

Léviathan, entre preuve et témoignage



Léviathan, Verena Paravel et Lucien Castaing Taylor, 2012

Le mythe d'origine c'est Verena Paravel qui nous le raconte lors de la projection de *Léviathan* à l'Usine à Genève. Lucien Castaing Taylor et elle embarquent sur un chalutier avec leur caméra pour capturer l'environnement de la pêche à grande échelle. Suite à la perte des caméras qui sont littéralement passées par-dessus bord ; la lourdeur des caméras n'était pas en adéquation avec le projet, ils tentent la solution de secours : les GoPros, caméra « fisheye » de petites tailles. Pour les sécuriser, ils les accrochent tout simplement aux marins à hauteur de buste, au bateau, à eux-mêmes et sur des perches ce qui aura pour effet de créer un documentaire immersif et appréhendant la subjectivité même de l'entreprise.

Ce dispositif n'est pas anodin dans la structure du documentaire et de son lien avec le réel. En effet, il permet de résoudre et de poser un certain nombre de questions. Les deux anthropologues étant affiliés au Sensory Ethnography Lab de Harvard sont parfaitement conscients de ce que cela génère. La question du réalisme dans les films documentaires traverse l'histoire du médium tout en permettant à celui-ci de se renouveler constamment. L'authenticité est toujours remise en question en proposant des statements au fil du temps, Eisenstein prône le montage par collision comme producteur de savoir alors que Dziga Vertov travaille sur l'intervalle entre les plans, Margareth Mead pense que la vérité se trouve dans les plans séquences, Jean Luc Godard mise sur le cinéma direct retournant la caméra sur la réalité du cinéma lui-même. Jean Rouch suggère d'instaurer une symétrisation des regards entre regardeurs et regardés et parle de cette transe qui serait le résultat d'un long processus entre le caméraman et le sujet observé, évoquant ainsi l'unicité du moment filmique.

Ces différentes suggestions nous permettent d'entrer dans la matière du film *Léviathan* qui englobe ces questions de vérité à travers deux aspects : d'une part la construction de la

preuve à travers la technique légère, moderne et l'aspect aléatoire, impartial de la prise de vue ; d'autre part, la composition subjective d'un témoignage à travers le montage et l'immersion de la prise de vue provenant d'un corps en action. Comment Paravel et Castaing Taylor développent-ils un propos sur le rapport au réel dans ce film *Léviathan* ?

Le corps comme dispositif

La caméra comme l'appareil photo avant elle a toujours été valorisée pour son apparente objectivité. En effet, dans l'histoire de la photographie nous pouvons retenir aux prémices de celle-ci l'importance qu'elle a eu dans la mise en place de la preuve policière. Elle sera développée en même temps que la science forensique fonctionnant comme un outil d'affirmation de l'événement, de document de travail à posteriori. La photographie et la caméra fonctionnent comme une preuve car ce sont des médiums qui adhèrent au réel, pas de film ou de photographie sans référent.

Suite à la mort de Mike Brown à Ferguson, Missouri, aux Etats Unis en août 2014, Barack Obama annonce en décembre de la même année un fond supplémentaire pour équiper les policiers de *body cameras* afin de filmer les interactions entre les forces de l'ordre et la population civile. C'est un exemple de la croyance en cette technique qui permettrait de juger objectivement les agissements des policiers mis en cause dans les actes de violence policière. Cette technique fait écho au documentaire dans le sens où ce procédé est utilisé dans les deux cas comme une manière de capturer des images « authentiques » sans intervention de la main de l'homme qui pourrait guider la caméra, cadrer et discriminer les éléments de prise de vue.

Dans le cadre de *Léviathan*, c'est le même procédé ce qui en fait un choix radical de la part des deux réalisateurs, ils s'effacent pour laisser le sujet se filmer lui-même, eux, se situant de manière décentrée dans cette action collective. Ils racontent qu'ils travaillaient sur le bateau comme les autres marins. Cette décision est partie prenante de la technique elle-même : les GoPros ne possèdent pas de viseur, il y a donc une réduction de l'intentionnalité de l'auteur. En intégrant la caméra à la gestuelle de travail du corps des marins et en laissant tourner la caméra (plan séquence), cela permet d'atténuer l'interaction du créateur avec son objet filmique afin de se rapprocher le plus possible de l'expérience. Cela crée une série de plans séquence aux vues inattendues en mouvement où le corps devient un trépied sur lequel on fixe un objet captant. A cela on peut ajouter la multitude des points de vue. D'une part, l'on ressent la caméra fixée au torse des marins et d'autre part, une série de plans sont créés à partir de point de vue totalement indéfinissables. Verena Paravel racontait lors de la présentation du film que certaines GoPros étaient accrochées à des perches pour pouvoir aller filmer les mouettes au plus proche d'elles ou pour pouvoir plonger dans l'eau. Ces plans fonctionnent comme des points de vue hors de la réalité humaine sur le terrain. Ils permettent l'élargissement du point de vue humain. Les caméras accrochées à l'embarcation créent également des scènes surprenantes. Tout à coup, la machine se capte elle-même, devient dès lors partie prenante de l'entreprise. Elle devient un personnage à part entière. A nouveau, c'est la légèreté de la technique qui permet ce type de réalisations. Les deux cinéastes, en utilisant toutes les possibilités de la caméra, créent un réseau d'acteurs qui intègre les actants, les éléments non humains. Cela fabrique une vision très complète de tous les éléments participant au travail de pêche sur un chalutier¹.

¹ Les personnages ne prenant pas part complètement à cette expérience collective de film sont les animaux eux-mêmes. Paravel et Castaing Taylor ne leur ont pas accroché de caméra, ce qui dénote peut-être du rapport induit dans tout ce processus de pêche. L'on peut même émettre peut être une forme de hiérarchie entre les bêtes ; les mouettes n'ont pas de caméra non plus mais elles sont souvent représentées et la caméra se trouve parmi elles, au centre de l'effervescence dans le ciel. Ce sont celles qui échappent à la caméra, elles peuvent toujours

I'm talking about having control of a camera. You're talking about putting a dead camera on top of a bloody tripod. It sees nothing.

Ainsi le corps humain, le corps machine devient un dispositif qui s'empare de la réalité sans discrimination à priori. Cette manière d'envisager l'enregistrement renvoie à la discussion de Gregory Bateson avec Margareth Mead. Les deux anthropologues se disputent à propos de l'utilisation ou non du trépied dans le cadre du film documentaire.

B: Yes. By the way, I don't like cameras on tripods, just grinding. {...}

M: And you don't like that?

B: Disastrous.

M: Why?

B: Because I think the photographic record should be an art form.

M: Oh why? Why shouldn't you have some records that aren't art forms? Because if it's an art form, it has been altered.

B: It's undoubtedly been altered. I don't think it exists unaltered.

M: I think it's very important, if you're going to be scientific about behavior, to give other people access to the material, as comparable as possible to the access you had. You don't, then, alter the material. There's a bunch of filmmakers now that are saying, 'It should be art,' and wrecking everything that we're trying to do. Why the hell should it be art?

s'envoler alors que les poissons eux, dans les abîmes ou gigotant sur le pont vidés de leur vies, ne participent pas comme personnages/acteurs de ce réseau, ils semblent être devenus les commodités macchabées de tous ce système.

B: Well, it should be off the tripod.

M: So you run around.

B: Yes.

Pour Bateson, il est évident que le film documentaire doit être une pièce d'art, il accorde une grande importance au geste du cinéaste qui cadre et choisit son sujet. Selon lui, il faut garder l'aspect subjectif de l'objet filmique. Pour Mead, les prises de vue sans trépied ne sont pas envisageables dans le cadre du film documentaire comme production de science. Il faut en plus des prises sur trépied créer des longues séquences afin de donner le plus d'informations sur un moment de l'expérience. Elle prône donc le plan séquence et le trépied pour créer de la matière scientifique. C'est une discussion importante pour notre sujet ; dans cette première partie nous avons pu constater comment Léviathan est construit sur l'idée d'une réalité précise basée sur le plan séquence et l'utilisation du corps et des actants comme un trépied donnant pour l'instant raison à ce que Mead recommande. Nous verrons dans la deuxième partie comment Léviathan assimile ce que Bateson prône.

Le corps comme performance

L'introduction du film est une scène fondatrice en terme d'immersion dans l'univers de la pêche, la scène est sombre, à peine perceptible, l'on ne comprend pas le sens des images, où se trouve le haut et où se trouve le bas. Les images sont floues et abstraites, cela crée une forme de tournoi, de nausée. Finalement après cinq minutes de visionnage, l'on aperçoit un bout de ciel sombre, l'on retrouve l'horizon. Plus tard, on entend des sons d'humains, des cris, l'on comprend que c'est l'un des marins qui donne une indication sur la manière de tenir le filet que l'on arrache de la mer. Les sons sont étouffés par le bruit du remou. Les gestes sont rapides. L'on a une vision quasi simultanée des mouettes par un mouvement vers le haut et puis lorsque le corps se penche l'on discerne les poissons. Le filet est tiré hors de l'eau comme une algue infinie. L'on sent la masse des poissons qui frétille, c'est humide, visqueux. Le filet déverse tous les poissons sur le bateau, un homme marche au milieu de cette accumulation. La transition entre deux scènes est imperceptible, vu la noirceur des plans, il semble facile de faire un fondu au noir. Tout à coup, on passe sous l'eau, les bruits étouffés sont métalliques, ils nous renvoient à la technique de captation. En effet, les GoPros sont munies de micros. Ce son semble caractéristique de la méthode employée.

La quasi absence du langage qui peut être considéré comme un grand manque par rapport au film documentaire et à sa volonté de contextualiser toujours son sujet de recherche peut être contrebalancé par la médiatisation qui se fait autour du film lors de la réception. En effet, le film est toujours présenté, et toujours contextualisé à priori. Cependant l'on peut reprocher cet aspect aux deux réalisateurs. En définitive les seuls éléments textuels sont le titre qui donne une entrée en matière mi-biblique, mi-économique, les versets du livre de Job, chapitre 41 au début du film et l'inscription des deux réalisateurs au début du générique de fin. Ces trois indices nous donnent une fresque poétique, une fable du monde de la pêche. Le langage n'existe pas pour provoquer une ressaisie conceptuelle mais pour introduire un univers. Les paroles des marins sont elles aussi totalement incompréhensibles, on s'en tiendra donc à recevoir le son et l'image sans texte, sans parole. Ce que cela provoque c'est l'attention au geste, la communication ne se fait plus par le langage mais par une forme de danse, une danse des caméras autour et depuis ce bateau, une danse du travail des marins et une danse des perches. La performance devient une production de sens. Et le son, celui

du grésillement métalliques, numériques des caméras GoPros, retravaillé par Ernst Karel, complète l'immersion totale dans le milieu. Il est façonné de telle sorte que l'ambiance se fait en stéréo, l'une oreille n'entend pas la même chose que l'autre. En somme, le son et l'image vidés de leur langage rappellent les intentions première du laboratoire, en effet il s'agit du Sensory Ethnography Lab, l'axe se sont les sens et non le sens, où les sens pour produire du sens. Le statement se ferait autour de la perception du monde à travers l'écran. Cette réflexion autour de l'image comme productrice de connaissances prend ses racines dans les films d'Eisenstein ou de Vertov et avant cela de Warburg, historien de l'art du début du 20^{ème} siècle. Selon lui, c'est dans la confrontation des images que l'on produit une signification. C'est un parallèle que l'on peut faire lorsque l'on voit le film Léviathan dans lequel les images sont montées de manière très précise. En effet, le montage est subtil et donne une force supplémentaire à l'ensemble.

minute : 28:35 /

*un marin s'allume 2 cigarettes en même temps. il en donne une a son collègue, on suit la scène avec la caméra, on est derrière le marin, la lumière est contrejour, les poissons dans des seaux sont donnés à un autre marin dans une fosse, les marins parlent on ne comprend pas. on suit le scène, regard caméra, **raccord mouvement et objet repère**, on suit le seau. on se trouve en bas de la fosse à hauteur du sol, une tête de poisson - l'œil écarquillé, mort nous regarde muet. il se fait emporter dans la mer, retour à la source sous une autre forme. **raccord fondu noir > changement de scène**, mouette à hauteur de pied proche, trop proche de la mouette pour la distinguer entièrement. hauteur de regard. on la suit dans sa difficulté de surmonter un obstacle qui se trouve être une marche, comme si elle ne volait plus. Elle s'accroche avec son bec désespérément puis abandonne son entreprise intriguée par le bruit de la mer, elle regarde au loin (anthropomorphisation) puis disparaît, plonge dans l'eau. > **changement de scène**. s'en suit un long plan sur le regard inquiet d'un marin, sur fond de musique rock. **raccord musique**, la musique semble se poursuivre dans la scène suivante par le bruit de la machine qui remonte le filet. Il fait jour!*
minute : 37:07

Avec cet extrait, on comprend à quel point le montage est important dans la construction du film². En dix minutes les auteurs nous montre quatre scènes différentes dont deux scènes qui proposent une ellipse temporelle (le regard du marin et la scène de jour). Cela nous permet de comprendre comment, ils jouent avec les codes du montage pour créer une narration et du sens. Finalement est-ce que le montage lui-même ne pourrait pas être perçu comme une fabrique de langage fait à partir d'images ?

Plus tard dans le film, deux scènes se suivent.

1:09:17

La scène montre l'intérieur d'une cabine, un marin est attablé probablement après un repas, il reste des éléments sur la table, une télévision que l'on entend est hors champ, le bruit incessant du remou se fait entendre en arrière fond, comme une berceuse qui ne tardera pas à endormir le marin dont les paupières sont lourdes, la publicité se fait entendre à la télévision,

² L'on peut ajouter que la scène de la mouette met en exergue la volonté des auteurs de se situer au niveau du détail, l'entier de l'image fuit le cadre. L'on est toujours trop près. Cela fait parti de ce que Scott McDonald appelle *struggling to see*. L'on est constamment dans la recherche d'informations permettant de comprendre l'image.

cela parle notamment de médicament contre la constipation, est-ce que ce sont les seules paroles qu'on comprend de tout le film? Le marin tousse, tente de rester éveillé mais succombe petit à petit. L'heure au fond de la pièce semble indiquer qu'il est minuit et demi ou midi et demi. Le marin s'endort sur le mot exhaustion et brotherhood. La scène est coupée.
minute : 1:13:40

La scène suivante est une scène de plongée et sortie de l'eau, avec la présence des mouettes. Elle dure dix minutes et conclut le film. Ces deux scènes font écho à ce que Margareth Mead propose en allongeant les temps de prise de vue afin de se rendre compte de tous les éléments de la scène, en réalité cela réconcilie Mead et Bateson, d'une part la séquence est allongée et d'autre part l'une des scènes est un plan fixe et l'autre est conduite avec une perche, un mouvement de la main prolongée par la perche. Le plan séquence ici prend son envol et s'autonomise. Il devient une forme discursive à part entière dans l'ensemble du film, un paquet de données à part entière et presque un statement aussi. La longueur du plan laisse notre imagination fantasmer sur la provenance des bruits très impressionnants et nous laisse tour à tour nous noyer dans l'eau pour ressurgir pour finalement plonger.

Le type d'images montré est comme une forme de mise en abîme de ce qui se passe sur le bateau, il y a une adéquation entre forme et fond. Il y a un double mouvement de la mer qui tangue et du corps des hommes qui travaillent. Rien n'est statique, tout bouge. Une goutte sur l'objectif de la GoPro transforme les mouettes en monstres (1:18:27). La déformation provoquée par la goutte, l'abstraction créée par le peu de luminosité, par la faible qualité des images, par le grain rappelle des scènes de films expérimentaux d'avant garde comme L'étoile de Mer de Man Ray de 1928³. Ce que l'on peut dire encore de l'image, c'est que dans les scènes avec la perche, elle échappe toujours au cadre, on est constamment à sa poursuite.

collaborative clash of man, nature and machine

L'idée de ce texte confrontant objectif/subjectif, m'est venu avant même le visionnage de ce film en 2013, la question de la preuve et du témoignage est développée dans un cas très précis de l'histoire judiciaire, celui du procès du squelette de Josef Mengele, raconté dans le livre Mengele's Skull par Eyal Weizmann et Thomas Keenan. Dans le cadre de ce procès, l'on a retrouvé les ossements de Josef Mengele, ancien commandant de l'armée nazie réfugié en Amérique du Sud, lors de la découverte de ce squelette, cet objet a constitué une affirmation possible de son identité, étant un objet tangible et concret. Au fil du livre, l'on comprend que la stratégie opérée par la police criminelle de l'époque (1985) dénote d'une certaine originalité. N'ayant aucun récit de personne vivante pouvant attester de la véritable identité du mort, l'on a tenté de « faire parler » l'objet, de lui donner une subjectivité. L'ossature de Mengele a fonctionné doublement d'une part comme un échantillon possible de son existence et de sa mort à cet endroit et comme un témoignage dévoilant petit à petit à travers les techniques de l'époque (ADN, empreinte digitale, rayons X, dentition) son identité. Le objet/sujet Mengele témoigne et établit la preuve. Il y a une dissolution de la frontière classique entre objectif (preuve) et subjectif (témoignage), ce qui est révolutionnaire pour la police criminelle de l'époque. Si l'on reprend notre documentaire, l'on peut faire un parallèle intéressant. Par la volonté des auteurs de dissoudre les paroles dans un flux de bruits et de

³ Il y aurait également tout un travail à faire sur les couleurs que l'on retrouve dans le film, souvent il y a un contraste fort entre la mer dont les tons bleutés dominant face au chalutier dont les tons sont plutôt teintés d'orange et de rouge (comme le sang des poissons).

sons continus, de se concentrer sur le détail⁴ faisant toujours glisser hors du cadre l'image entière et en abolissant la hiérarchie entre animés et inanimés, les caméras étant fixées sur le bateau au même titre que sur les marins, ce documentaire devient un témoignage d'une entreprise complète dévoilant la subjectivité de tous les partis prenant de celle-ci. C'est tenter de comprendre ce que « les murs » ont entendu et vu. Ils retournent alors la distinction classique, les objets confessent et les humains certifient. Il s'agit dès lors de dévoiler le point de vue de l'animé autant que celui de l'inanimé. Cette réflexion autour de la hiérarchie de l'animé et de l'inanimé permet l'abolition de la fracture nature/culture, tout le monde est sollicité de manière égale⁵.

Ce que l'on peut ajouter encore à titre de postface, c'est la question de la technique qui prend une place centrale dans l'élaboration de ce documentaire, en effet, sans la technique GoPro, il est probable que les réalisateurs n'aient jamais trouvé cette idée. A ce titre l'on pourrait développer l'idée de Marshall McLuhan *The Medium is The Message* par laquelle, McLuhan nous invite à revoir notre rapport à la technique non plus comme un outil transparent et anodin mais comme un véritable parti-pris dans la captation d'images. Par ailleurs, l'on pourrait également développer sur ce que Simondon propose en tentant de réconcilier culture et technique, selon lui, nous serions dans un paradigme plutôt technophobe, voyant souvent la technique comme aliénante.

Décidément cette fable sisyphéenne, n'en finira pas de dévoiler ses multiples facettes et sa relation complexe à la réalité.

bibliographie

livres :

MACDONALD, Scott, *American Ethnographic Film and Personal Documentary, The Cambridge Turn*, Los Angeles, University of California Press, 2013

KEENAN, Thomas et WEIZMAN, Eyal, *Mengele's Skull: The Advent of Forensic Aesthetics*, Berlin, Sternberg Press, 2012

articles :

MURPHIE, Andrew, *Making sense: the transformation of documentary by digital and networked media*, *Studies in Documentary Film*, 8:3, 2014, pp.188-204

LEIMBACHER, Irina, *The World Made Flesh, Film Comment*; Mar/Apr 2014; 50, 2; ProQuest pp. 36

JACKNIS, Ira, *Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film*, *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2, May, 1988, pp. 160-177

articles presse :

[Obama Wants More Police Funding After Ferguson Unrest](http://www.voanews.com/content/president-obama-to-hold-white-house-meetings-about-ferguson/2540926.html)

<http://www.voanews.com/content/president-obama-to-hold-white-house-meetings-about-ferguson/2540926.html>; consulté le 3 juin 2016

⁴ Le détail fonctionnant ici, comme un témoignage, c'est-à-dire une vision partielle et partielle de la réalité.

⁵ C'est une vision d'un réseau d'acteurs ANT !

Obama to announce \$75 million for body cameras

<http://www.msnbc.com/msnbc/obama-announce-75-million-body-cameras>; consulté le 3 juin 2016

Jean Rouch et le cinéma au travail, le travail au cinéma.

http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.comite-film-ethno.net/gazetarch/un-cinema-en-travail.html&title=Un%20cin%C3%A9ma%20en%20travail*; consulté le 13 juin 2016

émission de radio :

La pensée de Gilbert Simondon

<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/gilbert-simondon-14-du-mode-d-existence-d-un>