

## LE CORPS, LA CAMÉRA ET LA PRÉSENTATION DE SOI<sup>1</sup>

Christian LALLIER  
ENS-LSH / EHESS - LAU

Le corps et la caméra ont une histoire commune. L'enregistrement par images animées puise ses origines dans la représentation mécaniste des activités corporelles. L'invention du chronophotographe, ancêtre du cinématographe, est historiquement liée à l'examen scientifique des mouvements du corps.

Cette *fabrique du regard* a débuté notamment avec les premières planches gravées de dissection d'André Vesale, en 1543, lorsque le corps humain fait l'objet d'un inventaire systématique par la description de ses organes (Sicard, 1998 : 37-50). Puis, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, Charles-Augustin Coulomb (1736-1806) établit les règles d'une observation méthodique permettant de rendre compte du travail humain comme production d'un effort, en tant que dépense d'énergie engendrant une animation corporelle. Ce cadre théorique de la physiologie préfigure tout un courant de la recherche scientifique qui, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, s'attachera à observer l'organisme humain par la production de ses mouvements (Valentin, 1978 : 120). En 1886, un ingénieur de l'École française

---

<sup>1</sup> Cet article s'appuie sur une enquête ethnographique que j'ai conduite pendant plusieurs années sur les rapports *filmant-filmés* à travers la réalisation de mes propres documentaires. Cette étude de terrain s'inscrivait dans le cadre d'une thèse en anthropologie sociale que j'ai soutenue à l'EHESS (2004). Les exemples et les descriptions de situations, cités dans cet article, sont extraits de ces observations.

de physiologie expérimentale met au point un appareil d'enregistrement par images animées pour capter les cycles de microactions qui composent un mouvement. Il s'appelle Étienne Jules Marey (1830-1904), il vient d'inventer le chronophotographe<sup>2</sup> : ce fusil photographique permet d'enregistrer « le mouvement (qui) échappe à l'œil » résume Marey (Giedion, 1980 : 37). Autrement dit, toutes ces microactions qui produisent la mobilité du corps. Or, pour accéder à cette perception visuelle, le chronophotographe doit être synchronisé avec le sujet observé. Ainsi, pour enregistrer le vol d'un pigeon attaché à un « manège », Marey relie l'appareil photographique aux ailes de l'oiseau par un système de déclenchement à air comprimé : chaque battement d'ailes déclenchant un photogramme. La production de l'image animée procède ainsi de la synchronisation du rapport entre l'appareil d'enregistrement et le mouvement du corps étudié. Pour le dire autrement, Marey parvient à représenter un homme qui marche en s'appliquant à enregistrer la synchronisation des mouvements du corps nécessaire à la marche.

Cette capacité de Marey à enregistrer l'activité corporelle, par la production de ses synchronismes, témoigne d'une vision mécaniste du fonctionnement de l'organisme. Le corps s'apparentant à une machine, il devient possible d'en représenter mécaniquement le mouvement par l'enregistrement synchronisé de ses cycles d'animation. La naissance du cinématographe évoque le modèle de *L'homme-machine* décrit par le médecin et philosophe La Mettrie en 1748. Une figure que l'on retrouve dans le traité de Marey, publié en 1873, *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. Ce modèle mécaniste de l'activité corporelle se fonde sur le

---

<sup>2</sup> Marey n'est pas l'unique précurseur de l'enregistrement par images animées. À cette même époque, en 1872, le photographe américain Edward Muybridge réalise, à San Francisco, des enchaînements d'images décomposant le mouvement d'un cheval au galop. Deux ans plus tard, l'astronome français Jules César Jansen effectue à son tour une autre expérience décisive : il saisit avec son instrument photographique le mouvement d'un corps astral, le passage de la planète Vénus devant le Soleil.

dualisme platonicien, détachant l'esprit du corps, et qui sera repris par Descartes rappelle Christine Détéz : « Face à l'esprit pensant, établi comme sujet (le fameux *cogito, ergo sum*), le corps est l'objet : il relève de la mécanique, et cette "machine plus admirable qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes"<sup>3</sup> s'apparente à l'automate » (2002 : 33).

Ce rappel historique souligne le lien ontologique entre l'enregistrement par images animées et la construction sociale du corps-objet. Dans cette perspective, notons que le chronophotographe sera utilisé par un ingénieur proche de Taylor, Frank B. Gilbreth (1912), afin d'optimiser l'adaptation du corps humain à l'organisation scientifique du travail (Giedion, *op. cit.* : 42). La physiologie inventa l'ancêtre du cinéma afin de décrire le travail du corps, le taylorisme le perfectionna pour mesurer le corps au travail...

### **Corps, espace, objets**

Si l'enregistrement par images animées vise à représenter le mouvement d'un corps, le *geste* fondateur de Marey ou de Muybridge nous a montré qu'il ne suffisait pas de vouloir enregistrer une technique corporelle (un homme qui marche) pour rendre compte de l'activité qui était à l'œuvre (la marche de l'homme). Car le corps ne se laisse pas représenter si aisément : il « se dérobe à toute appréhension unilatérale », prévient Claudine de France. Il résiste à une description hâtive « parce que [le corps] est à la fois le lieu d'une instrumentalisation et d'une ritualisation permanentes ; une unité organique indécomposable et un objet scénographique morcelable ; la source d'une activité continue sous un certain rapport, intermittente sous un autre, etc. C'est dire la difficulté de son observation » (France de, 1989 : 110).

À l'instar du corps, l'activité humaine ne peut s'appréhender comme une totalité en soi : il convient de décrire cette situation comme la production de différents niveaux d'échanges, dans

---

<sup>3</sup> Citation de René Descartes, dans le « Discours de la méthode ». Paris, Hatier, 1990 : 164.

lesquels s'inscrit notamment l'activité corporelle. Claudine de France estime ainsi que « toute activité humaine délimitée par l'image consiste en une technique qui s'offre simultanément sous trois aspects : corporel, matériel et rituel » (1979 : 148). Dans le prolongement des travaux d'André Leroi-Gourhan, elle invite l'ethnologue-cinéaste à distinguer *l'activité corporelle* qui se manifeste tout d'abord comme un continuum de gestes et postures, *le milieu matériel* qui « s'offre initialement sous les apparences d'un espace encombré » (*ibid.* : 153) et *la ritualité* qui « intéresse au premier chef l'ethnologue-cinéaste en ce qu'elle est dans tous les cas un spectacle de gestes, d'objets et de manipulations que les hommes offrent aux dieux ou ce qu'ils s'offrent les uns aux autres » (*ibid.* : 156). Ainsi, les rites d'interaction, examinés par Erving Goffman, se manifestent notamment à travers des pratiques corporelles qui participent aux différentes formes de présentation de soi : autrement dit, autant de manières de faire preuve de « déférence » et de « tenue » afin d'exprimer l'attention que l'on porte à autrui et à notre souci de bien se représenter face à lui. Goffman rappelle que « les rites de présentation comme marques de déférence prennent couramment quatre formes : salutations, invitations, compliments et menus services, qui sont autant de moyens d'affirmer au bénéficiaire qu'il n'est pas isolé en lui-même, que les autres participent de lui et partagent ou cherchent à partager ses préoccupations » (1974 : 65).

La représentation du corps ne participe pas uniquement à la production symbolique des interactions sociales, elle désigne également l'environnement matériel comme un « milieu efficient » ou un « milieu négligeable », selon que les éléments en présence sont nécessaires ou non « à l'effectuation de l'activité de l'agent » (France de, 1979 : 153-154).

Filmer l'activité corporelle revient ainsi à catégoriser l'espace matériel en différentes zones opératoires selon leur degré d'efficience, à définir un espace vital au sens défini par Leroi-Gourhan : soit, « un espace ordonné dont on peut toucher les limites en un temps compatible avec la rotation des activités quotidiennes » (1972). Or, cet espace vital correspond également à un

territoire où se jouent des rapports de pouvoirs, des régimes d'autorité selon des modes de justification, des catégories de droits et de devoirs. Ainsi, toute activité filmée se représente à l'image selon « une double lecture : comme acte matériel et comme rite – remarque Claudine de France. D'un côté l'activité est visiblement soumise à des contraintes physiques, celles du corps et du milieu matériel, qui rendent sensibles les fins poursuivies par les agents aussi bien que les moyens mis en œuvre pour y parvenir. De l'autre, cette même activité semble obéir à des règles plus ou moins souples et claires, relevant d'un système de valeurs » (1979 : 155).

#### **La mise en représentation du filmant**

Cette analyse des représentations du corps dans une activité humaine nous permet de saisir en quoi l'activité corporelle du cinéaste participe de la situation sociale du tournage : le *corps-filmant* représentant à la fois la dimension matérielle et symbolique de l'acte filmique. Dans son ouvrage, *La construction sociale du corps*, Christine Détrez souligne que « le corps agit dans la communication à deux niveaux : d'une part, il est mémoire, incorporation, incarnation du code ; d'autre part il est signe » (*op. cit.* : 128). Elle ajoute, quelques lignes plus loin : « Étudiant et analysant les interactions qui régissent la vie sociale, Goffman insiste alors sur l'importance de l'apparence, cette "façade personnelle", ensemble de signes incluant l'âge, le sexe, le vêtement, la taille, les comportements gestuels, etc. ». Selon cette perspective, nous pouvons décrire les préparatifs du tournage à la fois comme un procès technique mais aussi comme un agencement d'opérations symboliques par lesquelles filmant et filmé se reconnaissent coacteurs d'une situation partagée. D'une certaine manière, les filmés désignent la présence du filmant en évoquant le poids et l'encombrement de sa caméra ou du matériel son : « Ça doit être lourd à porter ! », « Voulez-vous qu'on vous aide ? », « Ce n'est pas trop encombrant ? »...

L'observateur-filmant apparaît embarrassé par son matériel dans la mesure où il agit dans un contexte qui n'est pas défini

comme une situation dédiée à un tournage de film. Dans *Le geste cinématographique*, Jane Guéronnet note que l'observation filmée apparaît « aux personnes filmées comme un travail requérant de la part de celui qui s'y livre un ensemble déterminé de gestes et d'outils, ainsi qu'un effort physique aisément constatable » (1987 : 37)<sup>4</sup>. Le cameraman et le preneur de son doivent se mouvoir avec leur appareillage technique parmi des personnes libres de leurs mouvements. En même temps, sans leur caméra et leurs micros, ils ne pourraient être présents dans la situation filmée, ils ne pourraient se déplacer et agir à leur guise s'ils n'étaient pas des *filmants*, si bien qu'ils apparaissent en définitive handicapés : au sens où l'appareillage technique entrave leur corps, mais aussi – comme tout invalide – ils doivent se servir de leur appareillage pour agir physiquement dans la situation et interagir avec les personnes. Autrement dit, le corps du filmant est stigmatisé par la *caméra-prothèse* fixée à l'épaule qui, tel un équipement spécialisé favorisant la vision et la mobilité, lui permet de percevoir et de se mouvoir dans une situation à laquelle il n'aurait « naturellement » pas accès : au sens où il peut observer en tant qu'il est accepté dans la situation pour filmer.

L'incorporation de la caméra, au sein du groupe filmé, se traduit donc pour l'*observateur-filmant* par l'attribution d'un statut d'invalidité. De par son handicap, le cameraman se déplace parmi les autres personnes, avec l'attention que peuvent lui porter ces dernières : elles feindront de ne pas le voir, en agissant de telle sorte qu'il puisse se déplacer sans être bousculé ou perturbé dans ses mouvements. Le filmant est donc pris en charge par les filmés. Paradoxalement, nous pourrions comparer le rapport *filmé-filmant* à la relation voyant/non-voyant, à ceci près que ce dernier est assisté non pas pour son déficit visuel mais au contraire pour son hyperacuité visuelle. Autrement dit, le rapport *filmé-filmant* établirait une sorte de relation voyant/*sur-voyant*<sup>5</sup>, soulignant en

---

<sup>4</sup> Cité par Nadine Michau (2006).

<sup>5</sup> Je remercie Jean-Paul Colley de m'avoir suggéré ce terme de « sur-voyant ».

cela que le filmant ne peut *physiquement* agir sans la sollicitude de ceux qu'il représente.

En fait, cette figure du handicap illustre la relation instrumentalisée entre corps filmant et corps filmé, instaurant en cela une attention particulière dans la coprésence physique de l'un et de l'autre. Nous pouvons retrouver des circonstances analogues dans les différentes formes de relation médicalisée notamment, lorsque le médecin intervient sur le corps du patient. Là aussi, le praticien ne peut intervenir sans la disponibilité du malade. Mais, de même que le filmé accepte la présence du filmant à ses côtés, de même ce patient ne se laissera approcher et toucher qu'en vertu du caractère instrumental de l'intervention du médecin : en tant que celui-ci représente le praticien d'une technique opératoire. En reprenant l'analyse de Nadine Michau, nous pouvons comparer la caméra à l'outil du praticien, qui permet d'entretenir avec le corps ausculté une relation réservée habituellement aux rapports intimes : « le regard outillé permet en effet de maintenir une distance entre l'œil du cinéaste et le corps de la personne filmée. La caméra fait écran au "toucher", elle est la médiation de l'observation, qui s'en trouve alors facilitée » (2006 : 29). Le regard de « l'homme à la caméra »<sup>6</sup> est celui d'un spécialiste équipé d'un instrument particulier : « il s'agit là d'un regard technique et non d'un regard à l'œil nu » (*ibid.* : 29). L'équipement de prise de son participe également à ce rapport instrumentalisé du filmant sur le corps du filmé. À l'instar du médecin, qui fixe un capteur sur son patient, le cinéaste peut équiper d'un micro-cravate HF la personne dont il suit l'activité pour procéder à son observation.

Cette opération technique implique de toucher le corps de la personne filmée, en lui plaçant le micro sous sa chemise, son chemisier ou son T-shirt, et en fixant le boîtier HF avec son fil émetteur à la ceinture de son pantalon ou de sa jupe... Cette jonction entre le *corps émetteur* de la personne observée et le *corps récepteur* du preneur de son met en scène les conditions même du

---

<sup>6</sup> Allusion au film-manifeste de Dziga Vertov *L'homme à la caméra*, 1929.

rapport *filmant-filmé* : à savoir, la reconnaissance de l'intérêt que l'on porte à celui que l'on observe et que l'on filme. En effet, celui qui reçoit l'application du micro tel un insigne distinctif – la capsule fixée dans les plis de son vêtement – se considère élu, choisi comme un initié. Le corps de la personne filmée, ainsi désigné par cet objet technique, symbolise le lien – mais aussi l'écart – entre filmé et filmant<sup>7</sup>.

### **La traduction corporelle de ce qui est observé**

Ce rapport instrumentalisé entre corps filmant et corps filmé participe de la production même des séquences filmées : autrement dit, *ce qui est filmé* résulte de la relation corporelle, physique, au dispositif filmique. Si l'on n'ose pas approcher le corps de l'autre, le micro risque d'être trop éloigné et la prise de son sera médiocre. De même, comme toute pratique technique, tenir la caméra-à-l'épaule suppose un entraînement de gestes et postures adaptés : le *corps-filmant* devient le moyen d'imprimer aux images le mouvement et la fluidité nécessaires pour rendre compte de l'activité filmée. « Filmer à la main implique l'apprentissage de techniques du corps spécifiques. Dans sa célèbre communication *Les techniques du corps* (1934), Marcel Mauss souligne que le corps est le premier instrument de l'homme. Cela vaut également pour le chercheur-filmeur, dans la mesure où son corps est le support de la caméra » (Comolli, 2003 : 15). Dès lors, l'activité corporelle du filmant apparaît clairement comme une condition de production de l'observation filmée, au sens où le cinéaste transmet à la caméra ce qu'il perçoit par son corps : qu'il s'agisse d'un cadre fixe, d'un panoramique ou d'un travelling *caméra-à-l'épaule*, la séquence filmée résulte de la traduction corporelle de ce que voit et entend l'ethnocinéaste. Si le corps, par son mouvement, n'exprime

---

<sup>7</sup> Cet acte d'élection établit également une forme de hiérarchie entre les personnes filmées. Ainsi, celui ou celle qui dispose d'une autorité particulière sur le groupe observé (le chef, l'aîné, l'expert...) pourrait s'attendre à recevoir le micro HF comme une considération à l'égard de son statut.



rien d'autre que son propre déplacement physique, alors le « bougé » produira dans l'image le signalement de sa simple présence sous la forme d'un tremblement, d'un flou ou d'un déca-drage involontaire. Le déplacement du corps qui imprime un mouvement à la caméra ne traduit pas un simple acte de mobilité mais le signe d'une perception. *L'observateur-filmant* doit donc parvenir à se concentrer sur sa respiration afin de ressentir physiquement-organiquement la situation observée et de traduire ce qu'il perçoit en mouvements corporels.

Autrement dit, le documentariste, *caméra-à-l'épaule*, vise avec ses yeux mais *filme avec son ventre*, au sens de ressentir corporellement le cadrage, le mouvement ou la fixité de la caméra. Pour cela, *l'observateur-filmant* doit se mouvoir dans la dynamique de ses propres impulsions, en utilisant son corps comme un contrepoids afin de se maintenir dans un fragile équilibre. L'expression « filmer par le ventre » traduit cette manière de rendre compte de la situation sociale par la médiation de son corps. Dès lors, filmer des interactions implique de s'engager physiquement – physiologiquement – dans la circonstance observée, de contrôler son rythme respiratoire, d'y être *musculairement*. Pour qualifier cette disposition particulière, les pilotes d'avion disent « piloter aux fesses », remarque Jean-Pierre Warnier, illustrant ainsi la conduite de nos actions par la sensation de nos muscles (se distinguant en cela d'une sensibilité tactile ou même viscérale). La pratique de l'observation filmée, telle que nous l'entendons, correspondrait ainsi à une perception neuromusculaire de la caméra.

On pourrait apparenter cet état sensoriel au « regard charnel » de l'ethnologue sur son terrain, selon la suggestion de François Laplantine. Celui-ci évoque à cet égard Merleau-Ponty « qui le premier, en rupture avec toute notre tradition intellectualiste de la "représentation", a montré à quel point le regard était regard du corps, engageant le corps tout entier et s'effectuant à travers et à partir de ce dernier » (1996 : 19). *L'observateur filmant* « fait corps » avec la situation, de sorte que s'il s'accorde avec le rythme des échanges, que sa caméra évolue – se déplace et se fixe – dans le flux de ce qui se dit et ce qui se fait, il parviendra à une sensation

de « synchronicité » avec le cours des actions : un tel état de perception se manifeste lorsque la séquence filmée semble s'orchestrer comme une mise en scène de fiction, quand chaque mouvement de caméra paraît s'agencer en cohérence avec le jeu des interactions sociales.

Dans ce cas, l'improvisation dont fait preuve l'*observateur-filmant* « n'est pas autre chose que l'harmonie d'un travelling exécuté en marchant, en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés » explique Jean Rouch. L'auteur des *Maîtres fous* décrit cette expérience de tournage comme un état de « ciné-transe ». Dans ce cas, explique-t-il, « ... le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un "œil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique". C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe" » (1979 : 63). À l'instar de ces pratiques chamaniques, auxquelles fait référence Jean Rouch, la « ciné-transe » conduirait le cinéaste dans d'autres mondes : autrement dit, le monde des autres dont il rapporterait les *représentations* à l'issue d'un corps-à-corps avec l'interaction sociale filmée, par la médiation de sa caméra. Une telle épreuve (au sens initiatique et photographique du terme) consiste précisément à traduire ce qui se joue entre les personnes filmées, par l'expression corporelle du *corps-filmant*.

Selon cette perspective, la pratique de l'observation filmée s'apparente au jeu du comédien ou au mouvement du danseur... ou encore à une forme de jouissance, telle que l'évoque David MacDougall dans *The corporeal image*, à propos de la « ciné-transe » de Jean Rouch précisément : « *Rouch notes the synchrony of himself with his subject, the "harmony... with the movements of the subjects". The ecstasy of the filming-body is captured in John Marshall's description : "you have this feeling, I'm on; I'm on. You know, I'm getting it. It's happening; it's happening". Here is definitely Marshall who is "on", not the camera. The sensation, for Robert Gardner, is "as close to cinematic orgasms as I'll get". We must conclude that for many*

*filmmakers there is an ecstatic, even erotic pleasure in filming others* » (2006 : 27)<sup>8</sup>. Le cinéaste perçoit ce sentiment d'extase, ou plus exactement cet état de félicité, lorsqu'il parvient à une forme d'harmonie, de *synchronie*, avec le rythme des interactions sociales filmées, qu'il se ressent physiquement en accord avec le lieu de l'action, évoluant corporellement dans l'espace investi par les acteurs.

Dans cette perspective, on peut apparenter le corps du filmant à celui d'un danseur, en reprenant l'analyse de Sylvia Faure. Le processus d'incorporation de la caméra par le cinéaste ne relève pas alors d'une simple formation technique mais « se rapporte à un ensemble de savoir-faire non formel, non codé et individualisé, ainsi qu'à des didactiques plurielles » (2000 : 110). Filmer une relation sociale relève alors d'une manière de « se tenir là », face à celui que l'on regarde en le filmant : une façon d'être qui exige de placer son *corps-filmant* dans le champ social des échanges observés, en fonction de la légitimité que l'on estime disposer vis-à-vis des personnes filmées. Cet usage de la caméra résulte d'un apprentissage par le corps, au sens défini par Pierre Bourdieu : « Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est » (1994 : 123). En résumé, la pratique filmique suppose de dépasser la simple perception d'avoir une *caméra-à-l'épaule* afin de se percevoir *comme* la caméra qui regarde, de telle sorte que l'observateur-filmant semble faire corps avec son appareil.

---

<sup>8</sup> « Rouch note la synchronie qu'il peut avoir avec son sujet, "l'harmonie... avec les personnes filmées en mouvement". L'extase du *corps-filmant* est décrite par John Marshall : "Vous avez ce sentiment, "je suis en phase ; je suis en phase". Vous savez : "Je le tiens. Ça arrive ; ça arrive". Voici que Marshall est définitivement "en phase", pas la caméra. Pour Robert Gardner, la sensation "s'apparente à un orgasme cinématographique". Nous devons en conclure que pour beaucoup de réalisateurs de films il y a un plaisir enthousiaste et même érotique dans le fait de filmer les autres » (MacDougall, 2006 : 27). Traduction de l'auteur.

***Filmant-Filmé : un rapport de face-à-face***

La présence de l'équipement définit ainsi un nouveau cadre institutionnel des échanges dans la situation sociale observée : il rend prévisible le rapport *filmant-filmé* et invite les personnes concernées à se montrer adéquates avec l'*observateur-filmant* (à ne pas regarder la caméra, par exemple). Par cette attention réciproque, filmant et filmés acquièrent une compétence interactionnelle, leur permettant de se conduire d'une manière satisfaisante, appropriée à ce que chacun attend de l'autre. La mise en visibilité du tournage contribue à rendre l'*observateur-filmant* descriptible, prévisible et interprétable, comme membre du groupe filmé, selon les termes définis par l'ethnométhodologie. Inversement, la seule fois où l'on m'informa que je perturbais la situation fut le jour où j'observais discrètement, muni seulement d'un bloc-notes, un contrôle de voyageurs par des agents RATP : le manque de visibilité de mon activité de travail induisait, de la part des voyageurs, des sous-entendus modifiant leur comportement. Cette expérience confirme l'analyse du cinéaste-anthropologue David MacDougall : « Je crois que les gens se conduisent plus naturellement en étant filmés qu'en présence d'un observateur ordinaire. Un homme équipé d'une caméra a une occupation évidente, qui est de filmer. Ses sujets le comprennent et le laissent à son travail. Il est sans arrêt occupé, à moitié caché derrière son appareil, heureux d'être laissé tranquille... » (1979 : 94). L'ethnocinéaste peut bien monter sur une table pour filmer une discussion, il ne perturbera pas le cours de l'échange si cet acte apparemment inconvenant se justifie par l'observation filmée pour laquelle il a été accepté. Autrement dit, le dispositif filmique est incorporé, en tant que « l'instrumentation matérielle s'estompe au profit de la personne même du cinéaste » (Comolli, 2003 : 15).

Lors du tournage de l'un de mes documentaires, *Chambre d'hôtes dans le Sahel*, je filmais un groupe de touristes dans un village du Burkina Faso. Je m'aperçus que certains d'entre eux nous observaient autant que nous pouvions les observer... jusqu'au jour où l'une des touristes me confia qu'elle comprenait mieux

notre présence après avoir regardé notre activité de tournage, en nous épuisant à les suivre sous le soleil, suant et courant dans le sable. Son propos ne consistait pas à dire que le simple fait de nous voir physiquement, corporellement, dans l'effort lui permettait de saisir le sens du film que nous réalisions (je n'en avais moi-même qu'une idée incertaine) : en revanche, en nous décrivant, elle pouvait répondre à la question : « Qu'est-ce qu'ils font là ? ». La visibilité de notre travail apportait une justification à notre présence.

Filmer une situation sociale revient à se mettre soi-même en *représentation* vis-à-vis des filmés qui forment le *public* du tournage. De fait, l'observateur-filmant se retrouve parfois face aux personnes filmées comme le comédien devant son public. Je me souviens du tournage de l'un de mes autres documentaires, *Naissance d'un lieu de travail*, pour lequel j'ai suivi pendant un an et demi, le chantier de construction d'un bâtiment. Chaque fois que je venais filmer sur le chantier, c'était le même rituel : avec le preneur de son, nous nous préparions à l'arrière de la voiture et lorsque nous étions correctement équipés – comme des acteurs qui revêtent leur costume avant d'entrer en scène –, nous nous dirigeons vers la cabane de chantier où nous retrouvions les responsables de travaux qui préparaient leur journée. Cette mise en représentation n'avait rien d'ostentatoire : elle permettait juste de nous affirmer d'emblée dans notre rôle, face à notre « public » qui nous regardait parfois comme les « casse-pieds » qui viennent à nouveau enregistrer les démêlés et les petits arrangements de leur situation de travail.

Lors de notre tournage, dans la cabane de chantier, nous étions mis à l'épreuve du jugement des personnes que nous souhaitions filmer. Nous devions pour cela nous comporter selon les convenances sociales propres à notre statut : on attendait, notamment, que nous manifestions un « comportement naturel »

avec notre équipement technique<sup>9</sup>. Nous devons nous conduire en tant que *professionnels* de l'audiovisuel, au risque sinon de faire piètre figure et de perdre « la face » : mais, la réussite de cette performance supposait que les personnes filmées fassent preuve également d'une certaine considération à notre égard afin d'apparaître à la hauteur de notre rôle d'observateur-filmant. Réciproquement, les personnes filmées s'attendaient à ce que nous les estimions pour ce qu'elles disaient ou faisaient. Dans cette perspective, le rapport *filmant-filmé* correspond à une relation sociale, au sens défini par Goffman : « On peut considérer une relation sociale comme étant une situation où une personne est particulièrement forcée de compter sur le tact et la probité d'autrui pour *sauver la face*<sup>10</sup> et l'image qu'elle a d'elle-même » (1974 : 39). « Sauver la face » ou « garder la face » suppose de se montrer compétent vis-à-vis des prétentions que l'on peut faire valoir à l'attention d'autrui.

Selon la terminologie d'Erving Goffman : « On peut définir le terme de "face" comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (*ibid.*, 1974 : 9). Si l'*observateur-filmant* perd la face, il sera brocardé par les personnes filmées, si bien qu'elles ne pourront pas faire *comme si* il n'était pas présent. De même, si les personnes filmées perdent la face, elles se désengageront de leur activité et se retourneront vers celui qui les filme. Autrement dit, la relation de face-à-face entre filmant et filmés consiste précisément à ce que les filmés ne regardent pas la caméra.

La « face » représente l'intégrité sociale de l'individu, au sens où elle exprime le visage, l'identité de la personne. « Le visage est la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée. Le visage est le chiffre de la personne » relève David Le Breton

---

<sup>9</sup> Dans *Le cameraman*, Buster Keaton met en scène précisément les attitudes inconvenantes de l'apprenti cinéaste perturbant la situation qu'il souhaite filmer.

<sup>10</sup> C'est nous qui inscrivons cette expression en italique.

(2005 : 43). La photo d'identité est l'exacte illustration de cette fonction codificatrice de la « face », au sens où elle symbolise le corps en son absence. Lors d'un échange, les personnes doivent maintenir un rapport de face-à-face afin d'établir une relation langagière, symbolique : cela suppose de dénier la coprésence physique des corps. Inversement, la rupture brutale de l'échange peut être motivée par la volonté ou le désir de s'engager dans un corps à corps (lutte ou étreinte). De même, s'adresser à une personne implique de la regarder dans les yeux, de soutenir le face-à-face, afin de lui manifester l'intérêt que l'on lui porte en tant qu'*inter-locuteur*, qu'*alter ego*. Tout regard d'une autre partie du corps pourra provoquer l'embarras, voire un malentendu. En conséquence, « perdre la face » se traduit par le sentiment d'être ramené à sa seule existence corporelle, de sorte que l'on a honte et que l'on voudrait disparaître ou se cacher. *Dévisager* une personne en la regardant de la tête aux pieds revient à la dévaloriser, à lui « dé-faire » symboliquement son visage au sens de la « dé-visage-r » : celui qui fait perdre la face à son interlocuteur neutralise l'attrait de son regard et le contraint bien souvent à *baisser les yeux* en signe de soumission... le réduisant ainsi à sa seule présence physique.

Dans la circonstance d'un tournage, une personne s'estimera dévalorisée lorsqu'elle ne s'estimera plus observée pour la valeur de son investissement dans l'action, mais pour sa seule présence physique. Lorsque la personne filmée se désengage de la circonstance dans laquelle elle était engagée : elle ne peut plus justifier sa présence face à celui qui la filme : de fait, elle se sent un *corps-objet* pour un *observateur-filmant* qui devient voyeur. Pour corriger ce malaise, elle transforme cette exhibition en une interaction sociale avec le filmant en provoquant un échange par un regard-caméra<sup>11</sup>. C'est exactement ce qui s'est produit lorsque je

---

<sup>11</sup> Notons que le regard-caméra désigne ici les allusions que la personne filmée adresse au filmant, en tant qu'il est exclu de la situation représentée. Les regards-caméras ont un caractère subversif, au sens où ils ne participent pas de la structure narrative du documentaire. À l'inverse,

filmais les voyageurs perdus dans la gare du Nord, lors du tournage de l'un de mes documentaires<sup>12</sup>. Les personnes m'avaient donné leur accord, bien que la situation fût peu valorisante. En revanche, elles acceptaient d'être filmées dans la mesure où je m'attachais à l'intérêt de leur investissement, à la valeur de leur engagement, à leur capacité à *réussir* leur trajectoire ou à (se) *perdre*. Je pus ainsi, sans difficulté, filmer leurs errances dans la gare... sauf une fois, lorsque l'un de ces voyageurs fut totalement perdu à tel point qu'il paniqua, perdit le contrôle de lui-même et se désengagea de son action : affolé, il se retourna aussitôt vers nous, vers la caméra, et nous demanda son chemin ! On cessa le tournage pour le conduire jusqu'à sa correspondance.

Le regard-caméra provoque la rupture du rapport *filmant-filmé*, dès lors que l'un ou l'autre se manifeste par sa seule présence physique, par la simple place corporelle qu'il occupe dans la représentation symbolique de l'échange filmé. Dans l'exemple précité, le voyageur s'estime précisément filmé pour sa seule présence physique, pour sa simple visibilité corporelle, dès lors qu'il ne peut se représenter à travers la valeur de son investissement dans l'action en contexte. Il se retourne alors vers le filmant pour l'impliquer dans sa situation de « voyageur perdu » et non plus de « voyageur filmé ».

Le regard-caméra peut également résulter d'un contact corporel entre filmant et filmé, d'un simple frôlement ou de l'attouchement involontaire de l'*observateur-filmant* avec une personne filmée, par exemple. Ce « corps à corps » impromptu annule la fiction sociale selon laquelle chacun agit « comme si » il n'y avait pas de caméra. Dès lors, se produit un embarras qu'il

---

lorsque l'échange entre le cinéaste et les personnes filmées s'inscrit dans le récit même du film (comme dans *Eux et moi* de Stéphane Breton, par exemple) on ne peut qualifier ces interactions filmées avec le filmant de regard-caméra. Par contre, les échanges explicites avec le filmant n'excluent pas des regards-caméras « subversifs » désignant le rapport *filmant-filmé* qui, lui, reste hors-cadre en tant que condition de production de ce qui est représenté.

<sup>12</sup> *Changement à Gare du Nord*, 1995.



convient de compenser, par un terme d'adresse à l'attention du filmant : par exemple, un simple regard qui réinstaure le rapport *filmant-filmé* dans le champ du social, au même titre qu'une remarque ou qu'un mot de plaisanterie, car « c'est par la parole que le corps de l'homme se laisse prendre dans le réseau social de la langue » précise Denis Vasse (1997 : 148). Interpeller le filmant c'est (lui) rappeler la nécessité de la relation sociale avec le filmé, au-delà de la coprésence induite par la caméra. « En parlant, c'est-à-dire en signifiant ses besoins autrement que dans le corps à corps du mouvement, l'homme établit un relais qui vient s'interposer entre son corps et le corps de l'autre » (*ibid.*, 1997 : 148-150). Selon cette même perspective, le regard-caméra s'apparente à une forme de ritualité permettant de sauver la « face ». Par ce travail de réparation, il correspond à un « rite d'interaction », au sens défini par Goffman<sup>13</sup>. Il réinstitue les limites de la situation sociale dans laquelle le filmé estime être représenté. David Le Breton évoque les « rites d'effacement » qui « gomment l'évidence du corps tout en l'inscrivant avec souplesse dans la situation vécue » (*op. cit.* : 132). Selon cette même perspective, nous pouvons distinguer entre les différents types de regards-caméra trois formes de ritualités : le *rite de réajustement*, qui permet de s'accommoder de la présence de la caméra par une plaisanterie lorsque celle-ci risque de menacer l'implication des personnes dans leur action ; le *rite de dévoilement*, qui correspond au salut amical ou toute interpellation adressée à

---

<sup>13</sup> En utilisant la notion de « rite » d'interaction, Erving Goffman attribue à la présentation sociale d'un individu une valeur sacrée. Il définit par là-même l'interaction entre les individus sous une forme ritualisée : « J'emploie le terme "rituel" parce qu'il s'agit d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes. [...] La face est donc un objet sacré, et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel » (Goffman, 1974 : 21). L'analyse de Goffman rappelle celle de Durkheim : « La personnalité humaine est chose sacrée ; on n'ose la violer, on se tient à distance de l'enceinte de la personne, en même temps que le bien par excellence, c'est la communion avec autrui » (1963 : 51).

l'observateur-filmant ; le *rite de travestissement*, enfin, qui consiste à dissimuler la relation *filmant-filmé* en impliquant l'observateur comme partie prenante de la situation observée. À chaque fois, le filmé inscrit sa présence physique dans un jeu de représentation face à l'objectif et désigne par là même le corps caché du filmant, derrière le viseur. Cette mise en scène permet à la personne filmée de se réapproprier le rapport à la caméra, de le réincorporer, de réintégrer le *corps* de la caméra<sup>14</sup> dans la relation sociale filmée.

Qu'il s'agisse d'un simple coup d'œil ou d'un regard en coin en direction du dispositif technique<sup>15</sup>, qu'il s'agisse d'un terme d'adresse lancé à l'attention du cinéaste, le regard-caméra représente un surjeu relationnel qui vient compenser la surprésence physique du filmant ou du filmé : par exemple, telle personne qui arrive inopinément dans la situation sociale observée s'estimera « en trop », aura l'impression d'encombrer l'espace filmé, si bien qu'elle regardera la caméra comme un acte symbolique compensatoire. Le regard-caméra s'apparente alors à l'excuse, à l'aparté, à cette attention que l'on doit à une personne que l'on vient de toucher involontairement d'un geste maladroit. Il correspond à la taquinerie que l'on s'autorise afin de réduire l'embarras provoqué par la manifestation de notre corps ou de celui d'autrui, en tant qu'entité organique, épaisseur charnelle, lorsque nous ne « savons plus où nous mettre », troublés par l'anatomie encombrante qui s'interpose brusquement dans la transaction symbolique d'une relation sociale. Car, « l'existence du corps semble renvoyer à une pesanteur redoutable

---

<sup>14</sup> Les techniciens utilisent le terme « *corps* de la caméra » pour désigner l'ensemble compact de l'appareil.

<sup>15</sup> Un tel terme d'adresse en direction de l'équipe de tournage constitue un acte subversif car il suspend l'enchantement selon lequel le spectateur croyait regarder une situation telle qu'elle s'était déroulée : le regard-caméra l'oblige à admettre qu'il perçoit la circonstance vécue en tant qu'elle est déjà la représentation d'un auteur (le cinéaste, en l'occurrence). Le caractère subversif du regard-caméra dans le documentaire d'observation peut bien sûr être utilisé par le cinéaste comme une marque de sa présence dans la situation représentée. Mais, il prend le risque – paradoxalement – que le spectateur ait le sentiment à ce moment précis que la situation a été mise en scène.

que la ritualité sociale doit conjurer. Il s'agit en quelque sorte d'une dénégarion promue au rang d'institution sociale » constate David Le Breton (*op. cit.* : 130). Comme nous l'avons indiqué le rapport *filmant-filmé* repose sur cette dénégarion du corps de l'autre, de sorte que chacun doit faire preuve de tenue et de retenue, pour éviter toute manifestation intempestive de son corps.

C'est donc précisément en raison du fait que l'observation filmée est une relation sociale qu'il devient possible de faire comme si la présence physique du filmant était négligeable, comme si il n'y avait pas de coprésence effective avec les filmés, mais juste une manière d'agir ensemble, de se tenir ensemble selon des règles communes. Les corps filmant et filmés sont escamotés, au principe que la circonstance de tournage est une situation d'échanges, car « le corps doit passer inaperçu dans l'échange entre les acteurs, même si la situation implique pourtant sa mise en évidence. Il doit se résorber dans les codes en vigueur et chacun doit pouvoir retrouver chez ses interlocuteurs, comme dans un miroir, ses propres attitudes corporelles et une image qui ne le surprenne pas. C'est en ce sens que celui qui ne joue pas le jeu, délibérément ou à son insu, provoque une gêne profonde » (Le Breton, *op. cit.* : 139). Ce qui se joue entre filmant et filmé, c'est précisément une forme d'indifférence volontaire partagée à leur coexistence physique. Le filmant rappelle parfois au filmé cette dénégarion : « faites comme si je n'étais pas là ! » ; quant au filmé, il laisse entendre au cinéaste : « Laissez-moi faire ce que j'ai à faire, autrement dit, "Faites comme si je n'étais pas filmé" ». Si l'une des deux parties ne joue pas le jeu, l'observation filmée sera perturbée, provoquant vraisemblablement un regard-caméra.

### **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- BOURDIEU P., 1994. *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.  
COMOLLI A., 2003. « Éléments de méthode en anthropologie filmique », *Travaux en anthropologie filmique 2, coll. Cinéma et sciences humaines*, 11. Textes rassemblés par COMOLLI A. & FRANCE de Cl., Nanterre, université Paris X – FRC : 5-43.

- DESCARTES R., 1990 [1637]. *Discours de la méthode*. Paris, Hatier : 164.
- DÉTREZ Ch., 2002. *La construction sociale du corps*. Paris, Seuil.
- DURKHEIM É., 1963. *Sociologie et philosophie*. Paris, PUF.
- FAURE S., 2000. *Apprendre par corps*. Paris, La Dispute/SNEDIT.
- FRANCE de Cl., 1979 (dir.). « Corps, matière et rite dans le film ethnographique », *Pour une anthropologie visuelle* (recueil d'articles). Paris/La Haye, Mouton. Paris, EHESS. Cahier de l'homme.
- FRANCE de Cl., 1989. *Cinéma et anthropologie*. Paris, MSH. Nanterre, université Paris V et Paris X.
- GIEDION S., 1980. *La mécanisation au pouvoir*. Paris, Éd. CCI, Centre Georges Pompidou.
- GOFFMAN E., 1973. « La présentation de soi », *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1. Paris, Éditions de minuit.
- GOFFMAN E., 1974. *Les rites d'interaction*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUÉRONNET J., 1987. « Le geste cinématographique », *Cinéma et sciences humaines*, 6, Nanterre, université Paris X – FRC.
- LALLIER Ch., 2004. *L'Autre et le regard-caméra, Filmer le travail des relations sociales*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie. Paris, EHESS.
- LAPLANTINE F., 1996. *La description ethnographique*. Paris, Nathan.
- LE BRETON D., 2005. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, PUF.
- LEROI-GOURHAN A., 1972. *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, t. 2. Paris, Albin Michel.
- MACDOUGALL D., 1979. « Au-delà du cinéma d'observation », *Pour une anthropologie visuelle*, recueil d'articles publiés sous la direction de Claudine de France. Paris/La Haye/New York, Mouton. Paris, EHESS. Cahiers de l'homme.
- MACDOUGALL D., 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.

MAREY E.-J., 1873. *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. Paris, Germer Baillière.

MAUSS M., 1997 [1934]. « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF : 365-386 (coll. Quadridge).

MICHAU N., 2006. « Filmer les soins de beauté, Corps filmé, corps filmant », in *Cinéma et sciences humaines*, textes rassemblés par Annie Comolli et Claudine de France. Paris, université Paris X – FRC, collection Cinéma et sciences humaines.

ROUCH J., 1979. « La caméra et les hommes », in FRANCE de Cl. (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*. La Haye/New-York, Mouton. Paris, EHESS.

SICARD M., 1998. *La fabrique du regard*. Paris, Odile Jacob.

VALENTIN M., 1978. *Travail des hommes et savants oubliés, histoire de la médecine du travail de la sécurité et de l'ergonomie*. Paris, Éd. Docis.

VASSE D., 1997. *Le temps du désir, Essai sur le corps et la parole*. Paris, Seuil.

### **Résumé**

Le chronophotographe, ancêtre du cinématographe, fut inventé pour décomposer l'animation synchronisée d'un corps en mouvement : dès lors, il fut possible de filmer le cours d'une action. Ainsi, l'activité corporelle est au fondement même de l'acte filmique. De même, filmer une personne repose sur un rapport social singulier entre corps filmant et corps filmé. Plus exactement, c'est la mise en représentation de l'*observateur-filmant*, en tant qu'opérateur agissant physiquement et éprouvant corporellement l'acte même de filmer, qui permet de rendre compte d'une situation sociale « comme si » il n'y avait pas de caméra. Le filmant, avec sa *caméra-prothèse* sur l'épaule et son harnachement de câbles et de micros, paraît handicapé : cette construction sociale participe à l'intégration du dispositif filmique dans la situation observée. À l'inverse, une personne supportera difficilement la caméra si elle estime être représentée pour sa seule présence physique dans la situation sociale observée. Elle se laissera filmer si elle se considère représentée pour la valeur de son investissement dans l'action pour laquelle elle se reconnaît légitime.

**Mots-clefs : mouvement, corps filmant/corps filmé, interaction, dispositif filmique, incorporation, prothèse-caméra, charnel, dénégation, rite, face à face.**

### **Summary**

#### The Body, The Camera and the Presentation of Self

The chronophotograph, ancestor of the cinematograph, was invented to break up the synchronized animation of a body in motion: as a result, it became possible to film the course of an action. Thus, bodily activity lies at the very origins of the filmic act. In the same way, to film a person rests on a singular social relationship between the filming body and the filmed body. More exactly, it is the representation of the *filming-observer*, as an operator acting physically and corporally experiencing the very act of filming, which makes it possible to explain a social situation 'as if' there was not a camera. The filming person, their *camera-prosthesis* on their shoulder with its harness of cables and microphones, appears handicapped: this social construction is involved in the integration of the filmic device into the situation observed. Conversely, a person will tolerate the camera with difficulty if they consider that they are represented only for their physical presence in the social situation observed. They will let themselves be filmed if they consider that they are being represented for the value of their investment in the action for which they acknowledge themselves to be legitimate.

**Key-words: movement, filming body/filmed body, interaction, filmic device, incorporation, prosthesis-camera, carnal, denial, rite, face to face discussion.**

\* \* \*