors de question de la déplacer. Il a donc fallu se débrouiller pour réduire au maximum la surexposition qui rognait l'arrière-plan de l'image.

Luis Franco.

Une autre contrainte provient des changements de la lumière naturelle au cours de l'entretien. Ainsi, pendant l'enregistrement du témoignage de Luis Franco le 18 mai 2007 réalisé par Réjane Prud'homme, Irina Servillo et Gaëlle Sirot dans le cadre de l'atelier « Archives audiovisuelles »⁷, le soleil était alternativement brillant et couvert par des nuages, ce qui changeait le niveau lumineux et l'équilibre chromatique de la pièce où nous nous trouvions.

De même, lors de l'entretien de Roger Théron avec Laurent Gervereau réalisé en fin de journée le 11 décembre 2000, le ciel gris a fait lentement place à la nuit. Dans ces deux cas, si le projet est de faire un

montage, les raccords d'images peuvent se révéler difficiles, et pour Roger Théron, l'obscurcissement graduel du ciel impose de respecter la chronologie de son propos.

Roger Théron.

La production d'archives audiovisuelles repose sur un équilibre fragile. Nous devons chaque fois trouver un compromis, jamais définitif, entre le bon déroulement du récit, et l'optimisation de l'image et du son pour une bonne qualité technique de l'archive. Il nous incombe de faire en sorte que ces deux versants ne se contrarient pas. Une mauvaise qualité technique du son ou de l'image pourrait rendre la consultation difficile, des bruits parasites ou une image tremblée pouvant distraire du propos du témoin. Un dispositif d'enregistrement trop lourd pourrait rendre l'entretien inconfortable et le récit du témoin artificiel. Dans les deux cas, notre projet de transmission serait caduc.

J.-C. M.

6. Le gain permet de gagner en luminosité lorsque le diaphragme est au maximum de son ouverture, de la même manière qu'une pellicule argentique peut être poussée à une sensibilité supérieure. L'inconvénient est une augmentation du bruit, l'image comportant une granularité plus importante.

7. « Archives audiovisuelles », atelier de pratique vidéo organisé par la BDIC et le département Arts du spectacle de l'Université de Paris-X depuis 2005, animé par Laurent Véray et Jean-Claude Mouton.