

Chapitre 6

Corps mobiles et mobilisés

Devenus indépendants, les opérateurs fréquentent divers studios au gré des projets auxquels ils participent. Le brassage des équipes contribue à normaliser les tâches comme l'équipement attendu dans les théâtres de prises de vues. Les calendriers de tournage sont savamment construits en fonction de la disponibilité des plateaux comme des personnes. Ils comprennent également un ou plusieurs temps spécialement dédiés aux extérieurs. Les décors naturels sont choisis à proximité des théâtres de prise de vues, mais aussi, de plus en plus, dans des régions éloignées, en France ou à l'étranger. Dès lors, il faut organiser les séjours et défrayer celles et ceux qui se déplacent. À lire la presse corporative, on a le sentiment que les opérateurs sont constamment en voyage. C'était déjà le cas pour les cinématographistes spécialisés dans le voyage et certaines actualités, mais le phénomène s'amplifie et se systématisé, tout particulièrement dans le domaine de la fiction. Par ailleurs, avec la diversification des angles de prise de vues et la multiplication des mouvements de caméra, les corps des photographes des films sont nouvellement mobilisés.

A. Franciliens et Maralpins en voyage

La centralisation de l'industrie cinématographique française explique que les opérateurs soient essentiellement domiciliés en Île-de-France. Dans les annuaires, 85 à 95 % d'entre eux habitent Paris et sa couronne. Parmi ceux qui sont installés dans le Bassin parisien, entre 60 et 70 % vivent à Paris même. Quand les preneurs de vues sont en banlieue proche, le Val-de-Marne constitue un lieu de vie largement privilégié. Aubourdier, Daret ou Kesler donnent ainsi des adresses à Vincennes, où se situe l'un des studios de Pathé, tandis que Maxime Dely (1900-1967)¹, René Gaveau, Paul Guichard et René Guychard sont domiciliés à Saint-Mandé, commune limitrophe de Vincennes.

1. Maxime Dely était, semble-t-il, de par le second mariage de Louis Adolphe Gaveau, le cousin par alliance de René Gaveau. Les deux cousins sont longtemps domiciliés à la même adresse dans les annuaires.

En dehors de ce pôle, on trouve plusieurs membres de la corporation dans les Alpes-Maritimes, à Nice ou à Saint-Laurent-du-Var. Ils sont bien moins nombreux. Cependant, ceux qui travaillent dans le Sud ne figurent pas nécessairement dans les annuaires. Ainsi, Mario Badouaille y apparaît tardivement. Enfin, on note des cas isolés de personnes installées dans quelques grandes villes de province comme Marseille (où existe une certaine activité en matière d'édition et laboratoires cinématographiques), Douarnenez, Chamonix ou Toulon. Quelques opérateurs vivent à l'étranger et dans les colonies, tels Le Couteux à Constantinople ou André Naudet (?-1930) employé par Indochine-Films à Saïgon depuis le milieu des années 1920. Néanmoins, hors des frontières de l'Hexagone proprement dit, on trouve peu d'exemples dans les annuaires, démontrant encore l'incomplétude de ces derniers. Ainsi, ni Famechon ni Hayer ne ressentent le besoin de faire figurer leurs adresses lors de leurs séjours respectifs en Indochine au cours de la décennie.

Des déplacements en province ou à l'étranger toujours plus nombreux

Si les opérateurs vivent majoritairement autour des studios, ils sont amenés à beaucoup voyager. C'est particulièrement vrai pour les ciné-reporters qui doivent se tenir prêts à s'élancer dans la course au scoop. Un article de 1929 rend compte de l'atmosphère d'un bureau proche de l'Opéra où « cinq ou six jeunes gens très gais, qui fument des cigarettes » attendent de connaître leur prochaine destination :

Un seul appel de ce téléphone, et mes reporters, saisissant une valise d'une main, un appareil de prise de vues de l'autre, partiront pour Nice, Londres, Berlin ou Madrid, sans même prendre le temps d'achever leur cigarette ni de prévenir leur famille.²

L'un des opérateurs donne la liste de ses déplacements en l'espace de quatre mois en 1928 :

De Paris au Portugal, pour l'arrivée de Ruth Elder. Du Portugal en Belgique, pour filmer la princesse Astrid. De là, en Espagne, remplacer un camarade souffrant. D'Espagne en Angleterre, pour le Derby d'Epsom. D'Angleterre en Allemagne, pour un remplacement. Un raid à Cherbourg, pour l'arrivée des joueurs olympiques. Je les suis à Amsterdam, où je filme les Jeux. De là en Italie. Retour en France.³

2. Claude Doré, « Un quart d'heure avec des reporters d'actualités... », *CMI*, n° 197, 11 janvier 1929, p. 27.

3. *Ibid.*



« La troupe de Tourjansky se rendant à La Rochelle tourner les extérieurs de *Ce Cochon de Morin* [1924] ». L'opérateur Nicolas Toporkoff est situé tout à gauche au premier rang, *Cinémagazine*, n° 30, 23 juillet 1923

Pour les films de fiction, il est, certes, toujours possible de concevoir des décors d'extérieurs à l'intérieur des serres vitrées ou dans les cours attenantes. Ainsi, en janvier 1922, pour *Jocelyn* (Poirier, 1922, photographié par Letort), des jardins fleuris, introuvables en hiver, sont aménagés au sein de la cité Elgé⁴. Néanmoins, la majorité des longs métrages de fiction semblent désormais impliquer un ou plusieurs séjours dans des zones éloignées du studio. D'ailleurs, *Jocelyn* occasionne également des prises de vues dans les Alpes. Le choix des extérieurs offre l'occasion de mettre en valeur le patrimoine touristique français. Les côtes bretonnes, corses et de la Riviera attirent, tout comme les paysages de montagne et les colonies. En 1928, des équipes partent ainsi filmer des paysages, entre autres, d'Alsace, des Vosges, du Midi, de Bretagne, d'Algérie, mais aussi du Portugal, d'Irlande ou d'Autriche⁵. Pour chaque film on planifie un calendrier alternant les périodes de tournage en studio et celles qui nécessitent des décors naturels. Ainsi, pour *l'Occident* (Fescourt, 1928), André Reybas et Georges Lafont commencent en janvier 1928 au studio des Cinéromans à Joinville. En mars, ils suivent l'équipe à Toulon puis passent environ cinq semaines au Maroc. En mai, ils sont de retour au studio des Cinéromans et tournent les scènes qui prennent place dans les derniers grands décors. Le film sort sur les écrans au mois de septembre.

4. [Anon.], « Un jardin dans un studio », *MC*, n° 22, 20 juillet 1922, p. 7.

5. Pour compléter cette liste des décors naturels choisis en 1928, voir Dimitri Vezyroglou, *le Cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS éd., 2011, p. 63.

Ces extérieurs en province ou à l'étranger impliquent des défraiements, un hébergement à l'hôtel ou chez l'habitant. Ils ne sont pas toujours vécus dans l'insouciance. Trimbach décide de se reconvertir en 1925 après avoir refusé un tournage en Égypte qui l'aurait contraint à abandonner sa famille pendant près d'un an. Il entre alors chez Kodak où il travaille jusqu'en 1959, d'abord au service publicité puis à la direction du personnel à partir de 1942⁶.

Lors de ces voyages, l'équipe vit ensemble pendant plusieurs semaines, ce qui renforce le sentiment d'appartenance à une communauté. Dans la presse, on trouve de nombreuses photographies de la troupe posant pour l'objectif ou au repos, au moment de déjeuners champêtres et souriants. Les journalistes sont particulièrement friands d'anecdotes concernant ces périodes de tournage hors du studio. Régulièrement, on rappelle les « grands dangers que le public



Un « déjeuner improvisé » au bord d'une route de la Côte d'Azur pendant le tournage du film *le Ruisseau* (René Hervil, 1929), *Ciné-Miroir*, n° 201, 8 février 1929. Opérateurs : Raoul Aubourdier et Georges Lafont. La description qui accompagne cette photographie rappelle l'anecdote de la caméra transformée en garde-manger : « Tandis que le premier opérateur sort de son immense boîte à pellicules un appétissant saucisson, le chauffeur de l'autocar, qui a amené la troupe, déballe du coffre de sa voiture le pain et les bouteilles de vin »

6. P. Trimbach dans *Pierre Trimbach, op. cit.* [00:28:23].

est fort loin de soupçonner»⁷ encourus par les héroïques preneurs de vues. Avalanches, cavalcades de chevaux et taureaux endiablés semblent faire partie de leur quotidien⁸. Qu'il s'agisse d'une construction discursive n'enlève en rien au fait que la prise de risques fut sans doute, dans bien des cas, réelle. Elle conforte aussi l'idée que les opérateurs sont prêts à se mettre en danger au nom de leur conscience professionnelle, prolongeant les caricatures d'hommes filmant, stoïques, pendant la guerre. En vérité, sont-ils vraiment en position de refuser de tourner? On peut s'interroger lorsqu'on lit, en 1928, que « tout opérateur doit s'attendre à tourner sa manivelle n'importe où. S'il oppose de la mauvaise volonté à son chef, c'est qu'il n'a pas ce qu'on appelle "le feu sacré" »⁹. Ailleurs, il est écrit que « les opérateurs ont tellement habitué les metteurs en scène à ne pas marchander leurs efforts qu'on finit par trouver tout naturel qu'ils se livrent à des actions audacieuses pour prendre une scène dans les meilleures conditions »¹⁰.

Même s'il n'y a pas de danger immédiat, les extérieurs peuvent se révéler de véritables épreuves physiques : « L'opérateur doit porter sa caméra en des endroits pittoresques, mais abrupts, où la marche est généralement pénible »¹¹. Enfin, les températures ou conditions hygrométriques extrêmes, la poussière ou le sable constituent autant d'éléments qui peuvent transformer en cauchemar n'importe quel tournage. Ceci est vrai pour les documentaires comme pour les fictions. Les difficultés rencontrées par Specht au cours de la Croisière noire au milieu des années 1920 n'ont rien à envier à la lutte qu'il dut mener quelques années auparavant pour *l'Atlantide*. L'équipe, installée au sud de l'Algérie, avait alors affronté les grains de sable qui s'infiltraient partout et la chaleur qui faisait dégouliner le maquillage sur les visages des artistes¹². De la même façon, en

7. Jean Eyre, « Des héros méconnus : les opérateurs de prise de vue », *MC*, n° 93, 29 novembre 1923, p. 14.

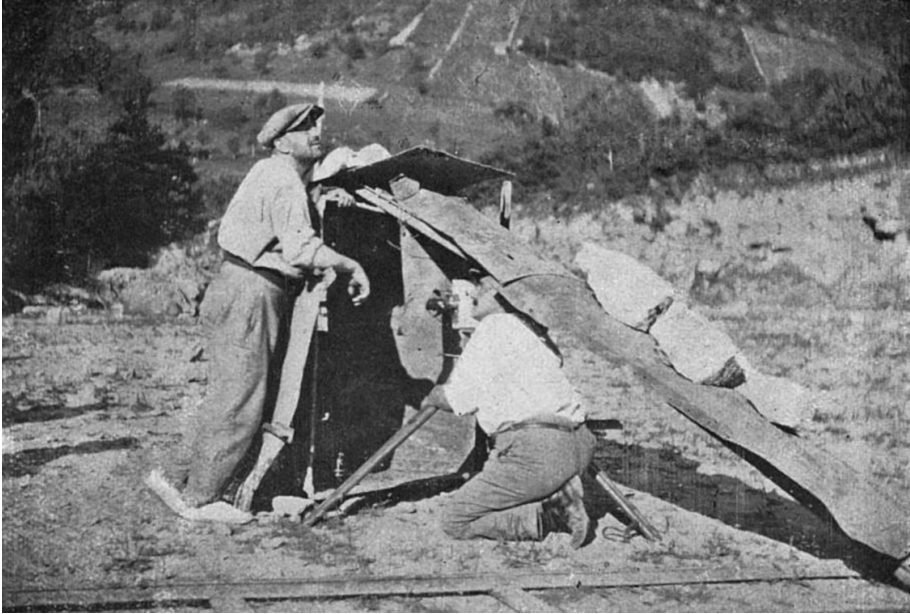
8. Voici quelques exemples impliquant des taureaux. En 1921, Altmann perd un Debrise face à des bêtes en liberté lors du tournage de *l'Infante à la rose* (Henry Houry, 1921) (*CJ*, n° 627, 20 août 1921, p. 18). Un taureau « agacé par le bruit de la manivelle » fonce sur Chaix pendant les prises de vues en Camargue du *Réveil* (Jacques de Baroncelli, 1925) (*MC*, n° 193, 29 octobre 1925, pp. 6-7). Enfin, les comptes-rendus de tournage de *Carmen* (Feyder, 1926) ouvrent un débat sur le courage des opérateurs confrontés à des taureaux échauffés. Leur hardiesse est cette fois exceptionnellement remise en cause puis réaffirmée (voir *MC*, n° 220, 6 mai 1926, pp. 6-8 ; *Filma*, n° 184, 1^{er} février 1926, p. 6).

9. [Anon.], « Une prise de vue en ballon », *MC*, n° 340, 23 août 1928, p. 12.

10. [Anon.], « L'audace des opérateurs », *MC*, n° 357, 20 décembre 1928, p. 4.

11. L. Saurel, « Les personnages du studio : les opérateurs », art. cit., p. 449.

12. Sur *la Croisière noire*, voir [anon.], « Société française de photographie », *RFPC*, n° 171, 1^{er} février 1927, p. 43 ; à propos des conditions de tournage *l'Atlantide* et la question du maquillage, voir Jacques Feyder, « Comment j'ai tourné *l'Atlantide* », CF, fonds Jacques Feyder et Françoise Rosay, FEYDROSE09-B2, p. 9.



« L'opérateur et son appareil sont abrités par crainte des éboulements de terre » au cours d'une « scène d'explosion de mines » dirigée par Charles Vanel pour *Dans la nuit* (1930), *Cinémagazine*, n° 51, 20 décembre 1929. Le film est photographié par Georges Asselin

Tunisie, pour *Sables* (Dimitri Kirsanoff, 1928), Krüger, Hubert et Gaetano di Ventimiglia (1888-1973) doivent « fermer toutes les ouvertures des appareils au moyen de vaseline, afin que le sable en y pénétrant, ne puisse rayer la pellicule »¹³.

B. Outils et pratiques en extérieurs

Pour aider les opérateurs à assurer en extérieurs la qualité de la photographie désormais requise, des outils et de nouvelles pratiques s'inventent ou, du moins, se normalisent.

Des outils pour diffuser, refléter la lumière solaire et pallier son absence

L'une des particularités des tournages en dehors des studios est la variabilité des conditions lumineuses¹⁴. Le premier objectif des cinématographistes est de faire le meilleur usage de la lumière disponible. Ils doivent maîtriser l'emploi

13. Jean Valty, « À propos du nouveau film du Dr Markus : le cinéma à la conquête du désert », *CMG*, n° 35, 2 septembre 1927, p. 386.

14. Voir, pour exemple, Le Cameraman, « La prise de vues », *CC*, n° 14, 6 avril 1929, p. 8.