

ORGANISATION DES NATIONS UNIES
POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

Pour un nouveau cinéma
dans les pays en voie de développement :

LE GROUPE SYNCHROME CINEMATOGRAPHIQUE LEGER

par

Mario Ruspoli

Ce rapport représente la contribution de l'Unesco
à la 2e Table ronde de Beyrouth
consacrée au Cinéma et à la Culture arabes
du 28 au 30 octobre 1963

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
<u>PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE</u>	3
Chapitre I : Le temps de la réalité muette	3
Chapitre II : L'ère du son magnétique ou son-direct	4
Chapitre III : Premières prises synchrones et télévision ...	6
<u>DEUXIEME PARTIE : CINEMA-DIRECT</u>	9
Chapitre IV : Cinéastes à la conquête du "réel synchrone" ..	9
Chapitre V : Ethnographie, sociologie, évolution vers la prise audio-visuelle synchrone	10
<u>TROISIEME PARTIE : TECHNIQUES NOUVELLES</u>	13
Chapitre VI : Américains, Canadiens et Français, Cinéma-Vérité	13
Chapitre VII : Nouveaux outils, techniques nouvelles	19
Chapitre VIII : Formation d'une équipe audio-visuelle	23
Chapitre IX : Montage et problème moral	31
<u>QUATRIEME PARTIE : APPLICATIONS</u>	35
Chapitre X : Avantages pratiques et économiques	35
CONCLUSIONS	39
FILMOGRAPHIE CHOISIE	41

INTRODUCTION

La prise de vue cinématographique subit depuis quelques années de profondes transformations dues à des découvertes techniques récentes.

Le développement dans l'après-guerre du 16 mm, fortement épaulé par la Télévision, a servi de cadre à un ensemble de nouvelles recherches, tant au point de vue technique qu'à celui de la découverte psychologique du langage audio-visuel.

La création du magnétophone léger, rendue possible par l'invention des "transistors" et son application à la prise de vue cinématographique synchrone, a poussé quelques cinéastes vers la conquête du langage audio-visuel direct. Au lourd équipement de studio, on substitue peu à peu le "groupe synchrone" léger, ramené à quelques kilos et manipulé par une équipe réduite à quatre ou cinq personnes.

Le rêve caressé par les grands pionniers du Cinéma-Direct, parmi lesquels Dziga Vertov et Robert Flaherty, se réalise : La prise de vue et de son synchrone immédiate et ininterrompue comme moyen d'investigation, et comme révélateur du comportement de l'homme.

Après un bref historique, le lecteur trouvera ici un ensemble de renseignements destinés à faire le point de ses connaissances techniques nouvelles, ainsi que le "profil" du nouveau bagage du cinéaste.

Il va de soi que l'avenir apportera à ce nouveau matériel bien des améliorations, bien des perfectionnements, dont certains sont déjà en voie de réalisation.

PREMIERE PARTIE : HISTORIQUE

Chapitre I

LE TEMPS DE LA REALITE MUETTE

Le désir de "saisir" par l'image la réalité telle qu'elle s'offre au regard remonte à l'origine même du cinématographe.

Les premières "actualités", les premiers ciné-documents, tels "Le couronnement d'Edouard VII", "La traversée de la Manche par Louis Blériot", parmi bien d'autres, attestent le formidable intérêt qu'éprouvaient les premiers cinéastes de l'époque du "muet" pour l'événement dans sa réalité.

Dans un sens plus profond, filmer les hommes dans leur vie quotidienne, dans leur cadre réel, loin des studios, insérer la caméra témoin dans l'existence, dans le "social", fut dès l'après-guerre de 1914-1918 la préoccupation majeure de quelques grands pionniers.

Le Russe Dziga Vertov, qui voyait dans le cinéma une arme révolutionnaire de conquête sociale, faisait "descendre la caméra dans la rue" (L'homme à la caméra, 1929). Dès 1922, il avait composé un journal filmé, le fameux "Kino Pravda" en douze numéros. La traduction littérale de "Kino Pravda", "Cinéma Vérité" est devenue le mot à la mode. Par une suite de malentendus, il a servi et continue de servir de nos jours à couvrir les tendances très diverses de quelques cinéastes vers un cinéma de découverte ethnographique ou sociologique.

Dans un esprit différent, le grand Robert Flaherty partait seul pour le Grand Nord en 1922 et braquait sa caméra sur la vie de "Nanouk l'Esquimau", puis en 1926 sur la vie polynésienne, dans "Moana", tourné aux îles Samoa, et enfin vers 1934 sur celle des pêcheurs d'Aran ("Man of Aran"). La découverte de l'homme par le cinéma, à laquelle Flaherty a voué sa vie avec un amour passionné de la vérité, a fait de ce poète ethnographe unique en son genre le prophète, à côté de Vertov, des générations actuelles de cinéastes ethnographes et documentaristes.

Parmi d'autres, Joris Ivens, Georges Rouquier, Henri Stork, Jean Vigo, Luis Bunuel, Jean Epstein, John Grierson, ont marqué dès la fin du "muet", par des oeuvres magnifiques et retournées résolument vers le réel, les années 30, interrompues par la guerre.

Dans le nouvel après-guerre, quelques-uns, tel Rouquier ("Farrebique", 1946 ; "Lourdes et ses miracles", 1954) ou Ivens ("L'Italie n'est pas un pays pauvre", 1959 ; "Valparaiso", 1962) ont continué à tourner des films de très haut niveau artistique. Techniquement, le tournage hors des studios, jusqu'en 1960, posait des problèmes considérables : la lourdeur des vieilles caméras à manivelle, le poids des batteries quand elles devinrent électriques, le peu de sensibilité de la pellicule, les difficultés d'éclairage et bien d'autres obstacles alourdissaient terriblement la prise de vue et entravaient la liberté du cinéaste.

Parallèlement, préoccupés surtout par l'énorme marché du cinéma commercial de studio, confiné au format 35 mm, les constructeurs s'ingéniaient à fabriquer

des caméras monstrueusement grandes, lourdes et bruyantes, ainsi qu'un attirail de trépiéds, de rails, de grues.

Il va de soi que pour bouger la caméra, pour la changer d'angle, il fallait avoir recours à des équipes de manutentionnaires, d'assistants, de sous-assistants, d'électriciens, prisonniers de statuts, de hiérarchies et de règlements professionnels conditionnés par le studio.

Le mouvement de l'appareil de prise de vue tendait, à cause du poids de celui-ci, à ne pouvoir se faire qu'avec l'assistance de machines, de leviers, de poulies, et perdait en cela la spontanéité. Chaque mouvement, répété plusieurs fois de suite, par rapport à de strictes grammaires de cadrage, se dépouillait de sa sensibilité, de son côté "humain".

Par opposition, nous pouvons imaginer Flaherty, seul dans le Grand Nord en 1922, filmant, développant, et tirant lui-même la copie des précieuses bobines de "Nanouk l'Esquimau" !

La prise de vue se révélait fort onéreuse, et c'est toujours au prix de sacrifices innombrables, et parfois de douloureuses concessions, qu'une oeuvre libre parvenait à voir le jour hors des sentiers commerciaux et sacro-saints du "movie-business" et du "star-system".

La prise de son

Depuis le début du cinéma parlant, vers 1930, le son a posé des problèmes techniques graves.

Si l'image se laissait appréhender, par contre, jusqu'à ces dernières années, la prise de son sur le terrain était presque impossible.

Les films étaient postsynchronisés en studio, parfois avec un apport de sons témoins héroïquement enregistrés sur les lieux de tournage à l'aide de lourdes machines, d'enregistreurs à rouleaux type Edison, et toujours indépendants de la prise de vue. Il n'était pas question de prise "synchrone audiovisuelle". La qualité du son ne pouvait s'acquérir qu'à des prix élevés et dans des auditoriums spécialisés.

Ainsi, durant 30 ans, le 7e art s'est avancé pesamment, avec son armée de techniciens et son artillerie lourde...

Mais, enfin, vint l'enregistreur magnétique...

Chapitre II

L'ERE DU SON MAGNETIQUE OU SON DIRECT

L'après-guerre a salué, dès 1948, l'arrivée d'un nouveau venu dans la technique de la prise de son : l'enregistreur magnétique.

Déjà, durant les hostilités, les Américains avaient expérimenté et matérialisé un principe déjà connu : l'enregistrement par magnétisation d'un fil métallique, au moyen d'une tête magnétique. Ces premiers appareils à fil,

encombrants, d'une manipulation délicate et d'une fidélité discutable, n'en contenaient pas moins le principe révolutionnaire qui devait en quelques années s'imposer mondialement et modifier fondamentalement la technique de la prise de son.

Bientôt, l'immense essor industriel des résines synthétiques permit de fabriquer le ruban plastique qui remplaça très vite l'incommode fil magnétique.

Les studios où, jusque-là, tout s'enregistrait directement sur disques, durent s'équiper et s'adapter au nouvel instrument, devant lequel s'ouvrit d'emblée le marché mondial de la Radio et de la Télévision naissante, ainsi que l'industrie du disque microsillon, née elle aussi de celle des résines synthétiques.

La qualité de plus en plus parfaite de l'enregistrement magnétique, jointe à son prix de revient relativement bas, et sa rapide commercialisation ont fait faire à la "prise de son", en l'espace de dix ans à peine, un bond gigantesque, auquel a fortement contribué la découverte récente des "transistors".

Devant les exigences croissantes de la Radio et de la Télévision, tout naturellement portées sur l'actualité, et le reportage "direct", quelques constructeurs d'esprit révolutionnaire, tel Kudelski (Nagra) en Suisse, se mirent à fabriquer des enregistreurs portatifs de qualité professionnelle, de plus en plus légers et perfectionnés. En 1958, l'apparition sur le marché des premiers "Nagra" fit sensation. Désormais le son pouvait sortir du studio. Avec un petit appareil portatif tenu en bandoulière, on pouvait enregistrer du son de qualité.

Le reporter, l'interviewer, le journaliste, le folkloriste, l'ethnographe, le sociologue, tout comme le cinéaste, pouvaient recueillir partout sur place des sons directs valables et retransmissibles.

Ce fut dès lors la ruée vers le son direct, la publication d'innombrables disques d'archives, de documents de toute sorte pris sur le vif, de musiques enregistrées chez les tribus les plus lointaines.

Dans le domaine de la Radio, la répercussion fut énorme : auparavant, l'"interview" était exclusivement réservée au "studio". Les personnes à interviewer étaient convoquées à l'avance et contraintes d'attendre parfois de longues heures dans un studio distant de leur travail ou de leur domicile. Les enregistrements, gravés directement sur des disques, nécessitaient des manipulations techniques délicates et onéreuses. Les disques une fois gravés étaient "irrécupérables" et fort lourds.

Maintenant, l'interviewer, son petit appareil sous le bras, pouvait s'en aller tout seul enregistrer à domicile ou ailleurs. La bande, enregistrée, de qualité excellente, pouvait être radiodiffusée peu de temps après.

Quant au "montage" des interviews, il se borne à quelques coups de ciseaux dans la bande pour enlever les "bavures" et à de petits morceaux de ruban adhésif pour joindre les parties choisies.

Ainsi, diffusé par la Radio, puis par la Télévision, sous forme de reportages, d'actualités, d'interviews, de disques, et plus récemment de films, le son direct enregistré partout dans le monde a acquis une importance grandissante, apportant avec lui l'"authenticité sonore", élément capital du langage audio-visuel.

Chapitre III

PREMIERES PRISES "SYNCHRONES" ET TELEVISION

Le cinéma, en ce qui concerne la prise de son, basée sur le principe de la "postsynchronisation en studio" n'a pas évolué dans son ensemble, jusqu'à ces toutes dernières années, vers la prise audio-visuelle directe.

A quelques exceptions près, la prise synchrone du son et de l'image "sur le terrain", très imparfaite à ses débuts, était strictement réservée au domaine de l'actualité, du reportage, ou de quelques tentatives isolées.

C'est à la télévision que revient le mérite de s'être la première penchée sur ce problème, d'un intérêt vital pour elle.

Les émissions dites "en direct", c'est-à-dire contemporaines de l'événement, dont la réalisation technique posait, et continue de poser des problèmes très onéreux, ne pouvaient assurer la continuité d'un programme, par nécessité, aussi varié que possible.

Accrochée à l'actualité, à l'information dans son sens le plus large, la Télévision se devait de présenter tous les jours le maximum de documents "pris sur le vif". La politique, le sport, les variétés, les interviews, les reportages, les émissions filmées en tout genre, devenues son pain quotidien, exigeaient une approche rapide et directe.

C'est dans les studios de télévision qu'eurent lieu les premières interviews filmées en 16 mm synchrone. En effet, le "petit écran" adoptait depuis le début l'image 16 mm, jusque-là réservée aux "amateurs", infiniment moins chère que la pellicule classique du cinéma 35 mm. Ainsi, du jour au lendemain, le format 16 mm trouvait un débouché gigantesque et international, et partout les laboratoires durent créer des services de développement et de tirage pour faire face à la nouvelle demande.

Cependant, et tout naturellement, la Télévision naissante empruntait au cinéma sa technique de tournage, et partant, sa structure, son personnel et son équipement. C'est ainsi qu'elle héritait en droite ligne de l'"artillerie lourde" du studio. Les appareils conçus pour la prise de vue professionnelle en 16 mm sont presque aussi gros, lourds et onéreux que ceux du cinéma 35 mm. Pour les utiliser, il faut des équipes nombreuses et spécialisées. D'autre part, les caméras 16 mm étaient bruyantes.

Le gros problème demeurait la prise synchrone : pour que le bruit de la caméra n'entre pas dans le microphone et ne soit pas enregistré en même temps que les interviews, il fallait l'insonoriser, en la plongeant dans un énorme caisson blindé appelé "Blimp". A ce compte, la caméra devenait un "monstre", une pièce d'artillerie qui exigeait plusieurs "servants" chaque fois qu'il s'agissait de

lui faire faire un mouvement. Pour recharger, une fois la pellicule épuisée, il fallait ouvrir le caisson, ce qui prend du temps et détruit la "continuité" du tournage aux dépens, naturellement, de son homogénéité.

Pour éviter l'odieuse routine du "Blimp", les constructeurs fabriquèrent des caméras enfin "silencieuses", mais toujours aussi lourdes et peu maniables sans le concours d'un attirail de trépiéds, de rails et de grues, calqué sur celui du cinéma de studio.

Parallèlement, et toujours pour sortir de la routine, il se forma dès lors au sein de la Télévision des "équipes mobiles" qui ont pour mission d'aller "in situ", sur le terrain, chez l'habitant, réaliser des prises audio-visuelles. Ces équipes, encore une fois calquées sur les structures anciennes, manoeuvrent encore aujourd'hui un matériel "léger" de plusieurs centaines de kilos.

Si le problème de la prise de son a été résolu par l'enregistreur portatif magnétique, pour celui de la prise de vues, il fallut se tourner vers les appareils légers existants, habituellement réservés aux amateurs, tous incommodes, lourds ou bruyants. Il fallait répéter sur le terrain les manoeuvres du studio, "blimper" la caméra à domicile... L'interview synchrone à l'extérieur de la Télévision, pratiquée avec ce matériel soi-disant légère et par des équipes "réduites", c'est-à-dire par définition moins nombreuses, ne comprend pas moins d'une dizaine de transfuges du studio, prisonniers de règlements syndicaux rigides : un réalisateur, un script, deux assistants, un chef de la photo ou caméraman, un ingénieur du son, deux électriciens et l'obligatoire "maquilleuse", le tout transporté dans au moins trois véhicules avec leurs chauffeurs...

Parmi les très nombreuses Télévisions du monde, la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) passe pour la première. Inaugurée le 2 juin 1953, elle est la seule à émettre sur 819 lignes, ce qui assure à la réception une netteté et une qualité d'image très supérieures à celles de l'écran standard mondial de 625 lignes. (La "deuxième chaîne", qui fonctionnera en 1964 se modèlera sur l'écran standard de 625).

De même, la RTF, comme la BBC, est un organisme d'Etat, contrairement à presque toutes les chaînes mondiales (channels) qui appartiennent à des compagnies privées, dites "commerciales" à cause de leurs programmes achetés par des marques commerciales. Ces programmes sont obligatoirement asservis aux impératifs de la publicité. (Les 40 chaînes des Etats-Unis d'Amérique et les 19 chaînes japonaises sont "commerciales").

Le niveau culturel des Télévisions d'Etat est indiscutablement supérieur à celui des TV privées, ne serait-ce que négativement, puisqu'il n'abreuve pas les téléspectateurs de slogans publicitaires et de réclames commerciales.

Cependant, comme dans toute entreprise d'Etat, et dirigée par l'Etat aussi étroitement que le sont les moyens d'information, il y a aussi des côtés négatifs. L'énorme appareil administratif des Télévisions d'Etat progresse lentement, inégalement et par à-coups. (Le personnel de la RTF n'est pas loin d'atteindre 10.000 employés et techniciens divers.)

La digestion interne à ces établissements de directives parfois contradictoires soumises à des fluctuations, et les règlements qui soutiennent les intérêts du personnel classé dans des structures obligatoirement rigides,

freinent l'évolution de la Télévision d'Etat ; surtout quand il s'agit de nouveaux principes et de l'adoption de nouveau matériel technique qui exige des modifications de structure.

Cette évolution se heurte aussi à une partie "conservatrice" de la machine administrative, qui applique "à la lettre" les règlements, même lorsqu'ils sont contradictoires, et se montre récalcitrante devant toute initiative nouvelle.

Ainsi, en ce qui concerne l'évolution de la prise synchrone audio-visuelle, malgré les réussites "personnelles" de quelques équipes courageuses qui parviennent à faire des "miracles" avec un matériel mal adapté à leurs besoins et fourni par l'administration, la Télévision d'Etat se trouve souvent en retard par rapport aux progrès de la technique.

Au contraire, le cinéma, au sein duquel les barrières administratives n'existent pas et dont l'évolution créatrice est plus rapide, constitue le banc d'essai des recherches et des techniques nouvelles.

DEUXIEME PARTIE : CINEMA-DIRECT

Chapitre IV

CINEASTES A LA CONQUETE DU "REEL SYNCHRONE"

Néo-Réalisme et Cinéma-Direct

Les hostilités de 1939-1945, sans l'interrompre complètement, mirent le cinéma européen en veilleuse. Les capitaux étrangers bloqués, l'interdit frappant les productions des "Alliés", présentes ou rétrospectives, la circulation des idées ralentie par la "clandestinité", la censure nazie - tous ces facteurs n'empêchèrent pas le cinéma de subsister, notamment en France, mais avec des moyens réduits, des appareils d'avant-guerre, de la pellicule contingentée, à un rythme ralenti.

Outre-Atlantique, en plus de l'industrie hollywoodienne, l'énorme machine de guerre US, avec ses services cinématographiques rattachés à l'armée, imprimait des millions de kilomètres de pellicule "documentaire" et ouvrait dès lors au 16 mm un gigantesque banc d'essai.

En 1945, le nouveau cinéma européen naissait péniblement sur les décombres de l'écroulement nazi. Le nouveau courant venait d'Italie et portait le titre de "Néo-Réalisme". Les noms : Rossellini, Visconti, Zavattini, De Sica, Fellini, Antonioni, parmi d'autres.

Le propos néo-réaliste est la reconstitution artistique et dramatique la plus fidèle du "réel" dans le social, le quotidien, la vie. Avec son cortège d'acteurs parfois improvisés et interprétant des personnages aussi proches que possible de la réalité, et son regard résolument tourné vers l'humain et le social reconstitués avec un grand souci de vérité, réinsérés dans le cadre de la vie, le Néo-Réalisme était une révolution. (Dans "Le voleur de bicyclettes", de De Sica, par exemple, le rôle de l'ouvrier pauvre est interprété par un "vrai" ouvrier, et le cadre est celui des faubourgs populaires de Rome.) Le cinéma néo-réaliste italien apportait au 7e art un souffle nouveau, il l'élargissait, l'humanisait et confrontait le public avec un nouveau style d'"évasion", anti-conventionnel et critique.

Avec la "captation du réel" et la prise audio-visuelle synchrone, le Néo-Réalisme n'a que des rapports indirects et très éloignés, plutôt fondés sur des analogies superficielles que sur des liens de parenté.

Les propos sont diamétralement opposés : Le Néo-Réalisme ne tente nullement de "saisir l'événement" dans le sens de Vertov, c'est-à-dire tel qu'il se produit. Il est, au contraire, un cheminement artistique parfaitement artificiel vers la reconstruction d'une réalité plausible.

Cependant, on peut dire que de manière indirecte, par son approche sincère, des problèmes humains, il a fortement suscité auprès du public, le goût de l'authenticité, et préparé la venue du Cinéma-Direct.

Techniquement parlant, le Néo-Réalisme se conforme entièrement au cinéma 35 mm "lourd", de studio. Il n'a apporté aucune innovation technique, si ce n'est l'utilisation de l'enregistreur magnétique pour recueillir les "sons directs" d'appoint.

Chapitre V

ETHNOGRAPHIE, SOCIOLOGIE EVOLUTION VERS LA PRISE AUDIO-VISUELLE SYNCHRONE

C'est de manière indirecte, et si l'on peut dire en marge du "courant" normal du cinéma, que se sont ouvertes de nouvelles portes, lesquelles ont conduit peu à peu à une révolution de la technique et à une orientation vers le Cinéma-Direct, nouveau langage audio-visuel.

Pour en découvrir les sources, il faut d'abord se tourner vers les ethnographes et les sociologues, qui par définition échappent aux impératifs économiques et commerciaux de l'industrie cinématographique.

L'histoire du 7e art comporte de nombreux films qui présentent de l'intérêt pour les ethnographes, mais presque toujours réalisés par des cinéastes, des voyageurs, des documentaristes, voire de simples "amateurs", jamais par les ethnographes eux-mêmes.

La doctrine universitaire de l'ethnologue, cantonnée dans la description "scientifique" pure, seule retenue valable, ne prenait pas même la photographie en considération, et à plus forte raison le cinéma, rangé depuis son apparition sous la rubrique des "divertissements". Il est même curieux de constater à quel point cette équivoque a pu subsister longtemps dans des esprits par ailleurs éclairés. Ceux-là mêmes qui devaient étudier, dans une grande largeur d'esprit, l'homme et les sociétés primitives, furent les derniers à admettre la valeur, qui nous paraît aujourd'hui évidente, du "document" capté sur place. Il fallut attendre l'après-guerre, et la "nouvelle vague" de l'ethnographie, pour que le cinéma soit enfin mis à l'ordre du jour, et admis dans les musées, les fondations, les instituts des sciences sociales.

Chef de file des défenseurs du cinéma, le professeur André Leroi-Gourhan, du Musée de l'Homme, définissait dès 1940 l'apport du cinéma en tant qu'instrument de travail précieux et indispensable de l'ethnologue moderne. Mieux, Leroi-Gourhan, bravant l'opinion universitaire, ne cachait pas qu'il voyait une nécessité pour l'ethnologue à apprendre les rudiments de la technique du 7e art. Sous son impulsion et celle de Jean Rouch, il se crée au Musée de l'Homme un "Comité du film ethnographique" en 1952.

Sur le front de la sociologie, le problème se posait différemment. Dès le début, les sociologues se montrèrent moins sourds envers le cinéma que les ethnographes et allèrent, comme Grierson ou les Soviétiques, jusqu'à lui prêter main forte. Les thèmes sociaux, depuis "Nanouk" de Flaherty en 1922, furent puissamment illustrés par les caméras combattantes de Vertov (URSS), de Grierson et son école en Angleterre, de Vigo, Storck, Epstein, Lacombe, Rouquier et Ivens parmi d'autres, pour la France, la Belgique, la Hollande.

D'autre part, le cinéma commercial fournissait plus ou moins directement un aliment aux méditations des sociologues, si bien qu'on ne peut pas dire que la "cinémathèque sociologique" ait manqué d'archives. Cependant, comme sa sœur l'ethnographie, la sociologie pressentait dans l'après-guerre le besoin urgent des nouveaux moyens techniques légers qui ont, ces toutes dernières années, transformé la captation du langage audio-visuel.

Le premier "Groupe synchrone" léger en France

La création, par le professeur Leroi-Gourhan et le cinéaste ethnographe Jean Rouch, du "Comité international du film ethnographique et sociologique" au sein du Musée de l'Homme de Paris, apporta un élément de poids dans l'histoire du langage audio-visuel moderne.

Le triple objectif du Comité était, et demeura :

dresser un inventaire de tous les films d'intérêt ethnographique existants, les analyser, les critiquer et les conserver ;

produire de nouveaux films ethnographiques ;

diffuser les meilleurs films ethnographiques.

Il se constitua au Musée, avec l'appui de la Cinémathèque française, une filmothèque. Des programmes d'un grand intérêt y furent projetés, attirant et regroupant de nombreux cinéastes et chercheurs. Le Comité put se procurer du matériel : caméras, enregistreurs magnétiques, tables de montage, pellicule, et le mettre à la disposition des ethnographes cinéastes auxquels étaient imparties des bourses de voyage.

Ce fut l'essor en France d'un nouveau courant cinématographique. Dès lors (1952) fleurirent les "missions" ethnographiques qui commencèrent à rapporter du monde entier une moisson de films, qui enrichissent les archives et sont analysés et discutés en groupe ou en séances publiques. Les films, loin des impératifs de l'industrie, sont montés et sonorisés dans les salles de montage du Musée. Certains, tels ceux de Rouch, après agrandissement en 35 mm, ont même connu la diffusion commerciale. (Les films ethnographiques sont presque toujours tournés en 16 mm, pour des raisons économiques évidentes.)

Disposant de "bourses" modiques, les ethnographes cinéastes ne pouvaient emmener en expédition un équipement "lourd" et onéreux de prise audio-visuelle, manoeuvré par une équipe spécialisée comme celui de la télévision. Il fallut au début fournir aux voyageurs le matériel léger du commerce, ressortissant du domaine de l'"amateur", avec lequel il est impossible de réaliser le synchronisme de la prise de vue et du son. Il en résultait des difficultés considérables au "montage", quand il s'agissait de "sonoriser" les danses et les cérémonies filmées au loin à partir d'enregistrements non synchrones.

Le problème ne pouvait trouver de solution que dans une modification radicale du matériel de prise de vue : Il fallait à l'ethnographe cinéaste, déjà muni de son enregistreur magnétique professionnel (Nagra ou Perfectone), une caméra qui n'existait pas. Une caméra ultra-légère, facilement maniable, et silencieuse pour ne pas gêner l'enregistrement simultané de l'image. Il fallait "repenser" la caméra. En 1960, Jean Rouch rencontrait l'ingénieur André Coutant, un grand précurseur de la technique cinématographique, qui venait de concevoir et de fabriquer, avec le soutien de M. Mathot et d'Eclair, le prototype d'une caméra minuscule, la KMT, d'un poids de trois kilos à peine. On pouvait, avec une petite modification, le faire fonctionner sur batterie, et la faire "piloter" un enregistreur portatif, selon le procédé qui venait de faire son apparition à la télévision.

L'ensemble caméra-magnétophone-micro-batterie ne pesait qu'une dizaine de kilos et pouvait être facilement manoeuvré par deux hommes qui se répartissaient son poids. Ainsi naquit le premier "groupe synchrone" audio-visuel, de conception légère et réellement adapté au cinéma léger 16 mm. Pendant plusieurs années, hélas, il devait demeurer au stade de prototype...

Les idées nouvelles, à certains moments, sont "dans l'air" et portées par un courant international. Si nous avons insisté en premier sur ce "groupe synchrone", inventé et réalisé en France avec le concours des enregistreurs magnétiques suisses, ce n'est pas que ce pays, ni le Musée de l'Homme, puisse revendiquer la "paternité" de l'aventure technique vers le "Cinéma-Direct". C'est plutôt parce que, justement du point de vue technique, le groupe prototype "Coutant-Mathot - Enregistreur Nagra", de loin le plus léger du monde encore aujourd'hui, constitue toujours un outil d'avant-garde, dont l'efficacité et la maniabilité sont uniques. C'est aussi parce que, grâce à lui, le caméraman, portant sans effort un appareil bien équilibré, faisant corps avec lui, pénètre dans un monde nouveau. Enfin, il devenait "naturel" de marcher, de vivre avec une caméra, de la déshabiller de presque toutes ses servitudes techniques, de s'en servir comme d'un regard continu sur les hommes et les choses, comme l'avait pensé Dziga Vertov, à l'époque du Muet. Mieux, la technique devenant une "seconde nature", le caméraman, l'oreille aux aguets, pouvait d'une certaine manière "vivre" l'événement filmé et y participer directement.

Maintenant, le lecteur l'a compris, nous avons extrait le "groupe synchrone" audiovisuel léger 16 mm de son contexte historique. Il ne s'agira plus dans cet exposé du "cinéma" en général. Nous ne nous occuperons plus des moyens "lourds" et onéreux du 35 mm. Nous nous appliquerons à étudier les découvertes capitales résultant de l'application du nouvel "outil", son emploi, et l'orientation qu'il apporte à la recherche du langage audio-visuel.

TROISIEME PARTIE : TECHNIQUES NOUVELLES

Chapitre VI

AMERICAINS, CANADIENS ET FRANCAIS - CINEMA-VERITE

Avant de parler des problèmes techniques et psychologiques que suscite la prise synchrone légère, nous retracerons dans ce chapitre les aspects et les apports comparés des Américains, des Canadiens et des Français dans l'aventure du "Cinéma-Direct".

1. Les Américains

Aux Etats-Unis d'Amérique, dès 1954, s'était formée une association prestigieuse, qui a produit une dizaine de films d'une importance capitale, tant par leur style que par la recherche technique du synchronisme de l'image et du son. D'aucuns y voient même l'unique forme valable du CINEMA-VERITE : Il s'agit de l'équipe Drew-Leacock.

Richard Leacock, longtemps caméraman d'actualités, puissamment influencé par Flaherty, dont il fut l'opérateur pour "Louisiana Story" (1948), dernier film du grand maître, s'associait avec Robert Drew, producteur d'émissions et "Soundman" (preneur de son).

Leur but : produire des "reportages filmés", indépendants, de recherche sociale, susceptibles d'informer le "grand public" américain, et destinés à être vendus aux "chaînes commerciales" de la Télévision de leur pays.

Il fallait former et équiper le plus légèrement possible des "teams" (équipes) de reportage, et les insérer dans la vie publique, l'actualité, le sport, l'événement, le drame humain et social.

Le propos des "Filmmakers" (Faiseurs de films) était de filmer librement, en serrant la réalité de très près, sans l'influencer, partant d'événements et de thèmes sociaux aussi proches que possible de l'actualité. Les séquences filmées par les "teams", montées "simultanément" pour gagner du temps, pouvaient former une sorte de "magazine", somme toute assez semblable à la conception vertovienne du "Kino-Pravda", par la recherche de l'"authenticité" du document, et la position d'"effacement" des cinéastes devant le sujet.

Le team Drew-Leacock obtint de TIME-LIFE, célèbres "magazines" d'information, de très importants crédits, et s'adjoignit des techniciens de grand talent tels que Pennybaker et Albert Maysles.

Techniquement, les Américains s'attaquèrent très vite au problème de la prise synchrone son-image. Comme nulle part dans le monde, il n'existait pas de caméra légère aux Etats-Unis et qu'il coûtait trop cher d'en fabriquer, les équipes Drew-Leacock durent avoir recours à l'artisanat. Elles remplacèrent les éléments trop "bruyants" du mécanisme de leurs caméras par des pièces silencieuses dessinées exprès mais en se basant toujours sur de lourdes machines 16 mm de studio dites "portatives". (Auricon, etc.). Pour les porter, le caméraman, véritable Hercule, devait revêtir un harnachement muni de contrepoids,

un gilet rigide qui le faisait ressembler à un pilote supersonique. Ainsi carapçonné, matelassé, le caméraman portait près de 35 kilos. Il va de soi que les mouvements et l'approche mobile nécessaires à la prise de vue étaient terriblement handicapés. Le son enregistré sur le Nagré, dès qu'il apparut sur le marché, posait moins de problèmes. Malgré le poids de leurs appareils, à force de ruse et de patience, les Américains sont parvenus à se faire oublier, à insérer dans les événements, à filmer "à chaud" des séquences qui tiennent du prodige : "Primary (1961), Eddie Sachs (1960), The Chair (1962)" entre autres.

Techniquement, le "team" Drew Leacock a apporté une grande et unique innovation : Le synchronisme sans fil par l'Accutron, dont le principe sera décrit dans les chapitres suivants.

Le seul "point noir" de l'aventure américaine était situé au niveau de la rentabilité : économiquement parlant, le prix de cette expérience magnifique et d'avant-garde fut "américain", c'est-à-dire énorme, à l'échelle des fonds investis dans les recherches artisanales, si onéreuses aux Etats-Unis d'Amérique, et des inévitables "plâtres" essuyés. Les pertes se chiffraient par dizaines de millions et la pellicule finalement utilisée représentait environ la trente-cinquième partie de la quantité impressionnée sur le terrain. A cela venaient s'ajouter les prix des opérations de laboratoire et surtout du montage et de la sonorisation, qui duraient des mois, au tarif très élevé des techniciens américains. Les superbes films 16 mm réalisés par les "Filmmakers" coûtaient aussi cher que les longs métrages 35 mm en Europe...

2. Office national du Film canadien

Fondé par Grierson, le célèbre producteur et documentariste anglais, l'Office national du Film canadien (National Film Board of Canada) date du début de la deuxième guerre mondiale. Entreprise d'Etat d'un style unique, c'est le plus grand centre de production de films documentaires, et le plus original, du monde.

Dans l'après-guerre, l'ONF, véritable "Abbaye de Thélème" du cinéma 16 mm, a produit des centaines de films documentaires, ethnographiques, sociologiques, dont le large réseau de diffusion passe en premier par les chaînes de Télévision nationales, tant francophones qu'anglophones, du Canada.

L'exemple canadien mérite d'être offert aux méditations gouvernementales de tous les pays où la télévision doit s'implanter de manière très développée.

Le système de production de l'ONF, de tournure résolument démocratique, et la largeur de vue de ses "Comités" de réalisation, recrutés parmi les cinéastes et les techniciens eux-mêmes, a donné naissance à de grands talents, auxquels l'Office fournissait à la fois le salaire, l'équipe de tournage, le matériel, la pellicule et le montage, leur offrant ainsi leur chance de réaliser des oeuvres libres.

Dans l'espace de dix ou douze ans, l'ONF a permis la formation de plusieurs centaines de réalisateurs, d'assistants, de scénaristes, de caméramen, de musiciens, de "monteurs", de dialoguistes, d'ingénieurs du son, qui y ont "rôdé" leur talent et réalisé des films libres et de véritables recherches.

Des cinéastes tels que Colin Low ("L'Or, 1957, "Le Soleil perdu", 1960), McLaren, Roman Kroitor ("Lonely Boy", 1962), Michel Brault ("La lutte", avec Claude Jutra, 1960, "Chronique d'un été", 1960, avec Rouch et Morin, "Les Inconnus de la terre" et "Regard sur la Folie", 1961, avec Mario Ruspoli, et enfin le long métrage "Pour la suite du Monde", 1962) et des techniciens du son et du montage, tels Marcel Carrière, Gilles Groulx, parmi beaucoup d'autres, qui ont inscrit leurs oeuvres au palmarès de l'ONF, doivent leur formation, née dans un excellent esprit d'équipe, à la grande institution canadienne.

Sous l'angle du style, les directions les plus différentes furent suivies par les "teams" de Montréal : recherches d'animation, simples exposés de problèmes géographiques et sociaux, films sur les métiers, les industries, les tribus du nord, analyses de moeurs et coutumes, synthèses sur les problèmes mondiaux. Il était naturel que le Cinéma-Direct se taille une place de choix. Après une période fortement influencée, ces dernières années, par le documentariste français Jean Rouch, dont le cheminement n'est pas celui de Flaherty ni de Vertov, l'ONF a produit, en 1962, son premier long métrage réellement "flahertien" ; "L'Île aux Coudres", alias "Pour la suite du monde", de Michel Brault et Michel Perrault, dont l'agrandissement en 35 mm a remporté en 1963 un vif succès dans les festivals mondiaux de Cannes et de Venise.

Sur le plan de l'invention technique vers le "Cinéma-Direct", cette entreprise a apporté une véritable moisson de conquêtes de tout ordre.

Devant le problème de la prise synchrone, les Canadiens se sont trouvés au même point que les Américains. Mais alors que ceux-ci firent porter tout leur effort sur la modification et l'amélioration de la caméra de studio Auricon (poids à pleine charge : 20 kg) les opérateurs de l'ONF "bricolèrent" la caméra allemande Arriflex, malheureusement très bruyante et inconfortable à manier lorsque nantie de son chargeur de 120 m. (Arriflex Chargeur 120 m. avec moteur supplémentaire : poids environ 10 kg)

Les Arriflex furent truquées et rendues un peu plus silencieuses et on se mis à confectionner d'ingénieux sacs insonorisants ou "Blimps" portatifs et légers.

Parallèlement, les Canadiens développèrent la technique de la prise synchrone au "long foyer" : la caméra, dotée d'un télé-objectif, se trouve très loin des protagonistes et de leur "micro-cravate" invisible, par laquelle s'enregistre le son : ainsi le bruit qui émane du mécanisme de la caméra ne parvient pas au micro et aux protagonistes, qui ne savent pas QUAND ils sont filmés.

Mais l'apport révolutionnaire canadien à la prise synchrone se situe indirectement, au niveau du développement de la pellicule en laboratoire, par les processus d'"intensification" ; ce qui nous amène à remarquer :

1. Que les laboratoires mondiaux, d'une façon générale, développent la pellicule selon des normes rigides et commerciales. Ils plongent le film dans un bain révélateur "réglementaire" et ne font aucun effort, n'encouragent aucune initiative vers l'application des procédés d'intensification".

2. Que les marques commerciales de pellicule, fixées dans leur politique d'"amortissement" des machines existantes, montrent peu d'initiative dans la mise au point des pellicules ultra-sensibles 16 mm, dont la vente commerciale est réduite et l'emploi délicat.

Les conséquences de ces deux points, en ce qui concerne le tournage des "intérieurs" peu éclairés ou nocturnes qui font partie de la vie au même titre que les autres, sont que le cinéaste qui cherche à capter la réalité "synchrone" est constamment confronté avec le fastidieux problème de l'éclairage additionnel. Il est bien évident qu'en inondant avec la lumière des projecteurs et des "floods" les intérieurs des gens qu'on désire filmer, on déforme terriblement le "naturel" et on perturbe le "comportement".

Que de fois, avec le caméraman Michel Brault, lors du tournage de "Regard sur la Folie", ai-je maudit les "floods" qui projetaient sur les malades que nous filmions une lumière irréaliste, leur faisant cligner des yeux, s'accrochant à des détails qu'elle faisait artificiellement ressortir, et ôtant au regard l'extraordinaire profondeur de l'angoisse humaine !

Or, au Canada, le problème est résolu : Il s'est créé à Montréal, avec l'appui de l'ONF, un laboratoire qui pousse l'"intensification" de la pellicule Plus X normale de 50° ASA jusqu'à 1200 ASA !

Ainsi, une scène tournée en intérieur à la lueur de simples bougies, et qui ressortirait complètement "noire" des laboratoires européens, atteint par le procédé d'"intensification" la valeur d'une exposition "normale" à la prise de vue.

Ce procédé, récemment utilisé au Canada, a permis à Michel Brault, caméraman-réalisateur du long métrage "Pour la suite du monde", de ne pas utiliser, lors des prises de vue en "intérieurs" de ce long métrage, les réducteurs d'éclairages additionnels.

3. La France

En 1960, Jean Rouch, en collaboration avec le sociologue Edgar Morin, réalisait "Chronique d'un été", un film fortement controversé qui répondait à des visées sociologiques. Près de 40 heures de pellicule 16 mm furent impressionnées à l'aide de la caméra prototype Coutant-Mathot "KMT", utilisée pour la première fois au cinéma par le caméraman canadien Michel Brault, de l'ONF.

De cette pellicule synchrone, résolument tournée vers l'observation de phénomènes sociaux relatifs à la jeunesse et qui relève du "Cinéma-Direct", il a été tiré un montage agencé le mieux possible par Jean Ravel, d'une durée de 1 heure 50 minutes, qui fut agrandi en 35 mm pour l'exploitation commerciale (Argos-Films).

Les producteurs, aidés des journalistes, saluèrent l'événement du nom de "Cinéma-Vérité", qui servit de slogan publicitaire pour son lancement et continue dans un sens plus général à couvrir toutes sortes de tentatives cinématographiques de plus en plus éloignées de l'idée de Dziga Vertov (Kino-Pravda, 1922).

Ce terme, maladroitement utilisé par la presse de vulgarisation, finit par devenir une "contre-vérité", à force d'être appliqué à n'importe quoi, et naturellement, le public, superficiellement informé, prend souvent la proie pour l'ombre.

Il n'en demeure pas moins que ce film hybride par sa réalisation bicéphale (Rouch-Morin), discutable quant à son homogénéité intrinsèque et la clarté de ses intentions, contient, sur le plan de la forme, une approche technique nouvelle du sujet. Pour la première fois en France, le son et l'image, bras-dessus bras-dessous, "se baladent" avec les personnages en mouvement. La "Légère KMI" tenue constamment à la main par Michel Brault, avec un talent d'acrobate, "vit" avec les personnages, les "sculpte" en tournant autour d'eux, les fouille, surprend leurs secrets avec la continuité du regard de l'homme vivant. Ce ne sont plus les personnages qui vont faire leur cour à la caméra, c'est elle qui va vers les personnages occupés à vivre leur vie, dont elle essaye de percer le secret, le détail, le comportement. La caméra légère, ainsi portée sans relâche, devient une partie du corps du caméraman. Elle remplace son regard par une sorte d'organe complémentaire qui lui permet d'enregistrer ce qu'il vit et voit, d'appréhender et d'inscrire la réalité.

4. Le Cinéma-Vérité

Le mot "vérité" est si vaste, si complexe déjà par lui-même, tellement rempli de contradictions internes, parfois secrètes, il correspond à un flux si divers et indivisible à la fois qu'il ne peut se comparer par analogie qu'au mouvement de la pensée : Comme elle, il se dépouille d'une partie de son contenu dès qu'il est exprimé, au niveau du "langage", de par l'impossibilité de "dire plusieurs choses à la fois". Si l'on départage le mot "vérité" pour en faire "des vérités", il perd sa simultanéité. Il ne peut se concrétiser que dans un sens très large, social et collectif, à l'échelle du groupe, de la communauté, de la nation.

Ainsi, le regard de l'homme, tout comme le "regard de verre" de sa caméra, est inapte à saisir "la vérité" dans son sens absolu. Il ne peut en saisir que quelques aspects, quelques instants, mais non les composantes dans leur simultanéité.

L'association du mot "Cinéma" au mot "vérité" est un non-sens. Que la caméra soit présente, cachée, psychanalytique ou interrogative, elle n'en voit pas plus sur la "Vérité", ni n'en sait plus que nous n'en voyons et n'en savons nous-mêmes. Cette association est aussi un contresens grave, parce qu'elle tendrait à impliquer "que ce qui est filmé et enregistré est vrai".

Quand Dziga Vertov dit "Cinéma-Vérité" il ne veut pas du tout dire qu'il essaie de "capter la vérité", mais simplement l'"authenticité" des événements, et, ce qui est indissociable de sa pensée, de l'utiliser pour instruire, pour informer les hommes. Le sens de "Vérité" est dans l'idée d'informer non dans celle de capter ; il est dans le fait de vouloir montrer aux hommes d'autres hommes dans leur vie, leur travail, leurs conquêtes. Kino-Pravda, littéralement traduit "Cinéma-Vérité", ne saurait être une fin en soi, il est, comme le remarque Chris Marker, "un moyen", un moyen de connaître et de faire connaître par le cinéma, par le moyen du cinéaste aussi, auquel est demandée la plus totale sincérité, le plus grand "effacement" devant les événements qu'il filme, et qu'il ne doit jamais susciter.

L'appellation Cinéma-Vérité ne saurait être employée, à la rigueur dans le sens de Vertov, que pour un cinéma de recherche de témoignage et non interventionnel du "social", de l'événement, du comportement de l'homme, du groupe, de la société.

L'attitude du "team" Drex-Leacock dans "Primary" (élections présidentielles), "Eddie Sachs" (coureur automobile qui ne gagne pas la course) ; plus récemment celle des frères Maysles dans "Showman" (tractations d'un businessman américain) et celle que j'ai tenté d'adopter dans "Les inconnus de la terre" me paraissent les plus proches de la pensée de Vertov.

Dans "Les inconnus de la terre", il n'y a évidemment pas d'acteurs. Le but que nous visions était de réaliser une enquête sur la fraction deshéritée des paysans isolés de la Lozère, sur leurs conditions de vie, de travail, qui posent un problème grave à l'échelon national et même mondial : celui des minorités agricoles accrochées à leur sol dans les régions accidentées et impropres à l'agriculture moderne. Nous avons réalisé ce film "avec la collaboration" des paysans intéressés, avec leur participation consciente, avec leur consentement, et après les avoir intéressés à notre travail. Nous les avons laissés parler librement de leurs problèmes, en évitant autant que possible de les questionner nous-mêmes. Jamais nous n'avons "volé" une image à leur insu. Par la suite, le film, où la "KMT" manipulée par Brault avait fait merveille, fut projeté à la majorité des paysans, recueillant leur adhésion inconditionnelle.

Lors de ce tournage, nous avons résolument tourné le dos à trois attitudes typiques du cinéma documentaire :

1) Attitude "pittoresque" et "paternaliste", vantant la beauté des roches et des sites "harmonieux", les rivières "poisonneuses", le paysan "bien de chez nous, pauvre mais heureux parce que l'air est sain et qu'il mange du bon beurre", l'éternelle symphonie des richesses touristiques.

Cet affreux "optimisme" de commande est de mise dans 95 % des documentaires de grande distribution.

2) Attitude du documentaire "à thèse", dans le genre de ceux que patronnent les services agricoles et autres de l'Etat ; cette attitude consiste à partir avec des idées "toutes faites" sur l'amélioration du niveau de vie par tel ou tel produit, etc., et à chercher à les justifier par une "orientation" de la matière filmée.

3) Attitude Télévision-Journalisme : Rapide interview (car la télé n'a pas le temps d'approfondir), préparée à l'avance par un interviewer patenté, "vedette de la télévision", ou improvisée par un spécialiste de l'enquête sociale télévisée. La tendance de ces enquêtes vise le "spectaculaire", l'"inédit", et le résumé ensuite pour le mettre au goût "du petit écran". La méthode employée aboutit à des contre-vérités et "viole très souvent" la personnalité des gens. Techniquement, il est impensable qu'un "cinéaste-Vérité" - passons sur ce terme absurde qu'impose la mode - puisse faire son travail sans le "groupe synchrone" léger, et l'équipe réduite au minimum. (3 ou 4 personnes).

Tout compte fait, le mot "CINEMA-DIRECT" me semble plus général, moins polémique, et définit plus largement, tout comme le beau mot de Richard Leacock "Living camera" - la caméra vivante - le travail de quelques cinéastes.

Chapitre VII

NOUVEAUX OUTILS, TECHNIQUES NOUVELLES

Nous avons parlé dans le chapitre précédent de la conquête de la prise audio-visuelle synchrone légère - mais nous n'avons pas approfondi les techniques employées, et qui dérivent du nouveau matériel.

Ces techniques "légères" sont employées, dans chacun des pays qui s'y sont intéressés, de façon sensiblement égale, mais comportant des variantes.

Le "team" américain réduit au minimum ne comprend que deux membres : caméraman et ingénieur du son. Le caméraman ou l'ingénieur du son est, selon le cas, aussi le "réalisateur" du film.

Les Canadiens travaillent plutôt en "équipe réduite" de trois à cinq membres : réalisateur, caméraman, assistant, preneur de son, éclairagiste. Les progrès de l'intensification de la pellicule ont récemment supprimé l'éclairagiste.

En France, l'équipe légère, selon qu'elle travaille ou non dans les normes de la Télévision, comprend de 8 à 4 membres. Tous nos efforts ont porté, ces dernières années, vers la formation de "teams" de trois techniciens, caméraman-assistant-preneur de son, fonctionnant en étroite corrélation avec leur réalisateur. (Ruspoli, Chris Marker dans "Le Joli Mai", 1962).

Quant aux méthodes de synchronisation employées elles sont de trois sortes :

- A. SYNCHRONISME "PILOTÉ" : (Caméra reliée au magnétophone-enregistreur par le fil de synchronisme)
- B. SYNCHRONISME SANS FIL : (Caméra et enregistreur magnétique indépendants et "régulés" au départ séparément). (Système Accutron ou système par cristal de quartz)
- C. SYNCHRONISME SANS FIL PAR MICRO-EMETTEUR : (Utilisé jusqu'ici presque uniquement par les Américains. L'un des protagonistes filmés est "dans le coup". Il porte un micro-cravate invisible, et cache dans sa poche un minuscule mais efficace radio-émetteur à transistors et à pile. Le son est reçu par un récepteur-radio, qui le transmet par l'intermédiaire de l'enregistreur magnétique à la bande-son. Cette technique permet de filmer de très loin au télé-objectif. Elle sert surtout dans des conditions où les gens ne savent pas qu'ils sont filmés, et partant, présente de délicats problèmes moraux, car elle peut conduire à de graves indiscretions.

Analysons les différents principes du synchronisme :

Le synchronisme piloté est le premier système autonome qui ait existé dans le domaine réellement léger. (Nous ne nous attarderons pas à décrire le synchronisme sur secteur qui implique le branchement des appareils sur le secteur, tel

qu'il se pratique en studio, ni le synchronisme "lourd" par le moyen de la commutatrice, dont le poids à lui seul est de 30 kg. Tous ces systèmes sont totalement périmés.)

La technique du "pilotage" a fait son apparition vers 1959-1960. Le système du pilotage réside en un générateur de fréquence de très petite taille, placé sur la caméra et dont la vitesse est liée à celle de son mécanisme. Le générateur, par l'intermédiaire d'un fil qui réunit la caméra à l'enregistreur, lui communique un signal d'une fréquence de 50 périodes. (60 aux USA). Le signal, par le moyen de la "tête d'enregistrement Piloton ou Neopilot" s'inscrit sur la bordure de la même bande magnétique, qui sert pour la prise de son, et en même temps que celle-ci.

Si, durant la prise audio-visuelle, la vitesse de la caméra ou de l'enregistreur a légèrement varié, cette variation sera donc transmise à la bande-son, parce que la fréquence émise aura varié en conséquence. Les irrégularités seront ensuite rattrapées en studio au moment du repiquage sur bande perforée 16 mm ou 35 mm magnétique par une machine correctrice spéciale.

Ce principe très efficace, utilisé mondialement, comporte quelques défauts, dont le plus grand est cette obligation de relier la caméra à l'enregistreur par l'incommode fil de synchronisme, qui gêne considérablement les mouvements du "team" et risque souvent de se casser, surtout dans les prises directes au cœur de la foule. Ce fil rend presque indispensable la présence d'un technicien supplémentaire, chargé d'en régler la longueur durant les "déplacements synchrones" de l'équipe. D'autre part, si la caméra présente des oscillations importantes dans sa régularité durant une prise, la qualité du son définitif s'en ressentira, surtout dans le cas de prises musicales, où de légères variations sont déjà perceptibles.

Ainsi, le "pilotage" vise à compenser les défauts du matériel, et surtout des moteurs autonomes de caméras, qu'alimentent des batteries légères. Il part du principe que le matériel audio-visuel léger est imparfait et assure le mieux possible la synchronisation, qui est parfois excellente, si les appareils sont bien réguliers.

Le synchronisme par l'"accutron", étudié par les Américains, part d'une idée différente : les caméras fonctionnant sur batteries ainsi que les enregistreurs ne doivent jamais varier de vitesse durant la prise audio-visuelle. Il faut donc les réguler. Parmi de nombreuses solutions possibles, les Américains ont fait porter leur effort sur celle qui dérive de la montre ACCUTRON électrique (brevet Bulowa), dont le mécanisme équipe les engins spatiaux. La montre, qu'on peut se procurer dans le commerce, fonctionne sur le principe d'un diapason, lequel transforme le courant continu fourni par une pile microscopique en courant alternatif. Régulé par un régulateur à transistors, l'accutron fournit à une caméra ou à un enregistreur magnétique un courant de 50 périodes (60 en USA) parfaitement stable, lequel peut, à partir de batteries légères, conférer au moteur de la caméra une vitesse parfaitement égale et régulière. Ainsi, en plaçant séparément un accutron sur la caméra et un autre sur l'enregistreur magnétique, on a, en théorie, deux appareils autonomes parfaitement synchrones.

En fait, cette très belle solution, qui du coup permet au caméraman et à l'ingénieur du son de travailler sans être reliés - et c'est ainsi que travaillent les "teams" américains Drew-Leacock, Al et David Maysles - outre son prix élevé, ne présente qu'un seul inconvénient : l'accutron est sensible aux variations atmosphériques. Si l'un des deux appareils fonctionne dans un lieu mieux chauffé que l'autre, par exemple, si le caméraman est au chaud et l'ingénieur du son dans un courant d'air froid, il résultera des variations dans la prise synchrone, qui seront difficiles à rattraper au "montage". Cependant, dans la majeure partie des cas, connaissant cette particularité de l'accutron, il est facile à l'équipe d'y porter remède. Ce système, employé par Drew-Leacock dans "The Chair" (La chaise électrique) et les frères Maysles dans "Showman" (Tractations d'un brasseur d'affaires américain) a permis aux "teams" de travailler en parfait synchronisme sans fil, et avec cette tranquillité de conscience que procure le sentiment d'être synchrone, de ne pas avoir à penser à ce problème, obsédant pour ceux qui usent du système "Piloten".

Le synchronisme par quartz : Les deux maisons concurrentes suisses qui fabriquent des enregistreurs portatifs, "Nagra", et "Perfectone", se penchent avec ardeur sur les solutions d'avenir concernant la suppression du "fil" de pilotage qui réunit tous les appareils de ces deux marques à la caméra de prise de vues. L'une des solutions sur lesquelles les deux maisons sont le plus avancées dans leurs recherches consiste à remplacer l'accutron par des régulateurs à quartz transistorés, dont on nous promet qu'ils seront encore plus précis que l'"accutron", lequel est demeuré jusqu'à présent au stade de l'artisanat. Nous sommes ici dans le chapitre des pronostics et des conjectures, auquel il faut ajouter que les travaux récents de "Nagra" sur un nouveau moteur révolutionnaire, "totalement silencieux et pesant 200 grammes", qui pourrait équiper les caméras déjà existantes et celles de l'avenir, méritent toute l'attention des équipes de tournage et des techniciens de télévision.

Le synchronisme par "micro-émetteur" : Ce procédé, qu'on rendus possible les transistors, est basé sur des émetteurs et des récepteurs ondes courtes dérivés du "Walkie-Talkie", dont se servaient les Américains déjà pendant la dernière guerre. Le micro peut être relié à un minuscule poste émetteur à piles grand comme un paquet de cigarettes. L'émission est ensuite captée par un récepteur tout aussi petit et relié à l'enregistreur magnétique portatif, lequel peut ainsi capter et enregistrer à distance les conversations émises par un ou plusieurs émetteurs. Munis d'écouteurs, caméraman et preneur de son peuvent alors suivre de loin l'action et la filmer avec des télé-objectifs. Cette solution, qui présente de très grands avantages, est déjà mise en pratique aux Etats-Unis. Son application est encore à ses débuts et trop mal connue pour qu'on puisse en tirer des conclusions. On peut en tout cas se demander si la généralisation de son emploi ne risque pas de poser des problèmes de deux ordres différents :

1. Les émissions ondes courtes sont soumises à des interférences, à des brouillages, lorsque par exemple on reçoit près d'une centrale électrique ou d'un émetteur puissant, ou encore par temps d'orage. De même, ces émissions risquent d'être captées par des postes récepteurs classiques, et de gêner la réception normale, surtout quand le micro-émetteur se trouve à petite distance. Ces inconvénients seraient en partie éliminés par un accord international qui prévoierait une gamme de longueurs d'onde réservée aux micro-émissions, ce qui ne tarderait pas à intéresser tout un public d'amateurs radio, lesquels profiteraient de ces accords pour émettre dans la clandestinité, gênant à leur tour la réception des "teams" audio-visuels.

2. La possibilité de réaliser "à distance" des prises audio-visuelles conduirait des gens peu scrupuleux à commettre des indiscrétions qui risqueraient de susciter des problèmes moraux graves et difficiles à résoudre. Notamment dans le cas où l'on se servirait de cette technique pour filmer et enregistrer des gens contre leur volonté.

Les caméras Coutant-Mathot, la nouvelle Eclair :

Il serait impensable, dans un exposé comme celui-ci, de ne pas réserver un chapitre à André Coutant, un inventeur de génie, dont les recherches ont été patronnées par les laboratoires "Eclair" et leur président, M. Mathot.

Né à Paris en 1906, sorti premier de l'Ecole industrielle et commerciale à l'âge de 17 ans, André Coutant n'a jamais cessé d'apporter à la technique cinématographique son merveilleux talent. En 1946, résultat de ses études durant l'occupation allemande, la fameuse caméra 35 mm Caméflex sortait de son atelier. Puis, ce furent la Camé 30 Reflex, la Caméflex Télé, la Caméra sous-marine Aquaflex (1948), la Caméflex 16/35, parmi d'autres réalisations qui furent appuyées par Jacques Mathot dès le début. Contrairement à presque tous les constructeurs de caméras professionnelles, Coutant a toujours travaillé en collaboration avec les caméramen, les opérateurs, les techniciens du cinéma, notamment au sein de la Commission supérieure technique, dont il appliquait les suggestions. Grâce à lui, la France, depuis la guerre, se trouve à l'avant-garde des réalisations techniques dans le domaine du 7e art. D'un esprit éclectique, dès 1958 il se tourna vers la réalisation d'une caméra 16 mm légère, pressentant l'énorme importance de son application dans le domaine du reportage de télévision. En 1959, il produisait une série de quelques exemplaires de la petite et révolutionnaire KMT, dérivée de l'expérience et des trouvailles techniques de la Caméflex 35 mm. Le prototype KMT est encore une caméra "rustique" si on la compare à des modèles plus perfectionnés, mais néanmoins, certains de ses avantages la rendent encore aujourd'hui unique.

- Avantages :
- 1) son poids, réduit à 3 kg,500
 - 2) sa forme, conçue pour être tenue à la main sans trop de fatigue pour l'opérateur
 - 3) son mécanisme assez silencieux, que vient encore insonoriser l'emploi d'une housse, ou "Elimp" portatif.
 - 4) Le peu d'encombrement et le côté peu "voyant", surtout quand elle est dans une housse.
 - 5) Naturellement, elle est équipée d'un générateur de synchronisme par pilotage, ce qui la rend parfaitement apte à la prise audio-visuelle synchrone.

Défauts

Certes, avec peu de modifications, Coutant serait parvenu à améliorer considérablement son prototype, surtout dans le domaine de l'insonorisation. Mais la politique commerciale d'"Eclair", avec qui s'étaient signés des contrats, en décida autrement. Jugeant la "rusticité" de la KMT trop grande pour qu'elle puisse concurrencer les caméras en fabrication à l'étranger et notamment en Allemagne et se tailler un "marché", Eclair fit porter tout son effort sur une nouvelle caméra, également conçue par Coutant : la nouvelle "Eclair 16 mm" qui

représente dans l'histoire de la conquête de la prise audio-visuelle une étape décisive. Cette caméra, parfaitement silencieuse, comporte des perfectionnements techniques très nombreux par rapport aux autres caméras existantes. Nous en reparlerons à la fin de cette étude.

Les "Zoom" et les "Pancinor"

La nécessité de pouvoir filmer et enregistrer en continuité, qui est à la base de toute prise audio-visuelle synchrone, s'accommodait mal du système classique de la tourelle à trois objectifs. En effet, chaque fois que le caméraman désirait changer de cadre, il devait tourner sa tourelle et procéder à une nouvelle mise au point pour chaque objectif employé, ce qui interrompait la prise de vue et, partant, le synchronisme dans sa continuité. La solution fut apportée de façon satisfaisante par les Zoom et les Pancinor optiques, dits à foyer variable.

Tout d'abord, ce fut Berthiot qui produisit son "Pancinor", lequel permettait, durant la prise, de varier la focale de 16° à 60°. Dans le cas des caméras d'amateur non pourvues de "Visée Réflex", la mise au point télémétrique s'effectue par une lunette latérale. Puis, ce fut la maison Angénieux qui se mit à fabriquer le Zoom, dont le principe est à peu près celui du Pancinor, sauf que la visée latérale par lunette additionnelle s'effectue sur un "dépoli". La mise au point est une véritable "Visée réflex" située avant l'obturateur de la caméra. Le premier "Zoom", encore imparfait, comportait un foyer variable du 17 au 68, et la possibilité d'y adjoindre une lentille additionnelle dite "Rétro-Zoom" pour filmer en "gros plan".

Enfin, en 1962, ce fut la sortie du nouveau Zoom 10/120, qui représente pour le cinéaste l'outil idéal. La qualité excellente et la très bonne définition du nouveau Zoom permettent au cinéaste d'exécuter en restant sur place un travelling optique qui va du grand-angulaire de 10° jusqu'au télé-objectif de 120°, en passant par tous les cadres intermédiaires, et cela d'un simple coup de barrette latérale... Il va de soi que l'équipe de prise audio-visuelle ne saurait se passer du Zoom.

Chapitre VIII

FORMATION D'UNE EQUIPE SYNCHRONE AUDIO-VISUELLE

Maintenant, notre équipe doit pouvoir réaliser des prises synchrones dans n'importe quelles conditions et en continuité ou presque, munie du matériel suivant :

- 1 Caméra Eclair 16 mm, équipée d'un Zoom Angénieux 10/120 et de sa batterie portative.
- 2 ou 3 Magasins de 120 mètres toujours chargés. (Durée du magasin 10 minutes à 25 images seconde)
- 1 Enregistreur "Nagra Neopilot" ou "Perfectone".
- 1 Micro Beyer type M66 au bout d'une courte perche tubulaire de couleur peu voyante (Longueur 1 m., 30).

1 "Charging-Bag"/¹

Nous allons tâcher de définir le rôle de chacun, en nous basant sur nos propres expériences et celles des Américains. L'équipe que nous décrirons en premier comporte trois techniciens et un réalisateur, en tout 4 personnes, et synchronise la prise par pilotage, le seul système actuellement dans le commerce, mis à part les bricolages artisanaux et efficaces de l'Accutron.

A. Le preneur de son. Il a la tâche la plus difficile, la plus complexe et la plus importante. La captation du son "en fonction de l'image" pose un problème bien plus abstrait que celle de l'image. Or, le son doit gouverner l'image, et cela nous paraîtra plus évident encore si nous songeons qu'une très belle image, laquelle illustrerait un contenu verbal insignifiant, est automatiquement écartée du montage, car elle ne présente qu'un intérêt visuel, que vient contredire la pauvreté verbale. Alors qu'inversément, on tâchera au montage de conserver à tout prix une image, même pauvre, mais qui cueille sur les lèvres de l'homme un "moment" révélateur, où la chose dite est importante et bien captée par l'ingénieur du son. Ainsi, en inversant les données de Vertov, "Radio-Oreille" prime "Ciné-Oeil". Si l'image peut à un certain point "trahir", le cheminement verbal de l'homme qui s'exprime est plus proche de sa pensée, et aussi plus proche de l'authenticité.

L'image inutilisable peut dans une certaine mesure, au montage, être remplacée par des plans de coupe, mais le son, la parole manquante ou inutilisable, est perdu à jamais. L'ingénieur du son, et c'est là une des révélations qu'a apportées la pratique de la prise audio-visuelle, n'est plus un simple technicien, comme dans le cinéma de studio ; il doit avant tout être un homme sensible, intelligent et psychologue.

Techniquement parlant, il aura porté toute son attention sur le choix de ses deux ou trois microphones, et procédé à des essais pour son compte, de manière à les connaître parfaitement. C'est lui en premier que le réalisateur mettra au courant, dans les moindres détails, de la dimension dans laquelle le sujet sera traité. Véritable artiste, il devra littéralement "toréer" avec sa courte perchette, en regardant constamment vers le caméraman, de manière à éviter, dans les mouvements et l'action, de faire pénétrer dans l'image son micro ou une partie de son corps. Il aura sans cesse à faire face à l'imprévu sonore - claquements de portes, échos, klaxons, brusques passages de motocyclettes ou de camions, bruits de machines, vibrations de tout ordre - bref à l'infinité de bruits qui forment le "son direct" et constituent le bain sonore de la vie. (Le team des frères Maysles, parmi d'autres, a mis au point un truc pour avertir le preneur de son de la largeur du cadre adopté par l'image. Il s'agit d'un petit repère blanc visible à distance qui se trouve sur la bague mobile du Zoom. Selon la position de ce repère, le preneur de son, par habitude, sait s'il mord ou non dans le cadre.)

L'importance de la captation du son et la nécessité d'y conformer la prise de vue avaient tant frappé Pierre Lhomme, un "grand" caméraman audio-visuel ("Le Joli Mai", de Chris Marker, "Petite Ville" avec Ruspoli), qu'il imagina

1. Sac portatif formant "chambre noire" pour manipuler le film.

de s'équiper d'un léger casque d'écoute. Ainsi, fait capital, il n'entendait plus le son qui l'entourait mais la conversation captée par le micro, ce qui permet de "vivre" le moment verbal tout en le filmant, et de prévoir dans une certaine mesure les mouvements de la caméra.

L'écoute, réalisée par le moyen d'un fil de liaison par Pierre Lhomme, avec les moyens actuels pourrait être réalisée par émetteurs-récepteurs ondes courtes à transistors, sans liaison. Ainsi, le caméraman, l'ingénieur du son et le réalisateur entendraient exactement ce qu'enregistre la bande sonore. Une script - placée à distance - pourrait, avec un petit récepteur, prendre des notes sur le contenu des bandes, qui constitueraient un aide-mémoire précieux pour le monteur et le réalisateur, lors du montage... Ce sont là des solutions à envisager pour le futur...

Dans la pratique actuelle, le preneur de son s'occupe de sa perche, de ses bobines, sur lesquelles il doit inscrire les numéros correspondant aux prises.

B. Le caméraman, responsable de l'image, doit avoir le maximum de mobilité, et doit être soulagé dans la mesure du possible de toutes les tâches secondaires. Il ne doit penser qu'à son cadre et à ses mouvements. Son propre corps, durant la prise, sert de trépied à la caméra, laquelle reste soudée à son épaule. Pour participer intensément à la prise, il doit pouvoir compter aveuglément sur son assistant pour toutes les opérations techniques, sauf la manœuvre du Zoom, par laquelle il règle personnellement son cadre. Seule une grande habitude de travail d'équipe donnera au caméraman cette seconde nature technique qui lui permettra de s'incorporer et de s'adapter fluidement à la prise audio-visuelle.

C. L'assistant se situe entre la caméra et l'enregistreur magnétique. Sa tâche est lourde et multiple :

En règle générale, l'assistant reste pour ainsi dire collé au caméraman, prêt à satisfaire les moindres nécessités. Si le caméraman se met à courir, il doit se mettre à courir avec lui, et lui emboîter le pas.

Durant la prise :

1. C'est à lui qu'incombe la tâche délicate de maintenir la mise au point de l'objectif, qu'il doit corriger d'une main légère au fur et à mesure des mouvements. Il doit avoir un sens aigu de la distance et trouvera utile l'emploi d'un petit télémètre accroché à son cou par un cordon, avec lequel il pourra procéder de temps à autre à des vérifications.

2. A l'aide de son posemètre, il vérifiera souvent la lumière, et rectifiera le diaphragme de l'objectif en conséquence et pendant la prise, sans même que le caméraman ait à y penser.

3. Il aura à régler la longueur du "fil de synchronisme" qui relie l'image au son durant les mouvements collectifs de l'équipe, de manière à ce que ce fil ne gêne pas les deux techniciens audio-visuels. Si le caméraman se met soudain à marcher vite, par exemple, pour suivre un personnage, le fil se brisera si l'assistant ne le libère instantanément au fur et à mesure de la demande. Il aura donc avantage à tenir dans une main quelques spires lâches de fil immédiatement disponibles.

4. Il devra aussi frayer un chemin au caméraman en cas de marche filmée à travers la foule, lui signaler par une sorte de code, que seule peut donner l'habitude, les obstacles à franchir, l'arrêter en le retenant en souplesse en cas de danger, lui faire prévoir les marches d'escalier en cas de montée ou de descente filmée, etc.

5. Quand il le peut, il fera un clap en frappant ses mains l'une contre l'autre en départ ou en fin de prise, et indiquera par le nombre de doigts le numéro de la prise, ces opérations devant naturellement être à la fois filmées et enregistrées. Cependant, dans le feu de l'action elles ne sont pas toujours réalisables.

En dehors de la prise

6. Dès la fin de la prise, il soulagera le caméraman en lui prenant l'appareil, car après dix minutes, la tension nerveuse est grande. Aussitôt, il vérifiera le branchement du fil de synchronisme et celui de la batterie. Il essuiera les objectifs s'ils en ont besoin, ainsi que le couloir et les pres-seurs de la caméra.

7. Il portera sur lui le "charging-bag", le magasin de rechange et deux ou trois bobines de secours, ainsi que les petites choses (pinceau pour nettoyer, posemètre, peau de chamois, crayon, "optiques", etc.).

8. Il chargera ou rechargera les magasins de la caméra au fur et à mesure des besoins. Dans certains cas, si le caméraman ne doit pas changer de place, comme c'est parfois le cas dans les interviews, l'assistant pourra recharger le premier magasin durant la prise du second et ainsi de suite, ce qui permettra d'assurer, à quelques secondes d'interruption près, la continuité de la prise audio-visuelle. La caméra Eclair présente, dans le cas où l'on ne voudrait pas interrompre le synchronisme, une particularité : on peut, avec un peu d'habitude, enlever le chargeur exposé et enclencher le neuf sans arrêter le mécanisme.

9. L'assistant sera chargé de l'entretien de la caméra. Il surveillera le niveau des batteries et assurera la mise en charge après le tournage. (Une batterie légère bien chargée peut vider 12 ou 15 magasins de 120 mètres, ce qui représente entre 120 et 150 minutes de tournage à 25 images-seconde)

10. L'assistant notera sur les boîtes exposées le numéro et le contenu approximatif des bobines.

11. Enfin, c'est aussi le rôle de l'assistant de s'occuper du développement et du tirage des "rushes".

Le réalisateur

Le rôle du réalisateur est double : il est à la fois technique et psychologique.

Techniquement, il doit pouvoir à la rigueur remplacer n'importe lequel de ses techniciens dans les opérations primordiales, ce qui est difficile mais indispensable. Il doit donc, dans une certaine mesure, savoir tenir la caméra ou l'enregistreur, ainsi qu'assister le caméraman dans sa mise au point optique. Ce n'est

qu'à ce prix qu'il saura sur un simple coup d'oeil "sentir" exactement ce que font ses équipiers, auxquels, une fois l'équipe bien exercée, il donnera le moins de directives possible.

Dans un sens général, la tendance des Américains est de former des "teams" de deux hommes seulement : caméraman et ingénieur du son, l'un des deux étant aussi le réalisateur. Cette tendance comporte de graves inconvénients tant techniques que psychologiques, surtout si le sujet filmé est vaste et collectif. D'ailleurs, comme on le remarque dans les films réalisés par Drew-Leacock ou les frères Maysles, la tendance des "teams" consiste habituellement à concentrer la prise audio-visuelle sur un seul personnage : "Showman", "Eddie Sachs", Kennedy dans "Primary", l'Avocat dans "The Chair" etc. Parmi ces inconvénients, il y a celui, primordial, que les deux techniciens ont trop de choses différentes à porter, et trop d'opérations techniques à effectuer, ce qui se résout souvent au détriment de la qualité du son et de l'image et par un gâchis considérable dans la matière captée. De même, si le caméraman-réalisateur est occupé à "saisir" l'image et à la vivre dans l'instant visuel et verbal, il lui est difficile de prévoir la suite de ce qu'il voudrait tourner, et de penser à l'oeuvre dans un sens large. Le travail sera beaucoup plus difficile au niveau du montage.

Le réalisateur est responsable de la "ligne", de l'orientation et de l'intégrité du tournage ; dans le cas de l'enquête, il aura donné à son sujet une structure aussi large et objective que possible, de manière à laisser la plus grande part à l'imprévisible qui constitue la vie. Il faut qu'à chaque instant, l'imprévu puisse s'amalgamer à la ligne adoptée. Durant une interview au pied levé, il est possible que tout à coup survienne un autre personnage, qui n'était pas du tout prévu au tournage, et qui se révèle d'un intérêt plus grand. Il est impossible de rationaliser la captation du réel ; on ne peut rationaliser que la technique et la psychologie de l'approche.

Le réalisateur décidera des choses à filmer et de celles qu'il faudra écarter ; il n'est pas question de filmer n'importe quoi, mais bien de s'ajuster sur ce qui est primordial, sur ce qui est essentiel. C'est donc à lui de faire sentir à ses équipiers à la fois l'intérêt de la chose à capter et la possibilité de l'insérer dans le cadre général.

Il devra donc, au cours de la succession des prises, penser au montage, à la ligne que prennent les événements, au sens que prend son oeuvre devant laquelle il doit s'interroger constamment. Il fera cohabiter son équipe avec sa vision du sujet, et suivra avec le plus profond intérêt les suggestions souvent très précieuses que lui feront ses techniciens. Il aura soin de confronter sans cesse, au cours de discussions collectives avec ses équipiers, la valeur et le sens que prend la matière ; il est parfois très utile de faire participer à ces discussions certains des intéressés. Lors du tournage des "Inconnus de la terre", nous faisons souvent arbitrer nos réunions par l'instituteur agricole qui était l'un des personnages centraux du film, ou parfois par les paysans eux-mêmes que nous filmions. Il en résultait pour tous beaucoup de bienfaits, et le sentiment de faire réellement et collectivement corps avec les hommes que nous filmions. Ces réunions apaisaient les différends qui pouvaient désunir l'équipe et enrichissaient l'atmosphère du tournage, la compréhension du sujet, allant jusqu'à susciter parfois d'intéressantes situations, lesquelles pouvaient ressortir plus tard au cours des prises.

Le réalisateur fera tout pour que chacun des membres de son équipe pénètre le plus profondément possible dans le milieu et les personnages qu'on filme. Il créera des contacts, des rapports humains, où sa personnalité sera déterminante dans l'établissement du climat de son film.

Nous en venons ainsi, tout naturellement, à parler d'un facteur primordial dans la constitution de l'équipe de tournage : l'amitié. Pour ceux qui se consacrent à la "conquête du réel", et sont amenés à travailler "comme un seul homme", il est nécessaire qu'il n'y ait aucun barrage affectif, aucune incompatibilité d'humeur. Il ne faut jamais que l'un des membres se sente en état d'infériorité par rapport à un autre, ce qui exige de la part de tous un haut niveau moral fondé sur une grande confiance mutuelle. L'équipe ne fait pas du cinéma, au sens strict du mot, elle vit ensemble une aventure filmée, elle plonge collectivement dans la réalité audio-visuelle.

A ce sujet, le caméraman Pierre Lhomme, qui est pour beaucoup dans l'élaboration de ce chapitre, souligne l'importance du "fil de synchronisme", qui réunit la caméra au son en passant par l'assistant. Ce fil est un lien capital tant au point de vue technique, par le fait qu'il discipline et coordonne l'action de chacun lors du tournage, que psychologique, parce qu'il réunit trois hommes dans la vie quotidienne. Il faudrait, même quand les procédés techniques tels que l'Accutron ou la régulation par cristal seront entrés dans le domaine général (supprimant la nécessité d'une liaison électrique entre la caméra et le son) conserver ce fil devenu techniquement inutile, lors de la formation d'une équipe nouvelle, pour ne l'éliminer que lorsque le rôdage est parfait, et l'habitude de travailler ensemble est acquise.

On ne saurait assez insister sur le caractère "exceptionnel" de chacun des membres d'une équipe synchrone audio-visuelle. Atteindre une grande efficacité dans ce travail nécessite des dons qui ne sont pas ceux de tout le monde. Un excellent caméraman de plateau, un bon ingénieur du son en studio, peuvent parfaitement ne jamais s'y adapter.

La grande erreur consisterait, comme cela se passe souvent à la télévision, à envoyer sur un tournage audio-visuel, par définition difficile et délicat, n'importe quel caméraman, sous prétexte qu'il a sa "carte professionnelle". Un caméraman professionnel peut parfaitement ne pas avoir l'intelligence nécessaire, ni la rapidité de réflexes indispensable. Il faudra se méfier parfois des opérateurs "vieux", dont la technique est souvent routinière et rigide, et qui manquent de facultés physiques, de souplesse, fondamentales dans le tournage synchrone léger.

Je n'oublierai jamais les impressions que j'ai ressenties lorsque nous tournions, durant l'été 1961, avec Michel Brault à la caméra. ("Les inconnus de la terre", et "Regard sur la folie")

Brault apportait de sa récente expérience avec Rouch et Morin ("Chronique d'un été") sa merveilleuse technique volante et "baladeuse". Pendant deux mois, je n'ai pas vu une seule fois la caméra sur un trépied. Les travellings d'une pièce à l'autre ou en extérieur, la montée et la descente des escaliers toujours en accompagnant les personnages, les plans-grue - tout se faisait à pied. Nous n'avions recours à des éclairages d'appoint que dans quelques rares circonstances et toujours à contrecœur, en prenant le maximum de précautions pour ne pas altérer le comportement de ceux que nous filmions. Nous allions jusqu'à

installer nos lampes plusieurs jours à l'avance, pour que les gens s'y habituent. Le son (et parfois l'image) était pris avec tact par Roger Morillère, assistant de Rouch, homme du Midi lui-même, et capable de soutenir avec les paysans une conversation en "patois du Languedoc", pour la plus grande joie de ceux-ci.

De même, je garderai toujours le souvenir de Pierre Lhomme et de ses équipiers Etienne Becker et Antoine Bonfanti (prise de son), lors du tournage en 1962 de "Petite ville", à Marvejols, dans la Lozère.

Nous passâmes notre première journée à courir littéralement, réunis par le fil de synchro, à travers la dense foule des défilés du 14 juillet. La nuit, le défilé, fanfare en tête, se poursuivait à travers les ruelles de la ville à la lueur des flambeaux. Quant à nous, nous défilions en filmant, caméra au poing et enregistreur de son en bandoulière. Nous galopions à travers les rangs pour changer d'angle. Le lendemain, des jeux étaient organisés pour les enfants de la ville, dont la traditionnelle course en sac. Quelle ne fut pas ma surprise en voyant les trois équipiers pénétrer parmi les coureurs, et se mettre à courir avec eux, tout en filmant et en prenant le son ! Surprise aussi à la vue du film : les images étaient très nettes et presque pas "tremblées".

C'est précisément aux "rushes" (copie muette du film que l'on reçoit du laboratoire le plus vite possible après la prise) que se distingue le grand caméraman, l'as. Dans le cas de Pierre Lhomme, on est absolument sidéré de voir le parti qu'il a su tirer à la prise de vue, la manière dont il a sculpté en continuité ses personnages, allant de l'un à l'autre, s'approchant, s'éloignant, choisissant sans cesse des angles différents, suivant chacun des gestes, "piquant" les regards. Chacune de ses prises comporte tous les éléments de montage, sans qu'on ait à chercher de plans de coupe. Comme nous l'avons remarqué précédemment, Lhomme tient à être relié au micro par un léger casque d'écoute. Ce casque lui aura, durant la prise, permis de cerner l'action de très près, et avec un minimum de perte. La proportion du matériel filmé inutilisable pour le monteur est infime, contrairement à l'orgie de pellicule gâchée par des opérateurs maladroits.

Le Mimétisme

Pour terminer ce chapitre, il nous faut aborder le délicat problème du "Mimétisme".

Se faire oublier, appartenir au paysage, se confondre avec la foule, est une attitude fondamentale pour le cinéaste qui cherche à approcher le réel. Il doit abandonner toute personnalité apparente, tout détail qui le ferait remarquer. Les techniciens du "Cinéma-Direct" sont aussi des psychologues, et leur attitude d'"effacement" nécessite une profonde connaissance du comportement humain liée à la passion de son étude.

Il faut éliminer toute attitude technique, et ne pas donner, dans la mesure du possible, l'impression qu'on fait du cinéma, ce qui altère considérablement le comportement des gens, les fait cabotiner, ou, au contraire, les fige dans l'immobilité.

Psychologiquement, un caméraman aurait souvent tendance, surtout s'il a reçu une éducation de studio ou s'il a eu à composer avec l'administration d'une

chaîne de Télévision, à jouer le cameraman, à faire ressortir une attitude d'agressivité technique. Parfois, autre habitude de studio, réhilitoire dans le cas du Cinéma-Direct, il parlera de filtres, d'appareils, d'objectifs, de manière ostentatoire avec ses co-équipiers sur les lieux du travail, et l'on peut parfaitement s'imaginer à quel point cela perturbera le milieu où se déroule le tournage.

Idéalement parlant, il faudrait susciter par mimétisme l'attitude contraire, et qu'on dise en le voyant : celui-là n'est sûrement par cameraman.

La gêne qu'éprouve Leacock à se montrer avec une caméra est telle qu'il a pris l'habitude de la tenir sous son bras, à hauteur de la hanche, pour ne pas avoir l'air d'un cameraman, et de filmer à partir de là, sans "viser".

Le cameraman, tout comme l'ingénieur du son, doit porter son appareil avec une discrétion que seule l'habitude du mimétisme peut apporter. Ils doivent savoir d'instinct se dissimuler dans la foule, ne jamais faire de gestes brusques pour appeler l'attention des équipiers, ne jamais crier, parler le moins possible, et toujours d'autre chose que du film - bref, ne faire aucun mouvement qui paraisse insolite. Il leur faudra s'armer de patience, être à la fois sympathiques et absents, en un mot faire grisaille avec les murs.

Cet art du mimétisme s'apprend et devient une seconde nature. Lors des prises de vue des "Inconnus de la terre", il était fort difficile de savoir si Brault avait ou non filmé ; tant il faisait semblant de ne pas filmer, tant il avait l'air de considérer la petite KMT (cachée par une housse d'étoffe et ne laissant voir que le bout de l'objectif) comme un objet sans importance et qui de toute manière ne fonctionne pas.

Le changement de magasin, et sa recharge dans le "charging-bag" ne se fera pas en public, ni dans la même pièce que le tournage. Chaque fois qu'il sera possible, les vérifications techniques et le démontage de la caméra se feront à l'écart, ou dans une voiture, sans que le cameraman change de place, et sans parler de technique, sur un simple geste de l'un à l'autre des équipiers. Pendant la recharge, le cameraman participera à la conversation générale, se mêlera à la foule, vivra au diapason de ceux qu'il filme.

Il faut aussi que le cameraman perde la notion de l'"économie de pellicule". Souvent, il est pris de panique en voyant défiler les "magasins" les uns après les autres. Il faut aussi qu'il considère que très souvent ce n'est qu'au bout du deuxième ou du troisième magasin que, pour reprendre le vieil adage, "le naturel chassé revient au galop".

Il faut aussi se résoudre à rater une synchro, car parfois le hasard fait que les obstacles s'accumulent brusquement : défaillances techniques, conditions atmosphériques, vent dans le micro, etc., aussi bien que les défaillances humaines. Parfois il vaut mieux renoncer qu'insister. Ce genre de décision se prend collectivement et très vite, pour ne pas gâcher le terrain, si on pense y retourner plus tard.

Pour conclure, il faut ajouter qu'une équipe synchrone n'a pas d'horaire de travail, elle doit être prête à filmer presque instantanément n'importe où et à n'importe quelle heure. Elle doit "coller à son sujet" et se déplacer très rapidement.

Chapitre IX

MONTAGE ET PROBLEME MORAL

La mise en forme de la matière audio-visuelle, captée sur le terrain par l'équipe définie dans le chapitre précédent, est une deuxième réalisation. Il y intervient un cinquième équipier, le monteur, dont la part de création est capitale.

Le rôle essentiel du monteur rend son choix particulièrement délicat, et les qualités qui lui sont demandées ne sauraient être sous-estimées. Intelligence, culture, expérience humaine, mais avant tout, sensibilité et intégrité par rapport au document filmé. La matière audio-visuelle ne saurait être mise entre n'importe quelles mains, comme c'est souvent le cas à la Télévision ; elle devra être confiée à un monteur "spécialiste" de ce genre de travail, qui implique un haut degré de compétence professionnelle.

Après la phase de "captation", le monteur et le réalisateur se retrouveront côte à côte, parfois durant des semaines, devant des kilomètres de pellicule synchrone brute dont il va falloir tirer parti et constituer un film, un objet définitif, un morceau de l'histoire de l'humanité.

Le "ciné-oeil" et la "radio-oreille" du grand Vertov se sont tus, c'est dans la tête et le coeur que s'élaborera l'oeuvre.

Le monteur devra digérer et faire "siennes" les choses vues et enregistrées, il devra les vivre en compagnie du réalisateur. Nous ne saurions assez insister sur la nécessité ou du moins la grande utilité de faire participer le monteur à l'expédition sur le terrain. En dehors des tournages, il pourra voir les lieux, faire connaissance avec les personnages, ce qui facilitera beaucoup les explications en salle de montage, et établira entre monteur et réalisateur un rapide code de communication, basé non sur une interprétation de la pellicule et du son, mais sur la connaissance réelle des choses captées.

J'emprunterai pour la décrire la méthode de travail "comparative" et critique de Jean Ravel, monteur, parmi beaucoup d'autres films, de "Chronique d'un été" (Rouch-Morin) et des "Inconnus de la terre" (Ruspoli), car elle me semble la meilleure et la plus rationnelle.

La méthode des "rouleaux japonais" de Jean Ravel

1. Visionnage des "rushes" muets et mise en condition mutuelle du monteur et du réalisateur. Remarques critiques sur l'image, confrontation d'idées, anecdotes sur le milieu exploré, la mentalité des protagonistes, etc.

2. Mise en "double-bande" synchrone de l'ensemble du matériel et projections synchrones.

3. Le contenu verbal intégral aura été dactylographié à trois exemplaires (un pour la salle de montage, un pour le monteur, un pour le réalisateur) et constituera LES DACTYLOGRAMMES : de là, la possibilité de se référer à des textes écrits et de penser, avant de découper les parties intéressantes en éliminant : ce qui est mal enregistré, ce qui se répète souvent et fastidieusement,

et ce qui tendrait à caricaturer les personnages dans un sens ou un autre. C'est sur cette matière écrite que se pense la construction du film, en supposant naturellement que monteur et réalisateur soient suffisamment familiarisés avec le rythme et la valeur intrinsèque des séquences.

4. Suppression dans la matière audio-visuelle de ce qui aura été éliminé critiquement des dactylogrammes. A ce stade, la matière elle-même se révèle dans un sens plus profond et ouvre des perspectives de montage.

5. Après projection synchrone et chronologique des éléments retenus valables, constitution des "ROULEAUX JAPONAIS", invention de Ravel : soit la construction sur papier, en découpant les dialogues et les séquences retenues dans les dactylogrammes, et le collage bout à bout des parties valables.

Ainsi l'oeuvre prend forme à partir de son contenu verbal.

6. Prémontage Image-Son proprement dit, basé sur les "rouleaux japonais".

7. Composition de commentaires, utilisation "Off" de sons originaux enregistrés sur place. Mise en place finale et mixage.

Durant toutes ces opérations, réalisateur et monteur, dans un esprit critique et dans une grande sincérité, s'interrogent sans cesse et confrontent leurs idées respectives dans un sens de fidélité et d'authenticité par rapport à la matière audio-visuelle et aux personnages.

Je citerais ce beau passage de Jean Ravel sur le montage du Cinéma-Direct : (Revue cinématographique ARSEPT n° 2)

"L'une des décisions les plus difficiles à prendre - les coups de ciseaux les plus difficiles à donner - se situe lorsqu'on assiste à la révélation par un personnage d'un moment de sa vérité. On peut être totalement fidèle au tournage et garder la scène dans son intégralité, avec ses baisses d'intérêt, les ruptures de rythme souvent dues aux sollicitations extérieures, mais avec, enfin, la "Minute de vérité". On peut pratiquer des coupes sans cependant trahir l'essentiel. Mais on peut aussi situer le personnage dans son milieu, le replacer dans sa réalité quotidienne, montrer en même temps qu'il nous dit. C'est la technique de la voix "Off" et c'est à elle que va ma préférence, et pas seulement parce que c'est plus "joli", parce qu'ainsi on "fait vraiment du montage", mais à cause de son efficacité".

Problème moral et Cinéma-Mensonge

Il est évident, et là repose un grave danger, qu'à partir d'éléments réels, on peut fabriquer toutes sortes de mensonges, en un mot trahir à la fois la matière et les personnages filmés. Nous touchons là un problème essentiel du Cinéma-Direct, qui se pose dès le début à la prise audio-visuelle, et devient plus dangereux encore au montage. L'image prise contre la volonté de celui qu'on filme et qui sert contre lui, comme l'image indiscrette volée à son insu, ne doivent pas être tolérées, et constituent un viol de sa personnalité, sauf dans le cas où l'on agit pour le bien de la communauté et dans son intérêt. Encore faut-il s'interroger longuement sur la relativité de la notion de bien public. Il est logique par exemple que la Télévision diffuse si elle le peut

des images "volées" concernant un assassin dangereux, ou un voleur recherché, mais peut-elle, comme on le fait dans une certaine presse, divulguer la vie privée de personnages en vue, qui auraient été filmés à leur insu ?

Entre des mains malhonnêtes, des prises audio-visuelles authentiques peuvent servir à illustrer n'importe quel point de vue tendancieux, à "truquer" l'opinion publique à des fins de propagande, d'autant plus facilement que ces prises sur le vif apparaissent comme une vérité indiscutable.

On a récemment, sous le couvert de la vérité, produit des films qui la trahissent en pleine connaissance de cause, tel par exemple MONDO CANE de Guatiero Iacopetti.

On relève dans ce film, que nous citons parce qu'il nous paraît illustrer une série d'inconvénients auxquels peut donner lieu le tournage en direct, trois types de mensonges principaux :

1) Le mensonge ethnographique

L'image montre une femme indigène de l'Indonésie qui allaite au sein un porcelet, ce qui se fait couramment dans certaines tribus, mais jamais au détriment des enfants. Le texte dit : "Pour vous montrer le comble de l'horreur humaine pratiquée par certains peuples, voyez vous-mêmes : les femmes de cette contrée font mourir leurs enfants pour allaiter des cochons à leur place." Nous ne saurions assez insister sur la gravité de ce mensonge et la vague de racisme qu'il ne manque pas de susciter chez un public mal informé, qui croit ce qu'il voit dans un sens naïf.

2) Le mensonge social, qui discrédite un pays :

L'image montre un village de Calabre, celui qui vit naître le célèbre acteur Rudolph Valentino. On a pris soin de maquiller et de gominer les jeunes gens du village pour les faire ressembler à l'acteur de l'époque du muet, à la mode de 1925, et on les filme en gros plans déformants qui les ridiculisent. Le texte dit : "Les jeunes gens de ce village veulent ressembler à leur idole, Rudolph, espérant que la fortune leur sourira et les rendra célèbres comme l'illustre acteur." Il est bien évident que la jeunesse de ce village, née longtemps après la mort de l'acteur, a d'autres soucis que de ressembler à un personnage aussi démodé, dont d'ailleurs elle n'a certainement jamais vu les films. C'est là se moquer, aux dépens des jeunes gens de l'Italie du sud.

3) Le mensonge scientifique

L'image montre un petit poisson amphibie de l'océan Pacifique, connu de tous les naturalistes, et qui a la particularité de courir sur le sable humide au bord des lagunes. Le texte dit : "La radioactivité des eaux, due aux bombes atomiques des Américains, est si forte que les poissons de cette île quittent la mer empoisonnée pour se réfugier à terre." Nous n'insisterons pas sur l'imbécillité d'un tel propos.

Les entreprises de Cinéma-Direct doivent, faute de graves dangers au niveau de la diffusion audio-visuelle et de la propagation de la culture, être confiées

à des équipes choisies parmi des réalisateurs et des techniciens dont l'honnêteté et l'intégrité humaine ne sauraient être mises en doute.

Les enquêtes de Cinéma-Direct, enfin, ne doivent pas servir à conclure ou à prouver, mais à exposer des faits ; à analyser et à informer le public, à le rendre conscient des problèmes humains et sociaux auxquels doivent être apportées des solutions.

QUATRIEME PARTIE : APPLICATIONS

Chapitre X

AVANTAGES PRATIQUES ET ECONOMIQUES

Nous avons défini dans les chapitres précédents les divers aspects historiques, techniques, et psychologiques relatifs à l'application du Groupe synchrone 16 mm léger et autonome à la prise audio-visuelle cinématographique directe.

Nous avons vu comment quatre hommes, organisés et équipés d'une manière nouvelle et révolutionnaire, peuvent réaliser rapidement et efficacement des tournages synchrones sur le vif, n'importe où et dans n'importe quelles conditions, là où les lourdes équipes du cinéma traditionnel, voire de la télévision, ne peuvent agir que lentement.

Il est de toute évidence que le Cinéma-Direct constitue un élément nouveau et fondamental pour la diffusion de la culture à tous ses niveaux. Il représente un immense progrès dans la captation de la réalité, qu'il peut même résoudre dans la continuité. Il rénove par sa simplicité et l'économie de sa structure technique la télévision d'aujourd'hui comme celle de demain.

Le groupe audio-visuel léger et autonome pèse une vingtaine de kilogrammes, que se répartissent les quatre membres de son équipe, et se déplace n'importe où dans une voiture de taille moyenne. Il est toujours prêt à fonctionner.

Ses applications sont universelles et se substituent purement et simplement à toutes celles du cinéma classique, y compris celui de fiction. La porte des studios lui est ouverte comme celle des demeures des hommes.

Sous l'angle économique, il est évidemment beaucoup moins onéreux que le cinéma classique et exige des moyens financiers très modiques tant pour l'achat du matériel indispensable (un groupe synchrone complet coûte environ 30.000 francs), que dans son application par une équipe réduite.

Le groupe audio-visuel léger permet de réaliser économiquement tous types de documentaires, l'exposé de problèmes sociaux, le tournage d'émissions scolaires ou techniques, la diffusion télévisée de méthodes d'agriculture, la collection d'archives folkloriques, ethnographiques ou sociologiques.

Sa légèreté et sa maniabilité en font l'outil idéal pour le tournage de l'actualité en général, de l'enquête, du reportage, des événements sportifs ou athlétiques, comme des rencontres entre chefs d'Etat, des débats politiques, des interviews, des fêtes nationales.

Il est un précieux instrument de conquête dans la recherche scientifique, où ses applications seront très nombreuses. Médicalement parlant, par exemple, un groupe synchrone pourrait se rendre sur les lieux d'une catastrophe ou d'une épidémie et y capter des images qui seraient transmises quelques heures plus tard au corps médical, lequel pourrait se faire sur pièces une opinion sur les mesures urgentes à prendre. La diffusion sur les antennes de la Télévision d'émissions filmées de caractère prophylactique pourrait s'inscrire utilement au programme des pays en cours de développement.

Notes pratiques pour les pays en voie de développement

L'un des soucis fondamentaux d'un pays en voie de développement, est la constitution rapide et efficace d'un Centre culturel, pour la diffusion de la culture à tous ses niveaux. Ce souci précède l'implantation des chaînes de télévision.

Il est évident qu'un tel centre devra faire porter un effort considérable sur la culture de masse par les moyens audio-visuels modernes, radio, télévision et cinéma. Il faudra dès lors créer une importante section cinématographique, produire des films, constituer une cinémathèque, et des archives cinématographiques et sonores.

Les films réalisés par ce centre peuvent au départ constituer un "bagage audio-visuel" d'archives folkloriques, sociologiques, ethnographiques, relatif à la culture traditionnelle du pays intéressé et des pays voisins. Ce "bagage" serait très précieux et servirait de panier à provisions lors de l'implantation d'une chaîne de télévision, qui trouverait sur place du matériel pouvant entrer d'emblée dans sa programmation.

Nous avons sous les yeux, à ce sujet, l'exemple de l'Office national du film canadien, dont nous avons examiné le fonctionnement et la constitution au chapitre VI : Les films produits par cet organisme d'Etat sont automatiquement diffusés sur les chaînes nationales, pour le plus grand intérêt de celles-ci.

Les films ainsi réalisés par un centre culturel servent aussi de monnaie d'échange avec d'autres pays, ce qui est, sur le plan international, un enrichissement considérable. Le pays intéressé peut ainsi se procurer des films culturels étrangers.

Voici, résultant de l'expérience du Musée de l'Homme et de quelques autres instituts cinématographiques, quelques notes concernant l'organisation et le fonctionnement de la section audio-visuelle, définie dans le cadre d'un centre de moyenne importance, susceptible de s'agrandir par la suite. Ces notes feront ressortir clairement l'économie relative de l'emploi des groupes synchrones légers, sur lesquels pourrait se baser la production, et le grand intérêt de son application.

Locaux

1 salle de projection de 250 places, qui servira aussi pour les débats, les conférences avec projections, etc. On pourra y faire des séances culturelles publiques par abonnement, comme aussi des séances d'information et des présentations privées, des colloques. (ce type de salle existe à l'Unesco (salle de projection) et au Musée de l'Homme).

N.B. La cabine comportera trois projecteurs

- 1 projecteur 35 mm sonore
- 1 projecteur 16 mm sonore optique-magnétique
- 1 projecteur 16 mm dit double-bande, à lampe, indispensable pour la projection des films dont la sonorisation est encore à part, sur pellicule magnétique 16 mm.

On pourra ainsi visionner des films en cours de montage.

2 salles de montage équipées de tables de montage modernes 16/35, munies de deux pistes magnétiques, et pouvant servir à monter le 16 mm aussi bien que le 35 mm. Il existe des tables dites "mixtes". Le matériel additionnel sera composé pour chaque salle de :

2 enrouleuses à manivelle, sur pied
4 chutiers baquets pour l'image et le son
1 synchroniseur à main 16-35 avec métreuse
Casiers, boîtes, chargeurs, bobines, petit matériel.

1 laboratoire-son pour le doublage et le "repiquage des sons" en magnétique 16 mm perforé. Il comprendra :

3 enregistreurs professionnels magnétiques 6/35, susceptibles de marcher à plusieurs vitesses
1 ou 2 appareils de synchronisation pour le "Nagra", dits SLP
1 enregistreur sur pellicule magnétique 16 mm

1 laboratoire "Entretien et dépôt de matériel audio-visuel", pour la recharge des batteries des groupes synchrones, le bricolage, le dépannage, les accessoires divers.

1 salon d'attente et de conversation avec vitrines pour l'exposition de brochures, photos, catalogues, etc.

1 bureau avec machines à écrire pour le directeur et sa secrétaire.

Locaux avec placards pour le classement du matériel filmé.

Matériel de prise synchrone audio-visuelle

2 caméras 16 mm munies de leur Zoom 10/120
4 chargeurs ou magasins de 120 mètres
2 enregistreurs magnétiques
2 charging-bags pour la recharge en plein air
4 batteries Caméra
(Le tout forme deux groupes synchrones indépendants destinés à deux équipes de tournage.)

Le personnel pourrait se définir ainsi :

1 responsable général, connaissant très bien le cinéma et ses problèmes, qui doit assurer le dynamisme, le fonctionnement et le rayonnement du Centre.
1 dactylo-secrétaire, qui s'occuperait aussi du classement des films en cinémathèque.
1 ingénieur du son de laboratoire, bon électronicien, qui assure le repiquage des sons et l'entretien des enregistreurs et caméras.
1 projectionniste, qui serait aussi responsable des films entreposés en cinémathèque, ainsi que de leur entretien et réparation.

Techniciens audio-visuels répartis en deux équipes-pilotes

2 caméramen
2 assistants
2 preneurs de son

N.B. Il va sans dire que ces équipes-pilotes prendraient en mains la formation de jeunes techniciens audio-visuels nés dans le pays même.

Montage :

2 monteurs ou monteuses professionnels, que viendraient assister, comme pour la prise audio-visuelle, des jeunes futurs monteurs, appartenant au pays même.

Au début, différents réalisateurs, spécialisés dans le Cinéma-Direct, pourraient être invités avec leurs équipes pour tourner un ou plusieurs films sur place, se faisant assister par de jeunes futurs réalisateurs du crû.

Les films seraient développés et tirés dans le laboratoire le plus proche et le plus commode pour le pays concerné, et cela jusqu'à la création, lors de l'implantation d'une chaîne de télévision, d'un Laboratoire national.

Ainsi, avec une mise de fonds relativement modique et un personnel réduit, peut naître un centre dont la valeur culturelle, tant au point de vue de la réalisation d'oeuvres représentant le pays intéressé qu'à celui de la formation de jeunes techniciens à la prise audio-visuelle moderne, ne saurait être mis en doute, ni l'avenir, riche de perspectives nouvelles.

CONCLUSIONS

Techniquement, le groupe synchrone audio-visuel léger existe déjà, mais que de perfectionnements, que d'inventions nouvelles viendront sans doute l'améliorer durant ces très prochaines années.

Les caméras déjà silencieuses, deviendront plus légères, plus maniables, plus petites et moins voyantes. Nous insistons sur ce dernier point d'une grande importance psychologique.

Les batteries, de plus en plus légères (aux Etats-Unis d'Amérique il existe déjà des petits accumulateurs d'un poids de 500 grammes) pourraient éventuellement être incorporées aux magasins, ce qui supprimerait le fil de liaison caméra-batterie.

Les systèmes de régulation sans fil déjà résolus par l'Accutron et l'oscillateur à quartz transistoré sont déjà très légers et profiteront de l'expérience sur le terrain.

Les enregistreurs portatifs, déjà arrivés à un haut degré de perfection s'allègeront et se rapetisseront encore, rendant leur maniement plus facile.

La captation du son par micro-émetteur est aussi une des routes de l'avenir.

Parmi les progrès immédiats sur lesquels devraient porter les recherches, le plus important serait la mise au point sur les "Zooms" du diaphragme automatique réglé par cellule photo-électrique qui supprimerait une des principales difficultés de tournage. Le diaphragme automatique existe et fonctionne déjà très bien sur les appareils photo et sur quelques caméras d'amateur.

L'enregistrement des "clap" de départ et de fin de prise synchrone, résolu de manière pratique, faciliterait et raccourcirait de beaucoup les opérations de montage, tout en supprimant les fastidieuses manœuvres du Clap à main sur le terrain.

L'un des progrès techniques les plus évidents consisterait aussi, à moderniser et améliorer les Tables de montage, toutes très bruyantes, et négligées en ce qui concerne l'audition de la bande magnétique.

Au niveau du développement et des opérations de laboratoire, l'exemple canadien est à suivre notamment pour la création en Europe de laboratoires d'intensification de la pellicule exposée.

Les grandes marques de pellicule auront l'avantage à étudier des émulsions rapides à grain fin qui puissent permettre la suppression des éclairages d'appoint. L'exposition de ces émulsions en cours de prise serait puissamment facilitée par le diaphragme automatique.

Enfin l'étude de plus en plus approfondie du Son-Direct qui est encore et de loin la dimension la moins connue du langage audio-visuel, amènera sans doute de grands progrès dans le domaine des microphones. (Micro-Zooms-Télé-Micros-radar).

Je terminerai sur un voeu plus général qui réunirait les suffrages et les aspirations de nombreux techniciens, chercheurs et cinéastes : La création au sein de l'Unesco d'un véritable organisme de recherche audio-visuelle internationale dont les visées pourraient atteindre plusieurs objectifs :

- 1) Etude systématique de la captation du langage audio-visuel.
- 2) Etude de la diffusion du Cinéma-Direct et de ses applications aux sciences sociales.
- 3) Encouragement à la recherche technique pour le perfectionnement du "Groupe synchrone audio-visuel léger".
- 4) Production, encouragement, ou aide aux films de Cinéma-Direct dans un sens international.
- 5) Création d'archives audio-visuelles systématiques concernant les sciences sociales.
- 6) Coordination et arbitrage du nouveau courant de conquête audio-visuelle.

FILMOGRAPHIE CHOISIE

Dans cette courte filmographie, nous ne prétendons pas faire la liste des films qui, à différents degrés, se rapprochent du Cinéma-Direct. Nous renverrons le lecteur désireux de s'informer plus amplement à d'autres publications, dont "Cinéma et science sociales", l'étude de Luc de Heusch. (UNESCO, 1962).

De même nous ne citerons pas toutes les oeuvres de "Cinéma-Direct" réalisées en France ou à l'étranger, mais seulement un choix particulièrement caractéristique.

Nous éliminerons :

- 1) Tous les films tournés en 35 mm.
- 2) Tous les films 16 mm postsynchronisés en studio ou ne possédant pas de Son-Direct synchrone capté sur le terrain.
- 3) Les films à dramatisation artificielle, et ceux, comme les dernières oeuvres de Jean Rouch (La Punition), tournés vers le psychodrame ou l'improvisation d'un thème fourni par l'auteur.
- 4) Les films hybrides à tendance néo-réaliste qui s'échafaudent autour d'acteurs insérés dans un milieu choisi, ou réinsérés dans leur propre milieu social en tant que protagonistes conscients de leur propre drame.

Seuls seront fournis quelques exemples de Cinéma-Direct réalisés en 16 mm à l'aide du groupe synchrone audio-visuel léger, et résolument tournés vers l'observation authentique de l'homme dans la société, où les cinéastes dans la mesure du possible n'interviennent pas dans l'action.

ETATS-UNIS D'AMERIQUE :

DREW-LEACOCK

PRIMARY (1960) Caméras : Auricon. Enregistreurs "Nagra". Système de synchronisation : Accutron. Opérateurs : Leacock et Al. Maysles.

Sujet : Les élections "primaires" aux Etats-Unis. Deux équipes munies de groupes synchrones suivent partout sans intervenir les deux candidats qui se livrent une bataille électorale en vue de la présidence des Etats-Unis : Kennedy et Humphries. Remarquable reportage résolument vertovien, de facture très objective. La prise audio-visuelle est pratiquée dans les conditions les plus difficiles et réussit des prouesses extraordinaires. Ce film particulièrement représentatif n'obéit à aucun impératif de propagande, ne propose aucune morale, n'observe aucune trame si ce n'est la chronologie des événements qui ont conduit Kennedy à la Présidence.

EDDIE SACHS : 1959-60-61. Caméras : Auricon 16 mm. Enregistreurs "Nagra" Système de pilotage : Accutron. Cameramen : Leacock, Al Maysles, Pennebaker. LONG METRAGE.

Dans le cadre d'une série sur l'homme américain, qui a déjà donné "X 15 Pilote", la caméra suit cette fois durant trois années consécutives le champion automobile EDDIE Sachs dans ses efforts pour gagner la fameuse course d'Indianapolis. Pour la troisième fois, en 1961 Eddie Sachs ne parvient pas à gagner, mais

arrive second. Le film est en noir et blanc puis en couleurs, et révèle de manière passionnante l'atmosphère et le comportement sportif américain. On y remarquera la richesse du Son-Direct et des moments de réelle angoisse et de suspense dus aux événements mêmes.

THE CHAIR : (La chaise électrique). Caméras : Auricon 16 mm. Enregistreur : Nagra et Stellavox. Synchronisme : Accutron. Caméraman : Leacock.
LONG METRAGE.

Les "Teams" de Drew-Leacock pénètrent cette fois-ci dans un drame humain qui met en cause le système législatif américain face à la peine capitale. La prise audio-visuelle légère réussit à capter les moments les plus dramatiques qui précèdent l'exécution d'un condamné : lutte menée par les avocats, réunion d'assises, vie du condamné, angoisse du bourreau qui est l'ami du condamné. Finalement la peine de mort est commuée par le Gouverneur de l'Etat en celle de la prison à vie. Formidable réquisitoire contre la peine capitale, uniquement basé sur une sévère chronologie de faits authentiques filmés sur le vif.

LES FRERES MAYSLES

Longtemps caméraman des Teams Drew-Leacock, Albert Maysles travaille maintenant avec son frère David (Prise de son).

SHOWMAN (1962). Caméra : Auricon 16 mm "bricolée". Enregistreur : Nagra Neopilot.
Synchronisme : Accutron.

La remarquable caméra de Al. Maysles suit les péripéties qui président à la conclusion d'une grosse "Affaire" cinématographique et publicitaire. Joe Levine, célèbre brasseur d'affaires américain typique, rencontre au Festival de Cannes Sofia Loren qui sera la "star" d'une superproduction dont il est le promoteur. Scènes de la vie d'un showman prises sur le vif, où l'étude de "Milieu" des super-businessmen américains est menée objectivement avec intelligence et sincérité, à partir d'éléments absolument authentiques et pris sur le vif. Unique dans son genre.

CANADA : Films produits par l'Office national du film canadien.

LONELY BOY (Paul Anka). Caméras : Arriflex et Auricon 16 mm. Enregistreur "Nagra". Synchronisme : Pilotage par fil. Caméraman : W. Koenig Roman Kroitor. Prise de son : Marcel Carrière.
Montage : J. Spotten, Guy Côté. COURT METRAGE.

Remarquable document sur le phénomène des Teen Agers, lié à la vie d'une "Idole des jeunes", le chanteur de charme Paul Anka.

SAINT-HENRY. Même équipement technique que le précédent. Plusieurs équipes de tournage synchrones. MOYEN METRAGE.

Reflet de la vie populaire dans le quartier "Saint-Henry". Ce film d'intérêt inégal comporte de remarquables scènes prises sur le vif, et concernaot la vie populaire à la veille de la rentrée, après le congé annuel.

POUR LA SUITE DU MONDE. Même équipement technique que les précédents.
Co-réalisation : Michel Brault, Michel Perraut.
Caméraman : Michel Brault, Preneur de son : Marcel
Carrière. M. Perraut.

Ce long métrage, tourné en 16 mm a été "AGRANDI" en 35 mm pour l'exploitation commerciale. Il constitue une preuve de l'excellence du travail de laboratoire qui se fait actuellement au Canada. Présenté en compétition au Festival de Cannes 1963.

Ce film retrace tous les événements qui se sont déroulés à l'île aux Coudres sur le fleuve Saint-Laurent, après la décision prise par ses habitants de tendre à nouveau la pêche au marsouin blanc (Béluga), interrompue depuis trente ans. Très intéressante étude de comportement collectif et quotidien, d'une petite communauté de paysans-pêcheurs, face au passionnant problème de se procurer des marsouins blancs pour les revendre vivants aux grands aquariums américains.

FRANCE

CHRONIQUE D'UN ETE. 1960. LONG METRAGE AGRANDI en 35 mm (Argos-Films)
"Prix de la critique" au Festival de Cannes 1961.
Coréalisation : Jean Rouch, Edgar Morin. Caméraman : Michel
Brault. Ingénieur du son : Roger Morillère. Montage :
N. Baratier, Jean Ravel. Equipement technique : Caméra
prototype Coutant-Mathot KMT 16 mm utilisée pour la première
fois. Son : enregistreurs Nagra Peopilot et Perfectone.
Synchronisme : Pilotage par fil.

De par sa conception bicéphale, ce film n'est pas parvenu à faire l'unanimité de ses réalisateurs et a subi différents montages. Il constitue une intéressante approche sociologique du problème que suscite la question : Comment vis-tu ? Chronique d'un été a suscité des débats passionnés en grande partie dus au fait qu'on lui ait appliqué le terme "Cinéma-Vérité".

LES INCONNUS DE LA TERRE : 1961 MOYEN METRAGE. 16 mm agrandi en 35 mm.
"Prix de la critique" au festival international
du court métrage à Tours. Technique : même matériel
que le précédent. Réalisateur : Mario Ruspoli.
Caméra : Michel Brault, Roger Morillère. Ingénieurs
du son : R. Morillère et Danielle Tessier. Assistante :
Dolorès Grassian. Rédaction du montage : Jean Ravel
et M. Ruspoli.

Ce film est une enquête en Cinéma-Direct sur les conditions de vie d'une fraction de la population rurale de la Lozère, aux prises avec le problème de l'isolement, de la dépopulation et de la difficulté de produire rationnellement.

REGARD SUR LA FOLIE : Moyen métrage agrandi en 35 mm (Argos-Films) 1961.
Réalisateur : Mario Ruspoli. Assistante : Dolorès
Grassian. Caméraman : Michel Brault, Roger Morillère,
Mario Ruspoli. Prise de son : D. Tessier, D. Grassian,
R. Morillère. Montage : Henri Colpi, Henri Lanoé,
Jacqueline Meppiel.

Matériel technique : Caméras : KMT Coutant-Mathot et Arriflex 16 mm. Enregistreur "Nagra".

Quelques aspects de la vie dans un hôpital psychiatrique (Saint-Alban, Lozère). Essai de communiquer le "sentiment de la folie". Quelques activités de groupes de malades : Ergothérapie, psychothérapie, sociothérapie. Fête annuelle de l'hôpital.

LE JOLI MAI : Réalisateurs : Chris Marker et le caméraman Pierre Lhomme.
Caméraman : Pierre Lhomme et Denis Clairval. Ingénieur du son : Antoine Bonfanti. Assistant caméra : Etienne Becker. Montage : Eva Zora. LONG METRAGE agrandi en 35 mm.
Matériel technique : caméra KMT Coutant-Mathot et Arriflex 16 mm.
Synchronisation : pilotage par fil. Enregistreur : Perfectone et "Nagra".

Ce film dans sa longue version de trois heures atteignait la dimension d'un chef-d'oeuvre d'étude sociologique sur les différents problèmes qui préoccupaient les Parisiens à la veille de la fin de la guerre d'Algérie. Unique dans son genre, et marqué de la personnalité de ses auteurs il est à la fois un constat, une analyse et un réquisitoire. Malheureusement, son exploitation commerciale impossible dans toute sa longueur a contraint son réalisateur à y faire des coupes. Dans son actuelle longueur, réduite de plus d'une heure, le film se trouve mutilé de la partie correspondante, tout aussi riche d'intérêt.

TELEVISION

De nombreuses émissions en Cinéma-Direct ont été réalisées ces derniers temps par les meilleures équipes de la RTF dont la qualité et l'intérêt sont d'un niveau très élevé. Les Tandem Lalou-Barrère, Bringuier et Knapp, les réalisateurs Crieff, Cl. Krière et W. Klein parmi d'autres font partie de cette avant-garde de la télévision, tout naturellement portée vers la recherche du langage audio-visuel direct et partant, sur l'utilisation du groupe synchrone léger.