

ENS Louis-Lumière

La Cité du cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

TECHNIQUES DE L'IMPROVISATION

Nicolas GALLARDO

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : ***À la recherche d'Aline***

Directeur de mémoire Pascal LAGRIFFOUL (enseignant-chef-opérateur)

Directeur de mémoire extérieur : Gilles MOUËLLIC (enseignant-chercheur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (enseignante-chercheuse)

ENS Louis-Lumière

La Cité du cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93 213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

TECHNIQUES DE L'IMPROVISATION

Nicolas GALLARDO

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : ***À la recherche d'Aline***

Directeur de mémoire Pascal LAGRIFFOUL (enseignant-chef-opérateur)

Directeur de mémoire extérieur : Gilles MOUËLLIC (enseignant-chercheur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (enseignante-chercheuse)

Remerciements

Je remercie Gilles Mouellic et Pascal Lagriffoul pour leur aide précieuse.

Je remercie Rokhaya Balde et la HEAD pour leur confiance.

Je remercie Laurent Stehlin et Jean-Michel Moret pour leur expertise technique.

Je remercie Françoise Baranger et Isabelle Pragier pour leur aide et leur soutien lorsque j'étais au Sénégal.

Je remercie Natasza Chroscicki et Thibaut Ribéreau-Gayon d'Arri pour leur confiance.

Je remercie Florian Berutti et Eric Gautier pour leur temps et la pertinence des entretiens qu'ils m'ont accordé.

Je remercie ma famille pour son soutien.

Résumé

Ce mémoire a pour ambition d'étudier l'improvisation au cinéma d'un point de vue technique. A travers les films de John Cassavetes, Jacques Rivette, Abdellatif Kechiche et Jean Rouch, ce mémoire se propose d'éclaircir des « méthodes d'improvisation », de l'écriture au montage. Peut-on « écrire » l'improvisation ? Peut-on la découper ? Comment libérer le plateau des contraintes techniques ? L'improvisation est-elle simplement faite de concessions techniques ? Autant de questions qui nous laisseront entrevoir des stratégies différentes empruntées par les cinéastes et leur opérateur.

Abstract

With this essay, I will examine improvisation in cinema from a technical perspective. Studying John Cassavetes, Jacques Rivette, Abdellatif Kechiche and Jean Rouch's movies, I will try to shed light on « improvisation methods » from writing to editing. What's the part of writing in improvisation? Is a shooting script compatible with improvisation? How can we free the stage from technical constraints? Is improvisation simply made of technical concessions? These questions will lead me to study different strategies adopted by directors and their cinematographer.

Liste de mots-clefs

Imprévu – improvisation – cinéma – Rivette – Cassavetes – Kechiche – Rouch – Keuken – corps
– présent – rythme – jazz – théâtre

Table des matières

Remerciements	2
Résumé.....	3
Abstract	4
Introduction.....	8
Partie 1 : Préparer l'improvisation	12
<i>Chapitre 1 : Écrire l'improvisation.....</i>	<i>12</i>
Le modèle théâtral	12
Une écriture dans le temps.....	20
D'autres formes d'écriture.....	26
<i>Chapitre 2 : Découper l'imprévisible</i>	<i>31</i>
Qu'est-ce que découper une scène ?.....	31
Découpage ou captation ?	33
L'écriture d'un découpage improvisé	33
Improvisation et plan-séquence	35
Partie 2 : Éprouver la liberté sur le plateau.....	38
<i>Chapitre 1 : Éclairer un espace d'improvisation.....</i>	<i>38</i>
Libérer le plateau	39
Esthétique du débordement : la recherche des accidents de lumière	47
<i>Chapitre 2 : Libérer les corps par le cadre</i>	<i>53</i>
Alléger le corps de la caméra	53
Faire corps avec son sujet	61
Partie 3 : A la recherche du bon rythme	70
<i>Chapitre 1 : Le rythme de l'instant.....</i>	<i>70</i>
Un « pur présent »	70

Le rythme de la vie	75
<i>Chapitre 2 : Rythmique visuelle</i>	83
Le jazz comme modèle.....	83
L' <i>action-filming</i> de Cassavetes.....	87
Le grain numérique	91
Conclusion	94
Table des Illustrations	98
Bibliographie	99
Filmographie.....	102
Annexes	104
<i>Entretien avec Florian Berutti</i>	<i>104</i>
<i>Entretien avec Éric Gautier</i>	<i>115</i>

Introduction

La genèse de mon questionnement sur l'improvisation remonte aux débuts de ma scolarité à Louis-Lumière. L'apprentissage des techniques de préparation, évidemment nécessaire dans notre scolarité, a paradoxalement suscité chez moi l'envie de déborder ces cadres. Ce désir s'est vu renforcé lors du tournage des fictions de deuxième année. Mon désir d'improvisation en tant que réalisateur était très fort dans l'idée de donner plus de spontanéité au jeu. Il fut dans les faits pourtant absent du tournage. Les contraintes imposées par une très grosse équipe et une écriture de dialogue trop précise (malgré de nombreux remaniements au cours de répétitions) ne m'ont pas permis d'user de la liberté désirée sur le plateau.

Paradoxalement, il me semblait que l'imprévu était constitutif d'un tournage. L'imprévu cinématographique pourrait être défini, pour reprendre Wenders, comme un « droit des choses à se faire remarquer »¹. Sur le tournage, le réel peut toujours nous surprendre. Reste à savoir si l'on désire être surpris et comment on peut l'être. Faut-il se préparer intensivement pour accueillir la nouveauté ou au contraire laisser une plus grande part à l'imagination sur le plateau en dépouillant le plus possible la préparation et l'écriture d'un film ?

¹ WENDERS, Wim, *Cahiers du Cinéma*, Spécial Made In USA, n°337, juin 1982 cité dans VAN DER KEUKEN, Johan, *Aventures d'un regard*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Albums, 1988, p.85.

L'imprévu caractérise tout tournage, même le plus ancré dans des répétitions lourdes et nombreuses. Tourner, même une scène répétée mille fois, c'est refaire dans le temps une scène avec les répétitions de ce qu'on a déjà vu et la différence de l'imprévu. Le temps du jeu humain ne peut jamais être exactement le même. En extérieur, la météo ne peut que rarement être exactement celle que le chef-opérateur aurait souhaité et ainsi de suite pour chaque poste...

La phrase « Elle est parfaite » qu'on entend souvent sur un plateau émerge pour caractériser une prise, souvent en exigeant paradoxalement « qu'on la double ». Ceci montre bien que ce qui est **au cœur du tournage est l'attente d'une variation** (sur la prise parfaite), d'une surprise, d'un surgissement de l'imprévu à l'écran, même imperceptible, qui fera la différence dans le plan.

Si l'imprévu concerne l'ensemble des tournages, tout tournage ne peut pas pour autant se revendiquer de l'improvisation. L'encyclopédie Cnrtl la définit comme l'« action de composer et d'exécuter simultanément » en musique comme en littérature. Elle repose donc, dans l'un comme l'autre art, sur une nécessaire connaissance de ses gammes de la part de l'artiste improvisateur. Ce modèle n'est pourtant qu'à moitié valable au cinéma. Il n'y a pas, à proprement parler, d'imprévu musical ni d'imprévu littéraire. Il n'y a que des accidents qui sont liés aux connaissances ou à l'inconscient de l'auteur (dans le cas du surréalisme par exemple). Une fausse note peut être due au hasard mais une improvisation entièrement composée de fausses notes hasardeuse ne formerait pas nécessairement une musique. De même l'auteur choisit des mots qui témoignent de sa sensibilité. En revanche, il y a des imprévus naturels. Il faudra donc redéfinir l'improvisation cinématographique comme art qui repose non seulement sur des connaissances mais aussi sur une décision intuitive : choix de couper, de cadrer, de retourner différemment... On l'entendra donc ici comme manière de faire de l'imprévu le moteur d'une création permanente et proprement cinématographique. On envisagera ici l'improvisation essentiellement comme un jeu de création perpétuelle entre le sujet filmé, la mise en scène et la caméra. Si notre sujet d'étude se portera essentiellement sur le tournage, on évoquera néanmoins la manière dont celle-ci peut s'étendre à tous les domaines du cinéma : scénario, montage, photographie...

On peut alors définir le tournage comme l'organisation du chaos du réel. Soit on l'ordonne, soit on laisse le désordre advenir au sein d'un ordre régi par des règles. Si l'imprévu est au cœur de notre expérience de la réalité, l'improvisation est une « méthode » pour l'accueillir. On gardera le terme entre guillemets car il semble que les cinéastes qui s'en réclament n'aient que peu de points communs dans leur façon de travailler. L'improvisation pourrait être définie comme ce « joyeux désordre » duquel peut constamment surgir une création immanente.

En ce sens, l'improvisation est le paroxysme d'une certaine vision du tournage qui s'oppose à celle initiée par Hitchcock, c'est-à-dire la stricte application d'une écriture et d'une mise en scène fixée bien en amont du tournage.

L'improvisation est aussi une question de pouvoir : elle dépossède le réalisateur de sa toute-puissance. Si le réalisateur confie à ses acteurs la possibilité d'improviser une scène ou à un cadreur la possibilité de filmer différemment la scène, il leur confère une partie de son pouvoir d'auteur. Il reste néanmoins maître du jeu puisque c'est lui qui fixe les règles qui délimitent cette improvisation et choisit au montage de monter ou pas la scène improvisée.

L'imprévu cinématographique fait parfois émerger dans des films une forme d'authenticité pour le spectateur. Dans certains films, l'émergence du réel est perceptible pour le spectateur. C'est d'ailleurs cette forme de vérité cinématographique qui avait conduit Bazin à dresser la notion d'ontologie de l'image photographique et la règle du montage interdit. Pour Bazin, le cinéma, pur instrument mécanique, a pour fonction de révéler la réalité ontologique du monde en dehors de tout regard humain, de toute idéologie. Le montage n'a qu'une fonction logique : situer la caméra à la meilleure place, voir ce qui est important. Il est donc frappé d'interdit lorsqu'il détruit la continuité du réel, nécessaire à la crédibilité d'une scène. C'est donc l'objet même du cinéma que l'on pourra questionner à travers les notions d'imprévu, d'improvisation et d'authenticité. On se demandera en quoi les réactualisations de la théorie bazinienne du cinéma peuvent nous aider à penser un cinéma de l'imprévu. L'authenticité nous conduit-elle à souscrire aux thèses baziniennes de révélation ontologique du monde par l'image cinématographique ?

Problématique

Il semble difficile voire impossible de définir l'improvisation comme méthode. C'est d'ailleurs pour le démontrer que nous avons choisi un corpus de cinéastes travaillant très différemment.

Comment alors remettre de l'improvisation sur le tournage ? Comment créer tout du moins un cadre de tournage ouvert à l'imprévu ?

Le travail sur le tournage et sa préparation constitueront une partie importante de notre étude. On s'intéressera particulièrement aux questions qui touchent à l'écriture, la préparation, la mise en scène et la photographie des films.

Partie 1 : Préparer l'improvisation

Chapitre 1 : Écrire l'improvisation

L'écriture d'un scénario est la base de travail tout film. Pour obtenir des financements, permettre aux collaborateurs.rices (assistant.e.s de mise en scène, chef.fe.s-opérateurs.trice.s de l'image ou du son) de réfléchir, de discuter... il faut un scénario. Ceci est valable aussi bien en fiction qu'en documentaire. L'improvisation ne peut aujourd'hui servir d'argument contre le scénario.

Le modèle théâtral

Le modèle de la commedia dell'arte

L'improvisation cinématographique est l'héritière de pratiques théâtrales d'où l'écriture est à l'origine presque « absente ». Dès le Moyen-Âge, la *commedia dell'arte* popularise un théâtre improvisé. Nous allons prendre ici pour modèle la *commedia dell'arte* en essayant d'examiner des ressorts d'écriture utilisés dans les pièces comme dans les films improvisés.

Dans le théâtre de la *commedia dell'arte*, Chaque comédien adopte un personnage qu'il va conserver en fonction de ses aptitudes. Il se constitue un répertoire, apprend des phrases ou des déclarations d'amour par cœur qu'il pourra ensuite ressortir au moment voulu. Sur scène, c'est aussi la liberté de mouvement qui prime, plus encore que celle du discours. La plupart des comédiens étant aussi acrobate, la mise en scène s'appuie sur des jeux qui vont pouvoir les laisser improviser leurs cascades. Seules les grandes lignes sont mises à l'écrit. Le reste de l'action est laissé à la créativité du comédien.

Pour improviser, ces derniers s'appuient notamment sur des *lazzis*. Étymologiquement, *lazzi* vient de *azzo* qui signifie action. Le mot perd très vite son sens relativement neutre pour devenir *lazzista* qui désigne un ensemble d'astuces, de « trucs » qu'utilisent les comédiens pour faire rire le public qui les attend et les redécouvre à chaque fois avec le même plaisir. Ce sont donc des aides à l'improvisation de l'acteur pour donner plus de relief à une situation banale et faire ainsi ressortir le rire dont se nourrit la *commedia dell'arte*. Le personnage d'Arlequin utilise par exemple souvent le *lazzi* de la mouche. Mendiant et dans une extrême pauvreté, son personnage est constamment affamé. Lorsqu'il entend une mouche, il suit avec le plus grand intérêt ses évolutions, la pourchasse dans un sens puis dans l'autre, imitant avec la bouche le bourdonnement de ses ailes. La mouche parfois disparaît puis revient. Quand il arrive enfin à l'attraper, il peut l'avaler gloutonnement ou bien arracher une à une ses ailes puis ses pâtes pour la déguster. Il prend un air satisfait et se frotte l'estomac et, souvent, comme il est fatigué, il s'endort. La notion même de *l'azzione*, c'est-à-dire tout ce qui se passe sur scène, s'oppose à celle, prédominante dans le théâtre d'auteur, de la *dicitura* équivalente de *l'elocutio* rhétorique ou la manière dont les mots sont prononcés et joués.

En plus de ces astuces, les comédiens s'appuient sur un canevas écrit qui fournit les principales indications de la pièce. Le rédacteur de canevas élabore pour chaque pièce un argument qui constitue un résumé de l'intrigue. On appelle cet argument une « journée » puis, pour chaque scène, il écrit une trame de l'action. Il dresse également la liste des personnages, des objets nécessaires... Quelquefois, le canevas peut comporter des indications très précises concernant la réplique d'un comédien. Il peut ne rester aussi du texte que l'argument. Le reste du texte est alors composé de contributions des différents acteurs. Il n'y a plus d'auteur à proprement parler. C'est le *corago*, guide ou « metteur en scène », qui soumet le texte à ses acteurs. Les

lazzis, les personnages, le sujet, le décor sont ainsi définis dans une longue concertation avec les différents comédiens.

Ces méthodes d'écriture ont deux conséquences pour le théâtre de la *commedia dell'arte*. Premièrement, il n'y a plus d'auteur au sens classique du terme. Celui dont le génie résiderait dans l'agencement des scènes et la beauté des vers n'a plus lieu d'être dans ce théâtre. « L'auteur » se partage entre l'interprétation des comédiens, la mise en scène et l'écriture des arguments. Deuxièmement, l'intérêt de ces pièces ne réside plus dans l'intrigue. Il n'y a aucun désir de réalisme de la représentation. Toute pièce est avant tout un prétexte de jeu pour les comédiens.

La troupe de cinéma

Cette brève analyse de « l'écriture » de la *commedia dell'arte* peut nous permettre de mieux cerner celle du cinéma improvisé. Les films improvisés dissolvent eux-aussi partiellement ou complètement la notion d'auteur dans la création collective à la manière d'une troupe qui crée la pièce au jour le jour. Cette création se fait avec les comédiens bien sûr mais aussi avec les techniciens (nous étudierons plus en détail comment dans les parties suivantes).

C'est la raison pour laquelle la constitution des équipes de cinéastes improvisateurs ne repose pas toujours sur les compétences des collaborateurs mais sur des liens parfois personnels. John Cassavetes constitue pour *Shadows* une équipe constituée d'amis qui sont devenus au fil de sa carrière de fidèles collaborateurs. Al Ruban est recruté comme assistant opérateur alors qu'il n'a jamais participé à un tournage puis devient opérateur, producteur et monteur des films du cinéaste new-yorkais. Il en est de même pour Seymour Cassel qui commence comme acteur et producteur associé alors qu'il n'a encore aucune expérience et va suivre la carrière du cinéaste dans ces deux postes tout en continuant sa carrière d'acteur. Cette amitié qui lie tous ces collaborateurs rend possible l'improvisation sur le plateau sur la base d'une confiance et d'une participation active de chacun.

La conception du travail technique est ainsi véritablement collective. Les cinéastes improvisateurs n'hésitent pas à s'engager physiquement dans leurs films. Ainsi de Jacques Rozier qui cadre, prend le son ou règle un projecteur selon l'urgence de la situation ou de John Cassavetes qui n'hésite pas à passer devant ou derrière la caméra ou même prend

directement en charge le cadre comme on peut le voir sur de nombreuses photographies. La hiérarchie sur le plateau se soustrait à un lieu où chacun est engagé physiquement.

Les sujets même de films improvisés questionnent souvent le collectif. Des cinéastes comme Jacques Rivette ou John Cassavetes ont souvent mis en scène des troupes de théâtre au travail plus qu'en représentation (*Out 1, Opening Night, L'Amour fou...*) comme pour chercher à capter l'esprit de création collective qu'ils cherchent à insuffler à leurs tournages. Nous approfondirons plus tard cette question du travail sur le plateau.

Enfin, l'importance accordée à la création du comédien dans le théâtre de la *commedia dell'arte* est également très forte au cinéma. Elle peut prendre néanmoins deux aspects qui ont des conséquences d'écriture différentes : soit c'est le jeu de l'acteur qui compte, soit c'est son langage.

Le primat du « jeu »

Lorsqu'on cherche l'entrée « jouer » dans le dictionnaire, les définitions qui concernent l'acteur oscillent entre « Interpréter » et « Tenir un rôle ». Il s'agit donc de « sortir de soi », ne plus être soi-même pour incarner quelqu'un d'autre, le personnage, c'est-à-dire la personne littéraire ou imaginaire.

L'improvisation de l'acteur au cinéma va quelquefois à l'encontre de cette idée du jeu qui consiste à partir du personnage pour l'incarner dans le corps d'un acteur. Avec *Shadows*, John Cassavetes cherche au contraire à partir de la personne pour créer le personnage. A l'origine du film, il y a un club monté par le cinéaste, le Variety Arts Studio, où il organise avec quelques amateurs, des exercices d'improvisation. C'est ainsi qu'émergent des petites histoires du quotidien de ces New-Yorkais. Petit à petit, l'histoire du film naît. C'est d'ailleurs ainsi que Cassavetes l'explique :

La grande différence entre Shadows et les autres films, c'est que Shadows émane des personnages, alors que dans les autres films ce sont les personnages qui émanent du scénario [...] Dès le départ, j'ai eu pour souci

*principal les problèmes que de vrais individus ont à affronter, plus que la structure dramatique ou la soumission des personnages au récit.*²

Cassavetes part d'un constat qui est celui d'une véritable dictature du scénario pour l'acteur. Toute la vérité émotionnelle dont ce dernier est capable est soumise à la description du personnage que livre ce document de travail. Ce qui a guidé l'élaboration de *Shadows* est en ce sens un renversement complet, pour Cassavetes, de l'écriture d'un scénario. Avant toute chose, les personnages de *Shadows* sont des New-Yorkais qui jouent leur propre personnage. L'intrigue n'est plus, tout comme dans la *commedia dell'arte* , l'enjeu principal du film. C'est la véracité du personnage qui l'est. Cette véracité part de l'acteur et non de l'écrit.

A y regarder de plus près, Cassavetes opère ici un mouvement inverse à celui de la *commedia dell'arte* . Là où celle-ci partait d'un certain nombre d'archétypes, les *lazzis* , pour fabriquer un personnage, *Shadows* part d'une réalité racontée par des personnes pour créer les personnages d'une histoire. Plus encore, dans les interviews d'acteurs ayant travaillé avec Cassavetes, beaucoup expliquent que le réalisateur, travaillant dans une ambiance de fièvre permanente sur le plateau, déjouait toutes les « techniques d'acteur » et cherchait constamment à obtenir une interprétation personnelle et singulière. Le cinéaste new-yorkais n'est pas le seul dans cette recherche brouillant la frontière entre acteur et personne.

Lorsque Rabah Ameur-Zaimeche fait jouer des acteurs non-professionnels dans *Wesh Wesh Qu'est-ce qui se passe ?* et *Bled Number One* , il n'hésite pas à laisser de côté le scénario dès le début du tournage. Si celui-ci fixe les trajectoires des personnages à la manière d'un canevas, les dialogues sont quant à eux « écrits » ou, du moins, fixés dans l'échange oral du cinéaste avec ses comédiens. Il s'agit d'aller chercher, chez des personnes issues d'un milieu que le cinéaste cherche à filmer, la vérité d'une réaction et de mots propres sans chercher à l'imposer par des mots qui la définiraient à l'avance. L'écriture des dialogues, des réactions et déplacements d'un acteur se font ainsi dans l'échange oral sur le tournage.

« Jouer c'est pas mentir, c'est chercher la vérité », affirme Claude à ses colocataires comédiennes dans *La Bande des quatre* de Jacques Rivette. Là où l'écrit est donc un point de

² CASSAVETES, John, « Entretien avec Louis Marcorelles », *Cahiers du cinéma* n°289, juin 1978, pp.45-48.

départ qui fixe des trajectoires, le tournage improvisé vient « réécrire », « fixer » de nouvelles choses par son ouverture à des gestes, des attitudes, un « jeu » imprévisible.

D'autres cinéastes cherchent quant à eux à travailler, non seulement sur la vérité du corps mais sur la vérité du langage, ce qui requiert un autre type d'écriture.

Le primat du langage

Une grande part du travail d'un « scénario improvisé » se fait dans l'échange oral. En effet, instaurer tout de suite le texte écrit comme la vérité du film peut être vécu comme une prise de pouvoir autoritaire de l'auteur sur les acteurs. C'est d'ailleurs ce qu'évoquait un peu plus haut John Cassavetes mais ceci est d'autant plus vrai pour les cinéastes qui travaillent avec des acteurs issus de milieu plus populaires comme Rabah Ameer-Zaïmeche.

Il me semble ici pertinent de souligner l'expérience qui a été la mienne à l'occasion de ma Partie Pratique de Mémoire. Le film que j'ai eu le plaisir d'opérer s'intéresse à la mémoire d'Aline Sitoé Diatta au Sénégal. Il s'agit d'une héroïne de la résistance sénégalaise contre les forces coloniales françaises lors de la deuxième guerre mondiale. Les acteurs sont des villageois de Kabrousse, le village d'origine de cette héroïne, qui parlent français comme diola. Si le scénario est écrit en français, cette partie fictionnelle devait être tournée en diola. Pour Rokhaya Balde, la réalisatrice, remettre en scène cette histoire en français aurait imposé une forme de relecture coloniale à une histoire de lutte indépendantiste. Plutôt que de trouver un traducteur de son scénario, elle a donc préféré dialoguer avec ses acteurs pour leur proposer de trouver leurs mots et proposer leur interprétation des personnages. L'interprète sur le tournage donnait à la réalisatrice un retour extérieur sur l'interprétation en diola des acteurs.

En outre, le travail sur le langage empêche de travailler sur un texte arrêté à l'avance. Dans la mesure où il s'agit de révéler des personnages authentiques qui donnent d'eux, l'écriture ne peut se faire sans leur apport, qui ne se traduit pas toujours à l'écrit. En cela, le cinéma improvisé se rapproche à nouveau du théâtre. Certains cinéastes ne s'en cachent pas. Les références à l'œuvre de Marivaux abondent dans les films de Kechiche, ne serait-ce que dans les titres : *L'Esquive* originalement intitulé *Abdelkrim poli par l'amour* n'est pas sans évoquer

la première comédie du dramaturge français *Arlequin poli par l'amour* ou encore *La Vie d'Adèle, chapitres I & II* qui n'est pas sans rappeler son roman *La Vie de Marianne*. Ce rapprochement avec Marivaux n'est pas anodin dans la mesure où l'un des éléments caractéristiques de son théâtre est sa méthode de la troupe italienne qui joue à l'improvisiste, conférant aux dialogues un certain naturel.

Chez Marivaux comme chez Kechiche, il est constamment question de la manière dont on va pouvoir passer du langage des mots au langage du cœur. Dans *Les Jeux de l'amour et du hasard*, comédie en trois actes représentée pour la première fois le 23 janvier 1730, Sylvia cherche à tout prix à éviter le mariage avec Dorante, le fils d'un ami de son père que ce dernier veut qu'elle épouse. Avec le consentement de ce dernier, elle obtient cependant la permission de se faire passer pour sa servante Lisette afin de pouvoir observer le prétendant. De son côté, Dorante a recours au même stratagème avec son valet Arlequin. Malgré tous les déguisements, Silvia va s'éprendre de Dorante et Lisette d'Arlequin. C'est cette même pièce qui est jouée par les collégiens de *L'Esquive* et, au fond, le même enjeu travaille la pièce et le film. Abdelkrim, dit Krimo, est un jeune homme très introverti, qui ne joue initialement pas dans la pièce. Amoureux de Lydia qui joue Lisette, il convainc cependant l'un des acteurs, Rachid, de lui laisser le rôle d'Arlequin. Il va alors, par tous les moyens, tenter de la séduire lors de leurs répétitions en bas des cités HLM. Or, tout le problème est qu'Abdelkrim est un piètre comédien, bien moins intéressé par la pièce qu'amoureux de Lydia qui, tout au contraire, tient au jeu. L'un tient à avoir l'autre comme il achèterait un produit de consommation (il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il « achète » le retrait de Rachid du rôle d'Arlequin en lui donnant sa Playstation), l'autre tient à la séduction de l'un *via* le jeu.

Dans une scène située au milieu du film, la professeure de français s'emporte contre Abdelkrim et résume toutes les critiques que lui font les autres comédiens au cours des répétitions. On peut voir dans cette séquence une mise en abyme de la méthode de Kechiche metteur en scène. Diriger un acteur, pour le réalisateur franco-algérien, c'est le pousser hors de lui, le pousser à s'exprimer d'une manière qui lui est toute personnelle. Les scénarii de Kechiche se nourrissent abondamment de cet apport personnel des acteurs mais aussi de leur milieu. Cette contribution passe essentiellement par le langage, qui est, comme le rappelle Saussure, un objet complexe.

C'est [la langue] à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité. ³

Le langage est donc une capacité universelle que l'homme a de communiquer, c'est la raison pour laquelle il est « multiforme et hétéroclite ». Il ne s'appuie pas sur des signes partagés par une communauté définie mais sur une capacité d'expression de l'homme dont la langue fait partie. C'est pourquoi elle possède des caractéristiques « physiques, physiologiques et psychologiques » liées à la personnalité du sujet. La langue au contraire désigne l'outil de communication partagé par une communauté. Elle se traduit dans l'association d'un concept (signifié) à une image acoustique (signifiant).

C'est justement ce langage à la fois personnel et social qui intéresse Kechiche comme il intéressait déjà Marivaux au XVIII^{ème} siècle : le langage des personnages à la marge, des valets pour Marivaux, des jeunes de banlieue pour Kechiche. Cela passe par un long travail d'appropriation de codes verbaux, ainsi que Kechiche l'explique dans une interview⁴, en traînant dans les MacDonalds, avec des jeunes de cité par exemple, mais aussi en procédant à un travail de « mise en bouche » du texte par les acteurs pour que les dialogues leur correspondent : « je travaille le texte, je le mets en bouche, je l'écoute et je m'adapte à l'acteur qui va le dire. C'est un long travail de création et de recreation⁵ ».

³ DE SAUSSURE, Ferdinand, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1984, p. 25

⁴ KECHICHE, Abdellatif, propos recueillis par Marjolaine Jarry, « Un autre regard sur la banlieue », *Le nouvel observateur*, 10 janvier 2004, p.7

⁵ KECHICHE, Abdellatif, propos recueillis par Éric Libot, *L'Express*, 6 décembre 2007

Une écriture dans le temps

L'écriture du cinéma improvisé est donc un processus long qui ne s'arrête pas toujours en phase de pré-production, mais exige plutôt une constante évolution au gré de la recherche du cinéaste et de l'évolution des événements dans la phase de tournage du film. En ce sens, les étapes de préparation et de tournage ne sont pas si claires dans le cinéma improvisé.

Si, comme le dit le philosophe Michel Guérin, « on pressent dans l'écriture comme un durcissement, une crispation du sens. Parce qu'elle *grave*, elle vaut comme *arrêt* »⁶, c'est qu'au cinéma, le scénario est usuellement arrêté avant le tournage. La moindre modification peut poser de nombreux problèmes de préparation et c'est pourquoi il est largement préservé dans son ensemble dans la majorité des cas. Or, il s'agit justement, dans le cinéma improvisé de concevoir l'écriture non plus comme un arrêt mais un mouvement en perpétuelle évolution.

Certains cinéastes improvisateurs ont adopté très tôt cette conception du scénario. Jean-Luc Godard écrit le scénario du jour chaque matin avant d'arriver sur le tournage d'*A bout de souffle*. Hong Sang-Soo a développé cette conception tout au long de sa carrière. Si ses trois premiers films sont complètement rédigés, les autres se sont peu à peu réduits à des notes plus éparpillées : d'une trentaine de pages pour *Turning Gate* à seulement cinq pour *Ha ha ha*. Le privilège est donné à la fragmentation dans la construction de ses films. La structure du film comme les morceaux qui la composent ne peuvent qu'être *découverts* par le cinéaste au cours de l'écriture, du tournage et du montage dans un processus où les étapes se chevauchent plus qu'elles ne se succèdent.

Je ne veux pas d'un scénario dont 95% des éléments seraient fixes, car, au final, tout le reste du processus de création reviendrait à travailler sur des détails, les 5% restants. Ce que je veux dire, c'est peut-être trouver 30 à 40% des éléments dans le traitement, 30% dans le casting et les dialogues, et le

⁶ GUÉRIN, Michel, *Philosophies du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p.56 (c'est l'auteur qui souligne).

*reste dans le tournage. Dans le montage aussi, où il m'arrive de couper vingt à trente minutes du film.*⁷

Plutôt que de partir d'une intrigue, Hong Sang-Soo part généralement d'une situation. Pour *Woman on the beach*, c'est la rencontre d'une femme sur la plage qui ressemblait à l'une de ses connaissances qui a éveillé chez lui un questionnement sur la ressemblance physique et la ressemblance intérieure. A partir de cette première incitation, le cinéaste coréen cherche à déplacer son expérience dans une situation dérivée.

Les lieux sont des points de départs privilégiés pour construire la scène à partir des observations du cinéaste. Celles-ci peuvent être éloignées dans le passé comme très liées au présent du tournage. A la fin de *Woman on the beach*, Moonsook voit sa voiture ensablée sur la plage être secourue par deux inconnus. Cette séquence est la combinaison de deux expériences du cinéaste⁸ : l'une datant de dix ans où le cinéaste avait été marqué par la frappe d'une inconnue qui tentait en fait d'écraser un moustique sur son bras, la seconde, contemporaine du tournage, lorsqu'un soir, sa voiture s'est retrouvée totalement ensablée. Il n'y a pas que les expériences du cinéaste qui peuvent motiver une scène. Les acteurs peuvent fournir la matière des scènes. Ainsi d'une scène de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* qui a été réécrite parce que l'actrice interprétant Soojun savait jouer du piano. En évitant de remettre en scène un souvenir mais en choisissant plutôt d'hybrider des éléments disparates, Hong Sang-Soo déjoue les clichés.

Si le cinéaste place ainsi l'imprévu au cœur de sa méthode de tournage, il n'en délaisse pas moins pour autant une forme d'« écriture » à travers sa manière singulière de structurer ses films. Romain Lefebvre développe dans un article⁹ l'idée que le motif de la répétition présent dans tous les films « correspond à une manière de voir et de penser la vie, propre à défaire

⁷ SANG-SOO, Hong, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-Soo », Matthieu Darras, *Positif* n°520, juin 2004, pp. 8-11.

⁸ MOONYUNG Huh, « Entretien », *Hong Sang-Soo*, coll. "Korean film directors", Seoul, Korean Film Council, 2007, p. 41.

⁹ LEFEBVRE, Romain, « La méthode Hong Sang-Soo ou comment tourner un film en quelques jours », *Débordements*, 6 mars 2018, URL : <http://www.debordements.fr/La-Methode-Hong-Sang-soo>.

les conventions ». Le fait qu'on ne cesse de se rencontrer par hasard n'est pas un simple jeu formel mais une façon de déjouer la rationalisation du spectateur. Il existerait un « fond conceptuel » chez Hong Sang-Soo à la fois premier (pensée d'une structure) et secondaire (construction de la structure à partir des hasards sur le tournage). Ce fond conceptuel correspond en fait à une manière de voir les choses du cinéaste et donc à une attitude spécifique d'accueil de l'imprévu sur le tournage.

L'exemple de la méthode d'Hong Sang-Soo montre à quel point l'écriture est un processus à la fois collectif et personnel. Si toute expérience peut servir le film, le cinéaste n'en reste pas moins le principal observateur et sélectionneur.

Le travail d'écriture est donc long, ne s'arrête souvent pas avant le tournage et a même continué, dans un cas historique, après le tournage ! Le *Shadows* de John Cassavetes a ainsi connu deux versions. La première est projetée au cinéma Le Paris à New York à la fin de l'année 1958. Elle enthousiasme la critique. La revue *Film culture* lui attribue ainsi le premier « oscar du film indépendant » créé par Jonas Mekas. Mais Cassavetes, déçu de celle-ci, se résout à écrire puis tourner de nouvelles scènes pour faire un nouveau montage (il réécrit notamment la séquence du musée d'art Moderne ou encore la nuit d'amour entre Lelia et Tony). Cassavetes explique lui-même dans l'entretien « Derrière la caméra » (*Cahiers du cinéma* n°119) avoir voulu rompre avec le subjectivisme new-yorkais pour que cette nouvelle version soit définitivement tournée vers les acteurs. Il réécrit d'ailleurs les dialogues, conscient, comme l'explique l'actrice Lelia Goldoni, que les acteurs n'ont déjà plus la même façon de s'exprimer.

[Cassavetes] savait que, dans l'intervalle [entre les deux versions], nous avons tous traversé des expériences de vie nouvelles, parfois intenses [...]. Il n'y avait aucun moyen pour que nous retrouvions l'état d'esprit dans lequel nous avons tourné la première version, l'innocence juvénile, la naïveté que

nous avons alors. Nous n'utilisons plus le même langage. Pour cette raison, il a choisi d'écrire les dialogues pour toutes ces scènes additionnelles¹⁰.

S'il était parti des personnes (les acteurs) pour créer ses personnages, force est de constater que les personnages ont dû être réécrits pour la continuité du film re-tourné après sa première projection.

L'écriture du scénario, dans le cinéma improvisé, a fondamentalement rapport au temps, elle n'a rien de « figé », elle est au contraire, forcément mouvante. Abdellatif Kechiche exprime très bien ceci dans l'interview qu'il donne aux *Cahiers du cinéma* pour la sortie de *La Vie d'Adèle* : « Pour moi le scénario est une étape de travail, un début, quelque chose qui doit évoluer, voire complètement changer de direction [...] J'imagine plusieurs ellipses possibles mais c'est après avoir tourné que je sais où elles doivent se produire¹¹ ».

Si l'écriture de l'improvisation est un processus qui continue d'avancer sur le tournage, il faut pouvoir, à la manière d'un auteur qui tournerait les pages de son œuvre et en reprendrait certaines, en revoir des passages aisément. A cet égard, il nous faut souligner l'importance du numérique qui a beaucoup simplifié le visionnage des rushes. Là où il fallait attendre au minimum le lendemain pour visionner les rushes d'une journée de tournage en pellicule, les caméras numériques offrent des prises directement lisibles sur un retour ou sur un ordinateur. La méthode d'improvisation de Claude Schmitz pour *Braquer Poitiers* repose sur cette capacité du numérique à offrir une prise directement lisible¹².

Claude Schmitz choisit de mêler acteurs professionnels et non-professionnels pour jouer dans ce film. Chacun y joue un rôle proche de son personnage dans la vie quotidienne, conservant son vrai prénom dans le film et improvisant au gré des scènes et des enjeux proposés par le

¹⁰ Headline (Doug), Cazenave (Dominique), John Cassavetes. *Portraits de famille*, Paris, Ramsay, 1994, p. 74.

¹¹ Entretien avec Abdellatif Kechiche, « Tomber le masque », *Cahiers du cinéma* n°693, octobre 2013, p. 10.

¹² Dans les faits, le film a été tourné en RAW, un format non compressé difficilement lisible nativement sur ordinateur. Ce format nécessite donc la création de proxies, c'est-à-dire de fichiers vidéos plus légers, pour que les prises puissent être visionnées rapidement. Selon l'importance du fichier et la puissance de l'ordinateur, cette création est plus ou moins longue.

cinéaste. Tous les soirs, l'équipe regarde les rushes de la journée, comme l'explique le chef-opérateur Florian Berutti.

Vu que toute l'équipe regarde les rushes tous les soirs en les commentant, Claude, en se levant le matin, proposait un planning des séquences qu'on allait essayer de rentrer dans la journée. Les séquences restaient assez ouvertes. Un jour, il annonçait qu'on allait visiter la ferme des crocodiles. Y a des séquences avec des enjeux narratifs plus forts où il expliquait ce qui devait se passer mais aussi des choses plus larges du genre : « On va aller à la fête du village »¹³.

Ces visionnages sont l'occasion pour les acteurs de voir ce qu'ils ont fait et pour l'auteur de voir où le film va et où il peut aller. Ce type de production est évidemment lié à un cadre de tournage très particulier. Le film est tourné chronologiquement dans un décor qui est aussi en quelque sorte le lieu de vacances de l'équipe.

En préférant ce type d'écriture qui se prolonge pendant le tournage, les cinéastes improvisateurs reconnaissent implicitement l'enjeu secondaire de l'intrigue par rapport aux sentiments et au rythme qu'ils essaient de saisir. John Cassavetes a reconnu l'importance pour lui de tourner le film pour en écrire la fin. « Je n'écris jamais la fin d'un film avant le tout dernier moment¹⁴ » affirme-t-il au cours d'un entretien. Si le scénario de *Faces* fait plus de 200 pages, la fin n'en est pas moins trouvée sur le plateau comme l'explique son chef-opérateur Al-Ruban¹⁵. Richard Frost vit avec son épouse une crise conjugale qui met son ménage avec Maria au bord du divorce suite à sa rencontre avec Jeannie, une call-girl. A la fin du film, il revient chez lui alors que celle-ci a failli se suicider. Richard, qui semble sur le point d'abandonner définitivement sa femme, va finalement prendre un paquet de cigarettes dans la cuisine et s'asseoir dans les escaliers en haut desquels elle se trouve. Un retour semble

¹³ BERUTTI, Florian, Entretien réalisé au téléphone 11/02/2020

¹⁴ CASSAVETES, John, « Entretien avec Louis Marcorelles », *Cahiers du cinéma* n°289, *op. cit.*

¹⁵ « Lighting and shooting Faces », bonus DVD *Faces*, John Cassavetes, Ocean Film, décembre 2008

soudainement possible à la communication entre les deux amants alors que plus rien ne semblait les unir. Dans un plan unique pris en bas des escaliers, on les voit finalement circuler à nouveau dans la maison comme si un nouveau départ était déjà amorcé. Elle sort d'une chambre avec une nouvelle robe, il sort sans sa veste de costume.

Dans le commentaire DVD, Al Ruban explique que Cassavetes hésitait encore, au moment du tournage, entre plusieurs fins possibles. La fin finalement choisie a été construite sur une impossibilité matérielle pour l'acteur John Marley de sortir de la maison, la porte étant fermée à clé. Face à cet obstacle physique, l'acteur a improvisé un retour dans les escaliers que Cassavetes a choisi de garder comme fin. Il est intéressant de remarquer que cette fin est malgré tout montée et que ce n'est pas la prise improvisée qui a été gardée mais qu'elle a « écrit » la fin du film par le biais d'un accident intégré au scénario comme un choix du personnage.

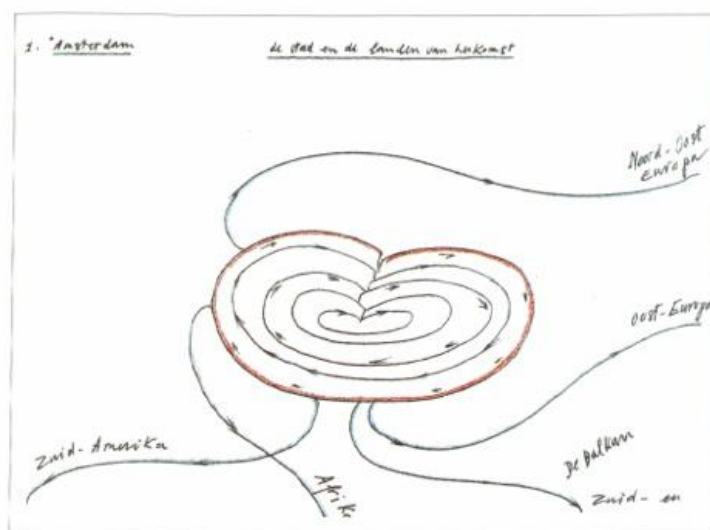
Dans cette écriture spécifique au cinéma improvisé, on voit donc plusieurs couches d'expérience qui s'entremêlent. Il y a d'abord celle du passé qui peut motiver, comme chez Hong Sang-Soo, une incitation à l'écriture, mais aussi et surtout celle du présent du tournage qui influe sur la direction que le scénario peut prendre. A cet égard, il nous faut remarquer que l'écriture de l'improvisation poussée à son paroxysme conduit assez logiquement certains cinéastes à tourner chronologiquement leur film (Cassavetes avec *Faces*, Schmitz avec *Braquer Poitiers*) avec ce que cela implique de complexité de mise en œuvre.

A la différence du canevas étudié plus tôt qui fixe l'organisation du récit dans une pièce, le scénario peut donc prendre une forme beaucoup plus libre, laissant l'improvisation se dérouler au sein d'une scène ou acceptant dans la structure même de son récit les formes de l'imprévu. Dès lors, le cinéaste tient deux rôles. Le premier ressemble à celui d'un Ornette Coleman. Il n'est pas compositeur, son principal rôle en tant que leader est de réunir les musiciens et de leur proposer un point de départ pour improviser. Le second reste celui d'un auteur qui, par la forme de son scénario et son montage, choisit d'organiser comme il l'entend son récit.

D'autres formes d'écriture

Le scénario dessiné

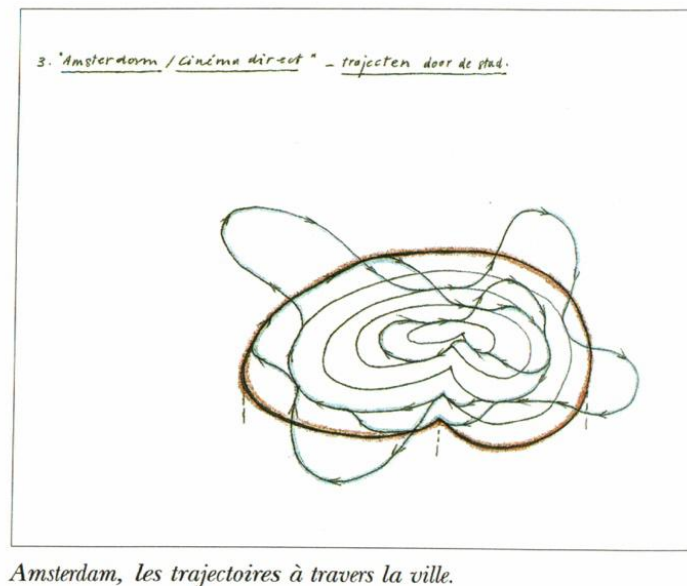
Enfin, si le scénario improvisé met à mal notre conception traditionnelle de l'écriture, ce n'est pas seulement parce qu'il lie deux étapes habituellement séparées dans le temps (préparation et production¹⁶) mais aussi parce que la forme langagière du scénario peut être remise en cause. Si les mots arrêtent trop le sens, il faut en effet trouver d'autres moyens d'expressions, plus ouverts et peut-être aussi plus abstraits. Certains cinéastes préfèrent ainsi le croquis à l'écrit. Jacques Rivette a choisi de scénariser *Out 1* à partir d'un graphique déterminant les rencontres entre les personnages. Il en est de même pour Johan Van Der Keuken qui a esquissé le scénario de son film *Amsterdam Global Village* à partir des croquis suivants¹⁷ :



Amsterdam, la ville et les pays d'origine.

¹⁶ On pourrait évidemment citer l'étape du montage mais cette forme d'écriture-ci est tout aussi valable pour des films non-improvisés.

¹⁷ PY, Aurélien, *Amsterdam Global Village*, Ed. Yellow Now, coll. Côté films, 2006



Amsterdam, les trajectoires à travers la ville.

Figure 1 : Scénario d'Amsterdam Global Village

Plutôt que d'élaborer un récit ou une intrigue, ce croquis propose un scénario conçu comme un mouvement giratoire pour épouser la forme de la ville et nous rapprocher de son centre. En effet, le dessin aligne plusieurs cercles concentriques conçus comme une forme de tourbillon.

Ces croquis sont une incitation à l'improvisation du cinéaste dans la mesure où ils définissent une structure, un sens de circulation à la fois spatial (dans la ville) et temporel (dans le récit du film). Ils dessinent un enjeu, celui du voyage dans la ville et dans le monde, sans proposer une manière de faire précise. Il s'agit de proposer une caméra en perpétuel mouvement : installée dans un bateau sur les canaux de la ville, dans une voiture, en hélicoptère, sur un scooter... Toutes les formes de déplacements improvisés peuvent coexister.

Cette manière de procéder n'est pas sans rappeler la structure de la musique modale inventée par Miles Davis constituée de deux temps : d'abord des motifs répétitifs puis des solos. Dans un premier temps, le film observe des inconnus Amsterdamois dans des successions de travellings très montés. Lorsque la caméra s'arrête, dans un second temps, c'est pour s'intéresser à des personnages qui vont nous faire découvrir leur quotidien à la manière d'un solo qui attire soudainement l'attention. Ce scénario prévoit aussi de reconnecter ces

personnages, souvent issus de l'immigration, à leur milieu d'origine : Roberto à son village Bolivien natal, Borz-Ali à la Tchétchénie alors en pleine guerre avec la Russie...

Le scénario prévoit ainsi ces « hasards provoqués » que Keuken a constamment revendiqués comme moteur d'improvisation dans son cinéma en provoquant le retour au pays natal de ces personnages. Lorsque le film nous emmène dans le village natal de Roberto dans les Andes, une danse est donnée pour célébrer son retour. Dans son livre *Aventures d'un regard*¹⁸, le cinéaste explique que de nombreuses contraintes imprévues se sont présentées : l'espace était très dur à filmer, la représentation très froide et les villageois très distants au vu du nombre d'années pendant lesquelles Roberto était parti. La danse démarre subitement après des discours un peu froids et Keuken explique avoir d'interrompre la cérémonie même s'il savait que cela était mal vu.

Le « hasard provoqué » en documentaire

Cette notion de hasard provoqué est intéressante pour l'écriture documentaire. Elle suggère l'improvisation non pas comme un moment totalement imprévu mais déclenché. Avec la caméra, vient un motif, fictionnel ou non, qui force filmeur et filmés à improviser. Le scénario de *Pour la suite du monde*, réalisé par Pierre Perrault et Michel Brault, présente dès ses premières version ce type de motif propre à provoquer l'improvisation. Sur l'Ile-aux-coudres, dont le documentaire s'attache à dresser le portrait, la pratique de la pêche aux marsouins (nom local du béluga) s'est perdue depuis des décennies mais les cinéastes vont proposer aux habitants de le repratiquer pour le film. Cette proposition va créer du débat autour de l'héritage entre les générations au sein du village et constituer la matière-même du film. A partir d'un motif simple s'invente ainsi le film. Dans la première version du scénario (il y en aura en tout trois), l'idée de la pêche est déjà un ressort important du récit : un jeune homme veut impressionner une jeune fille (Yolaine) et propose de relancer la pêche. L'aspect documentaire du film est déjà développé autour du personnage d'Alexis Tremblay, cultivateur et politicien mais motivé par un personnage de fiction, Yolaine.

¹⁸ VAN DER KEUKEN, Johan, *Aventures d'un regard*, op.cit. p. 98.

Une fille, qu'on la nomme Yolaine pour l'instant, a quitté l'Île aux Coudres depuis dix ans et n'est jamais revenue : orpheline, elle n'a qu'une sœur mariée avec un navigateur. Un jour, elle reçoit un message de son oncle Alexis qui est le beau-père de sa sœur, laquelle, comme c'est l'usage à l'île, habite avec les vieux de son époux. Alexis domine son entourage avec son prestige et sa parole : il commande le respect et il est entouré de la galerie de ses enfants avec lesquels il se dispute fréquemment à propos de tout et de rien ; le fond de l'argument d'Alexis repose sur la valeur du passé de l'île que les jeunes mésestiment et sont portés à ridiculiser (bien qu'en vérité ils en sont fiers – ajouté à la main)¹⁹.

Dès la deuxième version du scénario, le personnage de fiction disparaît pour se concentrer sur l'argument « fictionnel » et moteur d'improvisation dans le film : la reprise de la pêche aux marsouins.

Ce film ne sera pas un documentaire en ce sens que nous nous proposons de provoquer fictivement la reprise des pêches à marsouins. Cependant, chaque épisode, chaque anecdote sera inventé, imaginé et joué par les gens de l'île eux-mêmes qui seront appelés à vivre en quelque sorte leur propre légende. Autrement dit, le scénario devra se construire au fur et à mesure en suivant cette ligne générale²⁰.

L'idée que le scénario va se construire au fil des événements du tournage est déjà là. Il faut attendre la dernière version du scénario pour que Perrault ne décrive plus cet argument comme un élément fictionnel mais plutôt comme une manipulation nécessaire pour atteindre

¹⁹ PERRAULT, Pierre, *Argument pour un télé théâtre filmé*, source ONF, dossier 61 720 cité dans BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Ed. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012, « Chapitre 5 : Pour la suite du monde », p. 189-221.

²⁰ PERRAULT, Pierre, *Projet de film à l'île aux Coudres*, source ONF, dossier 61 720 cité dans Bouchard, Vincent, *Ibid.*

la réalité de l'île : « Nous nous proposons de provoquer artificiellement la reprise de la pêche aux marsouins et de profiter de l'occasion pour faire un film qui tachera de capter le plus honnêtement possible la saveur de ces gens²¹ ».

Au terme de ce parcours, on peut donc commencer à envisager la multitude d'écritures possibles de l'improvisation. Qu'elle propose un simple dessin de la structure du film (Keuken) ou des scènes précises sans cesse remodelées par les répétitions et le tournage (Kechiche), l'écriture de l'improvisation se veut avant tout ouverte aux champs des possibles que le réel peut lui offrir. Elle s'étend donc nécessairement au-delà de la phase de pré-production.

²¹ PERRAULT, Pierre, document 3.2 : *Projet de film à l'île aux Coudres*, p. 4. Cité dans BOUCHARD, Vincent, *Ibid.*

Chapitre 2 : Découper l'imprévisible

Qu'est-ce que découper une scène ?

La question peut dès lors se poser pour la technique. Comment préparer ? Comment penser en amont le schéma d'éclairage d'une scène si son scénario est un objet mouvant ? Peut-on au moins prévoir un premier découpage ?

Une scène véritablement improvisée est un objet difficile à découper. Elle se place même aux antipodes de ce qu'on appellerait classiquement un découpage. Nous nous appuyerons ici sur le livre de David Mamet *Où placer la caméra* qui reprend les théories d'Eisenstein du montage ainsi que celles d'Alfred Hitchcock. On peut considérer ces deux réalisateurs comme les penseurs du découpage classique au cinéma. Pour David Mamet, un film ressemble à un rêve. Dans le rêve c'est l'association d'images qui crée la force des souvenirs qu'on en a. Au cinéma, c'est l'association de plans par le montage, le raccord. Le cinéma est une succession de plans neutres. L'enchaînement, c'est-à-dire le montage, de ces plans entraîne une logique et un sens dont le réalisateur est le seul et unique responsable. C'est la raison pour laquelle dans les extraits de cours que relate le livre, David Mamet rejette toute forme d'exubérance de découpage ou de cadrage de la part de ces étudiants. Un plan ne vaut jamais pour lui-même mais pour la place qu'il tient au milieu des autres. Cette théorie dévalorise ainsi :

- le travail sur le tournage puisque l'essentiel du travail se fait en préparation où « nous avons du temps »
- La force du plan comme unité à part entière. D'ailleurs, le plan séquence a fait perdre au cinéma une part de son ontologie pour M. les cinéastes se sont mis à suivre les

personnages comme s'ils étaient le centre de notre intérêt. C'est faux ! C'est l'histoire qui nous intéresse.

En ce sens, tout doit être pensé dans l'idée du montage. Le jeu même de l'acteur doit être neutre, c'est le montage qui exprime ce que le cinéaste cherche à exprimer. C'est d'ailleurs ce que révélait l'expérience de Koulechov dès les premières expériences soviétiques autour du cinéma. L'effet Koulechov désigne la propension d'un plan à influencer sur le sens du plan qui lui succède dans le montage, avec en retour l'influence de ce plan sur le sens du précédent, une « contamination sémantique » à double direction. L'expérience est ainsi décrite :

D'après le témoignage de Poudovkine, Koulechov choisit dans un film de Bauer trois gros plans assez neutres de l'acteur Ivan Mosjoukine, le regard porté vers le hors-champ, qu'il monta avant trois plans représentant : 1) Une assiette de soupe sur une table. 2) Une jeune femme morte gisant dans un cercueil. 3) Une fillette en train de jouer. Les spectateurs, écrit-il, admirèrent le jeu de Mosjoukine qui savait merveilleusement exprimer : 1. L'appétit. 2. La tristesse. 3. La tendresse²²...

En somme, lorsqu'un réalisateur tourne un plan, il doit savoir exactement ce qu'il y cherche puisqu'il sait ce quel plan vient après et avant celui-ci. Les réalisateurs qui tournent 60 prises ne savent pas ce qu'ils cherchent. Le bon acteur n'est pas celui qui sait jouer l'émotion mais celui qui comprend que l'essence de cinéma est dans la juxtaposition d'images et, par conséquent, joue le plus simplement des actions chargées en émotion dans des plans neutres. « La réalisation n'est rien qu'une technique. Faites la liste des plans²³ », enjoint ainsi le scénariste et réalisateur américain.

²² Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 163

²³ David Mamet, *Où placer la caméra*, p.73

Découpage ou captation ?

Tout notre problème ici est qu'il semble que chacune des affirmations précédentes est rendue fausse dans le cinéma improvisé. Dès lors que le réalisateur n'est pas sûr de la manière dont les choses vont s'organiser voire de ce qu'il va se passer dans sa scène, comment la réalisation peut-elle être cette « technique » décrite plus haut ?

Certains découpages de films ressemblent plus à des captations multicaméras directement inspirées de la télévision des années 1960 qu'au découpage décrit plus haut. C'est le cas de Jacques Rozier qui rend hommage dès le début de son film *Adieu Philippine* (1961) aux techniques de la télévision en filmant à plusieurs caméras le début de *Jazz Memories*, émission musicale réalisée par Jean-Christophe Averty. On y découvre plusieurs caméras TV et leur tourelle d'objectifs mises sur Elemack circulant autour du groupe de jazz de François Saury. La scène est éclairée et filmée dans toutes les directions. Le personnage principal, machiniste, semble complètement désintéressé de son travail : il tape sur la caméra, fume sur le plateau, rechigne à aller changer un casque qui ne marche pas et s'amuse même à taquiner un collègue sur le chemin... Dans le camion où il se rend, le réalisateur hurle dans le micro pour donner ses indications de cadre.

Rozier reconnaît dans cette énergie folle de la télévision une source d'inspiration pour la méthode de son cinéma. Il a en effet été assistant de mise en scène dans les équipes de télévision. S'il est impressionné par la rapidité des exécutions techniques, c'est, comme Cassavetes qui a aussi travaillé à la télévision au début de sa carrière d'acteur, moins pour des raisons économiques qu'esthétiques.

Comme Cassavetes ou Kechiche, certains réalisateurs qui utilisent l'improvisation filment les scènes à plusieurs caméras. Le film vise en effet à offrir le maximum de liberté aux comédiens. Les personnages sont même, on l'a vu, souvent écrits pour eux. Utiliser plusieurs caméras dans un champ-contrechamp par exemple, c'est empêcher que l'un ou l'autre relâche son jeu parce qu'il sait qu'il n'est pas filmé.

L'écriture d'un découpage improvisé

Dans certains films, le travail du découpage, s'il n'est pas mis sur papier commence néanmoins dès les premières répétitions. C'est le cas des films de Kechiche par exemple. Le découpage

se définit alors moins par une écriture rigoureuse de valeurs et d'axes que par des approches ainsi que l'explique son chef-opérateur Sofian El Fani dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*. Dès *L'Esquive*, l'opérateur assiste à des répétitions qu'il filme avec un petit caméscope numérique. Très vite, le gros plan s'impose car c'est la valeur qui intéresse Kechiche. Ce choix va s'affirmer encore plus avec leur seconde collaboration pour *La Vie d'Adèle*.

Généralement on travaille avec des zooms pour changer de focale rapidement. On commence un peu large pour voir les mouvements, mais comme les prises sont longues, l'émotion peut monter brusquement et il faut être prêt à réagir [...] J'ai beaucoup appris avec Abdellatif par rapport à la direction des acteurs, pour reconnaître une émotion, un détail vrai dans le jeu. L'utilisation du Scope a été ma proposition, parce que c'est un format où l'on peut mettre deux gros plans dans la même image. Quand on a des comédiens qui donnent des moments aussi intenses, j'ai tout de suite envie d'être prêt des visages. Abdellatif me demandait souvent de desserrer, parce que j'avais tendance à commencer en gros plan, et il avait besoin de voir un peu plus. Le gros plan n'arrive pas simplement, c'est le fruit d'une approche, comme une chorégraphie qui se met en place. On cherche le meilleur angle pour un visage à un moment particulier. Il y a une grande complicité entre nous, je sais d'instinct ce que cherche Abdellatif et, inversement, il sait ce qu'il peut espérer de moi. Après, je ne peux pas tout dévoiler sur notre manière de tourner²⁴

L'écriture technique du découpage improvisé s'exprime ainsi dans une forme de danse, de « chorégraphie » qui s'apprend au cours des répétitions puis du tournage. Ce qui importe, c'est la liberté des acteurs et de la caméra sur le plateau, à l'épaule, capable de suivre les

²⁴ « Les secrets du gros plan », Entretien avec Sodiane El Fani, chef-opérateur, *Cahiers du cinéma* n°693, octobre 2013

comédiens au cours d'un déplacement totalement improvisé. Même si le schéma de découpage de scènes est relativement classique (plan large qui présente le lieu de l'action), c'est le rythme du passage de l'un à l'autre qui importe la mise en scène.

Improvisation et plan-séquence

En préférant au découpage un travail en plan-séquence, les cinéastes improvisateurs peuvent travailler sur la durée et adapter leurs plans au rythme des imprévus de la scène. Pour *Dernier maquis*, Rabah Ameur-Zaïmeche fait le choix de se départir complètement du découpage. Les échanges oraux commencent très tôt avec le monteur et l'opératrice sur la base du scénario mais le jour du tournage, il n'y a ni découpage ni plan de travail. Sur le plateau, il met en place la scène sur un plan large en ne donnant que très peu voire pas d'indications de cadre à sa cheffe-opératrice Irina Lubtchansky. Les changements d'échelle de plan se font dans la continuité du plan-séquence sur l'intuition de l'opératrice et les indications qu'il peut lui donner au cours des prises. Il peut également interrompre le jeu des acteurs pour redynamiser la scène sans couper. S'il parle très peu de découpage sur le plateau, le cinéaste fait venir son monteur Nicolas Brancilhon sur le tournage qui discute avec la cadreuse de cadre et de montage²⁵. Cette absence *a priori* de document ne témoigne pas pour autant de désintérêt pour le découpage mais plutôt d'une confiance très forte à ses collaborateurs pour lui offrir des choix de montage. Ses indications soudaines de cadres pendant la prise déstabilisent l'équipe technique en même temps que la tension qu'elles instaurent forcent la concentration de tous.

A l'autre extrémité, *Braquer Poitiers* de Claude Schmitz prend le parti radicalement inverse : celui du plan-séquence sans montage pour chaque séquence improvisée. Chaque séquence est filmée dans un plan-séquence très pictural et laisse aux acteurs une liberté très grande à partir d'arguments souvent très simples. Le théâtre n'est plus très loin. Le réalisateur est d'ailleurs metteur en scène au théâtre de Liège. Le film naît alors moins de l'intrigue que de

²⁵ Témoignage recueilli auprès d'Irina Lubtchansky lors du ciné-club de Louis-Lumière le 23 janvier 2020.

l'émotion véhiculée par le montage, les plans-séquences et la spontanéité des échanges des acteurs.

Je voulais une image simple, presque austère, qui puisse laisser de la place aux personnages. Non seulement je n'avais pas les moyens mais je n'ai jamais imaginé faire des mouvements de caméra. J'aimais l'idée de travailler des plans comme des tableaux, des cadres très simples, à l'intérieur desquels on laisse vivre les gens. Pour réussir à capter la vie, ils devaient être posés rapidement. Je cherchais surtout à être juste, que les plans ne soient pas esthétisants au risque de perdre en spontanéité²⁶.

L'enjeu pour la technique est alors de réussir à faire correspondre un lieu, un cadre, une lumière avec une émotion propre à la scène en restant la moins contraignante possible pour les comédiens. Pas d'interruption du jeu pour le montage. La scène doit « vivre » avant tout. Une fois le cadre et la lumière posés, le réalisateur explique aux comédiens l'enjeu de la scène et celle-ci est tournée sans répétition.



Figure 2 – photogrammes de *Braquer Poitiers*

Le rythme est donné par le jeu des acteurs. Le montage consiste seulement à sélectionner le début et la fin de la scène. Si tourner en plan-séquence une improvisation est chose courante, l'idée de ne pas chercher à la découper est plus singulière. Rivette choisit un dispositif assez proche avec *Out 1* où la plupart des scènes ne sont pas ou très peu montées.

²⁶ « Le dernier feu » par Chloé Cavillier, entretien avec Claude Schmitz pour le site Critikat.com, Propos recueillis par téléphone le 21 octobre 2019 consulté le 6 février 2020

Au terme de cette réflexion, il nous semble que le découpage telle qu'on l'entend dans son acception classique soit peu compatible avec l'improvisation sur le plateau. Bien sûr, une improvisation est possible dans le décalage qui existe nécessairement entre un document de découpage et son application sur le tournage confronté aux aléas du monde. Cependant, il s'agit ici de s'intéresser à une démarche cinématographique au sein de laquelle l'improvisation n'est pas contrainte (une difficulté imprévue) mais revendiquée comme projet.

Morceler en avance l'espace et le temps est peu compatible avec le fait de faire de l'imprévu le moteur du tournage. On peut reprendre à cet égard les propos de Vincent Amiel qui a analysé le cinéma pour lequel le découpage n'est pas adapté :

Si l'on veut que le geste ne se réduise pas à son idée, il ne peut être question d'en passer par sa décomposition fonctionnelle, laquelle privilégie nécessairement un accès intellectuel. Lorsqu'il s'agit de donner à sentir la démesure de la course, la précision du mouvement, l'épuisement et l'essoufflement dans ce qu'ils ont de proprement physique, le découpage est inadéquat.²⁷

Le cinéma improvisé est un cinéma des corps plus qu'un cinéma de l'espace. Il place le geste imprévu et l'accident au centre de son dispositif. Il lui faut donc organiser le plateau pour créer une dynamique propice au découpage sur le plateau. Il faut, par la lumière, créer une liberté de création sur le plateau pour les acteurs comme pour le cadreur.

²⁷ AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1998, p. 111.

Partie 2 : Éprouver la liberté sur le plateau

Chapitre 1 : Éclairer un espace d'improvisation

L'éclairage d'une scène est déterminant dans la possibilité d'improviser sur le plateau. Si le découpage module l'espace et le temps filmiques, il est aussi une manière de définir des axes de prise de vue à éclairer et d'organiser la journée en fonction d'eux. Habituellement, un changement de plan dans le même axe est l'occasion d'un réajustement de la lumière tandis qu'un changement d'axe nécessite une nouvelle installation plus longue. L'abandon d'un découpage au sens strict pose forcément des questions nouvelles à l'opérateur. **Peut-il continuer d'éclairer par axes ? ou l'improvisation réclame-t-elle au contraire une libération à 360° du plateau et donc un éclairage « dans tous les axes » ?**

La modernité cinématographique²⁸, notamment le néo-réalisme italien puis la Nouvelle Vague, vont beaucoup apporter pour libérer l'espace de jeu jusqu'ici très contraint par la

²⁸ Telle que la définit Alain Bergala

lumière. Nous entendons ici par jeu, non seulement celui des comédiens mais aussi celui de la technique. La caméra comme les acteurs vont pouvoir se déplacer librement sur le plateau, créer au présent et enregistrer sur film ou sur capteur ce qui s'est produit et n'a pu se produire qu'une seule fois.

Il est intéressant de noter ici que c'est à partir de la Nouvelle Vague qu'on se met à considérer les chef-opérateurs comme des cadres-éclairagistes. Cette double casquette, si elle revêt évidemment un aspect économique puisqu'elle supprime le poste de cadreur, a aussi une signification esthétique. L'homme qui a libéré le plateau de la contrainte d'éclairage est aussi celui qui va pouvoir libérer la caméra d'un mouvement pré-écrit et exécuté sur le plateau. Diverses solutions s'offrent à l'opérateur et nous allons ici essayer de les décrire.

Libérer le plateau

La légèreté technique

Pour libérer le plateau, la première étape est de se libérer du poids de la technique. Cela passe par les outils mais aussi par le lieu lui-même. L'avènement de l'improvisation au cinéma est intimement lié à la modernité cinématographique qui a quitté les studios pour aller filmer dans les vraies rues et les véritables intérieurs. Nous allons ici nous intéresser plus particulièrement à la Nouvelle Vague dans la mesure où la révolution qu'elle a amenée peut nous aider à penser un espace et une lumière propice à l'improvisation.

Si, en studio, les décors sont construits pour la mise en scène et la lumière pensées en amont. Avec la Nouvelle Vague, le système s'inverse. Il ne s'agit plus d'adapter le décor à la lumière et la mise en scène mais d'adapter la lumière et la mise en scène au décor. Les tournages peuvent délaissé les studios au profit de décors naturels. Pour pratiquer cela, il va falloir instaurer un nouveau type d'éclairage en intérieur comme en extérieur et choisir des opérateurs prêts à mettre en place des dispositifs d'éclairage plus sobres. Ce n'est donc pas un hasard si la plupart des opérateurs choisis par Jean-Luc Godard, François Truffaut ou Eric Rohmer viennent du photojournalisme ou du documentaire et vont importer dans le cinéma de fiction des techniques du reportage. Ainsi de Raoul Coutard qui travaillera avec Jean-Luc Godard et François Truffaut après avoir été reporter-photographe sur la guerre d'Indochine, Henri Decaë, fidèle collaborateur de Truffaut, photojournaliste pour l'Armée de l'air pendant

la Seconde Guerre Mondiale ou Nicolas Hayer dont la collaboration avec Eric Rohmer fut précédée d'une carrière comme opérateur d'actualités à la M.G.M de 1928 à 1934 et un passage au Service cinématographique des armées.

De même, les évolutions techniques des sources utilisées par la Nouvelle Vague sont avant tout celles destinées au reportage et documentaire. Les lampes *photoflood* (faisceau large, ambiant) et *photospot* (faisceau resserré) font leur apparition à la fin des années 1950. Ces projecteurs tungstène possèdent l'avantage d'être très léger et maniables comparé aux projecteurs de studio particulièrement lourds et peu maniables. Ce sont de simples ampoules en verre dépoli passe-partout. Deux modifications permettent leur utilisation au cinéma : un survoltage qui fait que leur durée de vie est de quelques heures seulement (deux pendant la guerre, six après-guerre) et l'utilisation d'un réflecteur.

Enfin, il nous faut souligner l'évolution de la sensibilité des supports dans la possibilité qu'il a donné aux opérateurs d'alléger le plateau. À la fin des années 1960, le 16mm couleurs tire à peine à 16 ASA. « Il fallait donc dénaturer la lumière en sur-éclairant. Véritable contresens, alors qu'on choisissait justement le 16mm pour son naturel et son réalisme » explique Nestor Almendros²⁹. Il faut pour pouvoir tourner les dérives improvisées de *Moi un noir* de Jean Rouch en 16mm couleur la lumière du soleil écrasant d'Afrique. Dès que l'opérateur se trouve dans des conditions de lumières un peu plus obscures, il se sert d'un éclairage particulièrement puissant et dur pour pouvoir impressionner la pellicule. Les intérieurs ne sont donc pas tout-à-fait proscrits mais particulièrement contrastés et peu réalistes. Les projecteurs, souvent placés près des sujets filmés plongent les arrière-plans dans une pénombre très dense.

Toute scène d'intérieur ou même à l'ombre est donc impossible à mettre en œuvre à moins de déployer d'importants moyens d'éclairages. Même si la couleurs 35mm est plus de quatre fois plus sensible en tirant à 50 ASA, elle ne permet pas non plus de pallier ce problème.

²⁹ ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1980, cité dans *La Lumière au cinéma*, Fabrice Revault d'Allones, p.72

Le noir et blanc en revanche voit son développement avancer suite à la demande criante de pouvoir tourner aller tourner, en fiction comme en documentaire, dans des extérieurs non-éclairés. Apparaissent ainsi la Double-X en 1950 qui tire à 200ASA puis la Tri-X en 1954 qui tire à 400ASA en extérieur.

Ces pellicules vont permettre de tourner des séquences de nuit en noir et blanc dès lors qu'on prend la peine de choisir un décor suffisamment éclairé. Les terrasses de café sont ainsi privilégiées par les cinéastes de la Nouvelle Vague ou encore par Cassavetes qui filme dans *Shadows New York* de nuit sans éclairage d'appoint.

Une lumière « pour tous les axes » ?

En adoptant les équipes et le matériel vus plus haut, on va pouvoir créer plus de liberté de déplacement pour la mise en scène. Dès ses débuts, la Nouvelle Vague adopte un système d'éclairage en intérieur par réflexion. La plupart des pièces filmées ont des murs blancs où l'opérateur se sert d'ampoules survoltées dirigés vers les murs et les plafonds pour créer un niveau de lumière suffisant pour filmer dans la pièce.

Le choix de lumière est celui d'un naturalisme sobre qui est aussi la résultante d'un manque de moyens. Cette lumière a souvent été qualifiée de « lumière d'aquarium » par ses détracteurs parce qu'elle égalisait l'ambiance en tous points. Néanmoins, elle libère l'acteur et la caméra du poids de la technique. Les déplacements imprévus du comédien et de la caméra sont désormais possibles. On limite ainsi les pieds qui peuvent circonscrire l'espace du jeu.

Des formes diverses d'improvisation peuvent dès lors être pratiquées par les cinéastes de la Nouvelle Vague. Pour son premier long-métrage *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard travaille à partir d'un scénario qu'il écrit chaque matin. L'« improvisation » que Godard pratique sur le plateau ne consiste pas cependant à laisser ses acteurs improviser librement sur une trame simple. Il s'agit plutôt de nourrir l'écriture du film d'éléments de la réalité du tournage.

Cette spontanéité se retrouve dans sa manière d'aborder ses décors. Dans l'entretien qu'il mène avec Fritz Lang pour *Cinéastes de notre temps*, Godard débat de sa différence avec le metteur en scène allemand. Quand le premier organise et simplifie l'espace pour y mettre en scène l'action, le second prend le décor et organise l'action en fonction. Sur la feuille qu'il

saisit, Lang montre la manière dont il simplifie l'espace d'une scène, déplace fenêtre et portes pour obtenir la lumière qu'il souhaite, les plans et les mouvements qu'il a en tête.

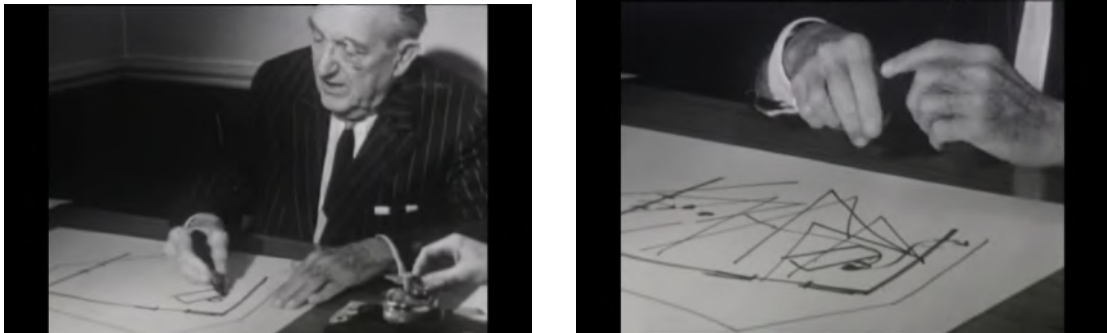


Figure 3 – photogrammes de *Cinéastes de notre temps - Dialogue entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*

Godard, lui, explique qu'il ne peut tout simplement pas procéder ainsi. « J'ai besoin que ça existe » affirme-t-il, expliquant qu'il a besoin de voir les choses pour décider et de changer d'appartement si le décor ne convient pas.

La première séquence d'appartement du *Mépris* est assez exemplaire de la manière dont Godard envisage le découpage et la lumière d'une scène. Godard essaie d'ailleurs d'expliquer la manière dont il a improvisé le travelling de cette séquence avant d'être coupé par Lang ! Dans la séquence en question, le couple Piccoli-Bardot rentre chez lui. La rencontre d'un producteur américain véreux mais potentiel futur employeur généreux de Paul a auparavant commencé à semer le trouble dans le couple. Un plan-moyen nous fait découvrir par le biais de multiples travellings et panoramiques, allers et retours, l'appartement dans lequel se concrétise de plus en plus l'impossible réconciliation des amants. Ce travelling revient à plusieurs reprises dans le montage.

Godard contraint Coutard à une loi que *Passion* édictera quelques années plus tard. A la question du réalisateur fictif du film : « Est-ce qu'il y a une loi dans le cinéma monsieur Coutard ? », l'opérateur répond : « Non monsieur, il y a pas de loi » puis, plus bas « Hormis celles du moindre effort et de l'emmerdement maximum ». Autrement dit, le minimum de lumière dans la scène et le maximum de dissimulation.

Les sources d'éclairages de la scène qui nous intéresse sont assez aisément identifiables puisque placées pour la plupart dans des pièces concomitantes au couloir en angle droit de l'entrée. Une source éclaire la cuisine, une autre le couloir derrière la porte ouverte par

laquelle passe Michel Piccoli et une autre semble renforcer le renforcement de la salle à manger moins touché par les grandes entrées de jour.

Les contrastes s'expriment dès lors moins par la lumière que la couleur. Le bleu d'un sofa contraste sur le mur blanc de même que les fleurs rouges, et un peu plus loin, le canapé rouge. Par ce dépouillement de lumière, l'enjeu n'est pas forcément de construire un éclairage naturaliste. Bien au contraire, *Le Mépris* travaille sur le cinéma, ses dispositifs et son artifice. Godard et Coutard assument parfaitement l'artifice de l'éclairage. La source qui éclaire le renforcement de la salle à manger n'est pas corrigée pour avoir la même teinte que la lumière qui filtrent par les fenêtres, ni la même dureté.

Comme semblait l'indiquer l'entretien entre Godard et Lang, une réflexion par axe n'est donc pas pertinente ici. Il ne s'agit pas pour les opérateurs de la Nouvelle Vague de nécessairement « éclairer dans tous les axes ». Le rôle structurant de la lumière est désormais de définir des espaces de jeu et d'assurer ou non la continuité spatio-temporelle.

Théâtralité de la lumière

Tout comme au théâtre, la lumière délimite l'espace de jeu de l'improvisation. Éclairée à 360° et filmer en plan-séquence ne signifie pas créer pour autant une liberté infinie. Il faut pouvoir éviter les ombres malvenues et maintenir les comédiens comme la caméra dans l'espace qu'on a défini. C'est là une différence majeure d'avec le théâtre. Un comédien de théâtre qui quitte la scène ne fait tout simplement plus partie de la pièce. Il peut bien sûr aller dans les gradins, se faufiler au milieu du public mais les loges ne peuvent être visibles du spectateur et, par conséquent, ce qu'il fait ne peut plus vraiment faire partie de la pièce (à la limite de son hors-champ s'il porte un micro). L'acteur peut toujours quitter l'espace de jeu, la caméra, à la différence du spectateur de théâtre, peut continuer à le suivre, avec tous les accidents que cela implique.

C'est là l'un des rôles majeurs de l'opérateur lors d'une improvisation. Il doit fixer avec le réalisateur un espace de jeu par la lumière et le cadre. Cet espace peut être défini lors de répétitions avant le tournage. C'est la méthode de Cassavetes telle que la décrit son chef-

opérateur Al Ruban³⁰. Les répétitions peuvent durer de dix minutes à trois heures et servent à définir l'espace où le jeu va se concentrer. Dans le bonus DVD de *Faces*³¹, Al Ruban déroule un peu mieux le processus d'éclairage d'une scène du début du film où Richard Frost et son ami Freddie viennent terminer une soirée bien arrosée chez une call-girl rencontrée dans un bar. Il y explique qu'il a concentré l'éclairage sur la partie canapé du salon après avoir observé où se déroulait la majeure partie de la scène pendant les répétitions.

Huit projecteurs quartz, dont une bonne partie en réflexion, éclairent l'espace de jeu. Il y a une seule direction assez marquée qui éclaire latéralement le canapé où Jeannie s'assoit. Dans la première moitié de la séquence, on peut remarquer que cet éclairage varie assez peu même dans les plans rapprochés. On imagine aisément qu'une bonne partie de la scène a été tournée à deux caméras pour soutenir le jeu de tous les comédiens. Dans le plan en contre-plongée des deux amis qui refont leur show de lycée pour Jeannie régulièrement repris dans le montage, l'opérateur se sert de la construction du cadre par les deux luminaires de jeu et ne cherche pas à changer la lumière du plan large pour détacher les personnages du fond. Il précise d'ailleurs que ces lampes étaient des photofloods.



Figure 4 – photogrammes de *Faces*

Au-delà de cette « méthodologie » théâtrale (répétitions, définition d'un espace de jeu, fin d'une organisation par axes), il semble que la « caractéristique théâtrale » de la lumière dans le cinéma improvisé est peut-être plus profonde. Un des préjugés souvent admis de la

³⁰ JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 120

³¹ « Lighting and shooting Faces », bonus DVD *Faces*, John Cassavetes, Ocean Film, décembre 2008

différence ontologique entre cinéma et théâtre serait l'impossibilité pour le premier de restituer la présence physique des acteurs. Dans son article « Théâtre et cinéma³² », André Bazin réfute cette idée préconçue :

Les personnages de l'écran sont tout naturellement des objets d'identification alors que ceux de la scène sont bien plutôt des objets d'opposition mentale, parce que leur présence effective leur donne une réalité objective et que pour les transposer en objets d'un monde imaginaire la volonté active du spectateur doit intervenir, la volonté de faire abstraction leur réalité physique. Cette abstraction est le fruit d'un processus de l'intelligence qu'on ne peut demander qu'à des individus pleinement conscients.

Si la scène de théâtre sert de caisse de résonance au corps et à la voix de l'acteur, sa supposée « irremplaçable présence » sert paradoxalement un processus mental d'abstraction et de distanciation. Le cinéma au contraire favorise un processus d'identification. Que ce soit par le montage ou le déplacement de la caméra, le cadre peut tantôt nous rapprocher, tantôt nous éloigner du personnage. C'est pourquoi, selon le critique, « l'écran restitue la présence à la manière d'un miroir au reflet différé dont le tain retient l'image ». Le théâtre réclame un spectateur actif, "pleinement conscient" tandis que le second ne réclame qu'une adhésion passive.

La plupart des cinéastes improvisateurs semblent très conscients de cette capacité haptique du cinéma à restituer la présence. Chez Cassavetes ou même Kechiche, cela passe par une caméra souvent à fleur de peau, de très gros plans... Lorsqu'il met en scène une troupe de théâtre au travail dans le premier épisode de sa série de long-métrage *Out 1* (1968), Jacques Rivette se sert quant à lui d'une lumière déployée à 360° et d'un plan-séquence qui se promène sur l'espace de la scène. L'exercice que pratique les acteurs dirigés par Michael

³² BAZIN, André, « Théâtre et cinéma » in *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll Septième Art, 1985, pp. 153-178.

Lonsdale est inspiré du Living Theater de Peter Brook. Chaque acteur semble revenir à un état primitif et la communication entre chacun se fait essentiellement par le corps et la voix. L'éclairage déployé par Pierre-William Glenn permet de mettre en évidence, par sa dureté, le caractère physique de l'image et renforce la présence des acteurs filmés de très près. La séquence peut se diviser en trois temps. Le premier consiste à travailler avec l'autre comme miroir. Dans le second, chacun s'est allongé sur le sol et entre dans une transe intense. Au cours du dernier temps, la communion des trances individuelles s'organise autour d'un mannequin en bois et la répétition d'une phrase de la pièce d'Eschyle que la troupe prépare. La lumière déployée est à l'opposé de la « lumière d'aquarium » avec laquelle les détracteurs de la Nouvelle Vague ont tenté de caractériser ces films. Plutôt qu'un éclairage par réflexion sur les murs et les plafonds, l'opérateur choisit d'éclairer en direct l'espace avec des sources multiples accrochées au plafond. Néanmoins, ces lumières ne sont pas en douche totale. Les personnages sont disposés près d'un mur de telle sorte que les valeurs larges sur le groupe sont à contre-jour. L'opérateur ne se gêne cependant pas pour circuler librement entre les personnages dès qu'il se rapproche d'eux. Les doubles ombres créent un balai sur les corps et les visages au rythme de la performance des comédiens qui se cherchent.

S'il réemploie ici un éclairage théâtral pour cette séquence de pure improvisation, le chef-opérateur s'en sert autant pour la liberté de cadre que ce type d'éclairage lui permet que pour la manière dont elle souligne, par les ombres projetées sur les corps et sur le sol, la présence physique des acteurs.

Prolongeant la réflexion d'André Bazin, Jacques Rivette a beaucoup questionné les rapports entre le cinéma et le théâtre.

J'ai appris, je crois, une ou deux choses sur l'opposition de nature du travail de théâtre et de celui de cinéma : dans la mesure avant tout où ce que l'on cherche à obtenir, à capter dans un film, c'est ce que l'acteur ne fait qu'une fois, c'est ce qui n'arrive qu'une fois. Le travail de théâtre, au contraire, ça consiste en partie à donner à l'acteur un automatisme, un mécanisme qu'il puisse retrouver chaque soir ; il s'agit pour le metteur en scène d'une tout

*autre technique dans ces rapports avec l'acteur ; pour un cinéaste ça consiste à prendre tous les problèmes à l'envers*³³.

Pour le cinéaste, restituer la présence de l'acteur passe donc par un travail qui est tout l'inverse du principe de répétition. Aux réflexes d'acteurs que celles-ci permettent d'acquérir, l'ancien critique substitue la recherche de l'instant unique et des accidents perpétuels. C'est ici une définition possible de l'improvisation cinématographique qui peut s'appliquer non seulement au travail avec les acteurs mais aussi au tournage en général et au travail de la lumière en particulier. Cette recherche fragile de l'instant et du "présent pur" non répété intègre les accidents techniques dans une esthétique.

Esthétique du débordement : la recherche des accidents de lumière

Acteurs opérateurs

Cette esthétique que l'opérateur, en accord avec le réalisateur, est chargé de créer dans une scène improvisée est un terrain des possibles. Les acteurs prennent en charge une partie du travail de la lumière puisque c'est eux qui, par leur déplacement, vont définir une direction, un contraste, une dureté et même un axe si la caméra est mobile. La séquence d'*Out 1* analysée plus haut est un bon exemple de ce rôle qu'endossent les acteurs. Par l'improvisation de leurs déplacements, ils créent des accidents réels et fictifs entre eux mais aussi avec la technique. Une actrice est réellement mordue par un acteur, elle est surprise par la violence du geste et joue l'amputation du membre mordu. De même, la caméra qui circule autour des corps n'évite pas tout le temps son ombre ou celle de la perche. A la manière des musiciens de jazz qui conservent dans leurs enregistrements des raclements de gorge ou des claquements de clés des instruments à vent, le cinéaste conserve ces traces de fabrication du film dans l'œuvre finale.

Il arrive même que les comédiens débordent complètement la limite que la lumière a défini comme espace de jeu. C'est ce que raconte notamment Julien Poupard lors du tournage des

³³ RIVETTE Jacques, « Entretien sur *l'Amour fou*, avec Jacques Rivette », Bernard Cohn, *Positif* n°104, avril 1969, p.36

Ogres de Léa Fehner (2015). Le film suit une troupe de théâtre itinérant qui essaie de continuer à survivre malgré les difficultés financières et les dissensions au sein de la troupe. Dans ce film choral aux multiples personnages, la libération du plateau, un chapiteau itinérant pour les deux tiers du film, a été imposée par la réalisatrice ainsi que l'explique Julien Poupard dans l'article qu'il a consacré au film sur le site de l'AFC.

Léa souhaitait construire un plateau à 360 degrés dans lequel on pourrait être très libre. Pour l'éclairer, on a utilisé ce qui était déjà présent naturellement dans le décor : les guirlandes d'ampoules et les projecteurs de théâtre, de manière à ce que les comédiens soient capables d'inventer sans être arrêtés pour des questions d'éclairage ou de machinerie. En même temps, tout cet éclairage était très réfléchi. On a fait un prelight important du chapiteau et on a filmé des déambulations avec les acteurs lors de notre deuxième série d'essais. On a alors ajusté les endroits trop sombres ou trop lumineux. On a vraiment travaillé ensemble avec la chef déco, Pascale Consigny, et le chef électro, Nicolas Maupin, à ce sujet. On a sélectionné des glaces maquillage, des guirlandes, des lampes alambiquées. On a ajouté quelques Lucioles, Fresnel et PAR64 accrochés à la structure. Et quelques projecteurs LED que l'on tenait à la main et qui tournaient en même temps que la caméra et les acteurs³⁴.

L'éclairage en décors naturels consiste bien souvent, comme l'explique Julien Poupard, à réutiliser la lumière déjà présente. Ici, il a donc dû choisir, retirer et éventuellement rajouter de la lumière en cas de besoin. Le contrôle de la lumière permet de réajuster très rapidement les choses. Cette lumière est propice à l'improvisation.

Si l'ensemble du film est relativement écrit, le tournage ne se prive pour autant pas de débordements improvisés. Ainsi, le chef-opérateur raconte le tournage d'une séquence où le

³⁴ POUPARD, Julien, « Les Ogres », *La Lettre AFC* n°262, 31 Juillet 2020, URL : <https://www.afcinema.com/Les-Ogres.html>

personnage de Mona, interprété par Adèle Haenel, perd les eaux sur scène, qui a débordé sur la séquence suivante d'une manière absolument improvisée.

Lorsque la gamine (Adèle Haenel) perd les eaux en plein spectacle, on avait prévu de tourner la scène à l'intérieur du chapiteau en plan séquence. Une fois que toute la troupe passe la porte pour sortir du chapiteau, personne n'avait envie d'arrêter le plan. Du coup les acteurs sont sortis ne sachant pas trop quoi faire. J'ai réajusté le diaph à la volée, le perchiste a équipé "à l'arrache" son micro d'une bonnette antivent. L'assistant réal a lancé toute la figuration du parking qui n'était pas du tout briefée... Il y avait quelque chose de magique. Les acteurs ne savaient pas ce qu'ils devaient faire et ça correspondait tellement à la scène³⁵ !

Le montage final a conservé l'énergie de cette improvisation. Suite à l'annonce de François au public que le spectacle est interrompu « pour cause de naissance » et l'évacuation de Mona par les autres comédiens, on se retrouve à l'extérieur avec les comédiens qui s'affairent autour de Mona en essayant de l'aider. La lumière très diffuse du ciel blanc ne donne pas véritablement d'indications sur l'heure de la journée, le blanc des vêtements est très fort dans le signal. Tout indique une forme de lâcher-prise sur le contrôle absolu de la lumière au bénéfice de l'énergie de la scène. Quelques plans de l'évacuation des gens et des membres de la troupe qui courent dans tous les sens sont montés avec le « master » qui garde le point de vue d'Adèle Haenel, souffrante et souriant aux blagues de circonstances de sa collègue.

Nos deux derniers exemples se caractérisent par l'emploi du plan-séquence. Néanmoins, la question du montage et du raccord doit ici être posée. Comment assurer le raccord dès lors que l'on se permet une telle liberté avec la lumière ?

³⁵ POUPARD, Julien, « Les Ogres », *La Lettre AFC* n°262, op. cit.

La fragilité du raccord lumière

En créant une telle liberté sur le plateau, la mise en scène de l'improvisation fait aussi un geste majeur : elle délaisse une partie de la narration aux acteurs voire à la technique. Un mouvement de caméra n'est plus commandé par l'exigence du récit ou d'une intention mais peut être suscité par l'action improvisée d'un comédien... Désormais, ce qui compte, c'est le rythme de l'action trouvé au moment du tournage qu'il s'agit de restituer ou de tricher³⁶. Le raccord qui se situe du côté de la fausse continuité du montage perd sa toute puissance. Le rythme de l'action ou de la lumière peut guider le montage en intégrant les faux-raccords. A la manière dont un musicien comme Thelénios Monk intègre et répète les fausses notes dans les musiques, il s'agit d'intégrer les accidents et les erreurs pour les faire rentrer dans le continuum de l'improvisation.

Dans la séquence de *Faces* étudiée plus haut, le chef-opérateur de Cassavetes n'hésite pas à changer complètement sa lumière pour rendre les gros plans plus expressifs. Ce qui motive ces changements, c'est l'intensité du visage, c'est-à-dire ces *faces* éponymes en valeur serrée. Même si cela doit se faire au détriment du raccord, ces gros plans se doivent d'être expressifs à la différence des plans large où ce sont les corps poussés à bout qui s'expriment. C'est le cas notamment de la dernière partie de la séquence lorsque Freddie, rappelant à Jeannie qu'elle n'est qu'une call-girl, demande à celle-ci : « Combien tu prends ? ».



³⁶ Nous étudierons la question du montage dans le chapitre 1 de la troisième partie.



Figure 5 – photogrammes de *Faces*

Si c'est bien la répétition au moment du tournage qui définit l'espace scénique, le cinéma de Cassavetes, ici à la différence du théâtre, ne se subordonne pas à la cohérence spatiale de l'espace. Deleuze développe l'idée que, chez Cassavetes, c'est le corps qui dessine l'espace :

Comment exister, personnellement, si on ne le peut pas tout seul ? Comment faire passer quelque chose à travers ces paquets de corps, qui sont à la fois l'obstacle et le moyen ? Chaque fois l'espace est constitué par ces excroissances de corps, filles, bagages, animaux, à la recherche d'un « courant » qui passerait d'un corps à l'autre. Mais la sœur solitaire partira sur un rêve, et le frère restera sous une hallucination : une histoire désespérée. En règle générale, Cassavetes ne garde de l'espace que ce qui tient aux corps, il compose l'espace avec des morceaux déconnectés que seul un gestus relie. C'est l'enchaînement formel des attitudes qui remplace l'association des images³⁷.

³⁷ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de minuit, 1985, pp.354-355.

Le philosophe dépeint ainsi l'existence dans les films de Cassavetes comme une recherche de lien au milieu d'un conflit perpétuel entre les corps. Au sens premier, la notion de *gestus* développée par Bertolt Brecht décrit un ensemble d'attitudes (prononciation, gestes...) de l'acteur qui lui permettent d'établir une distance entre lui et son personnage mais aussi entre son personnage et les autres. La mise à distance du personnage et du mot est un premier pas dans le processus d'aliénation de l'acteur vis-à-vis d'un observateur extérieur : lui-même, et bientôt le metteur en scène, en attendant le regard tout à fait extérieur du spectateur. Deleuze précise cependant que, si pour Brecht, ce *gestus* a une connotation sociale, il vaut ici pour lui-même. De plus, il n'est pas un élément de distanciation d'avec le film, il lie au contraire les éléments disparates de l'espace. Dès lors, on peut interpréter la théâtralité chez Cassavetes au sens où la définit Thierry Jousse : une « hyper expressivité du corps, des gestes, de la parole, et de sa mise en spectacle³⁸ » comme une forme de *gestus*.

Nous étions partis de l'idée que la lumière, comme au théâtre, définissait l'espace de jeu sur le tournage. Or, cet espace n'est pas organisé de manière cohérente et le montage ne craint en aucun cas les faux-raccord lumière comme ceux observés plus haut. La comparaison avec le théâtre, si elle était un point de départ de notre réflexion, devrait donc s'arrêter ici. Paradoxalement, c'est une forme de théâtralité des corps qui recrée du lien au montage. Ce faux raccord passe inaperçu dans le montage parce que c'est le rythme des attitudes des acteurs qui attire notre œil et non la cohérence de l'espace.

³⁸ JOUSSE Thierry, *Ibid.*, p.12

Chapitre 2 : Libérer les corps par le cadre

Les cinéastes improvisateurs sont avant tout des cinéastes du corps. Le corps dans une perspective d'approche ethnographique chez Jean Rouch, le corps après l'abandon du discours chez Cassavetes, le corps comme objet de désir et objet social chez Kechiche... Il s'agit avant tout, sur le plateau, de les libérer des contraintes de la technique usuelle comme les marques de point ou des mécaniques de déplacement précise au profit d'une création sur le tournage qui passe par un rapport nouveau aux corps.

Le premier corps à transformer, c'est celui de la caméra. Il va devenir un élément essentiel du tournage improvisé par sa présence, ses déplacements et son rythme.

Alléger le corps de la caméra

Aux origines : une caméra plus proche du réel

Si l'improvisation dans des dispositifs de tournage assez imposants n'est pas impossible, elle reste cependant très minoritaire. La possibilité de l'improvisation sur les tournages reste intrinsèquement liée à l'allègement de la caméra et des dispositifs de tournage. A l'origine de ces évolutions : un cinéaste, Jean Renoir, et une certaine idée du cinéma et de son rapport au monde.

Déjà pour *La Règle du jeu*, film où Jean Renoir expérimente beaucoup la libération des acteurs et de la caméra, le cinéaste avait fait améliorer les chariots de travelling et les têtes pour effectuer des mouvements de caméra plus fluides. Cependant, la lourdeur technique continue de contraindre énormément la mise en scène. Renoir tente de s'en affranchir par le

dynamisme de sa mise en scène en studio. En témoigne notamment la fameuse séquence finale de course-poursuite entre Schumacher, le garde-chasse, et Marceau, un braconnier recruté comme domestique par le marquis de la Chesnaye. Néanmoins, le désir d'affranchissement de la technique est particulièrement sensible dans les séquences d'extérieur. Renoir pourrait choisir de les reconstituer en studio, ce qui est alors la tendance générale des films du réalisme poétique français. Mais le cinéaste tient trop aux accidents du réel pour sacrifier un extérieur naturel.

Dans une séquence située au milieu du film, le groupe de bourgeois, invité par le marquis de la Chesnaye à chasser sur son domaine de La Colinière en Sologne, se retrouve divisé en plusieurs petits groupes. La partie de chasse est presque achevée. Un grand nombre d'animaux vient d'être abattu. Geneviève a conduit son amant Robert, le marquis, un peu à l'écart tandis qu'Octave, le général et Christine, la femme du marquis observent de loin les animaux à l'aide d'une petite loupe. Alors que Geneviève tente désespérément de récupérer son amant, ce dernier lui annonce qu'il ne l'aime plus et souhaite mettre un terme à son adultère. Deux minutes plus tôt, c'est André Jurieux, l'aviateur qui a également une relation avec la femme du marquis et sa nièce, qui s'est retrouvé à l'écart avec cette dernière pour lui annoncer la fin de leur relation. Alors que Christine peut observer un écureuil perché en haut d'un arbre, elle découvre en abaissant la lunette son mari enlaçant Geneviève.





Figure 6 – photogrammes de *Partie de campagne*

La mise en scène de cette séquence éclaire toute l'ambition cinématographique de Renoir. Alors que Christine regarde l'écureuil, l'homme qui lui a tendu la petite lunette affirme : « Une lunette d'approche est une compagne indispensable et comme celle-ci est petite, on l'emporte toujours. Son optique est si fine et sa disposition est telle que servant de télescope à peu de distance, vous examinez ce petit écureuil sans l'intimider et vous vivez toute sa vie intime ».

Renoir filme la fiction comme s'il s'adaptait au réel. Il n'hésite pas à nous faire intervenir dans une séquence alors que deux personnages sont déjà en train de discuter, recadrer pour les saisir comme s'il ne s'attendait pas à leur présence. C'est ainsi qu'il entend capturer la vie. Ici,

un mouvement imprévu de loupe comme de caméra peut nous aider à découvrir quelque chose que nous n'attendions pas. Néanmoins, le montage trahit cette conception un peu illusoire de l'outil cinématographique comme télé loupe invisible et révélatrice du réel. L'écureuil, à l'image des lapins et des poules d'eau abattues quelques minutes plus tôt est saisi par une caméra qui le vise et le sait, c'est d'ailleurs toute la force du plan sur lui qui se termine par un regard caméra apeuré. De même, Christine observe son mari enlacer Geneviève et croit le saisir en train de la tromper. Or, Robert annonce justement à Geneviève qu'il la quitte pour sa femme. L'adultère qu'elle croit surprendre est en fait une preuve d'amour.

Le réel est donc ambigu et cette ambition d'une caméra cachée saisissant le réel n'est pas l'assurance d'une « caméra-vérité ». Néanmoins, elle est à la fois une ambition dans la mise en scène de Renoir et un moyen de déconstruire les apparences.

Plus de légèreté et moins de techniciens ?

Quelle(s) caméra(s) alors choisir pour improviser sur le plateau ? Faut-il se fier à l'ambition renoirienne d'une caméra légère utilisable en toute petite équipe voire seul ? C'est en tout cas la voie qu'emprunte la Nouvelle Vague à la fin des années 1950. La bande des cahiers est désireuse de voir émerger la « caméra-stylo »³⁹ comme l'écrit Alexandre Astruc dans son article. Dans ce véritable manifeste, le critique développe l'idée selon laquelle le cinéma, et non le scénario, est un moyen d'expression. Le cinéaste doit s'emparer de la caméra comme l'auteur de son stylo, c'est-à-dire comme un outil d'expression. L'appel est lancé et la course à la légèreté va démarrer.

Déjà en 1938, Arri avait lancé l'Arriflex, caméra de poing à visée réflexe utilisée par les nazis pour les actualités en 35mm. Onze ans plus tard, Eclair sort le Cameflex qui peut s'adapter aussi bien au 16mm qu'au 35mm. Sa relative légèreté permet de la monter facilement sur

³⁹ ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français* n°144, 30 mars 1948

l'épaule de l'opérateur. Cette caméra va être beaucoup utilisée par les opérateurs de la Nouvelle Vague.

La demande de légèreté est cependant renouvelée lors du séminaire Robert Flaherty à Santa Margarita en 1959 par des cinéastes opérateurs de documentaire, notamment Jean Rouch, Michel Brault et Richard Leacock. En effet, ces caméras légères ne permettent pas encore la prise de son direct et nécessitent des blimps particulièrement lourds pour les rendre insonorisées. Elles sont donc compliquées à manipuler seul. C'est pourquoi on voit naître des caméras dites « auto-silencieuses », c'est-à-dire qui ont un corps et un magasin suffisamment isolés pour prendre le son direct.

L'année du séminaire voit naître la KMT de Coutant et Jacques Mathot. D'à peine 3,5kg, elle permet de tourner à l'épaule en 16mm. Un an plus tard, c'est l'Eclair 16 qui lui fait concurrence. Des objectifs à focale variable sont mis sur le marché au même moment. Bien que développés avant la Seconde Guerre Mondiale, ceux-ci ne sont véritablement expérimentés qu'à partir de 1950 sur les caméras 16mm puis sur du 35mm. Ces deux caméras vont permettre à Jean Rouch d'aller tourner, avec Pierre Lhomme promenant la caméra partout dans Paris, *Chronique d'un été* en 1961 puis, seul, de nombreux films en Afrique subsaharienne. Le système de son synchrone mis au point par Jean-Pierre Beauviala naît en 1967. Il sera expérimenté sur l'Aäton 7.

Beauviala va avoir un rôle très important dans la conception de caméras comme prolongement du corps. Ainsi l'Aäton LTR 16 (1973) est conçue comme une réaction à l'Eclair 16 que l'inventeur trouve mal pensée. Installée sur l'épaule, elle provoque en effet un déséquilibre qui pousse l'opérateur à tenir la caméra à bout de bras. En cherchant à inventer une caméra aussi stable et légère qu'un « chat sur l'épaule », l'inventeur trouve finalement l'idée de mettre un creux dans le centre de gravité de la caméra afin de la loger en équilibre sur l'épaule du cadreur. Ce principe est alors révolutionnaire et guidera l'invention des caméras suivantes de la marque.

La question peut alors être posée : quel corps est destiné à être porteur de cette caméra conçue comme un prolongement du corps ? Est-ce le corps de l'opérateur ou celui du cinéaste ? Rouch et Godard considéreront que c'est celui du cinéaste. Le premier par le biais de la ciné-transe que nous étudierons plus loin. Le second en passant commande à Beauviala

de la 8-35, une Aäton aussi compacte que les caméras Super 8 et avec la qualité d'image d'une Arriflex 35BL. L'idée est de pouvoir transporter cette caméra dans le vide-poche de sa voiture et de pouvoir saisir des plans à la volée, tout seul et très rapidement. A la suite d'un malentendu entre le constructeur, le cinéaste et les techniciens, le prototype produit au bout de deux ans sera partiellement utilisé sur *Passion* (1982) puis finalement abandonné au profit de l'Aäton 35 dont la compacité est loin d'être comparable à la 8-35.

La raison qui motive la demande de Godard est que l'équipe technique impose trop de contraintes à la mise en scène, notamment lorsqu'il y a une part d'improvisation sur le tournage. L'une des difficultés fondamentales concerne le point. Dans un article des *Cahiers du cinéma*⁴⁰ qui revient sur le différend Godard-Beauviala, Godard explique sa frustration sur le tournage de *Prénom Carmen* (1983). Son désir esthétique de travailler à une faible profondeur de champ est finalement contraint par le pointeur. Il explique s'être senti obligé de raccourcir ses focales ou bien de restreindre les mouvements des acteurs pour que l'image soit nette. Il prend dans le même article un exemple intéressant :

Par exemple, la caméra prend Nathalie Baye. Elle entre là, elle prend son paquet de cigarettes là, elle s'assoit là : 1,50m – 1,85m – 1,30m, là ça va mais pour moi le film se fait entre les deux. Alors là, les opérateurs ne savent pas faire le point et de plus, ça peut changer parce qu'il y a un peu d'improvisation. Résultat : j'en viens à faire des plans fixes pour avoir le point dans certaines conditions de lumières qui m'intéressent plus, pour l'instant, qu'autre chose, mais les opérateurs, eux, ne savent plus faire ce travail. [...]
Sur la 35 BL, c'est un travail qui est fait à 3 ou 4, et, quand on est 3 ou 4 autour d'une caméra on fait certains films et pas d'autres. Là on a juste arrêté parce qu'on ne pouvait pas faire le point à l'œil et qu'il était trop difficile à faire au décimètre.

⁴⁰ « Genèse d'une caméra (1^{er} épisode », Entretien entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala, *Cahiers du cinéma*, n°348, juin 1983, p.98

Ce « entre les deux » que Godard souligne bien la façon qu'il a d'envisager le cinéma dans le mouvement entre deux états et non autour d'instants figés et la nécessité pour lui de la netteté de ce moment, même lors d'une improvisation. John Cassavetes, quant à lui, prend souvent l'option inverse qui consiste à accepter les flous de mouvement sans rien changer à la focale ou à la liberté des comédiens sur le plateau. Dans un entretien, son chef-opérateur Al-Ruban explique que le cinéaste travaillait avec peu de marques mais qu'au fil des films, il a fini par accepter d'en faire certaines, notamment pour les très gros plans en longue focale pour lesquels l'opérateur lui expliquait que sans marques ils ne pourraient pas être nets. En réduisant la taille de l'objet caméra mais aussi de l'équipe technique, des difficultés nouvelles se posent à la mise en scène. Le corps de la caméra, désormais beaucoup plus léger et maniable seul, est à prendre avec les défauts qu'impliquent une équipe moins nombreuse ou à restreindre dans ses mouvements.

L'importance de la durée des prises

Les premières caméras 16mm, bien que beaucoup plus légères que leurs grandes sœurs en 35mm, ne permettent pas de faire des prises de 11 minutes. A cet égard, Michel Brault, opérateur et réalisateur de *Pour la suite du monde* explique bien le problème qui se posait aux opérateurs du direct, pionniers de l'improvisation en documentaire avec Jean Rouch. Il cite la réflexion que Jean Rouch lui a faite après la projection de son film *Les Raquetteurs* au Congrès de Santa Margarita en 1959 :

Il a été particulièrement impressionné par une scène dans laquelle je suivais les raquetteurs après l'effort [...] Il trouvait que c'était une caractéristique intéressante et novatrice que de continuer à filmer une scène après son crescendo. Dans les années 1950, nous filmions avec des caméras à ressort qui s'arrêtaient à chaque 20 secondes. Il fallait penser au coût de la pellicule et à comment découper le film avant même de commencer à tourner. La plupart des films et des actualités filmés suivaient seulement les moments

*forts d'un événement. J'avais plutôt jugé la scène dans son ensemble et dans son épuisement.*⁴¹

Les prises de 20 secondes contraignent les opérateurs du direct à prédécouper, à déclencher selon l'intuition du moment à venir. Les caméras pouvant utiliser pleinement les bobines de 400 pieds soit 11 minutes en 16mm ne feront leur apparition qu'au début des années 1960. Il est intéressant de noter cependant que Rouch utilisera une caméra à ressort « une vieille Bell & Howell achetée au marché aux puces⁴² » comme il le dit, pour *Moi un noir*, *Jaguar* ou encore *Les Maîtres fous* tous tournés en 1955. Cette limite temporelle sera cependant parfaitement intégrée à sa démarche, nous verrons plus tard comment.

Le véritable bouleversement va être celui de l'arrivée de la vidéo analogique puis numérique dont les cinéastes improvisateurs vont s'emparer. Abdellatif Kechiche, après *La Faute à Voltaire* tourné en 16mm, s'essaye au numérique dès *L'Esquive* et ne reviendra plus jamais à la pellicule. Pour ce film, il utilise une caméra de reportage DV, une Sony DSR-570. Les cassettes DV possèdent l'avantage de permettre jusqu'à 1h voire 2h d'enregistrement en continu. Avec l'avènement du numérique directement enregistré sur disque dur ou mémoires flashes, le problème de la durée se pose en fonction du codec d'enregistrement et de la résolution que l'on choisit. Plus ils sont importants et moins les prises pourront être longues. Ainsi Kechiche et son opérateur Sofian El Fani optent pour deux Canon C300 pour tourner *La Vie d'Adèle*. Cette caméra documentaire leur permet jusqu'à 160 minutes de prises dans un codec HD relativement léger (MPEG2-422), longueur dont on peut postuler qu'elle n'a pas été atteinte par une prise.

Si l'ambition renoirienne d'une caméra plus "ancrée dans le monde" est ainsi développée par les évolutions techniques, elle n'est pas pour autant synonyme d'un cinéma qui se voudrait

⁴¹ BRAULT Michel, Master class au Théâtre Pierre Perrault de l'ONF

⁴² ROUCH Jean, « Jaguar », Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et André Téchiné, *Cahiers du cinéma* n°195, novembre 1967

plus réaliste. La caméra ne s'efface pas par sa légèreté. Bien au contraire, le cinéma improvisé va inventer une nouvelle caméra participante, une caméra-personnage provoquant le réel et par là-même improvisatrice. En ce sens, leur façon de filmer a à voir avec l'improvisation en jazz. La caméra et le magnétophone deviennent des instruments. La caméra pousse une note et les corps lui répondent, rajoutent ou diminuent...

Faire corps avec son sujet

Pour pouvoir filmer les gestes et les déplacements d'un sujet dont on ignore ce qu'il va faire, il faut pouvoir « faire corps » avec lui. C'est la raison pour laquelle il est important de fonder une relation avec le sujet qui dépasse celle du cadre, une relation humaine.

La caméra provocatrice : l'exemple de la transe ouchienne

Le cadre, en tant qu'il est profondément lié au corps du sujet filmé est une expérience de l'autre. Le cadre est une relation entre le filmeur et le filmé. Tantôt physique, tantôt distante, cette relation est au cœur du cinéma improvisé dans la mesure où il doit être envisagé comme un cinéma des corps. Jean Rouch est le cinéaste ayant peut-être le plus théorisé cette relation qui unit le filmeur, caméra à l'épaule, au sujet filmé improvisant.

Ses films, dont une bonne partie s'intéresse à l'Afrique, ses rites ou encore les défis de la décolonisation sont décrits par lui-même comme étant de la fiction pure. Son approche à fois anthropologique et cinématographique de ses sujets a influencé beaucoup de cinéastes, d'autant que sa pratique s'est doublée d'une théorisation assez importante.

Pour Rouch, la caméra est au centre de sa démarche improvisatrice, comme il l'explique lui-même :

Pour moi, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est la première synthèse entre les théories vertoviennes du « ciné- œil » et l'expérience de la « caméra participante » de Flaherty. (...) au lieu d'utiliser le zoom, 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-transe⁴³.

Pour Rouch, le réalisateur et l'opérateur ne peuvent être qu'une seule et même personne. C'est par et pour la caméra que les choses se produisent. La caméra est plus qu'un point de vue, elle est un personnage par le biais duquel le cinéaste va pouvoir construire une relation avec les sujets qu'il filme. Cette démarche est profondément physique puisqu'elle est une *réaction* constante aux événements et non une *adaptation*. C'est le cadreur de journal télévisé qui *s'adapte* à la situation qu'il est venu filmer pour la demi-journée avant de repartir, l'opérateur improvisateur lui *réagit*, suit ou ne suit pas le mouvement d'un sujet, le cadre ou le place hors-champ, s'aligne sur son rythme ou s'en désynchronise complètement.

A cet égard, il nous semble intéressant de souligner une expérience qui a été la mienne au cours de la majeure Lumière de troisième année dirigée par le chef-opérateur Éric Guichard. L'un des exercices intitulé « Improvisation » consistait à faire un remake d'une scène de *Breaking The Waves* de Lars Von Trier. Réalisateur de cette scène, j'étais chargé de réécrire celles-ci et d'inventer les déplacements dans l'espace du décor que toute l'équipe avait construite. La cheffe-opératrice avait pour consigne d'éclairer celui-ci à 360°. Le reste de l'équipe était parfaitement ignorant de ce qui allait se passer. Chacun passait à tour de rôle en tant que cadreur caméra à l'épaule et ne devait recevoir aucune indication de ma part. Je pouvais seulement lui proposer une position de début et la scène était filmée dans cette tension. La situation était la suivante : une femme souffrant de troubles psychiques depuis le grave accident de son mari est persuadée que ses mauvaises pensées sont la cause de l'accident. Son nouveau médecin, homme sévère et rationaliste, vient lui rendre visite mais refuse de lui donner des médicaments. Sa guérison ne pourra se faire que par l'échange oral même si cet échange doit se faire dans une confrontation forte.

⁴³ ROUCH, Jean, « La Caméra et les hommes », repris dans Claudine de France, *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, Éditions Mouton, coll. Cahiers de l'Homme, 1979, p. 63.

Cette expérience a été l'occasion de découvrir à quel point la personnalité de l'opérateur influait sur sa manière de cadrer l'échange qui virait très vite à la confrontation physique. Certains, plus timides, restaient assez distants de peur de gêner le jeu tandis que d'autres au contraire n'hésitaient pas à aller chercher les visages au plus près quitte à provoquer des petits accidents lors des déplacements. La caméra épaulée est donc affaire de sensibilité.

La « ciné-transe » de Rouch pousse cependant plus loin cette sensibilité de l'opérateur (également réalisateur dans son cas) dans la mesure où la caméra devient un point de vue qui dépasse celui du cinéaste. Il ne s'agit plus de bouger mais de « ciné-bouger », plus de voir mais de « ciné-voir », de « ciné-entendre »⁴⁴. En ce sens, la caméra devient *moteur* et non plus *suiveur* de l'action. Tout s'organise par et pour elle. « A partir de *Moi, un noir*, c'est toute une nouvelle fonction de la caméra qui s'établit, non plus simple appareil enregistreur mais désormais provocateur, stimulant, metteur en branle de situations, conflits, itinéraires qui, sans elle, n'auraient jamais eu lieu, en tout cas sous cette forme⁴⁵ ».

Les personnages de Rouch se mettent à fabuler à partir du moment où la caméra est déclenchée. Ils inventent, créent une fiction dans le réel qui va être le moteur du récit filmique. Un exemple intéressant est à trouver dans l'épisode du passage de douane dans *Jaguar*. Lam, Illo et Damouré ont quitté leur village nigérian pour se rendre à la *Gold Coast* ghanéenne, région plus riche où les trois amis vont essayer de gagner plus d'argent. Ils arrivent à la douane et le récit de Damouré qui va parler aux douaniers nous apprend qu'ils ne peuvent pas passer aussi aisément qu'ils le souhaitent. Les trois amis entreprennent alors un passage en fraude. Dans l'entretien qu'il donne à Jean-André Fieschi et André Téchiné pour les *Cahiers du cinéma*⁴⁶, Rouch révèle que cet épisode improvisé s'est réellement produit. Pour cela, Rouch

⁴⁴ ROUCH Jean, 1993 [1973], Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe, in Roger Bastide et Germaine Dieterlen (dir.) *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, p. 541.

⁴⁵ « Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch » in Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théories, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, deuxième édition revue et augmentée, 1978, p.260-261.

⁴⁶ « Jean Rouch, Jaguar », Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et André Téchiné, *Cahiers du cinéma* n°195, novembre 1967, p. 18.

s'est mis à filmer un douanier et celui-ci, se sachant filmer, s'est mis à se pavaner. Pendant ce temps, les trois comparses ont passé la frontière juste derrière son dos. Le résultat est une scène d'un burlesque assez réaliste où la douane contrôle sérieusement les passants sur le chemin mais pas ceux qui circulent sur la plage située juste derrière le poste de contrôle.

Par l'idée de ciné-transe, Rouch souhaite abolir l'idée de séparation entre l'espace du filmeur et celui du filmé. Son cinéma se trouve en effet du côté de la révélation. Pour parvenir à celle-ci, il va falloir que filmeur comme filmé se retrouvent dans le même état : celui d'une transe de possession qui les mettra chacun « dans un état de déconnexion avec leur milieu propre⁴⁷ ». Tous deux vont participer à une expérience qui va les rendre étranger à eux-mêmes. *Jaguar* illustre parfaitement cette expérience de déconnexion. Lam, Illo et Damouré entreprennent un vrai/faux voyage qui leur fait quitter le village d'origine. En présentant ce voyage, la voix-off du narrateur Adame interprétée par Jean Rouch se compte elle-même parmi les participants de ce voyage et non comme un narrateur omniscient désincarné.

Il nous semble important de souligner ici que cette théorie, bien qu'elle puisse en avoir l'air, s'inscrit moins dans une démarche anthropologique que cinématographique. Les trances dont il est ici question, bien qu'elles s'inspirent de celles de rites que Rouch a pu observer en Afrique, sont purement cinématographiques. A l'exception des Haoukas dans *Les Maîtres fous* ou bien des Dogons dans la série des Sigui, les personnages de Rouch n'entrent pas dans une transe littérale mais dans celle que la présence de la caméra provoque.

Cette transe, en convoquant une fiction permanente au moment du déclenchement de la caméra, permet de faire émerger le réel ainsi que l'explique Jean Rouch.

J'ai pondu à la même époque un bouquin très sérieux sur l'émigration au Ghana, plein de statistiques et de chiffres très exacts, et lorsqu'aujourd'hui je compare le livre à « Jaguar », je m'aperçois que le témoignage le plus exact, c'est « Jaguar », dans la mesure où au livre fait totalement défaut la dimension humaine. C'est une chose qui m'a beaucoup marqué : on « fabriquait » de la fiction, on faisait de la commedia dell'arte à long terme :

⁴⁷ GIBBAL, Jean-Marie, *Les Génies du fleuve. Voyages sur le Niger*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p. 127.

on avait notre petit rêve, qu'on poursuivait les uns et les autres, et quand l'un de nous avait une idée, il la mettait en commun avec les autres. C'était possible ou impossible, et on démarrait. On entrait dans un domaine qui n'était pas la réalité, mais la provocation de la réalité, qui révélait cette réalité⁴⁸.

En improvisant dans le monde, on met les autres dans un jeu qu'ils ne maîtrisent pas. Ces réactions « provoquent » les accidents révélateurs d'une population, de mœurs, d'une situation... Ainsi, dans *Jaguar* l'ouverture improvisée de la boutique « Petit à petit l'oiseau fait son bonnet » par les trois amis est sujette à un succès inattendu et réel. Les gens viennent acheter les babioles vendues par les trois amis.

La transe est pour Jean Rouch l'expérience d'un temps proprement cinématographique. Un pur présent qui serait celui du tournage et se ressent par l'expérience physique du cadre que nous avons vue plus haut et un temps passé manifesté par les commentaires qui sont souvent réalisés plusieurs années après le tournage des images (plus de dix ans pour *Jaguar*). Néanmoins, ces commentaires restent pour Rouch « des tentatives faisant revivre le temps passé »⁴⁹. Autrement dit, le tournage est une expérience de temps présent, le temps de l'improvisation, que tout le dispositif cinématographique (montage image, montage son) cherche à rendre vivant pour le spectateur.

La transe de Jean Rouch, si elle est une méthode bien propre à l'auteur, a néanmoins eu une influence profonde sur de nombreux cinéastes improvisateurs tels Rabah Ameur-Zaïmeche ou Johan Van der Keuken. Dans *Bled Number One*, la séquence de la Zerda semble convoquer l'héritage rouchien du cinéaste franco-algérien. Au cours de ce rituel, la communauté que le film prend pour sujet tue un bœuf pour partager sa viande entre les familles. En réalité, ce

⁴⁸ « Jean Rouch, *Jaguar* », *Cahiers du cinéma*, *Ibid*, p.18.

⁴⁹ ROUCH Jean, 1993 [1973], « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe », in Roger Bastide et Germaine Dieterlen (dir.) *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan : 529-543.

rituel est organisé pour l'équipe du film mais le cinéaste réinsère ses personnages fictionnels au milieu de cette fête organisée pour la caméra.

Johan Van der Keuken se rapproche beaucoup de Jean Rouch lorsqu'il définit son cinéma comme n'existant « que par la grâce du montage. On regarde mais on ne coupe pas. On est présent. [...] Quelque chose se passe et nous y assistons. Quelque chose se passe parce que nous y assistons⁵⁰ ». Le cinéaste hollandais insiste sur la nécessaire interaction du corps du filmeur avec l'événement qu'il est en train de filmer. Cette vérité propre au tournage est une définition possible de l'improvisation au cinéma héritée de Jean Rouch.

La « ciné-transe » est une méthode qui engage tous les corps, filmant et filmés. Cette participation de la caméra à l'action peut aussi être une manière d'engager une nouvelle appréhension du monde, une « caméra conscience ». C'est l'approche qu'a développée Abdellatif Kechiche pour *La Vie d'Adèle*.

La caméra conscience : l'exemple de Kechiche

Abdellatif Kechiche est connu pour les conditions éprouvantes dans lesquelles se déroulent ses tournages : de nombreuses prises, deux caméras qui tournent en continu, des comédiens et techniciens épuisés... Il s'est pourtant toujours gardé lui-même d'avoir une « méthode ». Bien au contraire, il s'agirait plutôt d'une non-méthode qui est avant tout celle de la répétition. Il ne suffit pas de supprimer les marques au sol pour faire naître une spontanéité des comédiens. Le réalisateur tunisien fait répéter à ses comédiens des mois avant le tournage des textes de théâtre non seulement pour travailler le langage (on l'a vu plus tôt) mais aussi produire du lien, créer un esprit de troupe dans lequel s'insèrent les caméras des opérateurs. Sur le tournage, ces répétitions durent à l'envi. Les prises se multiplient jusqu'à l'épuisement des comédiens. Il confie la raison de ces répétitions à l'occasion d'une interview qu'il donne à la sortie de *Vénus Noire* en DVD :

⁵⁰ VAN DER KEUKEN, *Aventures d'un regard*, op.cit., p. 75.

Si je fais rejouer les scènes plusieurs fois, c'est pour que les comédiens s'oublient, pour que finalement sur le plateau plus personne ne sache ce qu'il se passe. Par exemple, pour la scène dans le salon bourgeois, j'ai épuisé Olivier Gourmet pendant quatre jours, si bien qu'il m'a finalement dit : "Je fais n'importe quoi maintenant". Mais ce n'était pas n'importe quoi. Tout ce qu'il laissait échapper était devenu tellement beau, tellement vrai. C'était cet instant-là que j'attendais. Je ne sais jamais comment l'obtenir, c'est magique. De la même manière, je cherche l'épuisement du spectateur.⁵¹

Si l'objectif revendiqué de cette répétition est l'oubli de soi, c'est qu'il considère que quelque chose d'*autre* peut advenir de l'écran que la seule interprétation du comédien. Cet *autre chose* n'est pas maîtrisable. Il est issu d'un rythme, d'une transe de la répétition. Cette transe, c'est la vie entendue comme un entremêlement d'affectivité et de langage.

Rien qu'à son titre, *La Vie d'Adèle* tient donc une place importante dans la filmographie de Kechiche. Pourquoi pas *Les débuts d'Adèle* ? ou *L'adolescence d'Adèle* ? Le film s'arrête alors qu'elle semble à peine avoir passé les vingt ans. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la traduction anglaise *Blue is the warmest color* (« Le bleu est la couleur la plus chaude ») choisit de passer totalement à côté de cet aspect essentiel du film et oriente sa lecture comme un film sur la passion amoureuse entre Adèle et Emma. Avec ce titre aussi ambitieux et pourtant si éphémère dans la période qu'il choisit de nous montrer, le film se propose donc d'explorer la vie au sens kechichien, c'est-à-dire une exploration des rapports et des affects extérieurs sans prétention à une intériorité. Tout passe par le corps, même la conscience. Car c'est par la conscience des choses que la conscience de soi va pouvoir émerger. « Connaître, c'est "s'éclater vers", s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi⁵² » comme l'écrit Sartre. Contrairement à ce que laisse penser la discussion

⁵¹ « Abdellatif Kechiche : le sphinx », entretien avec Abdellatif Kechiche par Aureliano Tonet, dans *Vénus noire* : une histoire de violences, éd. Auréliano Tonet, supplément au DVD *Vénus noire*, MK2, 2011, p. 8-9.

⁵² SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Gallimard, coll. Blanche, 1947, pp. 29-32.

entre Adèle et Emma sur le banc d'un parc, l'héroïne a très bien compris ce qu'est la conscience sartrienne : éclatée au monde, toute entière extérieure à elle-même.

Cette conscience au monde s'exprime avant tout par un filmage et des choix de focales. Malgré une caméra au plus proche de la peau des comédiens, des focales très longues, rien n'est donné au spectateur de ce qu'Adèle pense ou ressent. C'est une caméra charnelle et actrice qui filme le monde comme si elle le découvrait pour la première fois. L'opérateur tient, comme Adèle, un rapport physique avec les êtres et les choses. Car tout l'enjeu est là : les choses ne peuvent être accessibles à la conscience que par leur présence physique. En témoigne la séquence de premier rendez-vous entre Adèle et Emma dans un parc. Emma dessine Adèle et leur discussion dérive sur Sartre et l'existentialisme. Emma explique le principe de l'existentialisme sartrien et la lycéenne le compare au message de Bob Marley. Tout l'échange est filmé dans un champ-contrechamp classique, très probablement à deux caméras. Ces plans séparent radicalement les deux filles issues de deux univers sociaux différents. Pourtant, quand elles se lèvent pour se dire au revoir, une co-présence devient soudainement possible. Les deux visages coexistent dans un gros-plan à contre-jour et la discussion s'arrête. Toutes deux semblent bouleversées par la passion qui est en train de les envahir. Dans l'entretien qu'il donne aux Cahiers du cinéma⁵³, le chef-opérateur Sofian El Fani explique que le choix du scope était sa proposition. Il s'agit en effet du seul format capable de réunir deux visages dans un même gros plan.

Si la conscience est tournée vers le monde, elle passe chez Adèle par les regards qui sont un mode d'appréhension des choses. Les regards adolescents scrutent le monde sans savoir où poser les yeux. Regards qui déshabillent comme ceux que lance une copine de classe homosexuelle à Alice mais aussi des regards amoureux comme celui que porte Adèle sur le cou d'Emma observant les sculptures du musée d'Orsay. Surtout, c'est la rencontre entre Adèle et Emma qui est l'objet d'un regard foudroyant. Véritable coup de foudre, le croisement du regard d'Emma déstabilise Adèle au point qu'elle s'arrête en plein milieu d'un passage

⁵³ EL FANI, Sofian, « Les secrets du gros plan, Entretien avec Sofian El Fani, chef-opérateur », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013

piéton et manque de se faire écraser par les véhicules qui repartent. Le regard d'Adèle est entièrement tourné vers le monde. Adèle ne se regarde pas. Elle ne cherche jamais à paraître, est peu coquette. Bien au contraire, tout au long du film elle détache et rattache ses cheveux qui tombent sur son visage.

Si les choses ne sont atteintes ni par le regard, ni par le toucher, alors elles sont atteignables par le goût. Adèle dévore tout de son propre aveu : « Je pourrai manger toute la journée » avoue-t-elle à Emma. Sa tristesse de première rupture se traduit moins dans ses larmes que sur la barre de chocolat qu'elle avale gloutonnement sur son lit. Cet appétit est également littéraire. Mais son goût pour la littérature rejette pourtant l'académisme. Elle ne reconnaît pas sa passion pour les livres dans les cours de littérature. Elle explique à Jérémie lors de leur premier rendez-vous ne pas aimer les explications de texte tandis que lui au contraire les juge nécessaire à sa compréhension d'une œuvre. Elle manifeste ainsi son rejet de l'intériorité comme une posture bourgeoise, posture que tiendra tout au long du film Emma et son milieu et qui fait de nouveau très écho aux mots de Sartre : « Vous saviez bien que l'arbre n'était pas vous, que vous ne pouviez pas le faire entrer dans vos estomacs sombres et que la connaissance ne pouvait pas, sans malhonnêteté, se comparer à la possession ».

A travers ces deux exemples, on a donc vu quelle place fondamentale l'opérateur, dans le cinéma improvisé, peut prendre. Provoquer dans un cas, devenir une conscience dans le second.

Partie 3 : A la recherche du bon rythme

Chapitre 1 : Le rythme de l'instant

Un « pur présent »

Ontologie du cinéma improvisé

Le film improvisé est une performance, nous l'avons vu, de la caméra et des acteurs. Cette performance s'inscrit dans un « pur » présent, un présent de la création qui est souvent un temps assez long. Si les cinéastes improvisateurs ont eu besoin de caméras pouvant enregistrer des prises plus longues, c'est parce que la plupart d'entre eux travaille en plan-séquence. L'improvisation se joue dans un instant pur et non-reproductible.

Ici se joue toute la différence entre l'improvisation théâtrale et l'improvisation cinématographique. Les acteurs qui "recréent" la pièce tous les soirs en l'improvisant ne produisent forcément pas le même objet que le cinéma qui l'enregistre, la monte et la représente. Dans son ouvrage *L'improvisation : contribution à une philosophie de l'action*, Jean-François de Raymond définit l'improvisation comme « l'acte qui contracte dans l'instant ce qui

s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution extérieure, le délai étant supprimé par l'immédiateté de cet acte »⁵⁴. Il la caractérise ainsi comme un fait marginal qui n'a ni généalogie (composition) ni succession (il ne laisse pas de traces). Si le tournage procède bien d'une préparation (une écriture et un dispositif technique comme ceux étudiés précédemment) qui s'apparente à une composition, le cinéma improvisé n'existe que par sa généalogie. La pellicule saisit l'instant fugace, éphémère du travail des improvisateurs. L'acte de création improvisé au cinéma est un présent qui peut s'expérimenter à d'innombrables reprises. Il n'existe que le temps de sa captation et va pourtant laisser une trace. S'il n'est plus présent, il est re-présenté. Il re-vit tel quel et non modifié par les différentes « représentations » au théâtre par exemple. Le temps de la création fait désormais partie intégrante de l'œuvre, comme l'écrit Bergson :

*Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même.*⁵⁵

Faut-il alors bannir le montage au profit de cette saisie du temps présent par l'appareil cinématographique ? L'enjeu de cette performance est-il d'être saisi et restitué dans sa durée réelle ?

Montage interdit

Dans un article resté célèbre⁵⁶, André Bazin interdisait le recours au montage dans certaines conditions. Pour le critique, dès que l'action est interdépendante d'une authentification et

⁵⁴ DE RAYMOND Jean-François, *L'improvisation*, Paris, Vrin, 1980, p.15.

⁵⁵ BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, PUF, 1959, p.783.

⁵⁶ BAZIN André, « Le réel et l'imaginaire, Crin-Blanc », *Cahiers du cinéma* n°25, juillet 1953

d'une mystification, elle ne doit pas être montée. Bazin prend l'exemple de *Crin Blanc*, film d'Albert Lamorisse qui raconte l'amitié d'un pêcheur de 10 ans et d'un cheval blanc. Dans une séquence de fin du film, le jeune homme est traîné par le cheval sur une centaine de mètres. L'action est morcelée par le montage. Or, Bazin relève que Lamorisse aurait pu authentifier la scène en la concluant par un travelling qui aurait relié les mains du jeune homme traîné dans la boue au cheval qui ralentit puis, finalement s'arrête. Il est intéressant cependant de noter que Bazin n'interdit pas le montage au seul motif d'un réalisme qui devrait gouverner la scène : « Ce qu'il faut pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions croire à la réalité des événements en les sachant truqués ». Même s'il est revenu sur cette loi des années plus tard⁵⁷, notamment sur l'exemple qu'il trouvait moins pertinent en le revoyant, Bazin n'a pas totalement abandonné la loi du montage interdit. Cette règle pouvait s'appliquer selon lui :

- Au documentaire « dont l'objet est de rapporter des faits qui perdent tout l'intérêt si l'évènement n'a pas eu lieu réellement devant la caméra, c'est-à-dire le documentaire apparenté au reportage »
- Au film de fiction où le découpage est guidé par la coexistence permanente de l'objectivité ontologique du cinéma et de l'imaginaire
- Aux films comiques où l'unité spatiale est mise en évidence (par exemple chez Keaton et Chaplin)

Si aujourd'hui, on peut contester « l'authentification » d'une scène par l'absence de montage (notamment grâce aux progrès des VFX), on peut néanmoins nuancer un jugement négatif sur une telle « règle » dans la mesure où celle-ci n'est pas uniquement une garantie d'authenticité mais plutôt une “fabrication artificielle de réalisme”. Par ailleurs l'interdiction de montage s'applique à une action et non à une séquence.

La lecture que propose Deleuze de cette loi peut nous intéresser car elle permet de mieux l'appréhender dans le cas de l'improvisation. Le philosophe la reprend dans *L'Image-mouvement* pour en faire la troisième loi de l'image-action. Quelques définitions préalables

⁵⁷ BAZIN André, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma* n°65, décembre 1956

s'imposent. L'image-mouvement est un moyen de faire participer le spectateur au temps du film en convoquant ses fonctions sensori-motrices et l'image-action est une des image-mouvements. Elle se compose en S A S' (Situation Action Situation). Le milieu agit sur le personnage qui réagit à son tour pour modifier la situation. Aussi appelée la « grande forme », l'image-action se retrouve notamment dans le cinéma réaliste.

Il s'agit moins pour Deleuze d'une loi qui interdit le montage qu'un constat d'insuffisance. Dans une action qui confronte en duel deux éléments, il y a un pic qui impose la simultanéité dans le plan : « tous les trucages sont permis, mais il faut bien que Charlot entre dans la cage du lion, et soit avec lui dans un plan commun. Il faut bien aussi que Nanouk et le phoque s'affrontent dans un même plan. Cette loi du binôme ne concerne plus SS', ni SA, mais A pour lui-même. »⁵⁸. Dans le plan de la simultanéité, l'action vaut donc pour elle-même.

« Même une chose du type champ-contrechamp nous laisse une impression de gêne »⁵⁹. Le montage dans l'image-action doit exprimer, lors du sommet d'une action duelle, l'influence du milieu sur le ou les personnages principaux. Il faut, à un moment donné, selon le philosophe, que les éléments coexistent pour que l'image-action ait lieu.

Il est intéressant de relever ici que beaucoup de cinéastes improvisateurs utilisent plusieurs caméras pour filmer les échanges dans leur simultanéité réelle. Ceci n'empêche pas pour autant l'artifice. Plusieurs prises peuvent s'alterner au montage. Le temps peut bien être ellipsé, rallongé ou raccourci. L'influence du milieu sur le personnage principal s'éprouve à travers un dispositif capable de saisir la vérité d'une réaction dans le jeu de l'un ou de l'autre (ou même celle d'une caméra actrice) sans pour autant que tout le film se subordonne à la vérité d'un instant. Bien au contraire, il s'agit d'une vérité filmique qui est au cœur de la recherche.

Quelquefois, cette vérité est incompatible avec le champ-contrechamp, comme souvent dans le cinéma de Rivette. La dernière séquence de l'épisode 2 d'*Out 1* est exemplaire à cet égard.

⁵⁸ DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1983, Chapitre 9, p.436

⁵⁹ DELEUZE, Gilles, cours donné à Paris VIII le 23/03/1982 retranscrit sur http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=114 consulté le 3/08/2020

Il s'agit d'une discussion entre Lili (Michèle Moretti) et Lucie (Françoise Fabian) dans une voiture. C'est une séquence de retrouvailles entre les deux amies après un certain temps passé sans se voir. Lili soupçonne George de revoir Igor (on ignore tout de ces deux personnages) puis prend des nouvelles de ses amis qu'elle ne voit plus, notamment Thomas, metteur en scène de la même pièce dont on observe les répétitions. La discussion est filmée en grande partie depuis la banquette arrière de la voiture arrêtée devant le palais de justice où travaille Lucie donc de profil/dos. Or, lorsque surgissent les deux gros plans de chaque personnage en champ-contrechamp, tout est fait pour qu'ils apparaissent particulièrement faux. Le personnage regarde la caméra et la rupture de rythme dans le jeu est très perceptible.



Figure 7 – photogrammes d'*Out 1 : Noli Me Tangere* épisode 2

Cette scène de conversation assez banale entre deux amies joue ainsi sur deux niveaux : « réaliste » avec le plan large de leur conversation, artificiel quand le troisième élément entre en jeu. Igor c'est impossible, ce n'est pas imaginable qu'il refasse surface. Lucie ne veut pas croire que George puisse le connaître.

Tout au long de ses huit épisodes, le scénario d'*Out 1* nous met sur des fausses pistes : Igor serait comme une connaissance perdue de vue mais nous ne savons rien de lui et nous n'en apprendrons jamais plus. Lili ne cherche pas à conserver les liens du passé, à revoir ses amis comme le lui propose le personnage incarné par Françoise Fabian. Elle vit dans un présent absolu, celui de la création de la pièce d'Eschyle avec sa troupe. Dès lors, par son artificialité, le champ-contrechamp vient marquer une sorte d'impossibilité du regard entre les deux personnages : Lili qui baisse sans cesse les yeux alors que Lucie fixe son amie. S'il y a un « duel » tel que le qualifie Deleuze, il ne peut se jouer que dans le plan de profil des deux entre deux façons d'envisager la vie : celle de Lili ou de l'épanouissement dans une activité (le théâtre, c'est-à-dire la création) et celle de Lucie ou de l'épanouissement par les autres. La

première croit au complot, que les films présentent comme un lien intrinsèque entre le réel et la fiction, tandis que la seconde croit à l'épanouissement par les relations humaines.

Monter une scène improvisée ne revient donc pas à simplement restituer une durée réelle mais plutôt à créer un sentiment très fort de présent. Si la question de l'interdiction du montage ne peut se poser dans les termes stricts d'une loi, elle nous permet de repenser le temps cinématographique dans les films improvisés. Il s'agit pour nous de maintenir la dissociation entre temps du filmage et rythme du film. Si une scène improvisée est captée à plusieurs caméras, c'est bien souvent pour pouvoir monter plusieurs prises ensembles. De même, ce n'est pas parce que l'action est saisie dans la vérité d'un plan large que le champ-contrechamp est à proscrire. En d'autres termes, le rythme réel d'une scène improvisée ne peut constituer le rythme de la scène montée. On peut considérer qu'il y a néanmoins des moments de vérité de ce cinéma qui passent par l'absence de montage.

Ce qui est en jeu c'est donc moins le présent que la présence ou plutôt la co-présence de plusieurs personnages, l'influence que les uns ont sur les autres. La vérité d'une réaction improvisée captée en plan large ou serré est une vérité filmée et montée.

Il nous reste cependant une question primordiale à aborder qui est celle du rythme. Si ce rythme n'est pas nécessairement donné par le présent de la scène, il est guidé par ce que nous allons appeler un « souffle vital ».

Le rythme de la vie

La vie dans le cinéma

L'improvisation, on l'a vu, est aussi cette confrontation directe des personnages et de la caméra, avec des corps libres et la matière même du monde. Il s'agit d'une constante adaptation à l'imprévu. A cet égard, c'est aussi parce qu'elle est contrainte que l'improvisation est souvent comparée à la vie, dont elle serait la métaphore, une imitation « de l'aspect le plus fuyant de la vie qui est le présent, la jonction entre les couches de

l'expérience et l'horizon des attentes »⁶⁰. Si la vie n'est pas une constante improvisation, elle nous contraint parfois à improviser. Une situation imprévue se présente dans un cadre donné et nous oblige à une réaction que nous-même ne pouvions imaginer avant même de la produire.

Très souvent, les « dispositifs » des cinéastes improvisateurs essaient de recréer ce type de situation pour leurs acteurs. C'est le cas par exemple de la scène de fin de *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Jean Renoir où le personnage de Boudu, interprété par Michel Simon, tombé dans la Seine, doit se battre dans l'eau puis improviser face à la chèvre apeurée qui part en courant. Ce que la caméra de Renoir filme ce sont de vrais passants non pas intrigués par un vagabond tombé dans l'eau mais un acteur reconnu déguisé en vagabond et jouant la noyade. Il en est de même de la fin improvisée d'*À nos amours* (1983) de Maurice Pialat. Dans une séquence de repas familial où la plupart des personnages se retrouvent, le personnage du père, interprété par le réalisateur, et que tout le monde pensait mort dans le scénario, revient régler ses comptes avec tous les acteurs/personnages. Ceux-ci se retrouvent forcés d'improviser pendant une vingtaine de minutes face aux critiques acerbes de l'homme. Les jours de tournage précédents se sont déroulés dans une ambiance très conflictuelle entretenue par le réalisateur et ce retour brutal du père violent et réalisateur impulsif est l'occasion d'une catharsis générale qui se termine par la gifle totalement improvisée qu'Evelyne Ker, la mère, donne à Pialat.

La recherche du rythme sur le plateau

Cette recherche perpétuelle de l'accident sur le plateau passe par une recherche perpétuelle de rythme. C'est ce dernier qui va guider l'improvisation. Ce rythme, c'est avant tout celui de la caméra et des corps. A cet égard, l'opérateur a un rôle primordial dans la mise en scène dans la mesure où il tient la caméra.

⁶⁰ BIANCHI, Filippo, « Improviser », *Le Siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*, dir. Daniel Soutif, éditions Skira Flammarion, catalogue de l'exposition du même nom, musée du Quai Branly, 2009, p. 389.

Eric Gautier, chef-opérateur français, s'est fait connaître par son approche très musicale de la photographie au cinéma. Ancien joueur de jazz, la musique est pour lui l'art qui se rapproche le plus du cinéma car « ce sont deux arts qui ont rapport avec le temps et le rythme et tout n'est que rythme en cinéma comme en musique. Il y a des blocs de l'histoire qui vont passer par un contraste, un rythme de caméra... qui peut ensuite retomber dans quelque chose de plus calme, de plus sombre. Tout le travail qu'on fait est lié à la durée. Tout ce qui compte réside dans le mouvement. C'est pour ça que le cinéma n'a rien à voir avec la photo ou la peinture. Éventuellement avec la littérature, sauf que ça dépend de son propre rythme de lecture. Un film on suit le déroulé. Si on s'arrête, on perd complètement le rythme et donc son âme⁶¹ ». En ce sens, le travail de l'opérateur est selon lui étroitement lié à celle du réalisateur et du monteur. Il s'agit de comprendre ces « blocs de rythme » dans le scénario, de les traduire visuellement par un contraste, des choix de couleurs et un rythme de caméra. Cette approche l'a conduit auprès de cinéastes très différents à privilégier le rythme au détriment du raccord, le mouvement au détriment de compositions trop photographiques. Avec Patrice Chéreau avec qui il tourne tous les films à partir de *Ceux qui m'aiment prendront le train*, il se met à pratiquer une nouvelle méthode de tournage fondée sur des formes d'improvisation où la logique des raccords est pensée sur le plateau. Chaque prise est un nouveau plan, un nouvel essai des comédiens et du cadreur. « On assume les sautes mais on reste dans le point de vue d'un plan-séquence. Ce sont des raccords imparfaits pensés sur le moment, sur le tournage⁶² ». Cette manière de capter la scène place l'imprévu du geste au cœur du cinéma de Chéreau. Ce style fait de brisures n'est pas pour autant un assemblage de plans très courts. Bien au contraire, ce qui compte c'est la durée de l'instant, de chaque plan pris à part sans logique de durée d'ensemble. Le montage ellipse, abandonne la logique du raccord pour pousser les corps, filmés au plus près, aux gestes de l'abandon. *Intimité*, qui raconte l'histoire d'un homme (Jay) et d'une femme (Claire) qui ignorent tout l'un de l'autre et se retrouvent chez le premier toutes les semaines pour faire l'amour, est un exemple assez

⁶¹ Entretien réalisé par téléphone le 12/04/2020.

⁶² *Ibid.*

frappant de cette déconstruction du raccord. Jay est divorcé depuis quelques années. Sa femme est partie avec les enfants tandis que Claire vit avec son mari et son enfant dans la banlieue londonienne.

Avec *Intimité*, Chéreau cherche à saisir le désir de corps laissés à l'abandon. Jay et Claire font toujours l'amour au même endroit, dans le sous-sol de la maison du premier. Pour le tournage de ces séquences, Eric Gautier explique :

Le décorateur a reproduit le sous-sol de la maison. Il fallait pouvoir parfaitement raccorder à la lumière entre le décor naturel et le décor studio. Le découpage se faisait sur place. Avec Patrice, on ne découpait pas vraiment mais dans tous les cas il y avait l'idée de faire une chorégraphie en plan-séquence. C'était chorégraphié sur place même s'il avait de bonnes idées de ce qu'il voulait voir. On voit ce qui se passe, ce que les acteurs peuvent proposer et ce que je peux proposer⁶³.

Ce travail ne peut s'effectuer que sur des prises longues où les corps vont pouvoir s'abandonner, comme l'expliquait Chéreau, complétant les propos de son opérateur :

Ce que je veux dire, c'est qu'Éric [Gautier] me fournit aussi plusieurs façons de monter. L'horreur pour moi, ce serait de séparer les plans, de découper une scène en petits morceaux de trente secondes avec chaque fois un clap. La vraie chose intéressante, c'est de pouvoir se promener sur la durée qui permette aux comédiens, à la lumière et à la mise en scène de grandir et de faire boule de neige en quelque sorte⁶⁴.

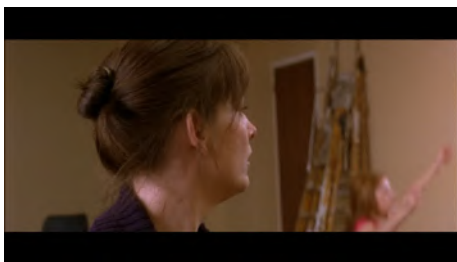
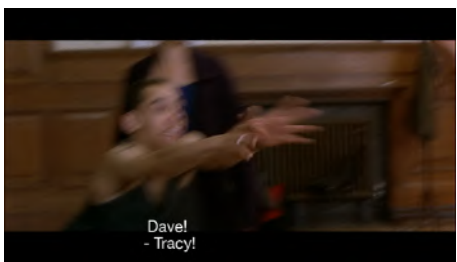
La caméra est installée sur une *dolly* et les prises sont à chaque fois des essais de dynamiques différentes. Épousant tantôt le point de vue d'un personnage puis l'autre, les séquences nous laissent ainsi voir la jouissance pure de Claire ou le désir de Jay de comprendre le plaisir de sa

⁶³ Entretien réalisé par téléphone le 12/04/2020

⁶⁴ CHÉREAU Patrice, « Entretien avec Patrice Chéreau recueilli par Dominique Maillet » in *En lumière, les directeurs de la photographie vus par les cinéastes*, Paris, Editions Dujarric, 2001, p. 114.

partenaire, forcément scandaleux puisqu'il est dénué de tout sentiment. Le montage fait ainsi la part belle aux micro-ellipses entre les plans. Cette méthode de tournage par point de vue est propice à l'improvisation. Chaque prise est un nouvel essai qui permet de découvrir de nouvelles choses et construire un rythme au fil des prises.

L'improvisation est encore plus sensible dans les séquences de théâtre où Claire donne des cours. Dans l'une d'entre elles située au milieu du film, le montage oscille entre le rythme de Claire qui lance et écoute les improvisations de ses élèves en tournant autour d'eux et le rythme de ces derniers.



Le jeu ne peut se faire qu'en mouvement. Le premier exercice consiste en un lancer de balle imaginaire en annonçant le nom du visé à chaque lancer. Filmé en focales moyennes-longues, la caméra est sans cesse compromise et participante à l'action. Suivant la balle imaginaire dans un premier temps, le montage alterne avec une prise plus stable où Claire observe le jeu en marchant en cercle autour de la pièce.

Dans un second temps, Dave et Betty, deux élèves, doivent improviser une scène d'amour passionnelle qui ne peut que rappeler à Claire son histoire sexuelle avec Jay. Tandis que l'un joue l'arrogance du séducteur, l'autre joue la femme coincée. Figeant la scène dans une staticité où l'un fait face à l'autre, Claire qui tourne autour d'eux de même que la caméra ne peut s'empêcher de les interrompre. La vérité du désir ne peut passer, pour elle, que dans



Figure 8 – photogrammes d'*Intimité*

La construction rythmique au tournage passe donc par ce rapport que la caméra entretient aux corps et aux points de vues au cours des différentes prises. On retrouve ici l'idée de partition musicale et de rythme qui se joue tout autant au tournage qu'au montage. Chacun joue sa partition en prêtant l'oreille à ce que joue l'autre et modifie ainsi la sienne dans une recherche constante du bon rythme.

celle du corps et non des mots sortis de corps statiques.

Dave, agacé par son interruption, tente cependant de se défendre et son discours prend soudainement une vérité qui passe par le corps et le mouvement. Il explique qu'il est tellement investi dans son rôle qu'il ne voit même plus l'autre en face, cherchant Claire du regard qui continue à marcher autour du groupe. La caméra suit son léger pivotement par un travelling circulaire. Le montage coupe alors sur le regard de sa partenaire, interloquée par ses propos, et panote très rapidement à gauche sur plus de 180° pour aller chercher le regard de Claire, pourtant à droite de Betty.

Confondant le spectateur dans un tourbillon de mouvement, le rythme de la séquence nous permet d'épouser le point de vue de Claire sur la scène en l'alternant à quelques moments avec celui des comédiens lors des champs-contrechamps plus statiques de leur dialogue.

La recherche du rythme au montage

Que ce soit Kechiche, Cassavettes, Rouch, Pialat... les cinéastes improvisateurs prennent le plus souvent une très grande liberté vis-à-vis des codes classiques du montage. Ces films sont souvent truffés de faux-raccords, de brisures des règles des 180°... C'est le rythme du film qui importe.

Chez Cassavettes, c'est le mouvement de la vie qui guide le montage des films. « Il faut bouger dans tous les sens, partir dans toutes les directions, sous peine d'être médusé ou pétrifié. S'arrêter c'est mourir⁶⁵ », écrit Thierry Jousse. La séquence de *Shadows* où Lelia accompagnée de Tony et David, se baladent au parc en est peut-être le meilleur exemple. Lelia a rencontré le premier la veille et le second est un intellectuel qui conseille la jeune femme sur ses écrits. Tous deux la désirent mais Lelia semble plus intéressée par Tony. La séquence est introduite par un panoramique latéral suivant les trois protagonistes marchant bras entremêlés, Lelia au milieu. La focale moyenne, la proximité de la caméra avec les acteurs fait que leur déplacement est balayé d'un mouvement de caméra très rapide. Pourtant, dès le plan suivant, c'est le dispositif inverse qui est adopté. Les trois personnages passent sous un pont, avancent sur un chemin en ligne droite dans l'axe de la caméra, le tout filmé de très loin en longue focale. Ce type de plan, très utilisé dans le western, sert souvent à souligner la lenteur et la difficulté d'un déplacement dans le désert par exemple. Ici, pourtant, Cassavettes annule dès les cinq premières secondes la lenteur de ce déplacement en introduisant Momo, un ami de Lelia et David, qui arrive vers eux en hors-champ. Lelia accélère son mouvement pour saluer son ami, dynamisant ainsi le plan. L'homme la prend dans ses bras, rompant les liens du trio et bouscule un peu Tony puis se rapproche de David pour discuter avec lui. Ce mouvement à peine entamé, le film nous rapproche d'eux dans un brutal raccord dans l'axe sur les deux personnages, brisant la continuité de l'action puisque les positions des acteurs ne sont plus les mêmes. David et Momo n'ont pas le temps d'échanger que déjà, hors-champ, Tony et Lelia ont pris la fuite. David salue aussitôt son ami et part à leur poursuite, mais il est déjà trop tard.

⁶⁵ John Cassavettes, Thierry Jousse, p.54

Le mouvement de l'amour qui est aussi celui de la jeunesse dans cette séquence, semble échapper au dispositif comme à David. Il prend la forme d'une fuite imprévisible qui rompt avec tous les codes du montage.

On peut donc distinguer deux enjeux rythmiques au tournage et au montage d'une improvisation qui ont fondamentalement à voir avec le temps : la restitution d'une sensation de présent et de présence et la recherche du rythme sur le plateau et au montage qui passe par une grande liberté vis-à-vis des codes de montage. A cet égard, il nous faut souligner le rôle important de l'opérateur comme collaborateur de mise en scène plus que comme fabricant d'image. L'image même qu'il fabrique est l'objet d'une recherche plus rythmique que picturale. Nous allons dès maintenant essayer de comprendre sur quels paramètres l'opérateur peut jouer.

Chapitre 2 : Rythmique visuelle

Dans l'entretien qu'il nous a donné, le chef-opérateur Eric Gautier indiquait que l'essentiel de son travail se situait plus du côté du rythme et de la musique que des arts picturaux. Si ce travail concerne le travail du cadre comme nous l'avons étudié plus haut, il nous semble que ces propos sont peut-être applicables à une recherche visuelle plus globale. Nous formulons ici l'hypothèse que le jazz peut fournir un modèle de cette recherche visuelle d'improvisation. Ce n'est plus dans des compositions figées que le travail de l'image improvisée s'établit mais dans une esquisse en perpétuel mouvement.

Le jazz comme modèle

Nous allons chercher ici à étudier des correspondances entre des phénomènes observés dans la construction de musique de jazz et des constructions visuelles de films improvisés. Du point de vue rythmique, la première observation est celle d'un usage fréquent de la syncope. Sans qu'elle soit systématique, cette syncope fait partie d'un phénomène plus vaste qui consiste à déplacer les accents rythmiques, renouvelant sans cesse les surprises. Tantôt, ces déplacements provoquent l'envie de bouger, tantôt ils sont trop complexes pour être distingués par l'auditeur *lambda*.

L'équivalent cinématographique de cette révolution rythmique pourrait être trouvé dans une nouvelle manière d'aborder le cadre. L'improvisation au cinéma peut permettre de considérer le plan comme une composition instable et non fixe. En montant un plan qui reprend le précédent de manière différente ou en laissant, dans le plan, un recadrage, on peut créer un

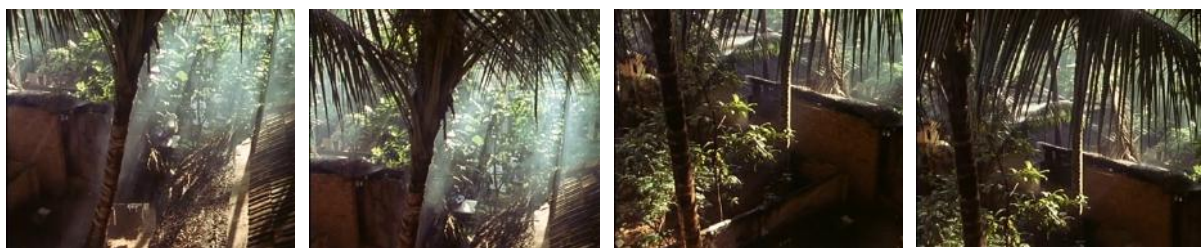
sentiment de surprise similaire à celui qui nous saisit face à l'instabilité provoquée par une syncope en jazz.

C'est sur ce postulat que Johan Van der Keuken cadre ses films. Cette approche est particulièrement sensible dans le début de *L'œil au-dessus du puits* où, à travers le portrait d'une famille d'artiste du Kerala, le cinéaste filme diverses situations d'apprentissage dans une école de danse, de chant, d'arts martiaux mais aussi au théâtre ou à l'école védique (perpétuation de rites et coutumes).

Figure 9 : photogrammes de *L'Œil au-dessus du Puits*



Reprise de compositions différentes du même lieu au sein du montage



Reprise de compositions fixes du même lieu dans le même plan

A travers la série de plans qui proposent sans cesse des compositions différentes de mêmes lieux, Keuken semble chercher à déterminer son regard. Ces recadrages ne sont motivés par aucun mouvement dans le plan. Le cadreur est l'improvisateur de ces variations suspendues. On ne peut pas déterminer s'il y a un cadre qui nous permettrait de voir le réel. Les cadrages n'installent rien de plus que cette volonté d'approcher son sujet et de définir une distance. L'improvisation du réalisateur-cadreur consiste ainsi à réintroduire, par le biais de ces cadres instables, du doute dans son approche anthropologique.

On peut trouver d'autres avatars plus modernes de ce type d'approche du cadre improvisé dans l'utilisation du mouvement de zoom par certains films. C'est le cas par exemple des

Misérables de Ladj Ly tourné avec des zooms Angénieux et des poignées Master Grip qui permettent de modifier la distance focale d'un simple mouvement de pouce. Dans certaines séquences, l'opérateur utilise les zooms pour mettre le cadre en tension et renforcer les tremblés de l'épaule. Ces zooms qui modifient brutalement la valeur de plan déstabilisent à la fois le spectateur et le cadreur. Dans une conférence⁶⁶, l'opérateur explique en effet qu'il se servait d'une commande de zoom à distance lors des plans au steadicam pour déstabiliser son steadicamer. Ces zooms n'obéissent pas à une logique de sens précis mais à une intuition de rythme. Elles permettent de resserrer un plan sur un personnage ou bien, dans la séquence mentionnée par l'opérateur, brouiller notre appréhension de l'espace.

En outre, on considère plus le phrasé musical que la note en jazz. C'est pourquoi un musicien ne peut pas vraiment faire de fausse note au sens où on pourrait l'entendre classiquement. Des ratés comme une perte de tempo peuvent être rattrapés dans le mouvement d'ensemble de l'improvisation. Il arrive d'ailleurs fréquemment que les fausses notes soient répétées par les musiciens de jazz pour les intégrer à leur improvisation. C'est la virtuosité, l'énergie du jeu qui devient dès lors essentielle.

La grande liberté que peut prendre l'opérateur d'un film improvisé vis-à-vis des raccords peut être considérée comme le phrasé de ce cinéma. Les faux-raccords lumière sont eux-aussi, par leurs répétitions, intégrés dans la logique rythmique du film. Dans la séquence d'appartement du *Mépris* de Jean-Luc Godard, les faux-raccords lumière qui se succèdent ne sont plus le signe d'un ratage sur le tournage mais la marque d'un temps qui ne passe plus entre les deux amants.

⁶⁶ POUPARD, Julien, « Rencontres confinées : Analyses de séquences du film Les Misérables avec Julien Poupard 27 04 20 », entretien par visioconférence avec les élèves de l'école Louis-Lumière publié sur Youtube, URL : https://www.youtube.com/watch?v=jb20rGF9_FU&t=3589s. Le passage en question se situe à environ 19'.

Figure 10 – photogrammes du *Mépris*



Enfin, l'opérateur de cinéma improvisé peut travailler sur la texture de son image comme l'artiste de jazz travaille sur la texture de ses enregistrements. La texture sonore du jazz est souvent marquée par des sons corporels, tels que du souffle, des sons de toucher, un accompagnement vocal... Le corps, la présence humaine sont volontairement soulignés. En

jazz, ce qui serait considéré comme un défaut dans une perspective classique, est ici valorisé. Bruits parasites et accidents peuvent être exacerbés. Toutes les sonorités et tous les éléments mélodiques sont bienvenus. La correspondance cinématographique de ce travail serait donc à trouver dans l'exacerbation de défauts d'image classiquement évités, tels que les *flare*, les flous, des décadres... Cassavetes et son chef-opérateur Al Ruban empruntèrent très tôt cette voie comme si elle était consécutive du travail de recherche rythmique et visuelle.

L'action-filming de Cassavetes

Dans un texte en deux parties⁶⁷, Hubert Damisch trouve un équivalent cinématographique à l'*action painting* de Jackson Pollock dans le cinéma de John Cassavetes. La révolution apportée par Jackson Pollock réside dans l'apport du geste désormais constitutif de l'œuvre. Le peintre américain développe notamment la pratique du « *dripping* » qui consiste projeter la couleur grâce à un bâton sur la toile posée à même le sol. L'action painting substitue ainsi à la forme définie l'esquisse, au résultat final de l'œuvre l'importance du geste et la part d'imprévu constitutive de celui-ci.

De la même manière, dans l'*acting cinema*, la vérité ne se trouve pas dans le déroulement de l'histoire mais dans le « griffonnage » des sentiments des personnages. Pour accéder à cette forme d'esquisse, le réalisateur comme le peintre recherchent des débordements. Cassavettes, comme Kechiche, laisse durer les prises à l'épaule pour faire parvenir ses acteurs à un état d'abandon. Nous avons vu plus tôt, à travers l'exemple de *La Vie d'Adèle* mais qui aurait pu aussi bien être pioché chez Cassavetes, en quoi le cinéma improvisé est un cinéma de relation entre les corps filmés et les corps filmant. L'acte physique est au cœur de l'*acting cinema* comme de l'*action painting*. C'est le corps vivant, en action et en mouvement dans l'instant qui s'exprime par l'œuvre.

⁶⁷ DAMISCH, Hubert, « L'écran Pollock 1 : à point nommé » et « L'écran Pollock 2 : dans l'après-coup » textes tirés d'une conférence prononcée au Centre Pompidou dans le cadre de la série « Comme une histoire de l'art » de la *Revue parlée*

Si l'instabilité même du geste rentre au cœur de ce cinéma, c'est aussi l'instabilité du support qui le saisit qui peut désormais faire signe. Les films de Cassavetes sont à cet égard exemplaires, témoignant d'une longue exploration esthétique du grain et de la matière même du support filmique. S'il y a « peinture filmique », celle-ci est moins envisagée comme une forme que comme une force, comme un geste que comme un modèle de composition de cadre. L'objet du cinéma de Cassavetes c'est le corps et plus particulièrement la figure en tant qu'elle touche au corps. En ce sens, on peut dire que son cinéma est haptique. Il donne une sensation très forte de présence des acteurs au spectateur. La figure vaut pour elle-même en dehors de tout récit, elle permet de dépasser l'art figuratif comme l'écrit Deleuze :

Il y a deux manières de dépasser le figuratif c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif : ou bien vers la forme abstraite ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation, elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os

68

Si la figure est haptique, c'est, selon Deleuze, non seulement une question de création mais aussi de réception. Elle s'adresse à la chair, elle nous hérise le poil littéralement. La chair de l'image a un effet sur la chair du spectateur.

Ce caractère haptique de l'image passe par l'utilisation des longues focales pour isoler les corps ou les visages. Le cadre se cherche en permanence et peut être obstrué par un corps qui passe devant sans que cela ne le gêne. Cela passe également par l'utilisation, le plus souvent du 16mm au grain plus marqué et le recours à des gonflages de 16mm en 35mm...

Dans *Faces* notamment, Cassavetes et son chef-opérateur Al Ruban choisissent les pellicules non seulement pour leur sensibilité mais aussi pour les différents niveaux de granulation que

⁶⁸ DELEUZE, Gilles, Bacon, Logiques de la sensation, p.27.

celles-ci apportent⁶⁹. Si la 4-x est le plus souvent utilisée lors des scènes de nuit pour sa sensibilité et sa granulation très forte, d'autres séquences comme celles de la salle de bain ou bien de l'intérieur du Loser's club sont tournées en Tri-X inversible pour marquer un contraste très fort sans valeurs intermédiaires. Cette pellicule moins sensible les oblige à suréclairer le plateau. La logique de cette sensation du mouvement et de l'imprévu prédomine ainsi jusque dans sa captation. Les basses lumières dans l'image sont tantôt très denses, poussées dans le pied de courbe, tantôt plus détaillées mais très granuleuses. Le support rappelle ainsi l'organicité de sa composition même et fait écho à la pulsion de vie que le film essaie de saisir. Le choix du 16mm chez Cassavetes, même pour ses productions plus importantes, s'explique ainsi non seulement pour des raisons de légèreté mais aussi des raisons esthétiques.

Dans un article paru dans les *Cahiers du cinéma*⁷⁰, Yann Lardeau remarque qu'à la fin de sa carrière, l'intérêt de Cassavetes se déplace vers la couleur et la sensation enfantine. Il se rapproche ainsi plus de Paul Klee. Le critique des cahiers parle d'« un magnifique ballet en ombres bleues, brunes, jaunes et or ». Le corps est toujours là mais moins présent, moins lourd qu'avant, plus aérien. L'utilisation des longues focales et des zooms marquent l'image par des aberrations chromatiques très fortes. Le grain est toujours aussi présent mais une forme d'abstraction nouvelle s'est substituée à l'extrême présence des corps.

Les premières séquences d'*Une femme sous influence* sont assez exemplaires de cette transition esthétique dans le cinéma de Cassavetes. On y découvre les collègues de travail de Peter Falk, ouvrier sur des grands chantiers. Face à la pénibilité de son travail physique, seule la solidarité peut permettre au groupe de tenir. La caméra ne s'intéresse pas qu'à Peter Falk, star au milieu des autres. Au contraire, elle filme le groupe comme un seul et même corps.

Dès lors, toutes les stratégies du cadre et de la lumière vont contribuer à accentuer un sentiment paradoxal : la dureté du travail physique et la cohésion heureuse de la bande.

⁶⁹ « Lighting and shooting *Faces* », bonus DVD de *Shadows*.

⁷⁰ LARDEAU Yann, « Flux d'amour », *Cahiers du cinéma* n°467, janvier 1985, p.7.



Figure 11 – photogrammes d'*Une femme sous influence*

Si, dans les premiers plans, l'eau alourdit les pas des ouvriers en bottes, la caméra, très loin d'eux, contrebalance cette impression par l'aspect très onirique de l'image. La lumière en contre-jour, les aberrations de l'optique, la proximité des corps, leur superposition... permettent de substituer à un point de vue réaliste sur la pénibilité du travail, un point de vue plus reculé sur le corps du groupe comme une seule et même entité. Dans la séquence qui suit, l'équipe applaudit Peter Falk qui refuse à son patron au téléphone que l'équipe retourne au travail le soir-même. Pourtant, ce qu'elle applaudit n'est pas tant un acquis dû au refus du Peter Falk. Elle sait très bien que ce refus n'est qu'illusoire. Elle applaudit le partage des opinions qui caractérisent le groupe, sa propre solidarité dans l'épreuve incarnée, le temps d'une conversation téléphonique, par le corps de Peter Falk. Quelques minutes plus tard, on découvre tout le monde arriver sur un chantier de nuit dans des camions.



Figure 12 - photogramme d'*Une femme sous influence*

L'eau est toujours présente. Cette fois-ci cependant, elle vient du haut plus que du bas ou plutôt elle a envahi le cadre sans pour autant l'alourdir. A nouveau, l'utilisation des *flares*, des brillances sur les sols et de cette pluie fine pour casser le contraste de l'image placent le plan plus du côté de l'abstraction que de la lourdeur de la présence.

Ce travail de texture d'image qui s'apparente à celui de la texture des musiques de jazz a laissé une filiation forte chez beaucoup d'opérateurs en numérique.

Le grain numérique

Le désir de casser la neutralité chirurgicale du support amène souvent les opérateurs et leur étalonneur à rajouter du grain artificiellement à l'étalonnage. Le problème principal a été étudié par Martin Roux dans son mémoire « Persistance ou l'influence de l'esthétique argentique sur les technologies numériques ». Il y analyse les différences de nature entre les deux types de capteurs, CMOS et CCD, qui ont vu le jour au début du numérique. Le premier repose sur des photosites transformant, par le biais d'un transistor, immédiatement l'information lumineuse en signal électrique puis numérique. Dans le second, les photosites transforment l'information lumineuse en charge électrique, la déchargent dans un registre de sortie qui transforment ces charges en tension et l'information de l'information quitte ainsi le capteur sous forme analogique et non numérique. Cette différence est de taille puisqu'elle entraîne une forme d'aléatoire dans la texture de l'image numérique qui n'a pas été artificiellement rajoutée.

Le CCD a néanmoins été abandonné pour la plupart des caméras cinéma professionnelles au profit du CMOS. Certaines caméras de cinéma désormais abandonnées avaient pourtant été développées avec ce capteur. C'est le cas par exemple de la Pénélope Delta, de la Digital Bolex D16 ou encore de l'Ikonoskop, ces deux dernières reprenant la taille du Super 16 avec un capteur CCD. C'est cette dernière caméra qu'a choisie Florian Berutti, chef-opérateur de *Braquer Poitiers*, film improvisé et réalisé par Claude Schmitz. Il explique que ce choix est le résultat d'une expérimentation sur plusieurs années.

Avant l'INSAS, j'avais fait les beaux-Arts ou j'avais fait une installation vidéo. J'avais fait des tests avec une vieille caméra à tubes VHS que j'avais montré à Claude lors de la préparation du premier film. [...] J'avais acheté six ou sept caméras à tubes sur Internet. On est partis sur une BVP 30 qui avait 600 lignes alors que les autres en avaient 400. En plus, on voulait tourner en scope donc j'avais mis un kit 35. Quand on a montré les images au producteur, il a juste hurlé et il a catégoriquement refusé de tourner un film avec une caméra pareille. C'est vrai que tous les plans larges étaient très beaux mais très flous [rires]. Ça donnait une espèce d'image impressionniste. [...] Depuis nos débuts ensemble, Claude a toujours voulu de la matière, du grain. Les deux films d'avant sont très bruités donc on a continué avec Braquer Poitiers. Je savais que Claude voulait une texture qui ressemble à du 16. [...] C'est surtout une question de texture. Le CCD apporte une super texture et puis le global shutter fait que les mouvements sont beaucoup plus intéressants⁷¹.

Le système de captation qui est adopté est cependant très peu maniable. La caméra à tubes utilisée sur leur premier film ensemble obligent l'opérateur à utiliser un système imposant d'enregistreur numérique RAW qui force à la fixité. De même, pour *Braquer Poitiers*, l'opérateur, seul à la caméra, ne peut pas faire de remise de point d'autant que les objectifs

⁷¹ BERUTTI Florian, Entretien réalisé par téléphone le 11/02/2020

utilisés, des Cooke S3 datant des années 1960, ont un très gros pompage et se font trembler l'image. Ce système assez fragile détermine finalement une esthétique en plan fixe. Même les acteurs, installés généralement dans des positions très statiques (assis à table ou adossés à un mur), bougent très peu. Le cadre fixe, généralement en plan moyen assez large définit l'espace et enferme les personnages dans la situation d'improvisation.

Par tous ces choix, l'image s'oppose à ces situations d'extrême fixité. Tous les personnages semblent à moitié vivants : les deux braqueurs par leur manque d'ambition et de lucidité, Wilfrid par son manque de sociabilité. L'imprévisibilité du grain vient redonner de la vie au plan par sa texture et son rythme de fourmillement à la manière dont les enregistrements d'improvisations en jazz étaient ponctués de défauts volontairement conservés.

Pour conclure, il nous semble donc que l'improvisation cinématographique nous fait ressentir ce désir non seulement de « saisir la vie » mais surtout de brouiller les frontières entre le réel et la fiction, la vie et le cinéma. Ce brouillage s'exprime dans le dispositif ou la mise en scène, dans le montage, le rythme et, parfois, jusque dans la texture de l'image.

Ce dernier motif procède d'une ambition générale de rendre le support vivant qui n'est bien entendu pas spécifique aux films improvisés. Néanmoins, on peut formuler l'hypothèse suivante : le jazz et son impact esthétique sur un certain cinéma improvisé, notamment celui de Cassavetes, ont amené, une esthétique d'imperfections qui a laissé un héritage important qui excède largement le domaine des films improvisés. Cette recherche de l'instabilité même dans l'image est consécutive d'une démarche qui se confronte à l'imprévu.

Conclusion

En étudiant diverses stratégies d'improvisation à l'écriture, sur le tournage et au montage, on peut donc dégager une réflexion plus générale non sur une « méthode » d'improvisation mais plutôt sur la manière d'en réinsérer dans la fabrication des films.

La première remarque qui nous semble pertinente à ce stade est de souligner l'impressionnante liberté prise par les cinéastes vis-à-vis de chaque étape de production. A commencer par l'écriture conçue comme *mouvement* plus que comme *arrêt*. Ce mouvement commence avant le tournage mais se prolonge souvent pendant et même après lui. Cette écriture est une proposition à la manière d'une grille d'accords en jazz, c'est-à-dire une base commune de travail pour l'équipe. La conséquence de cette écriture est la quasi-absence de découpage technique ou, s'il existe, c'est sous forme d'une réécriture permanente.

Au découpage, on préférera un choix de dispositif qui détermine un mode de filmage plus qu'une série de plans pensés pour être montés ensemble. Ce dispositif détermine la relation entre corps filmé et corps filmeur. Soit le cadre, le plus souvent fixe dans cette configuration, détermine le lieu de l'action (il s'agit là du dispositif le plus courant dans le cinéma non improvisé). Soit c'est l'acteur qui détermine ce cadre par son improvisation. Dans cette dernière solution, souvent choisie par les cinéastes improvisateurs, c'est l'échange qui prime. La caméra réagit aux événements mais peut aussi les provoquer par sa simple présence. Ce type de dispositif vaut tout autant pour le cinéma documentaire que fictionnel. C'est ce

qu'exprime bien Johan Van der Keuken pour qui l'improvisation permet de dépasser le cinéma direct simple témoin des événements : « Cinéma direct : la vérité de notre propre corps au milieu de ce qui est mis en mouvement autour de nous. Le direct au cinéma : le corps et la caméra se confondent le temps de la prise de vue, tant qu'on est en phase avec l'imprévisible qu'on a soi-même déclenché⁷² ».

Le travail d'éclairage d'une scène improvisée nous invite à réfléchir la lumière moins comme intention que comme sensation. Il s'agit pour l'opérateur de savoir définir des espaces de jeu en anticipant toujours la possibilité de les déborder. A cet égard, on peut citer les sages paroles qu'Éric Gautier tenait à propos de son travail sur les films de Patrice Chéreau : « j'ai donné à Patrice l'habitude d'un plateau libre et de pouvoir faire des 360° sans problème [...] des fois quand on se rendait compte que l'autre axe pouvait être intéressant, j'essayais de le préparer pendant qu'on tourne histoire que dès qu'on voulait se retourner, c'était prêt⁷³ ».

Le choix d'une filmographie très variée a été pour nous une manière de travailler sur des œuvres qu'on peut qualifier à divers degrés d'improvisés. Il va sans nul dire qu'*Intimité* est moins improvisé qu'*Out 1*. Cependant, il nous importe peu d'établir des classements de degrés d'improvisation. Il s'agit plutôt d'établir des ponts et de comprendre la manière dont les équipes peuvent s'emparer de stratégies d'improvisation dans la fabrication des films. L'ensemble de ces manières de faire nous invite à repenser notre rapport en tant que cinéaste ou opérateur aux codes et aux procédés de fabrication. On l'a vu, il ne s'agit pas de briser les codes par plaisir de la transgression mais plutôt de réfléchir à la liberté que l'on cherche à se donner.

L'improvisation permet de repenser la part du travail collectif dans le processus de création. Le simple fait de travailler en équipe légère (on prend en considération ici aussi bien les acteurs que l'équipe technique) est déjà un moyen de redonner à celle-ci plus de pouvoir. Des cinéastes comme Johan Van der Keuken, Pierre Perrault mais aussi Jacques Rivette ou John

⁷² VAN DER KEUKEN, Johan, *Aventures d'un regard*, op.cit., p. 75.

⁷³ Propos recueilli par téléphone le 12/04/2020.

Cassavetes ont toujours insisté sur l'importance d'une équipe légère et avec laquelle ils ont des affinités. Ils ne l'ont pas fait par simple plaisir d'entre soi mais plutôt par besoin de confiance en une équipe pleinement actrice. « Je veux qu'ils [les techniciens] usent de leur propre créativité, pas de la mienne (*I want them to be creative with their own eye, not with my eye*)⁷⁴ » déclare ainsi Cassavetes.

Ce n'est pas un hasard si l'émergence de l'improvisation au cinéma dans les années 1960 coïncide avec l'émergence des contre-cultures. La réflexion sur le collectif qui se joue, particulièrement dans les films de Rivette, est aussi une réflexion politique.

La quasi-intégralité d'Out 1 peut être lue comme une méditation sur la dialectique entre diverses tentatives collectives (répétitions de théâtre, complots, activités contre-culturelles diverses, manifestes) et des activités et situations découlant de la solitude et de l'aliénation (déchiffrement d'énigmes, conspirations, élaboration de machinations, avant d'aboutir à la folie) c'est-à-dire les options, dans une certaine mesure, de la gauche française pendant la fin des années 1960⁷⁵.

Cette réflexion politique de l'improvisation nous amène à réfléchir le partage du travail sur le plateau et la hiérarchie. Il ne s'agit bien sûr pas de dire qu'improvisation rime avec un égalitarisme absolument horizontal. Plus qu'une mise à plat, l'improvisation requiert la participation entière de chacun et surtout une relation de confiance. Au vu du rôle de création accru des acteurs et de la caméra, chacun doit être extrêmement sensible à tout surgissement de l'imprévu, à tout débordement de la scène par rapport aux cadres fixés pour mieux la saisir.

En somme, improviser c'est se remettre sans cesse en question et revenir sur nos idées arrêtées. On a vu dans la dernière partie que, sur le plan de la forme cinématographique,

⁷⁴ *The making of 'Husbands'*, reportage de Joe Lustig pour la BBC, 1970.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AjIKVjRrk0Q>.

⁷⁵ ROSENBAUM, Jacques, « *Out 1* et son double », livret du coffret d'*Out 1 : Noli me tangere*, Blu-ray, Carlotta, 2015

l'improvisation nous invite à privilégier l'expérimentation à la certitude, l'esquisse au tracé parfait. En un sens, cette opposition rejoint celle dans la tradition picturale qui oppose le dessin au coloris. Dès l'Antiquité, la représentation matérielle est dépréciée au profit de l'Idée selon un principe d'opposition entre corps (corruptible) et esprit (éternel). Dès le XVIIIème siècle, cette opposition est reprise entre les partisans du dessin qui se placent du côté de la forme et de l'idée tandis que ceux du coloris sont plutôt du côté de l'informe, de la sensation et de la chair. Ce n'est qu'à partir du XIXème siècle que le coloris est revalorisé avec l'impressionnisme, le fauvisme et l'art abstrait. Le cinéma improvisé, à la manière du jazz, s'inscrit dans l'héritage des peintres de la fin du XIXème siècle. L'enjeu est de réussir, par la sensation, à restituer ce sentiment de présence du personnage que seul le cinéma est capable de procurer.

S'il faut réussir à « saisir l'instant » comme l'indiquait le titre de notre troisième partie, c'est justement parce qu'il faut être pleinement tourné vers le présent de la création et de son enregistrement et non vers le passé déjà révolu du scénario. A cet égard, l'expérience que livre Pascal Bonitzer, complice scénariste de Jacques Rivette de *L'amour par terre* (1984) à *36 vues du Pic Saint-Loup* (2004), à propos du dernier film du cinéaste est tristement symbolique de l'attitude de l'improvisateur sur le tournage, pleinement tourné vers le "présent pur" au point d'en "oublier" le passé.

A l'époque du dernier [film], 36 vues du Pic Saint-Loup, il était déjà très atteint par la maladie. Nous écrivions toujours au jour le jour. Il avait perdu la mémoire immédiate, le tournage a été difficile, il ne se souvenait pas de ce qu'il avait tourné la veille, c'était terrible et douloureux. Jacques n'aimait pas la maladie, il n'aimait pas la mort. Il n'a jamais assisté à un enterrement. Il était tourné vers le présent et l'avenir immédiat⁷⁶.

⁷⁶ « Pour Rivette, les films étaient constitués comme des complots », propos de Pascal Bonitzer, *Le Monde*, Thomas Sotinel, Aureliano Tonet, Franck Nouchi, Jacques Mandelbaum et Clarisse Fabre, publié le 29 janvier 2016 à 19h30 - Mis à jour le 01 février 2016 à 08h59, consulté le 20 août 2020. URL : <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/01/30/pour-rivette-les-films-etaient-constitues-comme-des->

Table des Illustrations

FIGURE 1 : SCENARIO D'AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE	27
FIGURE 2 – PHOTOGRAMMES DE <i>BRAQUER POITIERS</i>	36
FIGURE 3 – PHOTOGRAMMES DE <i>CINEASTES DE NOTRE TEMPS - DIALOGUE ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD</i>	42
FIGURE 4 – PHOTOGRAMMES DE <i>FACES</i>	44
FIGURE 5 – PHOTOGRAMMES DE <i>FACES</i>	51
FIGURE 6 – PHOTOGRAMMES DE <i>PARTIE DE CAMPAGNE</i>	55
FIGURE 7 – PHOTOGRAMMES D' <i>OUT 1 : NOLI ME TANGERE</i> EPISODE 2	74
FIGURE 8 – PHOTOGRAMMES D' <i>INTIMITE</i>	80
FIGURE 9 : PHOTOGRAMMES DE <i>L'ŒIL AU-DESSUS DU PUIITS</i>	84
FIGURE 10 – PHOTOGRAMMES DU <i>MEPRIS</i>	86
FIGURE 11 – PHOTOGRAMMES D' <i>UNE FEMME SOUS INFLUENCE</i>	90
FIGURE 12 - PHOTOGRAMME D' <i>UNE FEMME SOUS INFLUENCE</i>	91

Bibliographie

Ouvrages généraux :

MOUELLIC, Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Éditions Yellow Now, Côté cinéma, 2011.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. Septième Art, 1985.

REVAULT D'ALLONES, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 2002.

VAN DER KEUKEN, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Albums, 1988.

HOLT, Raphaël, *Le cinéma de l'imprévisible*, mémoire de l'ENS Louis-Lumière, 2012.

POUTIGNAT, Valentine, *Jazz, Propositions pour des transpositions au cinéma*, mémoire de l'ENS Louis-Lumière, 2012.

GUÉRIN, Michel, *Philosophies du geste*, Arles, Actes Sud, 1995

MAMET, David, *Où placer la caméra ?*, traduit de l'anglais par Marie Pecorari, Paris, L'Arche, 2011.

Montage une anthologie (1913-2018) sous la direction de Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat, Mamco (Musée d'art moderne et contemporain de Genève) Head (Haute école d'art et de design), 2018.

Sur les cinéastes du corpus :

JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1989.

CASSAVETES, John, « Entretien avec Louis Marcorelles », *Cahiers du cinéma* n°289, juin 1978, pp.45-48.

LEFEBVRE, Romain, « La méthode Hong Sang-Soo ou comment tourner un film en quelques jours », *Débordements*, 6 mars 2018, URL : <http://www.debordements.fr/La-Methode-Hong-Sang-soo>.

SCHEINFEIGEL, Maxime. « Chapitre 5. L'utopie identitaire » In : *Jean Rouch*, Paris, Éd. CNRS, 2008 (généré le 30 avril 2020). URL : <http://books.openedition.org/editions-cnrs/394>

DE HASQUE, Jean-Frédéric, « L'anthropologue filmeur et la « ciné-transe », évolution ou disparition de l'interaction entre filmant et filmés ? », *Journal des africanistes*, 2017, 222-238.

ROUCH Jean, « Jaguar », Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et André Téchiné, *Cahiers du cinéma* n°195, novembre 1967

HAGELSTEIN, Maud et JANVIER, Antoine, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 02 mai 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/grm/416>.

BESSION, Rémy, « Abdellatif Kechiche : un filmeur aux points de vue politiques », Revue en ligne *Cinémadoc*, mis en ligne le 7/04/2016 consulté le 9/09/2019. URL : <https://cinemadoc.hypotheses.org/3616>.

BESSION, Rémy, « Chronique d'une désillusion - Abdellatif Kechiche », Revue en ligne *Cinémadoc*, mis en ligne le 01/03/2011 consulté le 9/09/2019, URL : <https://cinemadoc.hypotheses.org/1907>.

EL FANI, Sofian, « Les secrets du gros plan, Entretien avec Sofian El Fani, chef-opérateur », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Ed. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012, « Chapitre 5 : Pour la suite du monde », p. 189-221.

ROSENBAUM, Jacques, « *Out 1* et son double », livret du coffret d'*Out 1 : Noli me tangere*, Blu-ray, Carlotta, 2015

Sur des thèmes particuliers :

Commedia dell'arte, Michèle Clavilier, Danielle Duchefdelaville, Presses universitaires de Grenoble, Theatrum-mundi - Étude

La Commedia dell'arte, Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIème et le XVIIIème siècles, Claude BOURQUI, Questions de littérature, SEDES

« Genèse d'une caméra (1er épisode », Entretien entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala, *Cahiers du cinéma*, n°348, juin 1983, pp. 94-111.

Filmographie

Films étudiés :

AMEUR-ZAÏMECHE, Rabah, *Dernier Maquis*, France, 2008, 1h33min, couleur, numérique.

CASSAVETES, John, *Shadows*, Etats-Unis, 1959, 1h27min, noir et blanc, 16mm gonflé en 35mm.

CASSAVETES, John, *Faces*, 1968, États-Unis, 2h10min, noir et blanc, 16mm gonflé en 35mm.

CASSAVETES, John, *Une femme sous influence*, 1974, États-Unis, 2h35min, couleur, 16mm gonflé en 35mm.

GODARD, Jean-Luc, *À bout de souffle*, France, 1960, 1h29min, noir et blanc, 35mm.

GODARD, Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963, France, 1h43min, couleurs, 35mm.

KECHICHE, Abdellatif, *La Vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2*, 2013, France, 2h59min, couleur, numérique.

KECHICHE, Abdellatif, *L'Esquive*, 2004, France, 1h57min, couleur, numérique.

PERRAULT, Pierre et BRAULT, Michel, *Pour la suite du monde*, Canada, 1963, 1h45min, noir et blanc, 16mm.

RIVETTE, Jacques, *Out 1 : Noli me tangere*, France, 1971, 12h30min divisés en huit épisodes, couleur, 16mm.

RENOIR, Jacques, *Partie de campagne*, France, 1946, 40 minutes, noir et blanc, 35mm.

ROUCH, Jean, *Jaguar*, France, 1h40min, 1967, couleur, 16mm.

SCHMITZ, Claude, *Braquer Poitiers*, France, 2019, 1h25min, couleur, numérique.

VAN DER KEUKEN, Johan, *Amsterdam Global Village*, 1996, Pays-Bas, 2h25min, couleur, 16mm.

VAN DER KEUKEN, Johan, *L'œil au-dessus du puits*, 1988, Pays-Bas, Inde, 1h30min, couleur, 16mm.

CHEREAU, Patrice, *Intimité*, 2001, 1h59min, couleur, 35mm.

Films cités

AMEUR-ZAÏMECHE, Rabah, *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?*, France, 2002, 1h23min, couleur, numérique.

AMEUR-ZAÏMECHE, Rabah, *Bled number one*, France, 2006, 1h40min, couleur, numérique.

FEHNER, Léa, *Les Ogres*, France, 2015, 2h20min, couleur, numérique.

LY, Ladj, *Les Misérables*, France, 2019, 1h43min, couleur, numérique.

PIALAT, Maurice, *À nos amours*, France, 1983, 1h42min, couleur, 35mm.

RENOIR, Jacques, *La Règle du jeu*, France, 1939, 1h40min, noir et blanc, 35mm.

ROUCH, *Moi un noir*, France, 1958, 1h13min, couleur, 16mm.

ROUCH, Jean, *Les Maîtres Fous*, France, 1955, 36min, couleur, 16mm.

VON TRIER, Lars, *Breaking the waves*, Danemark, Suède, 1996, 2h39min, couleur, 35m

Annexes

Entretien avec Florian Berutti

Entretien réalisé par téléphone le 11/02/2020

Florian Berutti est un jeune chef-opérateur sorti de l'INSAS en 2011. Il commence à travailler comme étalonneur à Bruxelles avant de commencer à travailler comme opérateur sur les films de Claude Schmitz en 2014. Avec lui, il expérimente différentes méthodes d'improvisation dans Le Mali en Afrique, Rien sauf l'été et Braquer Poitiers.

J'ai vu que tu avais commencé comme étalonneur avant de devenir opérateur. Est-ce que tu peux m'en parler ?

Très concrètement moi je voulais devenir faire de la réalisation mais j'ai échoué à tous les concours des écoles Y compris la FEMIS. A l'époque, j'avais des amis qui étaient à l'INSAS et qui m'ont encouragé à passer le concours en image. A l'époque je n'avais pas totalement abandonné mon ambition de réalisation. L'avantage c'est qu'Alain fasse à la fin des études il y a une espèce de concours du meilleur scénario c'est qui permet, même quand on est dans une

section technique, Avoir un petit peu d'argent pour faire son film de fin d'études. Parallèlement à l'école, je continuer à m'intéresser au théâtre, Il faut dire que je viens d'une famille de gens du théâtre. Je crois même que le premier spectacle que j'ai vu à Bruxelles, c'était un spectacle de Claude Schmitz que j'ai trouvé nul la première fois. C'est en voyant son deuxième spectacle que je suis devenu complètement fan de son boulot. On se connaissait pas mais je le croisais souvent dans mon quartier et c'est comme ça qu'on a sympathisé. Claude est venu voir mon film de fin d'études À la sortie l'école. Il l'avait bien aimé et m'a même proposé qu'on travaille un jour ensemble mais ça ne s'est finalement passé, il a travaillé avec quelqu'un d'autre. Moi en sortant de l'école, je voulais faire de la réalisation, mais ça ne marchait pas. Je suis devenu talonneurs un peu par hasard. À l'époque dans ma classe en images, j'étais un peu le seul à m'intéresser au numérique. On était encore en pleine transition entre argentiques et numériques. Tout le monde ne parlait que de faire un film en 16 ou en 35 alors que, à vrai dire, moi je m'en foutais un peu. L'INSAS a acheté très tôt une RED One, Ce qui m'a permis de me faire les mains dessus. Je bidouiller sur Color a l'époque. Parallèlement j'avais une caméra 16 que j'ai vendu pour acheter un écran d'étalonnage. C'est comme ça que je suis d devenu étalonneur dans une boîte de potes qui cherchaient à remplacer un départ. J'ai fait ça pendant quatre ans à peu près.

À l'époque je déprimais beaucoup dans ma boîte d'étalonnage. Claude bossait avec un autre chef opérateur sur ses films et sur ses pièces mais ça ne se passé pas très bien. C'est quand il a fait son deuxième film, officiellement son premier, qu'il s'est souvenu de moi et qu'il m'a appelé. Tout était bon pour arrêter le métier d'étalonneur, c'était un métier que je détestais [rires], donc j'ai accepté de faire la photo de son court. Grâce à ça les choses ont commencé à se débloquer sérieusement. J'ai pu faire des clips. Ce cours c'est bien passé. Le producteur du film de Claude faisait en même temps le film de Rachel Lang et il a vu que pour 1/10 du budget, Je faisais peut-être une lumière un peu moins naze et il a commencé à me filer pas mal de boulot. Donc j'ai commencé à faire la photo un peu par hasard.

Enfin ceci dit ces quatre années d'étalonnage ont été un super apprentissage

Tu caresses toujours l'idée de faire de la réalisation ? Est-ce que tu en as fait récemment ?

Eh bien... j'ai fait un court il y a quatre ans mais il n'a été sélectionné dans absolument aucun festival [Rires]. Y'a la femme du comité de sélection de la quinzaine qui m'avait appelé quand même en me disant « j'ai adoré votre film mais tous les autres membres l'ont trouvé débile ». J'écris des choses et peut-être qu'un jour ça arrivera. Mais pour l'instant je ne suis pas pressé.

Est-ce que tu peux me parler du scénario de Braquer Poitiers ? Est-ce qu'il y en avait un ?

Peut-être que pour expliquer ça il faudrait remonter au premier film. Ça s'appelle *le Mali en Afrique* et c'était très écrit. Claude vient du théâtre et le film avait pour but d'être la deuxième partie d'une pièce qu'il avait écrite. Ce film était un peu le cœur de la pièce. Il avait cependant toujours le fantasme de faire un truc très *dogme*, très caméra à l'épaule avec beaucoup d'improvisation. En fait, dès le premier jour, on a essayé ça et on s'est dit : « wow on se plante complètement, on va dans la mauvaise direction ». On est revenu vers quelque chose de très fixe mais, pour la deuxième partie du film, on a commencé à beaucoup improviser et c'est cette partie que Claude a vraiment préféré au montage.

Y a une bande de potes qui s'est créée autour de ce film. L'été d'après, toute la bande voulait partir en vacances ensemble. Finalement on s'est dit qu'on allait plutôt faire un film et on est tous allés dans le château de famille de Claude. C'est là qu'on a trouvé ce style d'improvisation. En fait, notre bande ressemblait plus à une troupe de théâtre.

Il faut peut être aussi revenir sur la partie technique. Avant l'INSAS, j'avais fait les beaux-Arts ou j'avais fait une installation vidéo. J'avais fait des tests avec une vieille caméra à tubes VHS que j'avais montré à Claude lors de la prépa du premier film. Il avait trouvé ça génial, ça lui avait rappelé un autre film en noir et blanc qui s'appelle *In Compton* il me semble. C'est un très beau film documentaire et expérimental d'un photographe américain, Claude en était fan. Il avait servi d'inspiration à Harmony Korine. Bref, pour ce premier film, on était parti dans toute une série d'expérimentations. J'avais acheté six ou sept caméras à tubes sur Internet. On est partis sur sur une BVP 30 qui avait 600 lignes alors que les autres en avaient 400. En plus, on voulait tourner en scope donc j'avais mis un kit 35. Quand on a montré les images aux producteurs, il a juste hurlé et il a catégoriquement refusé de tourner le film avec une caméra

pareille. C'est vrai que tous les plans larges étaient très beaux mais très flous [rires]. Ça donnait une espèce d'image impressionniste.

Bref, on s'est fait rembarquer avec notre caméra à tubes. Et quand on a fait notre deuxième film de vacances, celui où on n'avait pas de producteur, on s'est dit qu'on allait ressortir la vieille caméra à tubes que les producteurs nous avaient interdit d'utiliser. Cette caméra est une vraie usine à gaz ! C'est une caméra de télé, elle est gigantesque, elle a le look des caméras de l'armée des années 80 avec en plus un enregistreur Aja KI PRO qui transforme le signal analogique en signal numérique directement. Donc ouais c'est un truc énorme et c'est aussi à cause de ça qu'on a commencé à faire des plans hyper fixes et simples parce que cette caméra était ingérable à l'épaule. Il faut dire que j'étais tout seul. Au départ, Thomas, qui joue dans le film, était mon assistant caméra sur le tournage. En fait, il était en vacances et il avait envie de s'amuser. Il s'est retrouvé devant la caméra très vite, Claude le trouvait super. C'était vraiment un film de vacances. On y a passé 10 jours et, chaque jour, on se levait le matin en se demandant ce qu'il allait se passer aujourd'hui. La seule idée que Claude avait c'était qu'il y avait Olivier, qui joue aussi dans *Braquer Poitiers* le petit roux, qui louait une chambre dans le château parce qu'il avait envie de prendre des vacances. C'était à peu près le seul canevas du film.

Avec Claude, on regarde tous les rushes tous les soirs, ce qui était pas très compliqué avec la grosse machine à tubes parce que j'enregistre directement du ProRes sur l'Aja KI PRO mais, sur *Braquer Poitiers*, c'est devenu beaucoup plus compliqué. Il fallait sortir des proxy et c'était beaucoup plus long.

La construction collective de l'histoire s'est faite de manière très simple. Par exemple, sur rien sauf l'été, tout le monde était en vacances, chacun faisait ses trucs et, un moment donné, Claude disait : « tiens on va faire une scène avec untel et untel ». On se mettait quelque part dans le château et on tournait des scènes. Je ne sais pas si les improvisations du premier jour sont restées dans le film parce qu'on a mis du temps à comprendre ce qu'on était en train de faire, savoir dans quel registre de jeu jouaient les acteurs, comment placer les acteurs... je crois que le premier jour on a fait quelque chose d'assez esthétisant pas terrible. Dès le deuxième, je crois que ça roulait. Après, comme Claude demandait aux gens de jouer plus

ou moins leur propre rôle, les acteurs n'avait pas trop de problèmes pour improviser. Avant la scène il donne les enjeux et ça partait.

Ce que tu dis, ça vaut autant pour Rien sauf l'été que pour Braquer Poitiers ?

Oui. C'est pour ça que *Rien sauf l'été* est vraiment le moment où on a expérimenté toutes les choses qu'on a mis en forme ensuite dans *Braquer Poitiers*. Comme on était une bande de potes en vacances, les gens jouaient vraiment ce qu'ils sont. Très vite on a pris le rythme de croisière. On faisait une à deux prises maximum par plan. En général, la première est celle qui est dans le montage final. Claude expliquait la situation puis les acteurs improvisaient pendant environ cinq minutes. Sur *rien sauf l'été*, les impro étaient un peu plus courtes, C'est vraiment à partir de *braquer Poitiers*, qu'on a commencé à faire des impro très longues.

Comme c'était un film de copain, comme un film de troupe, il n'y avait pas d'enjeu, pas de pression. C'est pendant ce film-là qu'on a rencontré Wilfrid qui est le rôle principal de *Braquer Poitiers*. C'est un copain de l'oncle de Claude qui était en vacances dans Château. Il nous a vu tourner, ça l'a intéressé et il nous a dit : « ce serait vraiment chouette que vous veniez tourner chez moi l'année prochaine ».

Vous avez donc présenté Rien sauf l'été au producteur pour faire Braquer Poitiers ?

Non, en fait, le film a été au festival du moyen-métrage de Brive. Là on a gagné le Grand prix. Jérémy, le producteur a vu film et l'a aimé mais on n'a pas eu d'aide. Claude, en fait, a été assez machiavélique. Il a appelé Wilfrid en lui disant qu'il n'avait pas de budget et que, s'il voulait qu'on fasse un film chez lui, Il allait devoir payer. Donc Wilfrid, grâce à son entreprise de lavage, a mis les 4000 euros de côté pour faire la première partie du film. Dans le projet même du film, c'était l'histoire de gens qui viennent braquer Wilfried et nous, Claude lui a dit : « on va vraiment te braquer, tu vas nous filer 4000 balles pour faire le film et on va squatter chez toi ». Si *Rien sauf l'été* était vraiment un film de vacances, pour *Braquer Poitiers*, il y avait un peu un concept de télé réalité. Ce qu'on vivait sur le plateau c'est quand même plus ou moins ce qu'on filmait aussi. La réalité était très imbriquée dans la fiction.

Vous êtes partis avec ce concept là ou bien des trames déjà écrites ?

Claude savait juste qu'il y avait deux Belges, Thomas et Francis, qui allaient être rencardés par Barbet sur un plan pour séquestrer Wilfrid et qu'ils allaient récupérer l'argent des *car-wash*. Il savait aussi que deux filles allaient venir de Marseille, les deux actrices sont d'ailleurs réellement allées à Marseille pour se préparer. Elles allaient arriver au bout du quatrième jour de tournage et on irait les chercher à la gare. C'est tout ce qu'on savait. Il y avait pas du tout de scénario.

On a donc tourné chronologiquement, ce qui était déjà le cas sur *Rien sauf l'été*, À part que c'était un film plus planant, sans histoire. C'est plus un film contemplatif, post-rohmérien étrange alors qu'il y a vraiment une histoire dans *Braquer Poitiers* donc on était obligés de respecter la chronologie pour construire l'histoire.

En créant à partir de ce qui s'inventait chaque jour sur le tournage ?

Oui ! Vu que toute l'équipe regarde les rushes tous les soirs en les commentant, Claude, en se levant le matin proposait un planning des séquences qu'on allait essayer de rentrer dans la journée. Les séquences restaient assez ouvertes. Un jour, il annonçait qu'on allait visiter la ferme des crocodiles. Y a des séquences avec des enjeux narratifs plus forts où il expliquait ce qui devait se passer mais aussi des choses plus larges du genre : « On va aller à la fête du village ».

Comment ça s'est passé techniquement ? T'es parti avec quelle caméra ?

Je suis parti avec une Ikonoscope. C'est une petite caméra suédoise que j'adore. Elle est extrêmement pourrie, elle bugge et elle a plein de problèmes. C'est la seule caméra qui tourne en RAW non compressé mais qui a un CCD et pas un CMOS. À part l'Aäton qui n'est jamais sortie, c'est la seule qui existe sur le marché. Je pense que l'Aäton aurait été assez proche de l'Ikonoscope. J'avais étalonné un court tourné avec quand j'étais étalonneur. J'avais adoré son image. Avec Claude, on cherche à chaque fois des styles d'image assez spécifiques. La première fois, j'avais pris l'ALEXA à 3200 ISO en croppant beaucoup dedans pour exploiter son bruit. J'ai galéré à trouver cette caméra, j'ai dû aller la chercher à Berlin. Elle est très peu sensible, elle est à 320 ISO, elle a peu de dynamique, ça brûle très haut très vite. Mais quand tu t'en sers bien, elle a vraiment une image très belle. C'est plutôt une caméra faite pour être

utilisée seule. Elle est toute petite. Dès le départ, l'idée était que je sois seul et c'était un vrai plaisir d'être seul un peu en mode Dziga Vertov. C'est un peu prétentieux de dire ça mais c'est un peu l'idée. Cette fois, Thomas était vraiment passé acteur donc je ne pouvais pas lui demander de faire le point donc c'était acté que je serais seul.

Le fait que tu sois pointeur, est-ce pour ça que Claude a choisi cette mise en scène très statique ?

Non, ça s'est plutôt imposé avec le temps. Dès le deuxième film, j'étais seul et donc, techniquement, on ne pouvait pas tout faire. Très vite, j'avais envie de revenir à quelque chose de très rigoureux, très simple. Revenir en fait à un espèce de B A BA du langage cinématographique. Après le film, je suis parti faire des clips et là on me demandait de faire des champ-contrechamps, avec des trucs pas frontaux toujours angulés, que j'aime pas. Sur le film de Claude, comme la caméra était énorme, j'étais seul, Claude voulait faire des plans séquences, ça s'est imposé en fait. Je sais qu'il y avait cette volonté de revenir au B A BA du cinéma. Claude adore Bresson par exemple.

Quand on a recommencé *Braquer Poitiers*, on s'est dit qu'il fallait qu'on aille au plus simple et faire des beaux plans qui marchent plutôt que d'essayer de faire des choses dont on avait pas les moyens. Au début, y avait tout un débat pour savoir si on tournerait en 1,33 ou 2,39. J'étais partisan de la deuxième solution mais dès la première journée, on s'est aperçus qu'il avait complètement raison et aujourd'hui je me dis heureusement qu'on l'a fait en 1,33.

Donc c'est plus l'aboutissement d'une expérimentation. On a refait un film avec la même technique récemment mais, avec Claude, on sent qu'on est arrivés à un moment où l'on sent qu'il faut qu'on passe à autre chose quoi. Le prochain film de Claude, je pense que ça va être un gros film financé avec une grosse équipe et on va changer complètement. Quand on est arrivés à *Braquer Poitiers*, c'était plus un historique de notre cheminement avec toute l'équipe, les mêmes acteurs, les mêmes gens.

Est-ce qu'il y avait une limitation de la durée des prises ?

Elle enregistre en RAW compressé mais elle avait quand même des cartes de 128Go sur lesquelles tu fais quand même des prises de 20 minutes quoi. Sur *Braquer Poitiers*, on n'a pas

fait des si longues prises. Elles faisaient généralement 10 minutes. J'avais trois cartes et c'est moi qui faisais les back-up.

Il faut dire aussi que les deux films se tournaient dans un seul et même endroit. *Rien sauf l'été* c'était un château et *Braquer Poitiers* c'était la maison de Wilfrid. Mon ordi n'était jamais très loin et je pouvais aller faire mes back-up très rapidement tout en revenant et relancer une prise. Il y a aussi cette simplicité de tourner dans le même lieu.

Il y avait des répétitions ? Des « action » et des « couper » ?

Il y avait des actions mais jamais de répétitions. On n'a jamais fait de répétitions parce qu'en général la première prise est la bonne. En général, on choisit un cadre dans lequel on place les gens. Claude explique vaguement la situation et Action quoi. Comme il n'y avait pas de *timecode*, on faisait des claps. Par contre pas de répétitions. De ce que je vois du montage, on faisait rarement plus de trois prises et en général au montage, c'est la première prise qu'on voit.

Pourquoi ce choix d'objectifs très aberrés ?

J'ai tourné avec des vieux Cooke qui couvrent le 16 et le Super 16. Ils datent des années 1960. On avait fait des tests avec Claude avant le film de mon vieux zoom Cooke 10-30 pour le Super 16 qui ouvre à 1,3. C'est le même que le 20-60 pour le Super 35. Mais quand on a regardé les rushes, Claude trouvait ça trop moderne, trop piqué. Les vieux Cooke sont les objectifs d'une boîte de production d'amis et quand il a vu leur image un peu vintage, Claude a adoré. Ça a un bokeh tournant très beau. C'est une formule optique très simple qui procure une image ni trop vintage (y a très peu de lentilles), ni trop kitsch.

La première partie de *Braquer Poitiers* c'est l'époque où je filtrais encore, chose que je ne ferais plus aujourd'hui [Rires]. Mais je crois qu'il devait y avoir un Black Pro Mist et un Classic Soft.

Les objectifs c'est un peu un hasard. C'était des potes qui avaient cette série et vu que le capteur est en 16mm, ça m'arrangeait. C'est des optiques super belles, beaucoup plus que des S3 même si c'était un vrai hasard de tourner avec elles. Elles sont vraiment bien mais,

mécaniquement, elles sont pourries. Dès que je faisais le point, le cadre avait tendance à bouger de gauche à droite donc c'était vraiment très galère.

J'avais dû bricoler pour les faire passer en PL. Tout ça avec une mattebox qui n'était pas faite pour. C'était vraiment du gros bricolage mais bon, souvent sur les films de Claude, on fait du gros bricolage [Rires] ça fait partie de l'aventure. Plus c'est pourri plus je suis content.

L'image a vraiment cette image qui rappelle aussi les films de famille, les films amateurs.

Est-ce que ça faisait partie de vos inspirations depuis le début ?

Oui. Depuis nos débuts ensemble, Claude a toujours voulu de la matière, du grain. Les deux films d'avant sont très bruités. On a utilisé une caméra à tubes qui bruitait naturellement donc on a continué avec Braquer Poitiers. Je savais que Claude voulait un film texture qui ressemble à du 16. C'est pour ça que j'ai choisi l'Ikonoscope aussi parce que c'est du RAW et quand tu la pousSES, t'as du bruit mais c'est un beau bruit non compressé. C'est un peu similaire sur une Alexa alors que sur une RED c'est trop compressé et beaucoup moins élégant. Je savais qu'on allait aller vers quelque chose avec de la matière et naturaliste. Avec Claude je fais de la lumière avec des bouts de ficelle. Mais ça fait partie du truc et c'est ça d'ailleurs ça qui est excitant.

Je savais que l'image allait être simple et naturelle et c'est pour ça que j'ai choisi cette caméra. Elle a une texture et une colorimétrie, j'ai envie de dire, naturelle, en tout cas, très belle. C'est surtout une question de texture. Le CCD apporte une super texture. Aussi le *global shutter* fait que les mouvements sont beaucoup plus intéressants.

Je ne sais pas si on pensait aux films de famille, je pense plutôt qu'on avait envie de tourner en 16 et qu'on n'avait pas de moyen pour le faire. L'Ikonoscope c'était donc le bon choix puisqu'elle a la taille d'un capteur 16 et une texture très proche du 16.

J'étais persuadé que c'était tourné en pellicule, tu viens de m'apprendre que ça ne l'était pas !

Non ! c'est pas que j'ai pas envie mais ça se présente pas. Je fais des films trop fauchés ! Même les gros films, enfin j'en ai fait un et j'en refais un cet été, tu vois ce que tu perds en budget, je trouve qu'avec les technologies d'aujourd'hui, je vois pas trop l'intérêt de tourner en

pellicule. Pour moi, une bonne caméra en raw bien étalonnée... Je demande à voir qui voit la différence avec de l'argentique ! Enfin si ! il y en a je le sais ! Mais c'est pas quelque chose qui impacte assez le film pour qu'on puisse dire « Ah ouais foutons plein d'argent là-dedans ! ». Surtout pour le film de Claude ça aurait été impossible. Vu nos durées de prises, on explose le budget au bout du troisième jour quoi. En plus, vu comment on improvise je pouvais pas prendre le risque de me dire « Merde, est-ce que j'ai bien chargé ce magasin ? »... Je suis tout seul, ça demanderait tellement une autre économie pour être en pellicule, je pourrais pas être seul quoi. Il faudrait que j'aie un assistant qui charge les magasins, il faut un premier pour pointer parce qu'en numérique je vois ce que je fais à l'écran... Braquer Poitiers on l'a tourné avec 4000 balles donc on buvait des bières premiers prix et on mangeait des pâtes !

En termes de lumière ça se passait comment ? Tu rééclairais un peu ?

Très peu. Ca se voit dans le film que je deviens meilleur à mesure que le film avance [rires] ! Les premiers jours, c'était un peu n'importe quoi. Je crois que je me posais pas trop la question en termes d'axes... Je crois que tout le monde était très stressé parce qu'on essayait de rentrer des plans qui ont du sens mais ça s'améliore au cours du film. En tout cas, c'est ce qu'il m'a semblé quand j'ai réétalonné pour la sortie en salle. Au fur et à mesure, on a fait plus attention aux axes du soleil, on essayait d'être en contre un maximum.

Les nuits, j'avais vraiment pas de source donc c'était éclairé avec des ampoules. Par contre dans la deuxième partie, même si l'idée était de pas venir avec des projecteurs de cinéma, j'avais quand même pris des Philips Sioux avec moi et j'ai commencé à essayer de faire des nuits qui me mettaient un peu moins la honte quoi ! [rires]

La première partie, y a vraiment 0 éclairage et même dans la deuxième j'avais 5 Philip Sioux avec moi et c'est tout. Y a pas de lumière à proprement parler à part choisir des cadres, l'axe du soleil et la bonne heure pour le tourner. Et encore des fois, je crois que j'ai pas choisi la bonne !

Enfin bref, c'était pas éclairé ! Mais ma manière d'étalonner fait que je sais où je peux abuser et où je ne peux pas.

En termes de couleur, est-ce que ces choix de chemises par exemple étaient volontaires ?

Oui oui ! En fait, Wilfrid a une collection de polos de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Ca nous a fait marrer alors on tous les jours, on s'est mis à chercher le plus moche. Faudrait pas le dire comme ça mais mais vraiment il les ramenait tous les jours et on choisissait celui qui faisait vraiment mal aux yeux ! alors oui c'était délibéré mais c'est tiré de la réalité. Wilfrid s'habille réellement comme avec des polos improbables, tous plus flashs les uns que les autres. A part ça, y avait pas vraiment d'invention. Chacun est venu avec ses affaires de vacances. Y a que les filles qui, ce ne sont pas des cagoules, elle ont créé le rôle, étaient à Marseille avant de nous rejoindre sur le plateau. Elles y ont acheté des trucs immondes et elles sont venues avec quoi. Y a pas une réflexion particulière sur les costumes. Chaque acteur vient avec son truc et on fait avec. C'est un mélange des propositions des acteurs et de nos interventions comme l'histoire de ces polos. Claude aimait beaucoup ces tâches de couleurs.

Des projets pour la suite ?

Oui ! On a fait un court pour la pièce qu'il va mettre en scène et qui se jouera en septembre 2020. On arrive en fin d'un cycle d'improvisation et je pense que là, pour le long-métrage qu'il est en train d'écrire et qu'il veut financer, on va passer à autre chose. L'idée c'est d'ingérer dans la structure très rigide du cinéma classique des moments d'improvisation. Je pense que formellement, il a envie d'aller plus loin et de quitter cette esthétique fixe, d'aller expérimenter des choses à l'image tout en conservant une souplesse dans la manière de faire des films. Dès qu'on fait des films financés c'est pas la souplesse qui est ce qui caractériserait le mieux un tournage ! J'espère qu'on tourne à l'été 2021 ce long-métrage mais rien n'est sûr pour l'instant.

Entretien avec Éric Gautier

Eric Gautier est chef-opérateur. Il a travaillé avec Arnaud Desplechin, Alain Resnais, Olivier Assayas, Walter Salles, Patrice Chéreau... Ancien joueur de jazz, il a toujours défendu une conception singulière du métier de chef-opérateur comme celui d'un musicien de jazz qui improvise. L'entretien suivant a été réalisé par téléphone le 12/04/2020.

Lors de votre dernière conférence aux journées de la post-production, vous avez dit : « Le cinéma est l'art qui se rapproche le plus de la musique ». Pourquoi ?

Ce sont deux arts qui ont rapport avec le temps et le rythme et tout n'est que rythme en cinéma comme en musique. Il y a des blocs de l'histoire qui vont passer par un contraste, un rythme de caméra... qui peut ensuite retomber dans quelque chose de plus calme, de plus sombre. Tout le travail qu'on fait est lié à la durée. Tout ce qui compte réside dans le mouvement. C'est pour ça que le cinéma n'a rien à voir avec la photo ou la peinture. Éventuellement avec la littérature, sauf que ça dépend de son propre rythme de lecture. Un film on suit le déroulé. Si on s'arrête, on perd complètement le rythme et donc son âme.

Comment ça se traduit dans votre travail d'opérateur ?

C'est là tout le temps. C'est décider s'il faut filmer en travelling ou en plan fixe... J'essaie toujours de comprendre dans le scénario ces blocs, ces changements de rythmes. Comment ensuite j'associe ce rythme à un rythme visuel : une image plus sombre, plus claire, plus douce, plus dure... Tout cela se prépare comme une partition, un score de musique. J'essaie toujours de construire pour aller avec le film, même s'il s'agit parfois d'être en contrepoint. Quelque

chose qui a l'air très triste peut parfois être filmé de façon très joyeuse. C'est la préparation qui se fait avec l'aide du réalisateur.

Un scénario n'est pas un roman. S'il y a trop d'indications, il devient trop directif. Un scénario c'est la promesse d'un film. C'est pour ça que les scénarios sont intéressants à lire quand on connaît le film mais ce ne sont pas des œuvres littéraires. LA littérature inclut tout ce qu'il faut qu'on ressente, le travail du chef-opérateur en quelque sorte. C'est à l'intérieur même, c'est une œuvre en soi. Cela va permettre aux gens qui vont être créateurs de s'en emparer aussi. D'abord il faut comprendre ce que le réalisateur cherche à raconter. Au bout d'un moment, on peut chercher à greffer des idées des propositions. Comme les réalisateurs avec qui je travaille ce sont des gens avec qui j'ai des affinités. Comment on filme ça ? Comment on va faire des ruptures ? C'est tout le travail théorique et ensuite sur le plateau qu'on affine, d'où l'idée d'improvisation.

Mais une improvisation ça se prépare ! Quand Bill Evans improvise, il travaillait vraiment des arrondis, des choses très dissonantes, et même des grands classiques qui sonnent de façon très particulière mais il a une base très solide. Il a déjà une couleur comme on dit en musique. Il y a donc un vrai travail pour savoir comment on a envie de structurer.

En regardant vos films, j'ai l'impression que la plupart des films sur lesquels vous avez travaillé, vous essayez de travailler sur le mouvement. Notamment dans Intimité

Absolument. Mais ça tient aussi de la personnalité du réalisateur. Patrice était quelqu'un de très bouillonnant. Cette histoire qu'il voulait raconter avait un rapport avec lui. C'était quelqu'un de très angoissé, toujours dans le mouvement. Il avait toujours besoin de beaucoup d'action. C'est intéressant à la même époque j'ai travaillé avec Carax et lui il composait énormément ses cadrages, un peu à la Bresson.

Après ce n'est pas parce que la caméra bouge qu'il y a du rythme. Chez Rohmer, la caméra est très fixe et pourtant il y a beaucoup de rythme. Après c'est vrai que j'ai tendance à aimer l'épaule mais tout dépend des affinités.

Par exemple, la première partie du film de Jia Zhang-Ke est entièrement tournée à l'épaule, sans répétition. Par contre la deuxième partie est une partie beaucoup plus composée, sur rails. La dernière aussi est sur rails mais en même temps plus violente aussi, mais c'est lié à la

distance à laquelle on se met des acteurs. J'ai accompagné ça aussi à la photographie par les couleurs : une première partie très colorée et au fur et à mesure de moins en moins de couleur.

Quelle était la méthodologie de tournage pour les scènes de sexe dans Intimité ?

Ces scènes ont été tournées en studio en une semaine. Patrice ne voulait pas de caméra qui vole des images. C'est très travaillé. Tout était sur dolly alors que la plupart du film est tourné caméra à l'épaule dans la rue... Le décorateur a reproduit le sous-sol de la maison. Il fallait pouvoir parfaitement raccorder à la lumière entre le décor naturel et le décor studio.

Le découpage se faisait sur place. Avec Patrice, on ne découpait pas vraiment mais dans tous les cas il y avait l'idée de faire une chorégraphie en plan-séquence. C'était chorégraphié sur place même s'il avait de bonnes idées de ce qu'il voulait voir. On voit ce qui se passe, ce que les acteurs peuvent proposer et ce que je peux proposer. Mais c'est pas de l'improvisation. On met bien en place avant de filmer. On travaille sur une partition vraiment écrite.

Contrairement à d'autres scènes comme celle tournée dans Soho tôt le matin avec le soleil assez bas. C'est la scène où il la poursuit et elle finit par se rendre compte qu'il la suit et elle se met à le suivre. On a tourné ça très vite. Le soleil partait vite. C'était très improvisé dans les vraies rues. On allait très vite. Et encore on jouait le jeu de la rue en pente, il fallait donner de la cohérence à tout ça à la lumière qui changeait très vite. On s'était mis d'accord sur un nombre de plans et on l'a fait comme ça. Ça c'était beaucoup d'improvisation à l'opposé des scènes de sexe.

Quelle est la position de Chéreau par rapport aux « règles de raccord » (les 180°, les directions de regard...) ?

Il était très classique jusqu'à *La Reine Margot* mais personnellement j'ai toujours aimé les sautes d'axe, pas en elle-même, mais je n'ai juste jamais compris ces histoires de raccord. L'histoire d'un personnage qui va sur sa droite puis ensuite sur sa gauche et qu'on est censé comprendre qu'il revient sur ses pas... non mais attends on n'est pas dans la préhistoire, tout le monde sait que quelqu'un qui marche va de l'avant. Revois à *bout de souffle*, y a plein de sautes d'axes et ça donne une énergie incroyable. Ça ne veut pas dire que j'en fasse toute que

couste. En fait je pars du principe que si le plan est intéressant, il le sera toujours plus que le plan qui se soumet à la règle qui voudrait qu'on filme de l'autre côté. Ce qui compte ce sont les yeux. Un plan intéressant est toujours montable. Alors qu'il y a des champs-contrechamps où c'est d'un ennui et c'est moche quoi. Avec la saute d'axe des fois on découvre des choses nouvelles qui vont raconter quelque chose de nouveau. Tout dépend si c'est filmé et éclairé de façon intéressante. On peut aussi heurter à la lumière comme je l'ai fait avec Resnais par moments.

Quand on parle de ça, je ne dissocie jamais le cadre de la lumière. Il peut être intéressant de placer un personnage à contre jour et l'autre en pleine lumière.

Moi j'ai donné à Patrice l'habitude d'un plateau libre et de pouvoir faire des 360° sans problème.

Comment ça se passait les éclairages à 360° de manière générale ?

Il y a pas de manière générale. Des fois c'était sans lumière, des fois accroches au plafond, tout dépend de la scène. Evidemment le plus simple c'est le mieux. Par exemple sur Clean, j'avais une toute petite équipe et on était toujours en décors naturels, j'utilisais des ampoules par-ci par là. Sans plus de préparation en presque totale improvisation. Il y a plein de façon de le faire mais il faut que ça ait un sens. Des fois il y a des grosses installations au plafond. Tout ça ce sont des questions de rythme et de contrastes.

Par exemple avec Chéreau c'était du 360° assez systématiquement ?

Non pas forcément. Par contre, des fois quand on se rendait compte que l'autre axe pouvait être intéressant, j'essayais de le préparer pendant qu'on tourne histoire que dès qu'on voulait se retourner c'était prêt.

Il y a la fameuse scène autour du billard, ça c'est du pur 360° parce que les personnages tournent autour. A chaque fois qu'il y a une coupe chez Patrice, c'est un plan en mouvement, ça garde une logique de plan-séquence même s'il y a des coupes. C'est quelque chose qu'on a adopté tous les deux qu'il n'avait jamais fait auparavant. C'est la possibilité de monter deux prises d'un même plan sauf que les prises étaient toujours différentes. C'est presque un plan différent mais en même temps dans la même logique. On assume les sautes mais on reste

dans le point de vue d'un plan-séquence. Ce sont des raccords imparfaits pensés sur le moment, sur le tournage.

J'ai retrouvé ça dans *Sur la route*, cette idée de raccords imparfaits, d'image fragile. Rien que dans le fait d'avoir conservé les secousses de la caméra qui les filme sur la moto...

Quand je suis arrivé sur la préparation, ils avaient prévu une deuxième équipe pour aller faire les plans de moto. Ils avaient une espèce de voiture travelling, un truc 2*6 roues. J'ai dit tout de suite que c'était hors de question et que la deuxième équipe c'était nous. Avec Walter, on a fait acheter un pick-up Volkswagen qu'on pouvait avoir avec nous tout le temps. J'ai fait découper les bords du pick-up et ça nous permettait d'installer la caméra directement dessus. Il n'y avait pas des suspensions incroyables mais c'était l'idée. Ça nous a permis d'aller sur des petites routes dans la cordillère des Andes. Je filmais ça avec un petit retour vidéo parce que ça m'aurait défoncé le crâne mais il fallait que ce soit violent. La moto c'était une Norton sans amortisseurs et il fallait ressentir ça, pas faire semblant avec une voiture travelling. Les acteurs ont pris un mois de cours pour s'entraîner. Ce qui m'intéressait c'était de sentir la route et la pénibilité du voyage.

De la même façon, en tout cas dans le sud de l'Argentine, il y a beaucoup de fausses teintes tout le temps. J'en jouais et je les provoquais même des fois. On guettait les fausses teintes, on faisait exprès que le soleil entre ou sorte pendant le plan. Là pour le coup il s'agissait d'éviter la carte postale et de donner plus de vie à l'image.

Toute la fin en Amazonie est tournée à l'épaule. C'était une espèce d'empathie qu'on recherchait.