



HAL
open science

Qui fabrique et qui regarde ?

Isabelle Singer, Philippe Morice

► **To cite this version:**

Isabelle Singer, Philippe Morice. Qui fabrique et qui regarde ?. Mise au Point, Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audio-visuel, 2009, 10.4000/map.1255 . hal-03611130

HAL Id: hal-03611130

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03611130>

Submitted on 16 Mar 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

Qui fabrique et qui regarde ?

Who Creates and Who Watches?

Isabelle Singer et Philippe Morice



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/map/1255>

DOI : 10.4000/map.1255

ISSN : 2261-9623

Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Édition imprimée

Date de publication : 10 août 2009

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Isabelle Singer et Philippe Morice, « Qui fabrique et qui regarde ? », *Mise au point* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 17 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/map/1255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1255>

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Qui fabrique et qui regarde ?

Who Creates and Who Watches?

Isabelle Singer et Philippe Morice

- 1 Chercheurs attachés à la dimension esthétique du cinéma ; enseignants soucieux de fournir aux étudiants en Master professionnel les outils techniques et théoriques nécessaires à leurs travaux ; professionnels conscients des équilibres entre des projets artistiques et la réalité économique dans laquelle ils s'inscrivent : nous avons souhaité ne pas limiter ici l'univers de la création cinématographique à une opposition entre théorie et pratique. A la suite de Marie José Mondzain¹ nous espérons que se réduise la fracture entre fabricants et récepteurs d'images. Notre réflexion en ce sens s'appuie sur des considérations en jeu sur un plateau de tournage : selon Jean-César Chiabaut, cadreur notamment de Robert Bresson : « le point de vue c'est " on met la caméra là " (Bardet, 2008, p. 41) ; pour Jacques Loiseleux, opérateur de Maurice Pialat entre autres, la question est : " Qu'est-ce qu'on met dedans, qu'est-ce qu'on met dehors ? " (Loiseleux, Umanski, Brenez, 2005).
- 2 Justifiant son admiration pour Howard Hawks, Alexandre Astruc aime à dire qu' « Un homme qui est capable à la fois de faire *Rio Bravo* et *El Dorado* et en même temps de faire *La Rivière rouge*, c'est-à-dire de résoudre le problème pratique qui consiste à faire passer deux cents vaches sur un gué, ce type-là est un génie. » Il généralise son propos au cinéma tout entier qui est, selon lui, « à la fois l'idée et l'exécution. S'il n'y a pas l'idée, il n'y a rien, s'il n'y a pas l'exécution, il n'y a rien. C'est un va-et-vient constant entre une idée – la transcendance –, et l'exécution, c'est le concret. » (*L'Homme à la caméra-stylo* 2008).
- 3 Ces considérations peuvent se résumer au final à une seule et unique interrogation : où met-on la caméra équipée de quelle optique – sous-entendu : au service de quelle idée – ?

Préambule

- 4 A propos des écrits de Bazin et Rohmer sur le cinéma de Chaplin, François Truffaut constate : « Il y a toujours eu une grande différence, non seulement culturelle, mais

biographique, entre les gens qui font les films et ceux qui les regardent » (Truffaut, 1972, p. 7). Pour Bazin, quoi qu'il en soit, « Le mieux sera toujours d'enseigner le cinéma par le cinéma » (Bazin, 2008, p. 68). En retour, la cinéphilie agissante initiée par Langlois va dans le même sens pour fabriquer des films, la filiation de Godard à Scorsese dans *Casino* (1995) en est une illustration. Nous proposons pour notre part de lancer ici des passerelles entre des approches souvent mises en opposition au détriment d'un enrichissement mutuel dont l'histoire a prouvé qu'il était le fruit inéluctable de cette prise en considération plurielle.

5 Pourtant, la pratique spéculative est souvent éloignée, de fait, des réalités opératives. Pourtant, à travers la pratique opérative s'exprime souvent un rejet de toute spéculation. L'univers professionnel du cinéma est un regroupement de corporations repliées sur elles-mêmes, un monde de recettes qu'il n'est pas toujours facile de pénétrer, où, pour reprendre les mots d'Eastwood, *analysis* est souvent considéré comme un synonyme de *paralysis*.

6 Pour Jean César Chiabaut, « A l'université on parle de choses dont on ne parle jamais sur un plateau. » (Bardet, 2008, p. 42). Cette observation d'un cadreur pourrait tout autant être tenue par un technicien du son, un décorateur, un directeur de production, une costumière, un assistant-monteur, etc. Symétriquement, et d'un point de vue plus anthropologique,

Il y a [...] dans notre culture marquée par le rationalisme scientifique, la tentation de définir des objets au lieu d'avancer dans l'élucidation d'une intention, l'éclairage d'une démarche, l'identification d'orientations et la mise en œuvre de processus relationnels et dialogiques (Piault, 2000, p. 12).

7 Pour revenir à la position médiane d'un André Bazin partisan de l'enseignement du cinéma par le cinéma : « A défaut de film, pourquoi ne pas avoir recours à d'autres arts ? » (Bazin, 2008, p. 68). Dans *On n'y voit rien* Daniel Arasse tente une nouvelle analyse des *Ménines* de Vélasquez à partir des conditions mêmes de sa fabrication. Une telle approche, au vu des considérations économiques et techniques de la production des films, en permet-elle l'élaboration d'un discours spécifique ? Dans l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, à l'article « art » on peut lire :

Il est évident [...] que tout art a sa spéculation et sa pratique : sa spéculation qui n'est autre chose que la connaissance inopérative des règles de l'art ; sa pratique, qui n'est que l'usage habituel et non réfléchi des mêmes règles. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de pousser loin la pratique sans la spéculation et réciproquement de bien posséder la spéculation sans la pratique. Il y a dans tout art un grand nombre de circonstances relatives à la matière, aux instruments, et à la manœuvre que l'usage seul apprend. (Diderot, D'Alembert, 1977, p. 214).

8 Pour celui qui fabrique, jusqu'où est capable d'aller celui qui regarde ? Celui qui regarde en voit-il plus que celui qui fabrique ? Dans quelle mesure celui qui fabrique est-il capable de réinterroger les regards qui l'ont précédé ? Leibniz observe que « les personnes de bon sens après avoir compris la matière et les raisons de la pratique, savent donner des ouvertures sur des cas extraordinaires dont les gens du métier ne s'avisent point, parce qu'ils ont l'esprit comme enfoncé dans les images de leurs manières communes » (Leibniz 1978, p. 172). Ce commun supposé des manières des gens de métier peut conduire à l'idée que travailler, c'est faire avec des normes et des traditions. Ce que Leibniz discerne là, et après lui les spécialistes de l'ergologie, c'est que ce travail prescrit n'est qu'une image-écran au travail réel. Dans l'introduction du *Paradigme ergologique* ou un métier de philosophe, Yves Schwartz constate que le métier a toujours été un objet de

rétrogradation. A titre d'exemple, ce jugement de Rousseau : « J'ai toujours senti que l'état d'Auteur n'était, ne pouvait être illustre et respectable qu'autant qu'il n'était pas un métier. Il est trop difficile de penser noblement quand on ne pense que pour vivre. » (Rousseau, 1972, p. 119). Le métier n'est alors attirant que par ses effets et, dans le domaine qui nous occupe, le film projeté devient l'unique objet d'analyse : « On traite des films en eux-mêmes et pour eux-mêmes, comme s'ils ne portaient pas la trace des conditions dans lesquelles ils ont été tournés. » (Drouzy, 1978, p. 12). Pour Georges de Beauregard, le cinéma c'est vingt-quatre images par seconde, point. Canguilhem ne pouvait voir autre chose dans ce qu'on appelle son œuvre philosophique que « la trace de [son] métier » (Georges Canguilhem, 1993, p. 324). En considérant les conditions de mise en œuvre des films qui en ont gardé la trace – celle du métier – ce sera, comme l'écrit François Daniellou préfaçant Yves Schwartz,

l'occasion de noter les oppositions qui ont souvent existé entre le caractère "manuel" du métier et la pratique spéculative des philosophes, tout autant que de souligner l'énigme qu'a toujours constitué la relation entre connaître et faire. » (Daniellou, 2000, p. 3).

- 9 Chercher la trace du métier dans les films projetés, c'est opter pour une histoire rapprochée du cinéma, basée sur l'analyse de détails, symptômes de la mise en œuvre du projet artistique d'abord, symptômes des conditions économiques de cette mise en œuvre ensuite, symptômes enfin du dispositif résultant du travail du premier par et dans les secondes. Si « les conditions et modalités de fabrication sont inscrites dans l'objet produit par les traces qu'elles y laissent », si « la cause se retrouve dans l'effet » (Drouzy, 1978, p. 13), de tels détails peuvent être réinvestis par celui qui regarde, avant que celui qui fabrique n'en réinvestisse à son tour les conclusions spéculatives. Spéculatif et opératif font alors retour l'un sur l'autre, dans un fonctionnement spiralaire que l'approche ergologique nous permet d'aborder. Dans *Le détail*, pour une histoire rapprochée de la peinture, Daniel Arasse distingue le détail iconique – petite partie d'une figure qui fait image –, du détail pictural – trace de celui qui peint, présence cachée de l'acte dans l'œuvre². Le détail dans le sens pictural fait événement, arrête le regard, trouble l'économie du parcours de l'œuvre. Certains détails se sont ainsi présentés à nous comme des écarts, comme la marque de l'acte de réalisation du film.

Détails et mise en œuvre

- 10 Si, comme l'écrit Daniel Arasse à propos des *Ménines*, « Velasquez a représenté les conditions de la représentation » (Arasse, 2000, p. 201), Paul Vecchiali, par les repères des positions de comédiens laissés au sol dans *Femmes Femmes* (1974), représente les conditions de mise en œuvre du plan-séquence, lequel est la marque de son écriture cinématographique. Il est en effet impossible de mettre en place précisément comédiens et caméra dans cette configuration sans laisser au sol les repères de leurs positions, comme il est impossible au même Vecchiali, réalisateur-acteur de *Trous de mémoire* (1985) tourné en une journée et entièrement improvisé à tous les postes – une œuvre de création collective en quelque sorte – de ne pas indiquer à l'image le départ du travelling. Dans un plan de neuf minutes trente, un signal est donné très discrètement par la main de l'acteur-réalisateur en bordure du cadre. Ailleurs, dans un plan de sept minutes, la même main dirige la comédienne, l'amenant à la position estimée juste par rapport à la caméra.

- 11 Dans cette écriture qui envisage l'action dans sa durée et non morcelée par le découpage, les traces au sol ou l'intervention intempestive de la main sont le substitut du montage, le lien entre les différents éléments à l'intérieur du plan considéré, à l'instar du plan fixe selon Deleuze, comme « un moyen de nous faire percevoir tout ce qu'il y a dans l'image » (Deleuze, Parnet, 1996, p. 41). Ces détails – traces sur le sol ou geste de la main – relèvent alors de ce qu'Arasse appelle « détail-emblème » (Arasse, 1996, p. 203), à savoir le point où se parfait le dispositif de la représentation. Le détail est l'emblème du plan vecchialien. Arasse montre comment le détail-emblème jouant avec le hors-champ n'en pointe pas moins l'arbitraire même de la constitution du champ : « Cette valeur emblématique du détail tient [...] à ce qu'il constitue par lui-même une découpe (détail) au sein d'un processus de représentation fondé sur la découpe du réel. » (Arasse, 1996, p. 220). Le détail de la main de Vecchiali, en périphérie du cadre ou les marques au sol, à la limite du visible, renvoient aux conditions mêmes de la mise en œuvre du plan, et donc au régime de représentation du cinéaste, en écho à cette réflexion de Rivette : « C'est toujours la méthode avec laquelle on tourne un film qui est le vrai sujet. » (cité par Bergala, 2005, p. 27). Georges Braque lui, recommandait de se débarrasser du sujet pour retrouver la peinture.
- 12 La méthode de Pialat, c'est selon l'un de ses chefs opérateurs – Néstor Almendros – « chercher l'accident » (cité par Magny, 1992, p. 32). Pialat crée un dispositif dans lequel des événements imprévus sont accueillis dans le scénario qui alors « se dilue dans l'exercice du tournage » (Magny, 1992, p. 32). Dans la scène du repas à la ferme (Loulou, 1980), le chien de la maison passe d'un convive à l'autre avant de se jeter sur une poule. Personne ne dit « coupez » : les comédiens interviennent, le cadreur de la deuxième caméra, naturellement, va chercher l'accident qui est intégré à la fiction en cours et non pas, comme dans un cinéma plus académique, écarté a priori. Le dispositif mis en œuvre dépendant intimement du contexte économique dans lequel le film se fabrique, d'autres détails, symptômes de l'économie du film, entrent en résonance avec les précédents.

Détails et économie

- 13 A la suite de l'effet lumineux remplaçant le train dans *L'Opinion publique* (*A Woman Of Paris*, 1923) de Chaplin, c'est par exemple l'apparition du soldat écossais dans *Le Voyage des comédiens* (O Thiassos, 1975) de Theo Angelopoulos comme signe unique de l'occupation britannique de la Grèce ; comme signe aussi de l'économie du film qui interdit la reconstitution littérale ; comme signe enfin de la résistance aux images hollywoodiennes qui, elles, n'auraient pas fait l'économie de cette reconstitution.
- 14 Pour Atom Egoyan, le camion « future » qui traverse le champ dans un plan que rien ne justifie, ne renvoie pas métaphoriquement au futur des personnages de *Family Viewing* (1987). Le camion « future » apparaît à l'image en contrepartie d'un contrat passé avec la boulangerie du même nom pour la fourniture quotidienne, à l'équipe de tournage, de pains et de croissants. Libre ensuite au spectateur de déplacer le futur du camion sur celui des personnages. Selon Daniel Arasse, « un détail "vu" peut ne pas avoir été "fait", un détail peut être inventé, au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde » (Arasse, 1996, p. 7). Les premiers films d'Atom Egoyan, réalisés avec un financement précaire, sont un bon réservoir de ce genre de détails. Parfois même avec de considérables implications, comme la présence d'Egoyan lui-même dans *Calendar* (1993), qui ne devait pas jouer dans le film, mais y a été contraint. Cette présence physique du

réalisateur, dérivant du choix d'une certaine économie, renvoie à ce qu'écrit Marie José Mondzain :

C'est parce que la machine industrielle cinématographique met en danger la dimension créative du réalisateur au profit de la dimension strictement productive et de la valeur purement commerciale des films, que certains réalisateurs se mettent en scène pour inscrire dans leur scénario et dans leur corps d'acteur la charge de faiblesse sans laquelle il n'y a plus de liberté ni d'art donc de reconnaissance de l'autorité du spectateur. (Mondzain, 2007, p. 236).

- 15 Choisir un fonctionnement économique, c'est aussi adopter une posture, une éthique. Les conditions économiques font retour sur les dispositifs de fabrication, lesquels peuvent se muer en stratégies et attitudes lorsque les conditions économiques évoluent. Ainsi lors du tournage de *McCabe and Mrs Miller* (1971), Robert Altman demande que l'ensemble des costumes disponibles soit mis en tas au milieu du décor et que, par cette façon de faire éloignée des méthodes hollywoodiennes, chaque interprète puise et compose son personnage à partir de cette matière première d'où émerge l'identité de chacun. Ainsi le décor, limité par économie de moyens au traitement lumineux des fonds dans *Thérèse* (1986) d'Alain Cavalier, témoigne d'un souci éthique dans *Libera me* (1993) du même Cavalier, en dépit du financement confortable de ce dernier film assuré par le succès du précédent. Ainsi *L'impure* (1991) de Paul Vecchiali réalisé pour la télévision avec des moyens supérieurs à ceux auxquels le cinéaste est habitué, exploite les expériences de *Femmes Femmes* ou de *Trous de mémoire*. Initié à la pratique du réalisateur, le cadreur Roger Dorieux improvise le long plan de l'annonce de la mort de soeur Marie-Ange en dirigeant les mouvements de la dolly d'une main posée sur l'épaule du machiniste Orlando Gonzales et sans qu'il soit besoin de marques au sol ni de mots : les deux ne parlent pas la même langue. Pour ce plan fait « à la main », Dorieux prolonge le signe de main de Vecchiali pour faire démarrer le travelling dans *Trous de mémoire*. Dans ce cinéma de troupe, le réalisateur donne une partie de son contrôle aux techniciens qui l'accompagnent, sachant que ces derniers renormalisent leur pratique professionnelle en fonction de leur expérience commune. Et Vecchiali lui-même renormalise à son tour sa pratique en confiant aux techniciens l'initiative des plans. Cet exemple rejoint les mots un rien provocateurs d'André S. Labarthe pour qui « Le cinéma est une drôle de machine qui est, à la limite, capable de fabriquer des films toute seule. Pas besoin de réalisateur. Juste quelques techniciens pour appuyer sur des boutons. » (Henric, Labarthe, 2008, p. 38). Le système économique et la gestion des pratiques professionnelles font retour l'un sur l'autre. Cette circulation s'organise ainsi en trois pôles : un pôle économique ou pôle des quantités (l'économie du film) ; un pôle politique ou pôle des valeurs non quantifiables (le projet artistique) ; un pôle des gestions des pratiques, des écarts dans les situations de travail (ce que les ergologues appellent l'activité). « Face au pôle de la [cité] et au pôle du marché, un pôle de l'activité, sans lequel l'homme serait hors-jeu et l'histoire regardée comme une mécanique. » (Schwartz, Durrive, 2003, p. 249). Si nous ne prétendons pas ici décrire par le détail ce dispositif à trois pôles, nous tentons en revanche de faire migrer certains concepts ergologiques vers le cinéma.

Prolongements ergologiques

- 16 L'activité n'est jamais une simple exécution. Sur le tournage de *Au Hasard Balthazar* (1966), Jean César Chiabaut cadre la scène du banc entre Marie et Jacques en faisant un panoramique face/profil : « En projection, Bresson réagit et fait un bond dans son fauteuil

« pourquoi vous avez fait ça, vous ne voyez pas comme ça bouge ! » ; le plan est bien cadré, la caméra bien tenue, tout est en place sauf que le fond derrière les personnages effectivement bouge [...] et pour lui c'est insupportable » (Bardet, 2008, p. 41). A partir de là, le cadreur s'invente de nouvelles normes : avec Bresson, on ne cadre pas deux personnages en panoramique. Il s'agit de gérer les « trous de normes » (Schwartz, Durrive, 2003, p. 186), de renormaliser en permanence les pratiques, de gérer l'écart entre le registre de l'anticipation et celui de la confrontation au réel : l'effet, déjà cité, du train dans *L'Opinion publique* de Chaplin en est un bon exemple. Or, cette renormalisation manifeste toujours un écart par rapport à la norme des pratiques antérieures, écart que l'on a vu s'exposer ici au travers de détails. Si l'on élargit ce propos à l'histoire de l'art, on y retrouve Daniel Arasse : « [la] capacité d'invention se marque aussi, chez certains peintres, par un maniement singulier de détails apparemment anodins » (Arasse, 1996, p. 305). Le détail est donc le lieu d'un écart : celui de la pratique singulière par rapport à la norme.

- 17 Le même, analysant *les Ménines*, s'interroge : « Comment le dispositif mis au point par Vélasquez contenait-il, en puissance, l'effet que Foucault a mis au jour ? » (Arasse, 2000, p. 200). Autrement dit, comment l'activité fait-elle retour sur la spéculation, ébauche du processus spiralaire décrit par Yves Schwartz dans le dispositif à trois pôles ? Le premier de ces pôles est celui des savoirs disciplinaires disponibles, le deuxième celui des savoirs investis dans l'activité, deux types de savoirs qui se fécondent à condition qu'un troisième, le pôle ergologique, organise leur confrontation. « Le dispositif à trois pôles, c'est le lieu de rencontre, le lieu de travail en commun où s'active une espèce de spirale permanente de retravail des savoirs. » (Schwartz, Durrive, 2003, p. 264). Il y a ainsi réinvestissement des savoirs spéculatifs vers l'activité : un exemple remarquable en est Jean-Pierre Beauviala qui conçoit les caméras Aaton pour répondre à des besoins spécifiques exprimés par des cinéastes ; qui invente le time code pour pouvoir filmer de manière synchrone la ville de Grenoble en différents lieux ; qui crée, en collaboration avec l'univers de la danse contemporaine, la caméra paluche pour filmer une pratique de l'intérieur en équipant les danseurs et dont l'usage est renormalisé pour le cinéma jusqu'à en modifier profondément la pratique du tournage, par l'introduction puis la généralisation du retour vidéo.
- 18 Inversement, le même réinvestissement se fait de l'activité vers les savoirs spéculatifs. Dans *Loulou*, la bagarre qui oppose Guy Marchand et Gérard Depardieu dans la cour d'un immeuble est interrompue par les protestations d'une habitante des lieux, qui s'inquiète des dégradations causées à sa boîte à lettres. Ce qui n'est pas de l'ordre de la fiction – ici en la personne de la vieille dame – fait irruption de façon intempestive dans le dispositif de Pialat où il est accueilli par les comédiens et les techniciens en qualité d'accident renormalisé à partir de l'expérience de *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) : alors que Jean Yanne filme dans les rues des Sainte-Marie de la mer, il s'en prend violemment à Marlène Jobert, déclenchant les protestations d'un passant. Dans ce dernier film, la seconde caméra, qui dans *Loulou* permet d'exploiter l'accident d'où qu'il vienne, est pour le moment à l'image, sur l'épaule de Jean Yanne. Le dispositif mis en place par Pialat se solidifie au fil des expériences, et cette solidification en permet l'exploitation théorique.

Conclusion

- 19 La confrontation de l'activité opérative – marques, gestes de main, accidents – à son traitement spéculatif – sur le plan-séquence chez Vecchiali et le surgissement du réel chez Pialat – répercute sur les deux pôles les fruits de cette confrontation. Savoirs spéculatifs nouvellement produits et pratiques opératives en évolution de fait, sont à leur tour saisis dans une nouvelle confrontation ergologique, dans une « spirale permanente » (Schwartz, Durrive, 2003, p. 264) telle que décrite par Yves Schwartz en représentation du réaménagement constant et réciproque de l'activité de celui qui regarde comme de celle de celui qui fabrique. Si « Le geste d'art de celui qui fait voir produit chez le sujet qui voit un réaménagement radical du rapport à l'objet de son désir » (Mondzain, 2007, p. 214), le résultat de ce réaménagement chez le sujet qui voit est alors susceptible de produire en retour chez celui qui fabrique un réaménagement radical du rapport à l'objet du regard qu'il propose. La spirale peut être mise en mouvement.

Bibliographie

- 20 Georges Canguilhem, *philosophe, historien des sciences*, actes du colloque des 6, 7 et 8 décembre 1990 au Collège International de Philosophie, Paris : Albin Michel, 1993, 330 pages.
- 21 Daniel ARASSE, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1996, 459 pages.
- 22 Daniel ARASSE, *On n'y voit rien*, Paris : Denoël, coll. « Folio Essais », 2000, 216 pages.
- 23 Clément BARD ET, *Cadre et sémiotique*, mémoire de Master 2 en cours, Département SATIS, Université de Provence, 2008.
- 24 André BAZIN, "Comment présenter et discuter un film, *Cahiers du Cinéma* n° 632, mars 2008, p. 68-70.
- 25 Alain BERGALA, préface de Roberto ROSSELLINI, *Le Cinéma révélé*, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005, 315 pages.
- 26 Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1996, 189 pages.
- 27 Denis DIDEROT, Jean le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie : ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parma : Ed. Franco Maria Ricci en 18 volumes, 1970 1979, volume 13, 1977.
- 28 Maurice DROUZY, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, Paris : L'Herminier, 1978, 299 pages.
- 29 Jacques HENRIC, "Le feuilleton de André S. Labarthe", *art press* n° 346, juin 2008.
- 30 Gottfried W. LEIBNIZ, *Die Philosophischen Schrifften*, New York : Georg Olms Verlag Hildesheim, 1978, 598 pages.
- 31 Joël MAGNY, *Maurice Pialat*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1992, 139 pages.
- 32 Marie José MONDZAIN *Homo spectator*, Paris : Bayard Ed., 2007, 271 pages.
- 33 Marc Henri PIAUL T, *Anthropologie et cinéma*, Paris : Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2000, 285 pages.

- 34 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les confessions*, livre IX, tome 2, Paris : Librairie générale française, 1972, 507 pages.
- 35 Yves SCHWARTZ, *Le Paradigme ergologique ou un métier de philosophe*, Toulouse : Octarès éd., coll. « Travail et activité humaine », 2000, 763 pages.
- 36 Yves SCHWARTZ, Louis DURRIVE (dir), *Travail et Ergologie, entretiens sur l'activité humaine*, Toulouse : Octarès éd., coll. « Travail et activité humaine », 2003, 308 pages.
- 37 François TRUFFAUT, préface à André BAZIN, Eric ROHMER, Charles Chaplin, Paris : Ed. du Cerf, 1972, 123 pages.

Filmographie

- 38 *Au Hasard Balthazar* (Robert Bresson 1966).
- 39 *Casino* (Martin Scorsese 1995).
- 40 *Calendar* (Atom Egoyan 1993).
- 41 *La Chienne* (Jean Renoir 1931).
- 42 *Family Viewing* (Atom Egoyan 1987).
- 43 *Femmes, femmes* (Paul Vecchiali 1974).
- 44 *L'Homme à la caméra-stylo* (Guy Seligmann, Marcel Rodriguez 2008 en post-production).
- 45 *Libera me* (Alain Cavalier 1993).
- 46 *L'Impure* (Paul Vecchiali 1991).
- 47 *Loulou* (Maurice Pialat 1980).
- 48 *McCabe and Mrs Miller* (John McCabe- Robert Altman 1971).
- 49 *Nous ne vieillirons pas ensemble* (Maurice Pialat 1972).
- 50 *Thérèse* (Alain Cavalier 1986).
- 51 *O Thiassos (Le Voyage des comédiens-* Theo Angelopoulos 1975).
- 52 *Trous de mémoire* (Paul Vecchiali 1985).
- 53 *A Woman Of Paris : A Drama Of Fate* (L'Opinion publique- Charles Chaplin 1923).

Netographie

- 54 Jacques LOISELEUX, Jean UMANSKI, Nicole BRENEZ, *Le hors-champ, pouvoir invisible*, la diffusion des savoirs de l'Ecole Normale Supérieure, 24 octobre 2005 visible sur le site Internet : <http://www.diffusion.ens.fr>

NOTES

1. « Le spectateur n'est pas un permanent du spectacle, l'intermittence du spectateur soutient l'intermittence intrinsèque et essentielle des acteurs et des créateurs. [...] L'impermanence du spectateur, l'intermittence des acteurs et des créateurs sont les conditions de possibilité de la circulation et des échanges entre les sites désirants et parlants que sont tous ceux qui partagent un monde. » (Mondzain, 2007, p. 242).

2. Ainsi à la fin de *La Chienne* (1931), Jean Renoir lui-même apparaît en réflexion dans une portière de voiture, comme faisant son portrait dans une auto ...

RÉSUMÉS

Chercheurs attachés à la dimension esthétique du cinéma ; *enseignants* soucieux de fournir aux étudiants en Master professionnel les outils techniques et théoriques nécessaires à leurs travaux ; *professionnels* conscients des équilibres entre des projets artistiques et la réalité économique dans laquelle ils s'inscrivent : nous avons souhaité ne pas limiter ici l'univers de la création cinématographique à une opposition entre théorie et pratique. A la suite de Marie José Mondzain, nous espérons que se réduise la fracture entre fabricants et récepteurs d'images. Notre réflexion en ce sens s'appuie sur des considérations en jeu sur un plateau de tournage : selon Jean-César Chiabaut, cadreur notamment de Robert Bresson : « le point de vue c'est « on met la caméra là » (Bardet, 2008, 41) ; pour Jacques Loiseleux, opérateur de Maurice Pialat entre autres, la question est : « Qu'est-ce qu'on met dedans, qu'est-ce qu'on met dehors ? » (Loiseleux, Umanski, Brenez, 2005).

Justifiant son admiration pour Howard Hawks, Alexandre Astruc aime à dire que « Un homme qui est capable à la fois de faire *Rio Bravo* et *El Dorado* et en même temps de faire *La Rivière rouge*, c'est-à-dire de résoudre le problème pratique qui consiste à faire passer deux cents vaches sur un gué, ce type-là est un génie. » Il généralise son propos au cinéma tout entier qui est, selon lui, « à la fois l'idée et l'exécution. S'il n'y a pas l'idée, il n'y a rien, s'il n'y a pas l'exécution, il n'y a rien. C'est un va-et-vient constant entre une idée — la transcendance —, et l'exécution, c'est le concret. » (*L'Homme à la caméra-stylo* 2008)

Ces considérations peuvent se résumer au final à une seule et unique interrogation : où met-on la caméra équipée de quelle optique — sous-entendu : au service de quelle idée — ?

As researchers attached to film aesthetics, as teachers concerned with giving students in the professional Master degree the technical and theoretical tools necessary for their work, and as professionals aware of the balance between artistic projects and the economic reality they are part of, we have tried in this paper to avoid limiting film making to an opposition between theory and fact. In keeping with Marie Jose Mondzain, we hope to reduce the division between the producers and the receivers of images. To achieve this we have relied on the various aspects that are taken into account on film sets: according to Jean-Cesar Chiabaut, a cameraman who worked with Robert Besson in particular: "our attitude is "we put the camera there" (Bardet,

2008, 41); for Jacques Loiseleux, cameraman for Maurice Pialat among others, the question is: “What do we put inside and what do we leave outside?” (Loiseleux, Umanski, Brenez, 2005)

Alexander Astruc justifies his great admiration for Howard Hawkes by saying that “a man who is capable of producing films like *Rio Bravo* and *El Dorado* and at the same time of making *Red River*, in other words of solving the practical problem of having 200 cows cross a stream, that person is a genius. For Astruc film making is, “both the idea and the realization of the idea. If there is no idea there is nothing, and if you don’t carry out the idea there is nothing either. It’s a to-and-fro movement between the idea-the transcendence-and the execution or the concrete.”(L’Homme à la camera-stylo, 2008)

All these reflections can be summarized in one simple question : where do you place the camera equipped with which optics—understood to be : supporting which idea... ?