Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

Éléments de méthode pour la réalisation d'un film de recherche

Comprendre et transmettre une connaissance sur la perception du temps

Methodological Elements for Directing a Research Film: Understanding and Conveying Knowledge about the Perception of Time

Pascal Cesaro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5173>

DOI : 10.4000/jda.5173

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 261-280

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Pascal Cesaro, « Éléments de méthode pour la réalisation d'un film de recherche », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/jda/5173> ; DOI : 10.4000/jda.5173

**ÉLÉMENTS DE MÉTHODE POUR LA RÉALISATION
D'UN FILM DE RECHERCHE**
**Comprendre et transmettre une connaissance
sur la perception du temps**

Pascal CESARO*

Les analyses proposées dans cet article sont issues d'une recherche-réalisation expérimentale dans laquelle le geste filmique est considéré comme le procédé de production d'une connaissance partagée entre filmeur et filmé, à l'attention d'un spectateur que l'on souhaite rendre actif. Cette démarche de cinéaste-chercheur repose sur l'hypothèse que le dispositif filmique permet de faire émerger une connaissance co-construite, c'est-à-dire l'idée que la connaissance s'érige à partir d'une interaction dans un processus dialogique qui engage chacun des protagonistes à établir un entendement réciproque. Ce n'est pas la distinction entre sujet (filmeur) et objet (filmé) qui préside à l'interprétation des données ou à l'élucidation du sens, mais chacune des étapes de fabrication du film qui participe à « une transaction des savoirs » (Piault, 2000 : 155). Cette stratégie de réalisation du film de recherche doit permettre de créer une circulation imagétique, où les regards se croisent et s'interrogent durant tout le processus de fabrication. Les quatre étapes principales de la réalisation censées se produire

* Université de Provence, Métiers du film documentaire – Centre d'Aix UFR-LACS – 29 av. Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence cedex 1
Courriel : pascal.cesaro@univ-provence.fr

chronologiquement s'agencent désormais de façon non-linéaire afin que le déroulement logique ne soit plus celui de la construction d'un film mais celui de la construction d'un co-apprentissage entre filmeur et filmé. L'enregistrement des données (le tournage) suppose d'effectuer une observation différée (et donc un pré-montage). Parfois le montage demande de revenir aux observations filmées. Les différentes étapes vont avoir tendance à s'enchevêtrer révélant leurs interdépendances lors de la création du film et le parcours linéaire disparaît au profit d'un cheminement proche de l'initiation réciproque.

Pour étudier ce processus, je m'appuie sur l'analyse de deux séquences tirées de deux de mes films abordant le même sujet : l'activité de travail du personnel et de la vie des résidents d'un centre de soins palliatifs appelé « La Maison » situé dans les Bouches-du-Rhône :

– *Fragment n°2 : Instants de vie*, produit en 2003 dans le cadre de ma thèse (2008).

– *Le Jour d'avant*, produit en 2005 dans le cadre d'une diffusion pour France 3.

L'analyse comparée de ces deux extraits me permet d'expliquer comment une connaissance précise, co-élaborée durant le filmage, peut être transmise aux spectateurs. Dans ce projet particulier, il s'agissait de transmettre la connaissance d'une expérience singulière, celle du *temps vécu* par le résident en fin de vie.

Filmer le temps

« Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. » (Tarkovski, 1989 : 60).

Les cinéastes modernes ont démontré à travers leurs films que le cinéma est par essence une recherche du temps et qu'il engendre pour tous les protagonistes une expérience unique de la durée (physique et morale). Le cinéma permet notamment une re-crédation des figures du temps par sa capacité à mettre en forme et à transmettre aux spectateurs une sensation du temps vécu.

Je peux dire aujourd'hui, avec le recul, que l'enjeu principal de mon projet (le filmage des gestes professionnels en soins palliatifs) est devenu la transmission par le film de l'expérience d'un temps vécu unique, rendu possible à partir des situations de fin de vie. Cette expérience du temps vécu dans le centre a transformé ma perception de la durée et m'a engagé à réfléchir sur les conditions de sa représentation. Ainsi, les différentes sensations de durée que j'ai éprouvées à partir des situations de vies quotidiennes : soins, repas, discussions, ateliers artistiques, entretiens psychologiques... m'ont conduit à reconsidérer la représentation du temps qui passe et la façon dont ce temps est lié à la perception de l'événement. La sensation du temps dans cet espace si particulier des soins palliatifs est telle que l'impression de continuité temporelle se décale vers une sensation de temps suspendu et/ou fragmenté. Nous verrons que c'est cette durée spécifique qui contribue à la forte intensité de ces fragments de temps qui sont contenus dans les films.

Si l'on considère que le cinéma est fondamentalement une recherche autour du temps qui passe, cette recherche se fait d'abord à partir de la conception du plan au moment du tournage. C'est, d'une part, la confrontation entre le temps du filmeur et le temps du filmé qui influence l'opération de cadrage. Elle permet aux acteurs de développer une conscience des différentes temporalités et de leurs rythmes. C'est, d'autre part, à travers le cadre choisi par le cinéaste que l'on peut lire sa compréhension du rythme de vie de la scène : « Le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires purement intellectuels. Le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa "recherche du temps". Je crois, pour ce qui me concerne, que le temps doit s'écouler dans un plan d'une manière digne et indépendante. Les idées alors trouvent d'elles-mêmes leur place, sans agitation, sans bavardage, ni hâte excessive. Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte » (*ibid.* : 114).

Je souhaite analyser comment le travail spécifique du cinéaste-chercheur donne la possibilité à ces expériences du temps de traverser le film pour les transmettre aux spectateurs.

Le filmeur, l'épreuve du temps et le cadre

« Le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception » (Deleuze : 1985 : 54).

Cette possibilité extraordinaire que donne le cinéma de pouvoir revivre l'expérience d'un temps « présent » au moment de la projection cinématographique (*ibid.* : 54-55), s'élabore essentiellement au niveau du montage, mais elle doit être prise en charge dès la phase du tournage. Exercice paradoxal puisque le cinéaste doit parvenir pour cela à s'extraire du temps présent. Il s'agit pour lui de représenter et de restituer par la durée des séquences une expérience du temps vécu. L'image, toujours exposée au présent, doit véhiculer le passé et le futur dont elle dépend et qui la traversent.

Le traitement du temps de la séquence est directement déterminé par le temps que le cinéaste-chercheur passe à se relier à l'événement, à le vivre et à l'éprouver. L'« épreuve » du temps est nécessairement une expérience que fait le chercheur lorsqu'il s'immerge dans l'activité pour la filmer. C'est pourquoi ce qui fonde la temporalité des plans réside dans la nature de l'activité elle-même. Ce n'est qu'après cette expérience que l'aspect narratif du cycle va conditionner l'organisation des opérations de cadrage et déterminer un rythme particulier. Malgré tout, la sensation de durée, autrement dit celle du temps qui passe, reste intrinsèquement liée à l'expérience du filmage. La durée s'éprouve dans la relation physique du temps passé entre filmeur et filmé. Ce qui est important dans cette présence c'est de ne pas rompre la dynamique de la situation, ainsi le travail de narration doit suivre l'action qui n'est pas développée en priorité pour le tournage mais pour sa réalité propre avec ses différents niveaux de temporalité. Ce travail d'enregistrement des différents niveaux de temporalité au moment du tournage s'appuie sur le travail préparatoire du chercheur qui doit être capable de repérer ces différences lorsqu'elles se présentent au cours de l'activité. Il y a une répétition des situations

et de leurs temporalités qui facilite ce travail de reconnaissance et qui permet, au fil de la co-élaboration, d'anticiper certaines situations et, finalement, de préciser le traitement du temps au moment du tournage.

Ce travail de co-élaboration se développe essentiellement dans la première étape du processus de fabrication du film. Ainsi, les trois phases de l'observation – l'observation participative, l'observation filmée et l'observation différée – vont s'enchevêtrer pour permettre la création d'un premier mouvement « circulatoire » qui fera émerger une représentation audiovisuelle co-constituée. Il s'agit d'utiliser la caméra et l'image animée pour élaborer un apprentissage réciproque, cela suppose que les interactions filmeur-filmé se chevauchent – tournage, observation, retournage – ou se juxtaposent – observation filmée, autoconfrontation, observation, tournage. Ainsi, les observations (non-filmées) peuvent se transformer en observations filmées, l'enregistrement des données (le tournage) suppose d'effectuer une observation différée (et donc un pré-montage) et, parfois, même au bout de la chaîne, le montage demande de revenir aux observations filmées.

Les différentes étapes vont avoir tendance à s'enchevêtrer révélant leur interdépendance lors de la création d'une compréhension partagée. Le déroulement du processus de fabrication accompagne la logique de l'élaboration d'une connaissance filmique partagée et le processus linéaire disparaît au profit d'un autre processus de régulation proche de l'initiation réciproque.

Une fois cette initiation réciproque engagée, le cinéaste enclenche ou coupe sa caméra en fonction de cette capacité de reconnaissance due à la répétition des points d'entrée et de sortie qui l'intéressent dans le réel. Mais il ne doit pas oublier que la grande complexité du travail alliée à la subjectivité de son appréhension par l'acteur fait que ce qui a été préparé ne se rejoue jamais exactement de la même façon. Il peut donc toujours développer une imagination créative au moment de l'actualisation de l'action. Cette imagination est étroitement liée au rythme de l'activité qui conditionne la perception du réel et son empreinte sur

le cinéaste-chercheur. La dynamique de création temporelle du plan est donc fondamentalement opposée à celle du découpage-montage puisqu'elle s'inscrit dans une continuité avec le déroulement de l'activité. C'est une logique qui fonctionne en dehors de la prévision du montage. Le « cadrage temporel » s'installe dans une dynamique d'accompagnement des actions (gestes, paroles, activités...) et nous allons voir que c'est ce qui explique aussi la durée plutôt longue des plans que j'ai réalisés dans le premier film.

De façon générale et par ordre de priorité, dans ces deux films produits pour des objectifs différents (film de recherche d'une part et film de télévision d'autre part), la durée des plans est définie en fonction de la personne qui est filmée. Mais avant de développer ce niveau d'explication, je dois préciser l'importance du processus de l'autoconfrontation dans la façon de penser l'image de la personne et de son activité.

« La démarche d'auto-confrontation ne vise pas une simple restitution de l'expérience acquise mais produit une expérience » (Clot, 1999 : 151).

L'autoconfrontation (Lacoste, 1997) est une méthode d'entretien qui permet la production d'un commentaire de la part du sujet sur ce qu'il a fait. À partir d'une séquence vidéo, où il se voit en activité, l'acteur explicite « ce qui d'ordinaire, dans le cours même de l'action, n'est pas nécessairement formulé » (Bayart *et al.*, 1997 : 88). Ce procédé développé par les sciences humaines (psychologie) et sociales (ergonomie) depuis les années 1970-80 permet aux personnes de produire une réflexion sur leur propre activité. Cette étape où l'image joue le rôle d'une mémoire vivante est centrale dans l'élaboration d'un partage des connaissances entre filmeur et filmé, la représentation permet d'activer « un retour réflexif du sujet sur lui-même » (*ibid.* : 88-89) et d'élaborer une véritable co-construction de la connaissance de l'activité.

Ainsi, lorsque je filme un « personnage principal », c'est-à-dire une personne qui est intégrée au projet de co-construction et qui participe aux autoconfrontations, les plans sont plus longs que lorsque je filme d'autres personnes que l'on désigne de façon impropre comme des « personnages secondaires ». En fait, lorsque les personnages principaux sont impliqués dans la

conception du film, ils déterminent fortement, par leur présence et leur rythme personnel (leur relation au temps), le temps de l'image filmée.

Le type d'événement conditionne aussi la durée de la prise de vue. Ainsi, lorsque je filme des activités non verbales¹, la durée de cadrage me paraît beaucoup plus courte. Le changement de plan à la prise de vue est donc plus fréquent, même si ces activités impliquent plusieurs acteurs. À l'inverse, lorsqu'une tâche nécessite ou favorise une activité verbale, la durée des plans est beaucoup plus importante. Le temps de captation se voit donc étroitement lié à la parole des acteurs. Lorsqu'un échange verbal est commencé, je coupe rarement le plan au cours de la conversation. J'attends une rupture dans l'interaction pour changer d'axe de prise de vue par exemple. C'est pourquoi la façon d'intervenir des acteurs dans ces activités « verbalisantes » est aussi prépondérante pour déterminer le temps de la prise de vue. On peut voir, lorsqu'une personne m'interpelle directement pendant le filmage, qu'elle induit par son intervention une durée imposée. Si le même personnage est simplement occupé à effectuer sa tâche, la durée va s'inscrire différemment et se développer dans un autre rythme.

Enfin, j'ai remarqué que les espaces (qu'ils soient ouverts ou fermés) participent à la durée de la captation. En effet, quand je filme dans une chambre et que je suis seul avec un résident et un soignant, les plans sont plus longs que lorsque je filme une réunion de personnels ou un repas collectif. La situation privilégie la relation entre filmeur et filmé, la conception du plan correspond à l'attention portée lors de l'interaction, le chercheur agit alors comme un « observateur », c'est-à-dire qu'il n'intervient pas directement dans le déroulement de l'événement, il a tendance à structurer le cadrage en fonction d'une volonté de narration (ce qui, dans mon cas, induit une durée de plan réduite).

¹ C'est-à-dire des actions comportant essentiellement des gestes techniques qui ne nécessitent pas d'expression orale, comme, par exemple, une préparation de soin.

Finalement, ce qui importe lorsque je filme, c'est de trouver par le cadrage le rythme propre à chaque situation de vie. Il m'a fallu faire attention à ne pas privilégier certains éléments provoqués par la situation au détriment d'autres éléments aussi importants. Je me suis rendu compte qu'aussitôt qu'un échange de paroles s'engageait, j'avais tendance à m'y consacrer. C'est l'exemple typique de la parole au détriment du geste. Il y a un temps spécifique pour la parole et un autre temps spécifique pour les gestes. Il faut rester vigilant et les respecter de la même façon dans leur totalité. Le traitement du temps pendant le filmage est donc lié à différents facteurs qui sont propres à chaque situation représentée en fonction de la nature de l'activité : activité verbalisante ou non, entretien en activité, interview des personnes filmées, personnages principaux ou secondaires, lieux de l'action (espaces fermés ou ouverts). Une durée et un rythme spécifique vont émerger de tous ces paramètres. Il faut aussi noter qu'une même situation qui se reproduit peut engendrer des rythmes différents. Ce qui est important pour le cinéaste, c'est de les repérer au moment où il en fait l'expérience, puis de chercher le moyen de les reconstruire par l'image et par le son.

Analyse filmique comparative des deux séquences extraites des films *Fragment n°2* et *Le Jour d'avant*

Pour étudier ce traitement du temps, j'ai choisi de faire une analyse comparée de deux séquences qui entretiennent une même problématique : la représentation d'une séance de bain. Le travail effectué au tournage à travers l'opération de cadrage est issu d'une double exigence :

- celle de la co-élaboration, qui permet de discerner un positionnement possible dans la situation à filmer ;
- celle de la création qui engage le cinéaste à prendre le risque de décrire le phénomène en tenant compte de son propre ressenti.

Présentation des séquences : Filmer l'activité du bain

J'ai rarement eu l'occasion de filmer une séance de bain à cause de l'intimité qu'elle suppose et de la difficulté à en construire une représentation. Cependant, je me suis aperçu, en discutant avec certains résidents et soignants, que cette activité qui pouvait apparaître comme anodine a une importance rare pour eux. Il faut savoir que l'un des privilèges de ce centre est d'intégrer dans son dispositif technique un accès facilité à une baignoire ce qui donne la possibilité aux résidents de prendre un bain s'ils le souhaitent quel que soit leur handicap. Pour les personnels soignants, cette activité est considérée comme un véritable complément de la prise en charge thérapeutique. Autrement dit, pour eux, le bain est une situation de soin à part entière. L'eau agit sur le corps de façon relaxante, ce qui entraîne pour le résident un relâchement important du corps et de l'esprit. Le soignant se retrouve alors dans des conditions idéales pour s'occuper du corps souffrant l'espace de quelques instants. C'est en comprenant l'importance que cette activité avait pour eux que j'ai cherché les moyens de l'appréhender par l'image. J'ai donc filmé cette activité du bain à plusieurs reprises mais les deux séquences que j'ai choisies d'étudier ont été conçues à plusieurs années d'intervalle.

La première séquence (*Fragment n°2*) a été réalisée lors de la phase initiale de l'expérimentation filmique (l'étape de l'observation filmée), au moment où je suivais le travail de Sébastien, un jeune infirmier. C'est lui qui m'avait proposé de l'accompagner dans une séance de bain pour que je puisse me rendre compte de l'intérêt de cette activité. Sébastien s'occupe de Marie-Claire, une jeune femme en fin de vie qui le sollicite fréquemment pour bénéficier de cette activité du bain. C'est en filmant cette séance que je perçois tous les bienfaits de l'activité tels qu'ils seront verbalisés plus tard, lors de la séance d'autoconfrontation : « Ces instants où le corps fragilisé, souffrant et dépendant, se détend et se libère au contact de l'eau apportant la possibilité pour le résident d'un apaisement profond »². Je

² Phrase prononcée par Sébastien lors de l'auto-confrontation.

comprends alors que ce moment est un véritable « temps de pause »³ dans ces temps difficiles de la fin de vie. En sortant de la séance, j'ai le sentiment précis, au-delà de ce que cet apaisement apporte à l'esprit du résident, qu'il peut s'échapper de son corps pendant quelques minutes, d'un temps gagné face à la mort à venir. C'est une sensation temporelle particulière, celle du temps suspendu, liée à l'intensité et à la durée du rapprochement des corps au cours de l'activité. En effet, chaque geste se développe avec une certaine lenteur, rien n'est fait précipitamment. Cette durée correspond en quelque sorte au rythme de l'eau : calme et quiétude emplissent l'espace temporel de la scène. Dans un article précédent j'explique comme le montage est au centre de la création de cette sensation de durée (Cesaro, 2010).

La deuxième séquence est réalisée plusieurs années après pour le film intitulé *Le Jour d'avant* (2005) produit par la télévision. J'accompagne désormais Chantal dans son travail d'aide soignante auprès de Nathalie, une résidente que je filme régulièrement durant ce tournage. Je retrouve la même atmosphère et les mêmes bienfaits de cette situation de soin exceptionnelle. L'expérience acquise avec Sébastien deux années auparavant m'ayant fortement marquée, je filme avec l'intention de restituer cette sensation particulière du temps qui ralentit et que Nathalie qualifiera lors d'un entretien « de temps de pause ». Il s'agit pour cela de représenter, notamment à travers la « temporalité du cadrage », cet espace du bain comme un lieu exceptionnel de rapprochement des corps. L'objectif du tournage est de rendre compte, grâce à un découpage narratif précis, de cette sensation d'un « temps de pause » qui s'élabore petit à petit et qui se partage entre les personnages.

³ Cette expression est prononcée par Nathalie dans la séquence de bain du film *Le Jour d'avant*.

- a. Séquence n°1 : « Le bain de Marie-Claire avec Sébastien »⁴
Durée de la séquence : 12mn - Durée des rushes⁵ : 32mn

Sébastien est l'un des acteurs principaux du projet de recherche que je développe dans ce centre. Il participe aux échanges filmés et aux autoconfrontations filmées. Il me propose de filmer cette séance avec Marie-Claire⁶, d'une part parce qu'elle lui semble rendre parfaitement compte de l'enjeu du centre de soins et, d'autre part, parce qu'il considère cette activité comme un soin à part entière.

Elle arrive au terme d'une maladie difficile. Elle décèdera trois jours après cette rencontre, ce qui m'a profondément marqué. Elle n'est absolument pas perturbée par le dispositif filmique, au contraire, elle souhaite participer à cette séance afin de montrer l'importance de ce centre dans la prise en charge globale de la personne malade. À l'inverse, même si ses proches acceptent facilement la démarche, le filmeur est profondément bouleversé par une telle situation. Il saisit les différents éléments de l'événement à travers le filtre de l'émotion. Malgré tout, dans ce genre de

⁴ *Fragment n°2*. Début : 50mn 36s - Fin : 62mn 36s.

⁵ K7 N°A11 et A12. TC In : 07:43:00:00 - TC Out : 08:15:00:00.

⁶ Cette séance est filmée avec l'accord de tous les protagonistes qui souhaitent montrer la qualité de ce type de prise en charge.

situation, je me suis rendu compte que le travail de cadrage était organisé à la fois en fonction d'une volonté particulière de narration et en fonction d'une volonté de décrire les éléments importants ressentis au cours de la rencontre. Par exemple, lorsque j'entre dans cette salle de bain, ma place est déterminée instantanément par les deux éléments principaux de la situation : la position des acteurs (je souhaite leur faire face) et la position de la fenêtre qui génère un fort contre-jour. Je me positionne donc face à Sébastien et dos à la fenêtre pour avoir une image nette qui puisse contenir les deux acteurs durant la séance sans que cela ne nécessite de déplacement. Dans le plan n°8, qui s'intègre à la série⁷ des plans courts liés aux préparatifs de la séance de bain, on peut voir la situation dans son ensemble et notamment la fenêtre qui inonde de lumière le champ.

Mon emplacement sera donc celui occupé dans ce plan par Sébastien. De même, le cadrage est fortement déterminé par l'événement, c'est-à-dire qu'étant situé entre 1 à 2 mètres de la situation, je dois utiliser une focale moyenne. Je ne peux pas utiliser le grand angle qui dévoile certains éléments indésirables dans le plan. Je dois respecter la pudeur de la personne et, pour cela, je ne dois pas montrer certaines parties de son corps qui sont particulièrement fragilisées par la maladie. Elle est bien entendu entièrement dénudée pour prendre le bain. Instinctivement, dès les premiers plans, je me positionne à une certaine distance pour filmer avec une focale moyenne de 50mm environ (le 50 mm est l'objectif qui correspond le plus à la vision humaine), afin de cadrer les corps d'une façon qui ne soit jamais globale.

⁷ La série est constituée par les sept premiers plans de la séquence.

Plan n°9 Sébastien installe la résidente dans le bain Durée : 7s
--	--

C'est pourquoi on ne peut les voir que rarement ensemble dans le même plan, sauf au Plan n°9 qui est situé au début de la mise en place et dans les deux derniers plans de la séquence (Plans n°16 et 17). En me limitant à filmer le haut des corps (visages) ou des éléments importants par des gros plans, je suis contraint lorsque je souhaite changer de cadre (sans utiliser le zoom afin de ne pas risquer d'intégrer dans le plan d'éléments indésirables), de suivre des repères pour passer d'un visage à une main ou d'un personnage à l'autre. En faisant ces lents mouvements de suivi, j'ai la sensation de relier physiquement les éléments dans la temporalité de l'événement. De même que le soignant parcourt le corps de la résidente pour apaiser ses douleurs, j'accompagne ces gestes au rythme de leur effectuation, c'est-à-dire dans une durée importante qui correspond à cette activité de relaxation. Les trois plans suivants (n° 11, 12 et 13) fonctionnent selon ce même principe : dans les plans n°11 et 12, la caméra passe du corps massé à un visage et, dans le plan n° 13, du visage de Marie-Claire à celui de Sébastien.

Plan n°11_(Pano D-G) Sébastien effectue un massage. Durée : 1mn 56s
Plan n°12_(Pano B-H) Idem Durée : 43s
Plan n°13_(Pano G-D) Idem Durée 1mn 6s

Au moment du tournage, en réalisant ces longs plans (1m56s, 43s et 1mn06s) de suivi et d'accompagnement, je prends conscience de la temporalité qu'ils engendrent et qu'ils symbolisent parfaitement l'impression de durée qui m'envahit alors. La lenteur du suivi reconstitue pour le spectateur la sensation d'un temps qui ralentit. Ces types de plans me permettent de représenter ce qui me touche et m'affecte immédiatement dans cette situation, c'est-à-dire ces jeux de rapprochements entre les corps soignant et soigné. Je m'aperçois que ce travail centré sur le toucher permet d'effectuer un passage de la relaxation vers le soin.

Je perçois, au fil de la séance, que le corps fatigué et malade de Marie-Claire se détend jusqu'à atteindre un état de bien-être qui est impossible à retrouver en dehors de cette situation. Ici, le bain n'est pas un simple acte d'hygiène, il prend toute sa dimension thérapeutique, c'est-à-dire qu'il permet à Sébastien de prendre soin de Marie-Claire.

Cette observation est restituée aux spectateurs par l'entremise de l'enchaînement des différents plans du visage de Marie-Claire montrant avec évidence l'amélioration de son bien-être. Au début, c'est la fatigue qui domine, comme on le voit à travers les sourires crispés et la tension de la mise en place. Puis, petit à petit, au fil du massage dans l'eau, le visage se décrispe, se détend et les sourires deviennent rayonnants.

Finalement, la durée des plans est déterminée par mon attitude. En effet, je suis ici dans une première perception de l'activité, cette scène étant filmée durant mon immersion, elle s'intègre à mon travail d'apprentissage, ce qui m'oblige à suivre les événements dans leur continuité. Je ne cherche pas à anticiper les situations, je cherche plutôt à trouver la bonne mobilité pour les suivre. Ceci explique aussi la durée des plans que j'ai réalisés. Cependant, c'est ce premier travail d'expérimentation des cadrages accompagnant la durée de l'activité qui me permet ensuite de retrouver la temporalité perçue en filmant. Et c'est cette durée que je vais chercher à reconstruire dans le tournage suivant.

b. Séquence n° 2 : « Le bain de Nathalie avec Chantal »

Durée de la séquence : 2mn 30s. Durée des rushes⁸ : 15 minutes

Chantal et Nathalie sont deux des personnages importants que j'accompagne régulièrement au cours du tournage de la deuxième phase. La réalisation de la scène de bain dans le film *Le Jour d'avant* est provoquée à mon initiative. Cela fait plus d'un mois que le tournage a commencé et je ne parviens pas à filmer certaines situations qui me semblent importantes (comme celle du bain). Je m'aperçois que le fonctionnement en équipe de tournage n'encourage pas les protagonistes à m'appeler pour certaines situations particulièrement intimes (alors que je n'ai rencontré aucun problème à les filmer lors de la première phase). Je décide alors de modifier mon organisation de tournage, en accord avec l'équipe du centre, afin d'intervenir seul sur quelques séquences. Pour cela, je décide de passer plusieurs nuits seul dans le centre. C'est au cours d'une de ces nuits que Chantal, une aide soignante, qui participe activement au film (nous avons commencé à travailler ensemble dès la première phase du projet), me propose de filmer le bain de Nathalie. Avant de filmer, Chantal me confie que la possibilité de donner un bain représente à ses yeux symboliquement l'un des exemples concrets de cette volonté de prise en charge totale qui est spécifique dans le fonctionnement de ce centre. Il lui semble que cette activité n'est pas périphérique, au contraire, elle la met en œuvre comme un véritable soin pour le résident. D'après elle, son intérêt principal est de créer un espace-temps unique pour « prendre soin du corps souffrant dans des conditions idéales ».

Le tournage s'organise rapidement et je décide en entrant dans la salle de bain qu'il me faut représenter cette situation unique comme un moment d'isolement choisi, qui permet au soignant de

⁸ Cassette n° A20 enregistré le 28/03/2001.

créer une relation privilégiée avec le résident. Il peut prendre le temps de masser le corps souffrant et, grâce à la relaxation qu'il génère, de le délester (un court instant) du poids terrible qu'il est devenu pour le malade. Lorsque je filme cette séance, je choisis donc de centrer le tournage sur la relation particulière des corps entre soignant et soigné au cours du bain. Cette intention de tournage est confortée par la situation elle-même puisque, lors de la discussion qui s'établit entre Nathalie et Chantal au cours du tournage, la jeune résidente nous réaffirme son sentiment de vivre un véritable privilège en prenant ce bain. Elle nous exprime cette impression à travers une simple phrase : « Voilà, c'est ça le temps de repos de La Maison, c'est un temps de pause... » (j'ai retenu ce moment dans le montage).

Finalement, je m'attache à filmer ce moment du bain comme ce temps de pause que propose « La Maison ». Même si le travail de cadrage est plus fragmenté du fait de ma recherche d'une construction particulière de l'image dans l'événement, il n'empêche que ce dispositif de narration passe par cette expérience de la temporalité. C'est en me confrontant à nouveau à cette situation d'un temps qui ralentit que je trouve les solutions de sa figuration. En définitive, le récit se construit à travers une double narration : d'une part, la relation au corps malade. C'est le cadrage serré des corps qui se rejoignent. La parole garde une importance certaine mais relative par rapport aux gestes et aux mouvements des corps. Et d'autre part, la sensation d'apaisement : je m'attache à filmer les échanges de regards, la complicité qui s'établit au fil du soin et le visage de la résidente qui s'adoucit et qui, finalement, s'endort.

Conclusion

À travers cette analyse comparée des deux séquences, je précise comment se construit, dans ce travail d'exploration audiovisuelle, le réel du cinéaste-chercheur. Il se confronte au mouvement de l'activité afin de percevoir, à travers le filmage, son espace, sa durée pour comprendre son rythme particulier. Ce n'est

qu'après ces expériences⁹ d'observations filmées que peuvent s'établir précisément les intentions de tournage. Le cinéaste est capable d'anticiper, par son positionnement, le point de vue qu'il souhaite adopter dans la situation filmée. Ce sont les échanges entre filmeur et filmés, à partir des autoconfrontations, qui vont amener les éléments de connaissance indispensables à la représentation de l'activité. C'est dans ce travail de réflexion qui se joue à trois entre le filmeur, l'image et le filmé que l'on génère des savoirs nouveaux « co-produits¹⁰ ».

Avec la première séquence qui est issue d'une phase dite « d'observation filmée » (extrait du film *Fragment n°2*), je crée un point de vue qui n'est pas suffisamment construit. Il n'est pas réalisé en fonction d'un récit spécifique. Il reste lié à la découverte de la scène, puisque je n'ai pas encore réuni tous les éléments de connaissance qui seront nécessaires pour organiser une intention de tournage singulière. À ce stade, il est impossible d'établir précisément les coordonnées et le sens de la situation. C'est ce qui explique la fragilité de cette séquence. En effet, plusieurs éléments gênent la compréhension de la situation : il s'agit notamment de la musique diffusée simultanément qui couvre les paroles des acteurs. Mon positionnement reste trop en retrait dans l'espace audible. Tout cela explique aussi l'imprécision et la faible durée de mes cadrages qui ne sont pas suffisamment soutenus : je ne trouve pas la bonne focale et j'hésite régulièrement entre différentes échelles de plans en fonction d'un découpage des espaces et des temps de la scène.

⁹ Le mot expérience est pris au sens littéral comme « Le fait d'éprouver quelque chose, considéré comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes » (version électronique du dictionnaire, *Le Nouveau Petit Robert*, VUEF, 2001). L'expérience est ce qui produit un changement de nos compréhensions (par leur mise en crise) et donc de nos perceptions des choses.

¹⁰ Les séquences d'autoconfrontation conduisent, d'une part, les acteurs « à s'approprier les données de la recherche et à s'impliquer dans leur analyse » et, d'autre part, le chercheur à confronter sa compréhension de la situation à partir de la représentation qu'il a réalisée. En ce sens, il y a production d'une véritable co-construction.

Cette « expérience de filmage » me permettra dans un deuxième temps (suite à l'analyse de ces éléments filmés avec les acteurs) de réaliser un tournage « maîtrisé » pour le dernier film, *Le Jour d'avant*. Ayant forgé avec les acteurs, grâce à ce travail préalable, l'idée de transmettre cette impression d'un temps qui se ralentit, j'ai l'idée de construire un cadrage spécifique. J'ai travaillé mon approche de l'espace en fonction de ce régime temporel, en me focalisant sur la liaison des corps entre soignant et soigné (filmant les gestes précis, reliant les gestes entre eux par des mouvements lents).

La séquence extraite du *Fragment n°2* dure 10 minutes de plus que celle du film *Le Jour d'avant*. Cette différence importante de durée tient à l'opération de cadrage et montre que ce qui importe dans l'expression de la temporalité d'un événement s'inscrit dans la façon de filmer. En effet, la deuxième séquence (qui dure 3mn) permet malgré tout aux spectateurs de ressentir ce ralentissement du temps. Ainsi, quel que soit le régime de temporalité choisi au montage, le cinéaste-chercheur peut transmettre différentes sortes d'informations et de connaissances s'il parvient à créer au moment du cadrage une acuité au temps particulière. Le sens se construit certes au montage, en fonction du nombre de plans utilisés et du rythme ainsi reconstitué. Mais pour que cela soit réalisable il faut que, dès le moment du tournage, le cinéaste-chercheur soit capable d'anticiper la situation pour retrouver ce qu'il a perçu et ce qu'il a co-construit à travers l'échange des compréhensions.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAYART D., BORZEIX A., LACOSTE M., 1997. « Les traversées de la gare : filmer des activités itinérantes » in *Filmer le travail : recherche et réalisation*. Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, n° 6.

BORZEIX A., (dir.), 1997. *Filmer le travail : recherche et réalisation*. Paris, L'Harmattan. Coll. Champs Visuel, n° 6.

- CESARO P., 2008. *Le documentaire comme mode de production d'une connaissance partagée*. Thèse soutenue sous la direction de J.-L. Lioult. Aix-en-Provence, université de Provence.
- CESARO P., 2010. « Le film de recherche en sciences humaines et sociales : entre activité de recherche et subjectivité documentaire », in EYRAUD C., LAMBERT G., *Filmer le travail, films et travail. Cinéma et sciences sociales*. Aix-en-Provence, université de Provence, coll. « Hors champ ».
- CLOT Y., 1999. *La fonction psychologique du travail*. Paris, PUF.
- DELEUZE G., 1985. *L'Image temps*. Paris, Éditions de Minuit.
- EYRAUD C., LAMBERT G., 2010. *Filmer le travail, films et travail. Cinéma et sciences sociales*. Aix-en-Provence, université de Provence, coll. « Hors champ ».
- LACOSTE M., 1997. « Filmer pour analyser. L'importance du voir dans les micro-analyses du travail », in *Filmer le travail : recherche et réalisation*. Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, n° 6.
- PIAULT M.-H., 2000. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- TARKOVSKI A., 1989. *Le Temps Scellé*. Paris, Cahiers du cinéma.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- CESARO P., 2002. *Fragment n°2 : Instants de vie*. Université de Provence, Couleur, 60mn.
- CESARO P., 2005. *Le Jour d'avant. Chronique d'une unité de soins palliatifs*, France 3 et 13 Production, Couleur, 54mn.

Résumé

Cet article propose l'étude d'une méthodologie appliquée au film documentaire, lorsqu'il est envisagé comme un dispositif de recherche en sciences humaines et sociales, avec comme objectif la production d'une connaissance partagée entre filmeur et filmé et spectateur.

L'étude de cette démarche d'investigation des réalités humaines basée sur l'exploration audiovisuelle est menée à partir de l'analyse comparative de

deux séquences filmiques réalisées sur un même sujet : l'activité de travail du personnel et des résidents d'un centre de soins palliatifs. Ces deux séquences tentent de transmettre une connaissance sur la perception du temps liée à cette période singulière de la fin de vie.

L'examen du montage des scènes permet d'explicitier les éléments de méthodes spécifiques à cette approche du cinéaste-chercheur qui oscille entre un processus d'objectivation des phénomènes et une nécessaire prise en compte de sa propre subjectivité créative.

Mots-clefs : cinéma, connaissance, documentaire, film, travail, soins palliatifs.

Summary

Methodological Elements for Directing a Research Film: Understanding and Conveying Knowledge about the Perception of Time

This article presents a study of a methodology applied to documentary films, when the latter are viewed as a research device in the social and human sciences, with, as an objective, the production of knowledge shared between film-makers, the people who are filmed, and members of the audience.

The study of this approach to investigating human realities based on audiovisual exploration is conducted through the comparative analysis of two film sequences produced on the same subject: the work activities of the staff and residents of a palliative care centre. These two sequences try to convey knowledge about the perception of time linked to this particular period at the end of a person's life.

Examining the editing of the scenes allows us to make explicit the methodological elements specific to this approach of the film-maker/researcher who oscillates between a process of objectification of the phenomena and a necessary taking into account of his/her own creative subjectivity.

Key-words: cinema, knowledge, documentaries, film, work, palliative care.

* * *