

**ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de Master**

Spécialité Cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

**Le direct au cinéma : quand l'instant entre sans frapper.**

**Thibault PASTIERIK**

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *À ce que nous avons été*

Directeur de mémoire : Tony GAUTHIER

Présidente du jury et coordinatrices des mémoires : Giusy PISANO

**ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Mémoire de Master**

Spécialité Cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

**Le direct au cinéma : quand l’instant entre sans frapper.**

**Thibault PASTIERIK**

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *À ce que nous avons été*

Directeur de mémoire : Tony GAUTHIER

Présidente du jury et coordinatrices des mémoires : Giusy PISANO

## REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement

Tony Gauthier, pour ses conseils, ses relectures et son soutien,

Denise Nicastro, ma grand-mère, pour son aide précieuse et ses encouragements,

Jean-Bernard Marlin, pour son temps et ce café allongé,

Giusy Pisano, pour son accompagnement et ses corrections,

Florent Fajole, pour ses conseils et son temps,

Les vingt-six personnes de l'équipe de la Partie Pratique, et tout particulièrement

Noémie Carpe pour son amitié à toute épreuve,

Jérôme Carpe, pour sa célèbre Caravelle Volkswagen et son extrême gentillesse,

Jean-Michel Moret, pour son temps et son aide,

Françoise Baranger, pour son aide et sa patience,

Tapages & Nocturnes, pour leurs prix imbattables,

L'ENS Louis-Lumière, pour les moyens mis à notre disposition.

## RÉSUMÉ

Hier je prenais un verre au bar avec une amie, du côté de Bagnole. Il commençait à faire tard et la serveuse, qui était d'humeur moite-moite, nous a mis dehors. En voyant l'heure et le nombre de correspondances que me réservait l'itinéraire Google Maps pour rentrer chez moi, je me suis mis à débiter tout un sirtaki d'insultes bien senties. Mon amie m'a alors parlé d'une expérience faite avec deux bols de riz. Sur l'un on avait écrit « je te déteste » et sur l'autre, « je t'aime ». Trois fois par jour, on avait insulté le premier bol et dit des mots d'amour au deuxième. Les deux bols étaient conservés au même endroit, dans les exactes mêmes conditions. Après deux semaines de « traitement », on avait constaté que le premier bol était à un stade de décomposition bien plus avancé que le deuxième.

J'ai dit à mon amie que je ne voyais pas où elle voulait en venir. Elle m'a dit qu'on avait tous le moyen d'accéder au bonheur si on se concentrait sur l'instant présent. J'ai dit que je n'aimais pas qu'on m'explique comment être heureux. Elle m'a dit qu'elle était d'accord.

Mais j'aime bien cette idée que le bonheur n'est pas quelque chose d'extérieur, qu'il ne s'agit pas d'un objectif mais plutôt d'une fin en soi instantanée.

L'instant présent est à la mode, un peu comme les chaussettes à motifs. Tout le monde autour de moi en parle. Au cinéma, l'instant présent, ce n'est pas vraiment le sujet. On préfère prévoir, anticiper, penser à tout sauf à l'instant présent. De toute façon cette chose ça ne se pense pas, et c'est bien l'intérêt. Néanmoins, certains sont déjà parvenus à intégrer l'instant au processus de fabrication cinématographique. Cela demande certaines méthodes alternatives, mais ça fait se poser la question :

Ça donne quoi du cinéma à l'instant ?

## MOTS-CLEFS

ACTEUR

CASTING SAUVAGE

COLLECTIF

DÉCOUPAGE

DIRECT

IMPRÉVU

IMPROVISATION

INSTANT

MULTI-CAM

PRISE UNIQUE

PRODUCTION

SCÉNARIO

TOURNAGE

## ABSTRACT

Yesterday I was having a drink with a friend, around Bagnolet. As it was already late, the waitress –quite moody – pushed us out. When I looked at my watch and saw all the connections in Google Maps directions to go home, I started to reel off a whole sirtaki of insults. My friend then told me about an experience with two rice bowls. On the first was written “I hate you” and on the second, “I love you”. Three times a day, someone was charged to insult the first bowl and to whisper words of love to the second one. The two rice bowls were kept at the same place, in the exact same conditions. After two weeks of “treatment”, it turned out that the first bowl was in a state of decomposition way more advanced than the second one. I asked my friend what she was trying to say. She told me that everyone had the means to reach happiness through the present moment. I said that I didn’t want anybody to tell me how to be happy. She said she agreed. But I enjoy this thought that happiness is not something from outside, that it’s not a goal, but more an instantaneous end in itself.

The “present moment” is fashionable, a bit like socks with patterns. Everybody around me speaks about it. In the film industry, the present moment is not a general idea. We rather plan, anticipate, think about everything except the present moment. Anyway, all the purpose of that thing is that it cannot be thought. However, some succeeded in including “the moment” along the film fabrication process. This requires alternative methods, but the question is worth asking:

What instant cinema is like?

## KEYWORDS

ACTOR

COLLECTIVE

DIRECT

IMPROVISING

INSTANT

MULTIPLE-CAMERA

OPEN CASTING CALL

PRODUCTION

SCREENPLAY

SHOOTING

SHOOTING LIST

SINGLE TAKE

UNFORESEEN

## TABLE DES MATIÈRES

PETIT PRÉAMBULE, JUSTE POUR SE CHAUFFER.....	9
INTRODUCTION.....	12
I. CONSTRUIRE LE DIRECT .....	14
Chapitre 1. Quelle définition de la prise unique ? .....	16
Chapitre 2. L'acteur-personnage. ....	18
Chapitre 3. Les procédés de captation du direct. ....	37
II. CONSTRUIRE EN DIRECT.....	57
Chapitre 1. Du papier à la scène : production et tournage.....	60
Chapitre 2. La surprise.....	87
III. RETOUR D'EXPÉRIENCE .....	96
Chapitre 1. La Préparation.....	98
Chapitre 2. Le Tournage.....	104
Chapitre 3. Le montage. ....	107
CONCLUSION .....	109
BIBLIOGRAPHIE .....	112
FILMOGRAPHIE .....	114
TABLE DES ILLUSTRATIONS .....	116



## PETIT PRÉAMBULE, JUSTE POUR SE CHAUFFER

Le second assistant a sorti la carte de la caméra et me l'a tendue d'un geste parfaitement contrôlé. Il n'a rien dit, mais ses yeux étaient aussi solennels qu'une remise de médaille en uniforme, avec kir royal et discours du Grand Chancelier en personne. J'ai pris la carte en faisant de mon mieux pour paraître à la fois grave et décontracté, puis je me suis éloigné. Le soleil déclinait, et on ne le devinait plus que par les ombres projetées des immenses tours Raids qui encombraient le chemin, ce même chemin que j'avais déjà emprunté à cinq reprises aujourd'hui. Par chance, cette fois-ci je n'eus pas à attendre longtemps avant que le disque navette ne passe. À cette heure-là, il était quasiment vide, et je pus m'allonger sur la banquette arrière pour faire un léger somme, le temps de passer les arrêts du quartier bobo des SSD, du jardin USB pour enfants, de la casse aux CD et des ruines disquettes, classées depuis peu au Patrimoine de l'Unité de Stockage. Il faisait presque nuit et le Cloud commençait à gronder quand je suis descendu du bus. Valait mieux que je me dépêche si je voulais éviter la sévère pluie de méta-datas annoncée par la météo. Cinq minutes de marche soutenue plus tard, j'arrivais près de la rivière de bits. C'est là que toute information circulait avant d'être traitée par le bassin de Transfert Sécurisé et stockée selon les besoins. J'ai pris la carte et j'ai déversé son contenu dans le torrent de données, puis j'ai fait demi-tour en pressant le pas. Avec un peu de chance je serais rentré chez moi avant vingt heures.

À l'arrivée du numérique, on nous a fait miroiter un monde sans chute de pellicule, sans gâchis, où un seul clic droit suffirait à supprimer un rush, où un plan pourrait être retourné sans limites et durer des heures. Il serait absurde de refuser ces grandes avancées au numérique. Néanmoins, ces derniers temps, on s'est aperçus que le tableau était un peu plus nuancé. À l'heure de la course à la définition et du tournage en RAW, il a bien fallu se rendre à l'évidence : le stockage numérique prend lui aussi de la place, et coûte de l'argent. Le digital a néanmoins l'avantage de proposer un éventail de chaînes de production, plus ou moins lourdes, ce qui ouvre le champ des possibles.

Cette hyper-démocratisation de l'image a certes permis de nouvelles formes d'expression (et notamment au travers d'internet) mais elle n'a pas réussi à remettre en cause le système de production déjà établi comme on aurait pu l'espérer. Au contraire, elle semble avoir conforté celui-ci dans sa commercialisation, en attisant la consommation des contenus audiovisuels par

le grand public. La démultiplication des moyens de captation et de diffusion a inéluctablement impacté notre façon de percevoir les images, de les « ingérer ». Pour maintenir la croissance induite par la rétro-alimentation entre l'offre et la demande, les processus de fabrication ont dû être accélérés de façon exponentielle. En résumé : tout doit aller toujours plus vite. Ce credo, qui peut paraître banal et ringard, trouve néanmoins son application dans la quasi-totalité des domaines de production audiovisuelle, et notamment au cinéma où, comme partout ailleurs, le temps, c'est de l'argent.

Le cinéma est un art, le cinéma est une industrie. Le cinéma est une passion, le cinéma est un travail. Cette dualité qu'on peut certainement appliquer à d'autres domaines – le sport, la musique, etc. – est moins anodine qu'elle n'y paraît. Tout d'abord, art et industrie ne sont pas intrinsèquement liés : l'art n'est pas censé se définir par sa commercialisation ni par sa valeur marchande, contrairement à l'industrie dont la viabilité économique est une condition nécessaire. Dans les faits, on sait que l'art se voit très souvent attribuer une valeur marchande, et qu'il devient, dès lors, objet de commerce.

Le cinéma, par sa nature de médium, est l'une des formes d'art qui se diffusent avec le plus d'efficacité – peut-être juste derrière la musique. Autrement dit, il peut toucher beaucoup de monde en relativement peu de temps. En revanche, cette exposition se révèle indubitablement éphémère dès lors qu'on la compare à celle d'un tableau qui pourra recevoir des centaines de visiteurs chaque jour pendant d'innombrables années. D'un autre côté, le cinéma est cette fois-ci très certainement la forme d'art qui nécessite le plus de moyens. Même s'il est tout à fait possible de faire des films avec rien d'autre qu'une caméra, cela limite néanmoins les possibilités. Au minimum s'ajouteront alors à cette caméra des acteurs, une équipe technique (même réduite) et surtout une chaîne de post-production incluant au moins montage et mixage. Et puis il y a le cinéma spectaculaire, qui redouble d'artifices pour clouer le spectateur dans son fauteuil, et là alors il suffit de regarder le nombre de noms qui défilent au générique pour se rendre compte de l'immensité de l'entreprise.

On saisit rapidement l'enjeu : pour être rentable, le cinéma doit aller vite. Produire beaucoup, en peu de temps, pour vendre beaucoup, en peu de temps. Et attention, cela ne concerne pas seulement les grands blockbusters avec leurs attaques extra-terrestres et leurs cavalcades de rhinocéros géants. La grande majorité des films sont produits à l'intérieur de ce système économique. Y compris une grande partie de ce qu'on appelle le « cinéma d'auteur », y compris

les films à petits budgets. Cela ne veut pas dire qu'ils rapportent nécessairement des millions, mais qu'ils ont du moins le devoir d'être rentables, sans quoi leurs réalisateurs seraient bannis du système. Cette condition a une influence extrême sur le cinéma. La peinture, la musique, la littérature ne sont pas dépendantes d'un tel système de production car elles ne nécessitent pas tant de moyens. Un peintre non reconnu mourra peut-être dans la misère, mais il pourra continuer à peindre tant qu'il aura suffisamment d'argent pour acheter des toiles vierges et de la peinture. Sans production, un réalisateur aura bien du mal à faire un film par ses propres moyens (économiques et humain), bien que cela reste possible.

En cela le numérique, les progrès technologiques et internet, en permettant l'autoproduction et l'autodiffusion, auraient pu engendrer une révolution. Pourtant ça n'a pas été le cas. Peut-être parce que le cinéma, plus que toute autre forme d'art, continue malgré tout à nécessiter la validation du système pour exister.

## INTRODUCTION

Alors que mes études scolaires touchent à leur fin et que l'entrée dans le monde professionnel approche à grands pas, je m'amuse à comparer l'idée que je me faisais du cinéma à la sortie du lycée, lorsque j'ai décidé de suivre cette voie, et l'idée que je m'en fais aujourd'hui, six ans plus tard. On place souvent ces souvenirs sous le signe de l'innocence et de l'insouciance, deux caractères à l'ambiguïté bien choisie qui, fréquemment imputés à la jeunesse, offrent l'heureuse coïncidence de la sublimer en lui retirant toute crédibilité. J'y vois personnellement un vil subterfuge s'opposant au deuil salutaire de nos ambitions passées. Le fait est que j'ai compris – ou du moins je crois avoir compris – beaucoup de choses au cours de ces six dernières années, et notamment que le « cinéma » était un terme très général qui réunissait une pluralité de modèles, parfois extrêmement différents les uns des autres. Cette découverte, qui tout comme celle du tombeau de Toutânkhamon ne s'est pas faite en un jour, m'a très récemment permis de formuler une évidence jusqu'alors bien enfouie : il ne faut pas toujours faire le cinéma que l'on aime pour aimer le cinéma que l'on fait.

Et le cinéma se fait au tournage.

Le tournage est une des trois grandes étapes du processus de production cinématographique, précédée de la préparation et suivie de la postproduction. Chacune de ces parts est indispensable au bon déroulement de la fabrication du film : sans la préparation, qui rassemble beaucoup de paramètres différents (repérage, découpage, répétitions, essais, etc.), le tournage ne peut avoir lieu, et sans la postproduction (montage, étalonnage, mixage, etc.), le contenu du tournage restera à jamais stocké sur des disques condamnés à tristement contempler du haut de leur tour cette station de montage qui aurait pu faire d'eux un film.

Et puis il y a le tournage, le chaînon central, sorte de récolte de la matière première du film. Là où tout devrait se jouer. C'est également l'étape la plus coûteuse, qui nécessite de payer toute une équipe technique, des acteurs, du matériel en tout genre. Le tournage doit donc être efficace, méthodique, d'où l'importance de la préparation. Cette méticuleuse organisation, parfaitement raisonnable lorsque l'on considère les contraintes économiques et matérielles qui planent sur un tournage, peut néanmoins être à l'origine d'un curieux sentiment. Tous les tournages auxquels j'ai eu la chance de participer depuis mon entrée à l'école étaient empreints de la

contradiction suivante : ce qui s'y jouait paraissait à la fois décisif et acquis. Décisif parce que si nous ne tournions pas ce qu'il fallait, le film serait compromis. Acquis parce que tout ce qu'il fallait tourner avait déjà été prévu, préparé, et surtout, prédéterminé. Cette constatation a redonné une direction à mes ambitions de lycéen : ce qui m'avait poussé à faire ces études était toujours bien là, accessible. Mais il fallait que je me dirige vers un cinéma qui se jouait dans l'instant. Vers un cinéma plus *direct*.

Le cinéma direct désigne une typologie très particulière de films, l'usage de ce terme implique par conséquent une certaine assiduité. Par ailleurs, cette étude ne se réservera pas exclusivement au cinéma direct, sinon à la notion plus générale de *direct* au cinéma. Afin de nous faire mieux comprendre, il est certainement indispensable d'exposer dès à présent notre définition du « direct ». Le direct, c'est ce qui se produit dans l'instant-même, en échappant à tout contrôle. Ce caractère irrépressible est intrinsèque au direct. C'est ce qui ne peut pas être décidé, ce qui ne peut pas être prévu, car s'il est possible de prévoir le futur, il demeure inconcevable de prévoir le présent. Le direct est donc profondément lié à la notion de présent, mais il n'est pas le présent. Si nous nous permettons d'employer un registre plus mystique, le direct est alors *la transcendance de l'image par l'être*. Nous approfondirons cette définition plus tard, mais pour le moment cela suffit déjà à révéler la pierre d'achoppement qui orientera toute notre étude : comment le direct peut-il survivre à l'artifice du cinéma ? Dès lors que tout est déjà connu d'avance, que cette énorme machine bien huilée de la production cinématographique est mise en marche, que les contraintes s'additionnent et que le temps défile, où le direct, qui ne se commande pas, peut-il trouver sa place ?

Voilà enfin le résultat de nos réflexions préliminaires. Une question que l'on pressent dense et aventureuse. Comment intégrer le direct au processus de fabrication cinématographique ? Au cours de mes recherches, j'ai pu déceler deux tendances principales répondant à cette problématique. La première consiste à construire le direct, en l'invitant à éclore à l'intérieur d'un cadre bien défini, ce qui offre l'avantage de ne pas avoir à remettre en cause le processus de production classique dans son intégralité.

La deuxième, bien plus radicale, consiste à construire le film *en direct*, et s'articule autour d'une proposition alternative de processus de production, parfaitement hors système. C'est à cette deuxième tendance que j'ai décidé de me rallier pour tourner mon film de fin d'études.

# **I. CONSTRUIRE LE DIRECT**

*De l'utilité de la prise unique.*

Le direct ne peut être constant. Il disparaît dès que ressurgit le contrôle – ce qui finit inmanquablement par arriver, car nous sommes en perpétuelle quête de contrôle (de nos émotions, de nos gestes, de nos mots...). Lorsque le direct survient, c'est donc souvent de manière ponctuelle et il ne prend jamais la peine de toquer à la porte. C'est bien cette ponctualité qui intéresse certains cinéastes, pour qui le direct est alors une sorte d'assaisonnement, de sel dont on pourrait penser pouvoir se dispenser mais sans lequel tout s'écroulerait. Le direct vient donc *ponctuer* le film au cours du tournage. Chaque plan, chaque mouvement, chaque dialogue peut être prédéterminé, le direct, au travers de l'acteur, surgira à l'intérieur du cadre établi. Sans remettre en cause tout le processus de fabrication classique, une certaine mise en condition est néanmoins nécessaire pour permettre l'évènement car, après tout, il s'agit ici de susciter l'incontrôlable.

Nous analyserons dans cette première partie en quoi le jeu de l'acteur est au centre du principe de prise unique pour ensuite présenter les procédés de captation du direct.

## Chapitre 1. Quelle définition de la prise unique ?

Parmi les différentes méthodes de travail adoptées par les réalisateurs pour construire le direct, plusieurs s'articulent autour d'une dynamique de tournage bien particulière : la prise unique. Afin d'explicitier le lien entre direct et prise unique, expliquons tout d'abord ce dernier terme. Une confusion a fréquemment lieu entre la « prise unique » et le « plan-séquence ». Ces deux *principes* peuvent coexister, mais ne sont en rien indissociables. Rappelons rapidement qu'un film est – généralement – structuré en séquences elles-mêmes structurées en plans. Un plan est défini par deux raccords (entrée et sortie) qui le dissocient du plan précédent et du plan suivant. Une séquence est composée d'un ou plusieurs plans, et se définit par son unité de lieu et/ou de temps ainsi que par sa valeur narrative construite autour d'une action principale. Un « plan-séquence », c'est donc un plan qui présente les caractéristiques d'une séquence, ou plus simplement, une séquence composée d'un unique plan. Une prise est l'enregistrement d'un plan. Chaque plan peut-être enregistré plusieurs fois, en fonction des besoins du réalisateur, du jeu d'acteur, du travail de l'équipe technique... Dans la majeure partie des cas, le tournage d'un plan nécessite plusieurs prises. Lorsqu'on ne fait qu'une prise pour tourner un plan, on parle alors de « prise unique ». On comprend donc que le plan-séquence est l'unique plan d'une séquence, tandis que la prise unique est l'unique prise d'un plan.

Que diriez-vous à présent d'une brève réjouissance étymologique ?

Prise est le déverbal de prendre, et collectionne les définitions. Ainsi, on parle de prise de combat, de prise de pêche ou de chasse, de prise d'escalade... Pourquoi, lorsqu'est né le cinéma, a-t-on choisi encore une fois d'adopter le terme prise pour désigner l'enregistrement du sujet filmé ? C'est qu'avec le mot prise vient l'idée de saisir quelque chose, de s'emparer – même provisoirement – d'un sujet dans son entièreté. La prise est nécessairement totale, elle a à voir avec l'appropriation parfaite d'un corps autre. Il n'y pas de demi-prise. Au cinéma, la prise, c'est donc la *capture* d'un corps, d'un visage, d'un lieu, d'un paysage dans son intégralité. On ne parle de prise ni en peinture, ni en dessin, ni même en sculpture. La prise est bien propre au dispositif photographique, la peinture la plus hyperréaliste ne saurait être une prise.

Arrivé jusque-là, j'éprouve néanmoins le besoin de dissocier deux valeurs extrêmes de prises, que j'appellerai prise *observatrice* et prise *participante*. Le but de cette dissociation n'est pas



d'établir une classification binaire des prises, mais plutôt d'évaluer au moyen de ces deux primaires le rapport participation/observation d'une prise. Il s'agit d'un modèle théorique qui contient les limites de son application dans sa définition même car en pratique, observer, c'est déjà participer. Mais voyons quand même où cela nous mène.

La différence – que je suggère – réside en la relation établie entre le dispositif et le sujet. Filmer un paysage, une atmosphère, un visage, un corps, enregistrer un temps, capter un évènement passager, c'est d'après moi une forme observatrice de la prise. En revanche, utiliser l'acte même de filmer pour faire réagir un corps, pour susciter une émotion, un état, accepter la dimension bilatérale de la relation qui unit l'acteur à la caméra, manipuler et se laisser manipuler dans un processus de rétro-alimentation, c'est ce que j'identifie comme la forme participante de la prise. C'est certainement cette deuxième conception, plus « active », qui pousse certains réalisateurs à imposer à leurs équipes et à leurs comédiens le principe de prise unique. Dans ce cas, l'enjeu se situe bien du côté de la *performance* de l'acteur, mais également de celle de l'équipe technique, avec pour objectif de capter cette spontanéité subite qu'on ne pourra plus retrouver.

*« Mon idéal, disait Maurice Pialat, c'est le plan unique dans lequel s'exprime un point de vue sur une chose qui se produit dans l'instant même. Dès que l'on découpe, que l'on fragmente, que l'on revient en arrière, cette vérité se dérobe puisque l'on recommence ce qui par définition ne se produit qu'une seule fois »<sup>1</sup>.*

La vérité dont parle Pialat, c'est ce direct qu'on ne peut forcer à se reproduire, c'est ce que nous donne l'acteur de lui-même et malgré lui, c'est ce mot, ce geste, cette réaction qui lui échappe un bref instant. La prise unique, en refusant toute reproductibilité, devient alors un moyen de provoquer le direct au sein de la représentation, au sein du jeu d'acteur, car c'est bien chez l'acteur avant tout que le direct s'exprime.

---

<sup>1</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p.159

## Chapitre 2. L'acteur-personnage.

Le jeu de l'acteur est au centre du principe de prise unique. Souvent, la première chose qui nous vient à l'esprit une fois ce principe assimilé, c'est l'immense risque qu'il représente. On considère immédiatement qu'il y a de fortes chances pour qu'une erreur surgisse et gâche la seule prise, et on projette dès lors notre anxiété sur l'acteur en lequel on place tous les enjeux. Il n'a pas le droit à l'erreur. Il ne doit pas oublier son texte. Il doit faire ce qu'on lui a dit de faire sans se tromper. Ce conditionnement nous paraît insupportable, l'acteur semble privé de toute liberté, de toute expression. On a l'impression de le mettre en cage. Pourtant, cette idée est aux antipodes de ce que doit être la prise unique pour un acteur. Tout prend sens lorsqu'on perçoit la chose non pas comme une limitation, mais plutôt comme une opportunité. L'enjeu n'est plus tant celui d'être « bon » ou « juste » dès la première prise, mais plutôt d'apparaître « chargé ». Chargé d'énergie, d'angoisse, de fatigue, d'euphorie, d'une émotion propre à l'instant et donc non reproductible. Les moyens employés par les réalisateurs pour arriver à cela sont multiples, et vont parfois très loin. On pressent d'ailleurs une préoccupation éthique au détour de cet engagement très personnel de l'acteur malgré lui. C'est ainsi que Rémi Fontanel questionne le cinéma de Pialat,

*« Jusqu'où est-on prêt à aller ? Qu'est-ce qu'on est capables de donner ? Qu'est-ce que le cinéaste attend ? [...] C'est une rencontre, entre ce que quelqu'un attend de vous et ce que vous êtes capable de donner »<sup>2</sup>.*

Mais doit-il nécessairement y avoir un décalage entre le personnage et l'acteur pour accéder au direct ? Lequel doit se plier à l'autre ? Quelles solutions pour résoudre cette apparente contradiction entre représentation et direct, entre ce que l'on contrôle et ce qui nous échappe ?

Tout se joue autour de la dualité de l'acteur-personnage.

On peut d'ores et déjà dissocier trois cas qui nous aideront à structurer notre étude : le personnage est écrit avant le choix de l'acteur, le personnage est écrit avec l'acteur, le personnage est écrit d'après l'acteur. Ces deux derniers cas sont assez proches, et nous nous efforcerons de montrer qu'ils doivent leur différence au statut d'acteur.

---

<sup>2</sup> BEAULIEU, Sarah, « Pialat et ses acteurs – Entretien avec Rémi Fontanel », Métafictions, <http://metafictions.fr/pialat-et-ses-acteurs>, 04/06/2016

« Ça s'est déroulé sur une très longue période. D'abord, Rohmer, je l'ai rencontré en juin 84 et on a tourné le film en juin 86. Donc, pendant deux ans, on s'est vus sans idée de film. Mais il enregistrait nos conversations. [...] On a parlé de tout un tas de choses, de l'air du temps, des relations amoureuses, de la peinture aussi, de musique, de cinéma, d'Hitchcock, de choses très très variées. »<sup>3</sup>

Ce commentaire d'Emmanuelle Chaulet à propos de la préparation du scénario de *L'Ami de mon amie* en dit long sur la méthode d'écriture d'Éric Rohmer. Peut-être plus que n'importe qui d'autre, Rohmer – du moins pour une partie de sa filmographie – a cherché à investir l'acteur dans l'écriture de son personnage, et ce bien en amont du tournage. Il s'agit d'un processus extrêmement chronophage, mais qui porte ses fruits en donnant ce ton si particulier aux acteurs des films de Rohmer. Le témoignage d'Amanda Langlet, qui incarne la jeune Pauline dans *Pauline à la plage*, est également parlant :

« Il y a des gens qui trouvent que l'on discute trop dans Pauline, mais à quinze ans, je ne parlais pas par onomatopées, je discutais. [...] C'est plus facile d'apprendre un texte qui vient vraiment de toi. C'est plus réaliste. Il a fait pareil avec tout le monde. Il connaissait déjà Arielle Dombasle, Rosette. C'est leur façon de parler dans la vie qu'on retrouve dans le film. »<sup>4</sup>

Cette méthode d'écriture permet par la suite à Rohmer d'acquiescer un parfait contrôle au moment du tournage. Toute réaction, tout débordement éventuel de l'acteur, s'inscrira forcément dans ce qu'est le personnage interprété et ne pourra que servir l'objectif de la séquence. Comme le souligne Gille Mouëllic dans son livre *Improviser le Cinéma* :

« Rohmer compte-t-il sur l'improvisation comme éventuel débordement, comme possibilité pour l'actrice de donner à la scène une direction inattendue ? Force est de constater que non. Il sait très précisément la manière dont chacune d'elles va s'emparer de la situation et des dialogues »<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> HERTAY, Alain, *Éric Rohmer, Comédies et Proverbes*, Liège, Éd. du Céfal, Coll. Grand Écran Petit Écran, 1998, p. 135

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p. 155

Le travail d'investissement personnel de l'acteur dans son personnage se réalise donc chez Rohmer en majeure partie au moment de l'écriture. Une fois le texte écrit, les acteurs devront s'y tenir avec une rigueur catégorique, le réalisateur n'acceptant quasiment aucune distorsion. Nombreux sont les témoignages d'acteurs ayant collaboré avec le cinéaste qui s'expriment à propos de sa méthode de travail. Sur un plateau télévision, Jean-Louis Trintignant parle de la précision de l'écriture des dialogues de *Ma nuit chez Maud*, allant jusqu'à situer les hésitations du personnage par des « heu » insérés dans le texte<sup>6</sup>. Arielle Dombasle commente également cet extrême contrôle du cinéaste :

*« La force de Rohmer, résolument moderne, c'est de construire des films très écrits, à la virgule près, et en même temps, à l'intérieur des scènes, de garder des personnages vivants [...] Rohmer tient le réel en laisse, mais dans un tremblé de jeu où peut advenir l'inattendu »<sup>7</sup>.*

On sait qu'Éric Rohmer avait en horreur le qualificatif « professionnel » dès qu'on parlait d'acteur. Peut-être parce qu'à ses yeux, être devant une caméra suffisait à faire de vous l'acteur de cette caméra, quand bien même vous n'auriez jamais joué avant, et peut-être même plus encore pour cette raison justement. En ce sens, le cinéaste rejoint une *morale* très chère aux cinéastes de l'après-guerre, et notamment à Rossellini, qui considérait l'interprétation comme une « *obsécinité qu'il fallait à tout prix éviter, en commençant de façon quasi-sanitaire par travailler avec des non-acteurs* »<sup>8</sup>.

*« Je prends un individu qui me semble avoir l'aspect physique du rôle, pour me permettre de mener jusqu'au bout mon histoire. Et, comme il n'est pas un acteur, mais un amateur, je l'étudie à fond, je me l'approprie, je le reconstitue, et j'utilise ses aptitudes musculaires, ses tics, pour en faire un personnage. Donc, le personnage que j'aurai imaginé aura peut-être changé en chemin, mais pour arriver au même but. »<sup>9</sup>*

---

<sup>6</sup> « Jean-Louis Trintignant à propos de la direction d'acteur d'Éric Rohmer », INA, Émission Télécinéma, 1974, <https://www.ina.fr/video/I00011434/jean-louis-trintignant-a-propos-de-la-direction-d-acteur-d-eric-rohmer-video.html>

<sup>7</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p. 155

<sup>8</sup> BERGALA, Alain, « La non-direction d'acteur selon Godard », in *Études Théâtrales n°35*, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 68-81

<sup>9</sup> BERGALA, Alain, *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, Coll. La petite bibliothèque, 2005, p. 131

Les intentions de Rohmer résonnent avec le processus *d'appropriation* décrit ici par Rossellini. Le cinéaste français travaillera principalement avec des acteurs amateurs, et notamment des jeunes filles (Laurence de Monaghan dans *Le genou de Claire*, Amanda Langlet dans *Pauline à la plage*, Joëlle Miquel et Jessica Forde dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle...*) avec qui il élaborera leurs personnages plusieurs mois avant le tournage, en s'inspirant d'elles.

Cependant, dans les castings de Rohmer, tous les acteurs, aussi « amateurs » soient-ils, sont déjà sensibilisés au jeu, et savent ce qu'apprendre un texte signifie. Plus encore, ils ont envie de jouer, de se retrouver devant la caméra, d'entrer *en représentation*. Ce n'est pas toujours le cas. Certains cinéastes préféreront directement tourner avec leurs personnages-mêmes, quitte à aller les chercher dans la rue. Le casting sauvage a la particularité d'offrir un immense potentiel au réalisateur. Il peut générer des expériences extrêmement enrichissantes, pour le film comme pour l'individu. Mais il y a un risque à prendre : quand l'acteur est incapable de jouer un rôle qui s'éloigne un tant soit peu de lui, le personnage, plus que jamais, se doit de lui coller à la peau.

Le casting sauvage n'a pas forcément pour but de trouver directement des personnages, c'est-à-dire des personnes correspondant parfaitement au profil – souvent social ou situationnel – recherché. On connaît d'ailleurs de nombreux acteurs ayant été découverts dans la rue et qui ont par la suite joué des rôles complètement étrangers à leur personne (Romain Duris, Vincent Lacoste, Ava Gardner, Bruce Willis...). Quasiment toujours dans ces cas-là, le casting sauvage est un accident : on repère un visage plus qu'un personnage. Or, il existe une forme autrement plus investie de casting sauvage qui a pour objectif de trouver la personne d'après laquelle sera créé le personnage, ou pour laquelle il a été créé.

Avant de commencer le tournage de son premier long-métrage de fiction *Shéhérazade* en septembre 2017, Jean-Bernard Marlin et sa directrice de casting, Cendrine Lapuyade, ont consacré six mois à la recherche des deux acteurs principaux dans les rues de Marseille. *Shéhérazade* a pour origine un fait divers : en 2013, un adolescent en fugue est accusé de proxénétisme après avoir été retrouvé dans la chambre d'un hôtel de passe, à Marseille, en présence de deux jeunes filles prostituées de son âge.

*« Pendant plusieurs mois, ils vivent de l'argent de la prostitution. On l'accuse de proxénétisme. Eux, ils vivent une histoire d'amour. C'était assez violent entre eux, il y*

*avait des coups échangés. Mais les protagonistes l'identifiaient bien comme une histoire d'amour. Cette histoire, je l'ai rencontrée plusieurs fois dans la rue, à Marseille. J'ai vu des jeunes filles prostituées se battre et tenter de survivre sur le trottoir pendant que leur copain était en galère. Certaines leur ramenaient même de l'argent en prison. »<sup>10</sup>*

Dès la genèse du projet, le metteur en scène a pour intention de faire jouer à des jeunes issus de quartiers défavorisés des personnages très proches d'eux. Les deux acteurs principaux, Kenza Fortas et Dylan Robert, viennent tous deux du quartier Belle de Mai, et se connaissaient déjà quand ils avaient dix ans. Dylan Robert sort de prison et s'apprête à reprendre sa formation de carreleur quand son éducatrice lui conseille de se présenter à Jean-Bernard Marlin.

*« Quand il sort de prison au début du film, il « rejoue » donc ce qu'il a vécu vraiment dans la vraie vie, trois mois auparavant, avec les mêmes surveillants de l'administration pénitentiaire... Avec les autres acteurs, j'ai recherché de la même façon cette coïncidence entre le réel et le scénario du film. Du coup, beaucoup d'acteurs jouaient leur propre rôle, y compris les avocats et les éducateurs que cela amusait beaucoup. La juge est jouée par une avocate. »<sup>11</sup>*

*Shéhérazade* tire toute sa puissance de ces acteurs qui jouent leur propre rôle et qui apparaissent donc à l'écran chargés d'un passé, d'un quotidien, de toute une vie. Leurs vocabulaires, leurs phrasés, leurs gestes, leurs expressions sont ce qui prête au film cette épaisseur inégalable. *Shéhérazade* ne pouvait se faire avec des acteurs qui jouent, mais qu'avec des personnes qui se représentent, et c'est ainsi que survient le direct.

*« Je lui ai dit de se servir de son passé, de choses personnelles pour nourrir le personnage. Je voulais une véracité du langage, des gestes, des expressions, du comportement. Il est d'origine irakienne et tunisienne, il s'appelle Dylan Robert ! Il vient d'avoir 18 ans. »<sup>12</sup>*

Afin de préserver son casting *sauvage* du processus de création beaucoup plus *dompté* que peut

---

<sup>10</sup> SCHENCK, Laurent, « Shéhérazade : fait divers, casting sauvage... Une plongée réaliste dans la délinquance à Marseille, Allociné, [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18675182.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18675182.html), 05/09/2018

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> *Id.*

représenter un tournage, le réalisateur a choisi de cacher le scénario intégral à ses rôles principaux, ne les renseignant sur leurs actions que par le biais de quelques fiches. Parti pris mis à mal par Dylan Robert qui a par la suite avoué avoir volé le scénario au début du tournage pour en savoir plus sur le film.<sup>13</sup> Cette cocasse anecdote nous fait déjà pressentir les difficultés que peut avoir rencontrées Jean-Bernard Marlin à *ne pas* faire jouer ses acteurs.

Après avoir vu l'exemple de *Shéhérazade*, il serait presque impoli de ne pas parler de celui qui a initié le principe d'autoreprésentation au cinéma. Citons une fois de plus ces mots si révélateurs qui introduisent *Moi, un Noir*, film point de départ de ce que l'on a par la suite appelé *ethnofiction* :

« Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe d'immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leurs propres rôles, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. »<sup>14</sup>

Avec ce film, Jean Rouch pousse la responsabilité du casting à son paroxysme : les acteurs ne sont plus là pour nourrir un sujet de leurs personnes, ils sont le sujet même. Avant de filmer pendant six mois Edward G. Robinson et les autres, Jean Rouch a passé encore bien plus de temps à apprendre à connaître Oumarou Ganda, qui interprète le rôle principal. Cette relation, construite au cours du temps, lui a permis d'acquérir la confiance et la complicité de ses acteurs, facteurs favorables au développement du jeu (au sens le plus ludique du terme). En demandant à ses acteurs de jouer « leurs propres rôles », en leur donnant le droit de « tout dire » et de « tout faire », Jean Rouch propose un dispositif où la représentation devient un vecteur du réel. Autrement dit, puisqu'il est impossible d'atteindre la vérité nue, il faut l'approcher par la représentation qui nous en est donnée. Qu'importe si le jeu est démasqué, l'important c'est la façon dont on joue. Mais les mots d'Edgar Morin à ce sujet seront certainement plus clairs :

« Notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame, de permettre à chacun de jouer sa vie devant la

---

<sup>13</sup> SOTINEL, Thomas, « Un casting sauvage qui a duré six mois pour *Shéhérazade* », Le Monde, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/09/04/un-casting-sauvage-qui-a-dure-six-mois-pour-sheherazade\\_5349851\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/09/04/un-casting-sauvage-qui-a-dure-six-mois-pour-sheherazade_5349851_3476.html), 04/09/2018

<sup>14</sup> ROUCH, Jean, *Moi, un noir*, 1959

*caméra. Et comme dans un sociodrame, ce jeu a valeur de vérité psychanalytique. »*<sup>15</sup>

Il est temps à présent d'aborder la troisième catégorie de casting, sans doute la plus répandue : on embauche des acteurs pour interpréter des personnages leur préexistant et avec lesquels ils n'ont pas forcément grand-chose en commun. La dualité acteur-personnage n'est plus intrinsèque au rôle, mais elle existe néanmoins, et demande souvent certains efforts pour être révélée car l'acteur doit alors investir sa personne dans une situation qui n'est plus la sienne.

Les films d'Andrzej Zulawski laissent rarement indifférents leurs spectateurs. On peut les abhorrer, les adorer, ne pas les comprendre, mais difficilement les ignorer. L'acteur, dans cet étrange phénomène, joue un rôle important. Cette incongruité, propre au cinéma de Zulawski, doit certainement sa part à ces visages célèbres qui se présentent à nous sous des traits méconnaissables. Quand bien même nous avons déjà vu telle actrice ou tel acteur jouer dans bien d'autres films, sa performance chez Zulawski nous surprend, nous marque. Le cinéaste polonais adore les stars, considérées par lui comme des « *demi-divinités [...] qui participent à la fois à l'humain et au divin, analogues par certains traits aux héros de mythologie ou aux dieux de l'Olympe, suscitant un culte voire une religion.* »<sup>16</sup> Fasciné par le théâtre, il nourrit ses castings de nombreux acteurs qu'il a d'abord repérés sur scène : Isabelle Adjani, Francis Huster, David Bennent, Klaus Kinski...

Dans un tout autre genre, Maurice Pialat, lui également, a beaucoup tourné avec des acteurs reconnus, tout en participant lui-même à leur notoriété quand il n'en est pas à l'origine : pensons à Sandrine Bonnaire, Gérard Depardieu, Isabelle Huppert, Jean Yanne... Si leurs cinémas sont en apparence très différents l'un de l'autre, Zulawski et Pialat ont pour point commun d'avoir emmené leurs acteurs sur des terrains inexplorés, parfois dangereux, pour obtenir ce qu'ils voulaient d'eux. Lorsqu'on travaille avec des acteurs professionnels qui ont conscience de leur image et de ce qu'ils laissent paraître de leur personne, l'interprétation, dont parlait Rossellini – et Godard<sup>17</sup> – avec tant de mépris, ne semble pouvoir être surpassée qu'au prix de longs et tumultueux efforts.

---

<sup>15</sup> MORIN, Edgar, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », in *Trafic n°95*, Paul Otchakovsky-Laurens (éd.), Lonrai, P.O.L., 2015, p. 131-133

<sup>16</sup> D'ESTAIS, Jérôme, *Andrzej Zulawski, Sur le fil*, La Madeleine, Éd. LettMotif, 2015, p. 54

<sup>17</sup> BERGALA, Alain, « La non-direction d'acteur selon Godard », in *Études Théâtrales n°35*, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 68-81



« Je dois à la mystique de Zulawski de m'avoir révélé des choses que je ne voudrais jamais avoir découvertes... *Possession*, c'était un film infaisable, et ce que j'ai fait dans ce film était tout aussi infaisable. Pourtant, je l'ai fait et ce qui s'est passé sur ce film m'a coûté tellement cher... Malgré tous les prix, tous les honneurs qui me sont revenus, jamais plus un traumatisme comme celui-là, même pas... en cauchemar. »<sup>18</sup>

Ce témoignage d'Isabelle Adjani lors d'un entretien pour Studio Magazine en 2002 a depuis été repris dans de nombreux articles et a certainement participé à la redécouverte du mythe créé autour de *Possession*, sorti en 1981. Quelle est donc cette « mystique » dont parle l'actrice ? Quels sont ces moyens extrêmes que les cinéastes comme Zulawski, Pialat ou Kechiche emploient pour parvenir à leurs fins ? Nous arrivons enfin à la pierre angulaire de ce chapitre sur la dualité de l'acteur/personnage, sur le paradoxe qu'est le surgissement de la « vérité » – comme disait Pialat – à l'intérieur de la représentation. Cet enjeu principal, auquel se sont confrontés tous les cinéastes vus jusqu'à présent, trouve à la fois sa résolution et ses contradictions à l'intérieur d'un paramètre primordial pour le réalisateur et ses acteurs : la répétition.

Tourner en prise unique ne veut pas dire tourner sans préparer quoique ce soit. On peut tout à fait envisager de répéter de nombreuses fois afin de s'assurer que tout fonctionne comme il faut avant de finalement se décider à tourner. Cependant, il ne s'agit pas d'une règle. Le choix de l'acteur va avoir un impact extrêmement important sur le rapport à la répétition et à la prise au cours du tournage. Dans le cas des castings sauvages, les réalisateurs doivent souvent faire attention à préserver leurs comédiens, afin d'éviter de perdre cette spontanéité propre à l'autoreprésentation. Quand Jean-Bernard Marlin, accompagné de son chef opérateur Jonathan Ricquebourg, du premier assistant caméra et du chef électricien, vient présenter *Shéhérazade* au ciné-club organisé par l'ENS Louis-Lumière, il raconte à quel point les acteurs pouvaient rapidement se lasser du jeu, et s'enfuir entre deux plans. Toute l'équipe se lançait dès lors à leur recherche pour les convaincre de tourner encore un peu.

Outre l'impatience des acteurs issus de castings sauvages, et leur potentielle instabilité, il faut également prendre en compte la difficulté que peut représenter le jeu dès lors que le personnage s'écarte un peu de la personne. Si le rôle ne correspond pas exactement à l'acteur, ce dernier

---

<sup>18</sup> D'ESTAIS, Jérôme, *Andrzej Zulawski, Sur le fil*, La Madeleine, Éd. LettMotif, 2015, p. 57

peut se retrouver dans l'incapacité d'interpréter certaines facettes de son personnage. La répétition, qui jusqu'à présent demeurait très discrète afin de justement préserver les personnages, peut dès lors s'utiliser avec plus d'intensité dans le but de permettre à l'acteur d'acquiescer la part du rôle lui échappant. Mais il ne s'agit pas d'une science sûre. Si le comédien n'est pas intéressé par l'interprétation, aucune répétition ne pourra le forcer à subvenir aux besoins du réalisateur.

Chez Rohmer, ce souci ne se pose pas. Ses acteurs, certes amateurs, n'en demeurent pas moins des comédiens qui aspirent à l'interprétation. Nous l'avons dit, une fois le texte écrit après des mois de longues discussions avec ses acteurs, Rohmer n'accepte plus aucun écart au moment du tournage. Tout est sous contrôle, jusqu'à l'imprévu-même qu'il a pris soin d'intégrer à ses personnages. Le cinéaste ne tourne que très peu de prises : deux la plupart du temps, parfois trois (mais il n'aime pas ça), très rarement quatre, jamais cinq. Si un comédien demande une nouvelle prise alors que tout a convenu à Rohmer, il la lui accordera difficilement. Cette économie de prises arrive cependant après de nombreuses répétitions au cours desquelles le metteur en scène va s'assurer du bon déroulement du texte et du fonctionnement du jeu. Une question survient alors : quelle spontanéité survit à dix ou quinze répétitions ? Il semble qu'en répétant énormément, on perde de vue l'intérêt de l'économie de prises – outre l'intérêt financier. Les films de Rohmer sont en effet réputés pour coûter très peu. Son équipe est généralement constituée de dix personnes, auxquelles s'ajoutent les acteurs, sur qui tout repose. Pas de décors spectaculaires, ni de costumes extravagants, ni d'effets spéciaux tonitruants, le cinéma de Rohmer trouve sa source, cette poétique simple si légère et profonde à la fois, dans ses acteurs.

*« On répétait énormément sur le plateau. Dix, quinze, vingt fois parfois. [...] Cela durait une demi-heure, trois quarts d'heure pendant lesquels il nous faisait refaire la scène. [...] Ensuite, quand il avait son idée, il mettait la caméra en place et on tournait. Le fait de faire ces répétitions créait une sorte de mécanisme. »<sup>19</sup>*

Cette habitude d'accumuler les répétitions jusqu'à atteindre une précision absolue – ici relatée par Emmanuelle Chauvet – semble s'opposer diamétralement à la recherche du direct. Quelle part de l'acteur peut échapper à un tel contrôle ? Pourtant le phénomène survient, car quand

---

<sup>19</sup> HERTAY, Alain, *Éric Rohmer, Comédies et Proverbes*, Liège, Éd. du Céfal, Coll. Grand Écran Petit Écran, 1998, p. 137

bien même les comédiens auront répété maintes fois, ils ne pourront s'empêcher d'être affectés par la *prise*.

*« Parce qu'il estime que la spontanéité vient dans les premières prises et qu'ensuite on la perd. C'est vrai que, parfois, on se sent frustrés parce que l'on se dit, en tant qu'acteur, que l'on aurait pu être mieux dans la prise suivante. [...] C'est effectivement un paradoxe très rohmérien parce qu'il y a dans ses films à la fois la spontanéité et le côté théâtral. C'est ce qui en fait tout le charme. »<sup>20</sup>*

Les acteurs de Rohmer doivent apprendre à travailler avec cette frustration dont parle Emmanuelle Chaulet, et qui prouve bien que, malgré de nombreuses répétitions, subsiste toujours au moment de la prise – au moment où on va lui prendre quelque chose – un éréthisme incontrôlable de l'acteur.

Nous avons parlé, un peu plus haut, du *jeu* chez Jean Rouch comme vecteur de la vérité. Le dispositif de l'ethnologue, néanmoins, ne peut fonctionner qu'avec des personnes qui acceptent de *jouer le jeu*. Quand bien même les personnages qui arpentent les films de Rouch seraient des représentations, on s'amuse quand on les observe d'une certaine innocence du jeu, d'une ingénuité de l'acteur qui laisse percer au travers du masque l'éclat de sa personne. C'est, par exemple, ce sourire malicieux d'Eddie Constantine à Dorothy Lamour lorsqu'il lui fait la cour<sup>21</sup>.

Lorsqu'on a affaire à des acteurs professionnels, en revanche, le dispositif menace de s'effondrer. Ce qui dérange alors, c'est cette représentation extrêmement consciente de soi-même en tant qu'acteur qui ne laisse rien paraître de la personne. L'excès de contrôle, l'absence de cette part qui *échappe* au comédien. Cela amène certains cinéastes à user de moyens extrêmes pour *briser* l'image de l'acteur. Dans son livre dédié à Zulawski, Jérôme D'Estais écrit :

*« Il est par contre sans pitié pour celles qui ne jouent pas le jeu du cinéma. Du metteur en scène. Celle qui ne joue qu'elle-même, celle qui ne fait que se transporter d'un film à l'autre, qui refuse de se fondre dans l'univers d'un cinéaste, [...] celle qui oublie que*

---

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> ROUCH, Jean, *Moi, un noir*, 1959

*sa mission est de jouer. »*<sup>22</sup>

Le cinéaste polonais a pris l'habitude de tourner en prise unique depuis *La Troisième Partie de la Nuit*, film pour lequel la production lui avait acheté de la pellicule Technicolor très chère. Cette contrainte budgétaire s'est par la suite transformée en discipline de travail. Si la scène marquante du métro berlinois dans *Possession* fut tournée deux fois, c'est bien la première prise qui fut retenue au montage, « *confortant Zulawski dans son désir de prise unique car au-delà, les acteurs ne sont plus aussi frais, aussi intéressants* »<sup>23</sup> :

« *On l'a fait une deuxième fois, mais cette deuxième fois était déjà beaucoup moins forte, moins... expansive, moins prenante.* »<sup>24</sup>

Tourner en prise unique, lorsque les acteurs collent à leurs personnages, lorsqu'on accepte l'imprévu, voire qu'on l'espère même, lorsqu'on assume de déléguer en partie son rôle de metteur en scène au moment de la prise, de lâcher les rênes un instant, cela ne demande pas nécessairement beaucoup de répétitions, si ce n'est aucune. Mais comment procéder dès lors qu'on souhaite tout contrôler ? Rohmer répète beaucoup, Zulawski aussi. Ce dernier a horreur de l'improvisation, et perçoit les acteurs comme des sortes d'hôtes, capables d'accueillir en leur sein un personnage avec lequel ils devront cohabiter pour le tournage. À la différence de Rohmer, Zulawski ne s'embarrasse pas à l'écriture de transposer certaines caractéristiques des acteurs dans ses personnages. Cela ne l'empêchera pas ensuite d'exiger de ses comédiens un dévouement extrême à leurs personnages, qu'ils devront nourrir d'eux-mêmes, parfois jusqu'à la consommation. « *Tu le fais bien, tu le fais juste, tu paies le prix lourd.* »<sup>25</sup>

On se doit pourtant de nuancer la volonté de contrôle absolu du réalisateur lorsqu'il livre dans un entretien filmé avoir été « *plus le témoin que le metteur en scène* » du « *grand moment d'actorat* »<sup>26</sup> d'Isabelle Adjani dans la scène du métro de *Possession*. En proie à une crise de folie au fort caractère sexuel, l'actrice se donne à la caméra, au metteur en scène, au film, dans

---

<sup>22</sup> D'ESTAIS, Jérôme, *Andrzej Zulawski, Sur le fil*, La Madeleine, Éd. LettMotif, 2015, p. 54

<sup>23</sup> *Id.* p. 43

<sup>24</sup> « Interview with Andrzej Zulawski on *Possession* », Jérôme Wybon, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=W-HsImEhsy4>

<sup>25</sup> BARTON-FUMO, Margaret, « Interview : Andrzej Zulawski », Film Comment, <https://www.filmcomment.com/blog/film-comment-interview-andrzej-zulawski>, 06/03/2012

<sup>26</sup> « Interview with Andrzej Zulawski on *Possession* », Jérôme Wybon, 2009

son intégralité. Un terrible rictus figé sur son visage de poupée démente, elle projette son corps sur les murs des couloirs, se cambre, se disloque, entre en transe. Une performance comme celle-là ne se contrôle pas.

Le réalisateur peut l'espérer, tenter de la susciter, mais uniquement un investissement total de l'acteur, qui dépasse de loin la seule interprétation, pourra satisfaire ses ambitions. Pour cette scène, tournée à la fin du tournage – une relation de confiance avait eu le temps d'être établie – Andrzej Zulawski, qui avoue avoir un caractère encore pire que celui d'Adjani, rapporte avoir donné comme instruction à cette dernière : « *Tu fais l'amour avec l'air, tu baises avec l'air ambiant, le monde* », et de conclure : « *Eh bien elle l'a fait.* »<sup>27</sup> Zulawski accepte donc de perdre le contrôle, mais seulement à partir du moment où les acteurs lui appartiennent déjà. Il les provoque, au travers de longues discussions, de répétitions épuisantes, parfois même de séances de chamanisme ayant pour but de pousser les acteurs à exprimer leurs émotions primitives<sup>28</sup>. Le cinéaste vide les comédiens de leur substance, il les vampirise, et son talent est de pressentir quand tourner pour enregistrer cette extraction de vie qui ne pourra se reproduire dans l'immédiat. Les conditions de tournage pour Isabelle Adjani sont extrêmement difficiles, d'où le très mauvais souvenir qu'elle gardera du film. Son image lui échappe, et elle le sent, Zulawski la manipule, et elle le sent. D'après le cinéaste, elle aurait fait une tentative de suicide après la sortie du film<sup>29</sup>. Ce qu'il renvoie d'elle lui est intolérable. Hitchcock considérait les acteurs comme du bétail, c'est-à-dire des pantins. Zulawski lui, travaille avec des poupées vaudou. Revenant sur la performance d'Adjani, il déclare avec une grande admiration :

« *Physiquement, c'était brisant. Ça pouvait briser une force de la nature, et les acteurs sont des forces de la nature.* »<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> D'ESTAIS, Jérôme, *Andrzej Zulawski, Sur le fil*, La Madeleine, Éd. LettMotif, 2015

<sup>29</sup> « Andrzej Zulawski on working with Isabelle Adjani in *Possession* », in *Zulawski on Zulawski*, Jakub Skoczen, 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=qp06QcQ6bOY>

<sup>30</sup> « Interview with Andrzej Zulawski on *Possession* », Jérôme Wybon, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=W-HsImEhsy4>



*Possession*



*Possession*

Épuiser l'acteur, le travailler au corps jusqu'à lui soutirer ce qu'on désire de sa personne est une méthode qui, sans pour autant être si fréquente, est employée par un certain nombre de cinéastes. Clouzot, Pialat, Kechiche ont tous une réputation qui les précède.

Dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, Jean-Pierre Léaud fait défiler un groupe de chômeurs anonymes de l'ANPE à qui il demande de réciter une phrase sans aucune indication de jeu<sup>31</sup>. D'abord très « interprétée », leur diction se fait de moins en moins consciente à mesure que Godard (à travers son acteur) les fait passer et repasser devant la caméra. Ici, le but n'est pas tant d'épuiser l'acteur jusqu'à susciter une fuite – « *la justesse d'un sentiment, d'une émotion, d'un geste, la bassesse d'un regard* » comme écrira Serge Toubiana à propos du cinéma de Pialat<sup>32</sup> – mais plutôt de le vider de toute force interprétative à la manière de Bresson. Ce processus ne nous concerne pas vraiment, car il annihile la dualité de l'acteur-personnage pour créer des marionnettes. C'est donc plus l'idée de *fuite* qu'il nous faut retenir. Celle-ci est présente chez Maurice Pialat et Abdellatif Kechiche, deux cinéastes qui ont épuisé leurs acteurs jusqu'à faire surgir *une vérité*, un moment de grâce. Ici, il nous faut sans doute défendre rapidement le choix de ces deux réalisateurs qui ne sont pas particulièrement réputés pour tourner en prise unique, voire bien au contraire.

Éric Rohmer, on l'a vu, fait beaucoup répéter ses acteurs et tourne peu, ce qui vaut un ton bien particulier à ses films, à la fois mécanique et incertain. Quand bien même on a le soin de préparer la scène en répétitions, ce n'est qu'au moment de la prise qu'on *prend* quelque chose à l'acteur qui se retrouve seul face à la caméra. L'accumulation de prises, en plus de fatiguer le comédien, peut le plonger dans la confusion, le doute – surtout si le réalisateur ne lui donne pas d'indications particulières – l'amener à baisser la garde, à se libérer de l'image qu'il se fait de son rôle et à prendre des risques en proposant de nouvelles interprétations de son propre gré. De l'ivresse, presque malade, que favorise cette méthode peut également surgir le direct. Un mot, un geste, un regard que va oser un comédien sans l'avoir réfléchi, mais qui vont subitement donner un éclat de spontanéité, de fraîcheur, de lucidité à toute la scène. Ce qui nous amène à poser les questions suivantes : peut-on parler de prise unique au milieu des autres ? Et peut-il exister plusieurs prises uniques ?

---

<sup>31</sup> BERGALA, Alain, « La non-direction d'acteur selon Godard », in *Études Théâtrales* n°35, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 68-81

<sup>32</sup> TOUBIANA, Serge, « L'épreuve de la vérité », in *Cahiers du Cinéma* n°375, Serge Toubiana (dir.), Paris, Éd. L'Étoile, septembre 1985, p. 10-13



Prenons garde à ne pas tomber dans le gouffre qui s'approche à présent discrètement de nous. Si chaque prise capture nécessairement un morceau de temps unique – puisque chaque seconde est unique – cela ne suffit pas pour autant à la qualifier de prise unique. Sans quoi, toutes les prises seraient uniques, et aucune ne le serait. La condition dissociative qui nous permettrait d'attribuer à certaines prises le qualificatif « unique » et pas à d'autres se fonde en ce qui sépare le direct du présent.

Ces deux termes, que nous avons fait se côtoyer au début de cette partie, demandent ici à être explicités. Le direct n'est pas le présent, mais se base sur le présent. Disons que le présent est une condition nécessaire au direct, mais pas suffisante. L'autre condition nécessaire au direct est le dispositif qui permet la restitution d'une image simultanée à sa captation, c'est-à-dire *au même temps* que sa captation, et ce temps ne peut être par conséquent que le présent. Le direct, c'est donc l'image présente du présent. Mais la notion de direct, comme on l'a répété, a également à voir avec l'irrépressible, l'incontrôlable. Combien de fois a-t-on entendu à la télévision, alors que venait de survenir un évènement inattendu, la fameuse phrase « ce sont-là les aléas du direct ».

Le direct, c'est cette image du présent qui nous échappe, auquel nous assistons, auquel nous participons, sans pouvoir le contrôler. Le dispositif du cinéma ne permet pas à proprement parler le direct. Tout ce que les cinéastes que nous avons vus jusqu'à présent ont pu rendre, c'est une *impression* de direct. *Impression* non pas tant au sens de l'illusion, mais au sens photographique du terme. Le direct ne survit pas à l'enregistrement, ce qui reste de lui sur la pellicule à la fin de la prise n'est que son impression. Serait donc unique toute prise renfermant un évènement – aussi subtil soit-il – relevant du direct. Qu'importe dans ce cas, qu'il y ait eu trente-cinq prises avant que le cinéaste obtienne l'instant non-reproductible qu'il attendait tant ? Cette conception de la prise unique, si elle peut être défendue a posteriori comme l'achèvement d'une recherche et d'un travail au moment du tournage, est toutefois plus bancal lorsqu'on la confronte au tournage-même. Pour les acteurs, comme pour l'équipe, il y aura eu plusieurs prises, parfois de très nombreuses, et cela influe obligatoirement sur la façon dont se construit le film, c'est-à-dire par le martelage et la fatigue.

Revenons à Pialat et Kechiche, deux cinéastes qui ont déjà été rapprochés par les media pour leur « *façon de restituer à l'image un réel que l'on croirait intact, comme attrapé dans sa plus*

*simple et véritable représentation* »<sup>33</sup>. Ne nous attardons pas à tenter d'expliquer cette citation douteuse – qu'est-ce qu'un réel « *intact* », qu'est-ce qu'une « *véritable représentation* » ? ... – ce qu'il faut en retenir, c'est que les deux réalisateurs ont en effet pu utiliser des formes semblables pour traiter des sujets ayant des traits communs.

On sent bien, chez Abdellatif Kechiche, la volonté de se rapprocher de la réalité, de mêler ce qui est à ce qui se représente. Pour son dernier film, *Mektoub my love : canto uno*, il a, lui aussi, engagé des acteurs non-professionnels. L'une s'appropriait à passer son concours d'auxiliaire puéricultrice, l'autre était employée chez MacDonald pour financer son école de danse, un troisième travaillait comme plagiste après avoir raté son inscription en BTS<sup>34</sup>. Au cours de la préparation du film, les comédiens sont invités par le réalisateur à participer – encore plus activement que chez Rohmer – à l'écriture de leurs personnages.

« *Avec Abdel, on a écrit l'histoire d'Amin que j'incarne. Je connais sa date de naissance, sa famille... Le soir, d'ailleurs, je continuais à écrire sur Amin* », explique dans un entretien Shaïm Boumedine, qui interprète le personnage principal et qui a vécu avec Delinda Kechiche – qui joue sa mère – dans l'appartement de leurs personnages plusieurs jours avant le tournage<sup>35</sup>, tout comme Ophélie Bau a vécu dans la ferme des personnes qui jouent ses parents dans le film et qui lui ont appris à faire du fromage, à traire, à mettre bas. Le témoignage de Nathanaëlle Gerbeaux, à la fois première assistante de direction et monteuse de *Mektoub my love*, vient compléter le tableau :

« *Les acteurs kidnappent l'histoire, l'embarquent dans une direction imprévue et Abdel se laisse inspirer par eux. Sur le tournage, il va donner des indications de situations, puis l'acteur va le nourrir de ce qu'il est réellement, répondre qu'il fait beaucoup de danse, par exemple, si c'est le cas dans la vie.* »<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> DUPONCHEL, Marilou, « Abdellatif Kechiche : retour en 6 films sur l'un des plus grands cinéastes actuels », Les Inrockuptibles, <https://www.lesinrocks.com/2018/03/24/cinema/actualite-cinema/abdellatif-kechiche-retour-en-6-films-sur-lun-des-plus-grands-cineastes-actuels>, 24/03/2018

<sup>34</sup> BALLE, Catherine, « *Mektoub my love* : les singulières méthodes d'Abdellatif Kechiche », Le Parisien, <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/mektoub-my-love-les-singulieres-methodes-d-abdellatif-kechiche-20-03-2018-7619586.php>, 20/03/2018

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> DIATKINE, Anne, « Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long métrage autonome », Libération, [https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome\\_1637678](https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome_1637678), 20/03/2018

Si la méthode d'écriture et de travail avec les acteurs de Kechiche a donc des points communs avec les cinéastes cités plus tôt (Rohmer, Jean-Bernard Marlin), son rapport au tournage est lui tout à fait particulier. On sait le calvaire qu'a pu représenter le tournage des scènes de sexe pour les actrices de *La Vie d'Adèle*, étendu sur plusieurs jours, réunissant des centaines d'heures de rush.

Le *rush*, c'est la matière première du film au montage, c'est-à-dire l'enregistrement brut, le fichier vidéo dans le cas du numérique, le bout de pellicule impressionnée en argentique, quelque-soit son contenu, bon ou mauvais. Au cours du tournage, on enregistre des *rushes*, desquels on tirera les prises, desquelles on tirera les bonnes prises, desquelles on tirera les plans du film.

Un article rédigé par Anne Diatkine pour *Libération* retranscrit les entretiens des différentes monteuses des films de Kechiche. Reprenant la citation de l'une d'entre elles (Camille Toubkis), la journaliste titre : « *Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long-métrage autonome.* »<sup>37</sup> Les monteuses y expliquent que le réalisateur a l'habitude de livrer des centaines, si ce ne sont des milliers, d'heures de rushes, parfois même sans rapport de script (c'est notamment le cas pour *Mektoub my love*). Parmi cet amas gigantesque de matière, il faut trier, sélectionner, aménager, tisser des séquences, en prenant le temps d'envisager toutes les possibilités. Petit aparté que je ne peux me résigner à taire : avant cela encore, il y a les préparations des sessions de montage, c'est-à-dire, entre autre, les transcodes, la coupe des claps et des annonces, la synchronisation sonore et le classement de toute cette matière. Ce travail de fournis est confié à des assistants-monteurs, souvent des jeunes qui débutent et qui, sur les films de Kechiche, peuvent enchaîner les semaines de soixante-dix heures tout en n'étant payés que pour trente-cinq. Les méthodes de travail de Kechiche sont certes fécondes, mais rattrapées par les conditions du système de production dans lequel le réalisateur s'est inscrit – pour des raisons d'argent et de visibilité – impliquent des injustices qui ne devraient pas être tolérées.

Ces méthodes varient en fonction du film, voire de la scène. Kechiche peut tourner une même scène sous tous les angles pendant plusieurs jours, enchaînant les prises, comme ce fut le cas pour *La Vie d'Adèle*, ou ne tourner qu'une seule prise de plusieurs heures en multi-cam, ce qui a donné la fascinante séquence de la naissance de l'agneau dans *Mektoub my love*. Cependant,

---

<sup>37</sup> *Id.*

dans les deux cas, les dispositifs mis en place nous empêchent de parler de prise unique, si ce n'est de prise tout court.

*« La notion de prise n'a elle-même pas beaucoup de sens, car on ne dit jamais qu'on choisit une prise et qu'on la garde. Pour la longue scène de sexe dans La Vie d'Adèle, j'ai mélangé plusieurs séquences différentes - rien que pour cette scène, je disposais d'une trentaine d'heures. »<sup>38</sup>*

Ce témoignage de Jean-Marie Lengellé, monteur de *La Vie d'Adèle*, fait la lumière sur la façon dont se bâtit un film chez Kechiche. Contrairement à Zulawski, qui dit faire « du cinéma de pauvre », n'enregistrant au tournage que la substantifique moelle de ce qui formera, en l'espace de six jours, un film monté, Kechiche accumule compulsivement la matière qui sera ensuite méticuleusement étudiée au montage pendant plus d'un an. Pour *Mektoub my love : canto uno*, l'équipe du film est réduite au maximum.

*« Pas de perche pour les ingénieurs du son, car les caméras sont très mobiles, mais des micros HF. Pas de scripte, car quand les prises sont longues et que le film n'est pas découpé, ça ne sert à rien de tout noter. Pas de costumier, les acteurs portaient les vêtements dans lesquels ils sont à l'aise. Sur la plage ou dans la boîte de nuit, personne ne remarquait qu'on tournait. »<sup>39</sup>*

Le cinéma de Kechiche, contrairement à ce qui a été vu jusqu'à présent, ne se construit pas autour d'un cadre défini, mais d'une accumulation de points de vue et de matière. Il est temps à présent d'aborder les conditions pratiques de ces deux méthodes, et de faire le point sur les différents dispositifs adoptés par les équipes de tournage afin de répondre au problème pratique suivant : comment capter le direct ?

---

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Id.*

### Chapitre 3. Les procédés de captation du direct.

Le choix du dispositif est d'une importance extrême lorsqu'on décide de tourner en prise unique. Il s'agit de se donner les moyens de son ambition, et pour cela, il faut être clair sur ce que l'on veut. Quelle part de spontanéité désirons-nous susciter ? Avec quelle rigueur souhaitons-nous établir de cadre ? Les réponses à ces deux questions doivent permettre une harmonie, et ne pas s'entrechoquer, sans quoi le film auquel on aspire ne pourra jamais voir le jour. Cette réflexion nous amène à aborder le dispositif comme problématique pratique. Une autre approche est cependant possible, même si elle paraît bien moins pertinente dans notre cas : l'esthétique. Nombreux sont les cinéastes qui ont entrepris de donner l'impression de tourner *sur le vif*. Caméra au poing, recadrage constant, zoom, montage éclair... Tous ces paramètres – dont la connotation télévisuelle est notoire – sont les outils principaux d'un dispositif immersif cherchant à plonger le spectateur au cœur de l'action, *comme s'il y était*. Parmi les cinéastes qui en ont fait usage citons par exemple Kathryn Bigelow (*Démineurs, Zero Dark Thirty*) ou Nicolas Winding Refn (*Pusher, Bleeder*). Cette esthétique, fondée sur un rapport physique à la caméra comme extension affûtée des sens humains, nous ramène directement à une image typée « direct ». Il faut bien comprendre que, si cette symbolisation fonctionne, c'est parce qu'elle s'appuie sur un cinéma préétabli intrinsèquement mêlé au dispositif décrit plus haut. Ce qui était au départ la nécessité pratique d'un certain cinéma est par la suite devenu le fondement esthétique d'un autre. Un rapide historique de ce qu'on aura appelé, non sans confusion, *cinéma direct, cinéma-vérité, candid eye, living camera, cinéma-authenticité, cinéma-sincérité*... nous permettra d'éclaircir notre propos.

Encore aujourd'hui, on éprouve beaucoup de difficultés à prêter une définition fixe et discriminante à chacun des termes précédemment cités<sup>40</sup>. Ce qu'il faut retenir, c'est que tous ont la volonté de rompre avec le label « documentaire » jusqu'alors établi. Ce désir va pouvoir s'exprimer lorsqu'apparaissent les premières caméras 16mm légères et silencieuses, ainsi que les magnétophones synchrones. D'où la floraison au début des années 1960 de ces nombreuses typologies de *cinémas* prônant une « *proximité immédiate avec la réalité* »<sup>41</sup>. Nous retrouvons ici une autre explication du terme *direct* que donne Mario Ruspoli au cours d'un entretien publié dans la revue *Cinéma* en mai 1962 et qui est développée par Séverine Graff dans son article

---

<sup>40</sup> GRAFF, Séverine, « "Cinéma-vérité " ou " cinéma direct " : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », in *Décadrages n°31*, François Bovier (dir.), Lausanne, Association Décadrages, 2015, p. 32-46

<sup>41</sup> *Id.*

« Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? :

« « En direct » n'est pas à comprendre dans le sens télévisuel – celui d'une diffusion sans enregistrement tel qu'il apparaît dès 1938 – mais explicite ici une proximité vis-à-vis de la personne filmée, obtenue grâce à la discrétion du médium et à l'attitude adéquate de l'équipe. [...] L'adjectif « direct », qui apparaît pour la première fois chez Ruspoli, renvoie ici à l'immédiateté, c'est-à-dire à une « absence » de médium entre filmeur et personne filmée. »<sup>42</sup>

Profitons de cette citation, qui contient plusieurs notions dignes d'intérêt, pour clore définitivement la problématique esthétique du direct abordée précédemment. Bigelow et les autres sont bien loin des préoccupations de Ruspoli, Rouch ou Morin. Les caméras professionnelles qu'ils utilisent n'ont rien de léger, ni de discret, et aucun écart n'est permis dans le processus de production du film qui se doit d'être efficace et effectif. La problématique esthétique du direct est donc dans notre cas une fausse piste, si elle doit être étudiée, c'est alors comme conséquence d'un dispositif employé à capter le direct, et non comme objectif formel. C'est là que réside toute la différence entre *l'impression* du direct et *l'illusion* du direct. L'impression est une empreinte, l'illusion, une fabrication.

Nous pouvons à présent consacrer toute notre attention à l'enjeu pratique que représente la captation du direct. Rapidement énoncée au début de ce chapitre, l'intérêt principal de la question repose sur l'apparente contradiction qui oppose la recherche d'une spontanéité, d'un surgissement espéré mais imprévisible, et la volonté de contrôle, la définition d'un cadre, à prendre au sens large, c'est-à-dire au sens d'une limitation. Le dispositif devra donc s'adapter en fonction de là où le réalisateur place le curseur. Commençons par des cinéastes dont nous avons déjà parlé et qui prêtent une grande importance au respect du scénario : Zulawski et Rohmer.

Ces deux réalisateurs aiment prévoir leurs films et avoir un contrôle sur tous les aspects de la création. Bien que différents sur le plan relationnel avec leurs équipes, ce sont eux qui décident de la place de la caméra, des mouvements, du montage... Ainsi, on retrouve chez Zulawski, qui a l'habitude de traiter des sujets extrêmement intimes, un caractère de démiurge quasiment

---

<sup>42</sup> *Id.*

absent chez Rohmer, dont on dit qu'il aborde son rôle de metteur en scène avec beaucoup d'empathie et de justesse<sup>43</sup>. Lorsqu'on a une telle exigence de contrôle – ce qui n'est pas du tout inhabituel au cinéma, il faut le dire – l'écriture est fondamentale, tout comme le découpage.

Le découpage, c'est la façon dont la scène va être tournée : quelle focale pour quel cadre pour quel plan ? Le découpage peut être préparé à l'extrême par le biais d'un storyboard qui contient déjà visuellement chaque plan du film. Hitchcock travaillait beaucoup en storyboard, et savait exactement ce qu'il allait filmer au moment du tournage. On a souvent recours au storyboard pour des scènes compliquées, avec beaucoup d'action, de personnages ou d'effets spéciaux, comme des scènes de bataille, de course poursuite – à titre d'exemple, une bonne partie de *Mad Max : Fury Road* fut storyboardée comme on peut le voir dans le making-of du film<sup>44</sup>. Le découpage, c'est donc, en quelques sortes, le brouillon visuel du film. Et la façon dont on le filme peut parfois entrer en contradiction avec le principe de prise unique. Je m'explique. Prenons comme exemple un champ/contre-champ sur deux personnages qui dialoguent.

La caméra est d'abord placée pour filmer le personnage A durant tout le dialogue. Ensuite elle est déplacée pour filmer le personnage B durant tout le dialogue encore une fois. Au montage, les deux plans seront découpés et enchevêtrés afin de permettre un aller-retour entre le personnage A et le personnage B. Ce processus, largement utilisé dans le cinéma, filme l'acteur A indépendamment de l'acteur B, qui, s'il peut parfois être présent pour donner la réplique à son confrère, reste en hors-champ. On a vu, avec la méthode Rohmer que, quand bien même le plan aurait été répété plusieurs fois, l'acteur n'est jamais insensible à la première prise, et son jeu préserve par conséquent une certaine fébrilité qui surgit au moment où l'on tourne. Lors du tournage d'un champ/contre-champ, cette fébrilité ne pourra jamais surgir au même moment pour les deux acteurs, puisqu'ils sont filmés indépendamment, ce qui empêche la spontanéité de leur interaction tout au long du dialogue. De plus, si le personnage A réagit d'une certaine manière lorsqu'il est filmé à une réplique du personnage B hors-champ, alors il devra réagir de la même manière au moment de donner la réplique au personnage B lorsque ce dernier sera filmé à son tour, sans quoi le montage verra naître une incohérence de jeu – qui peut être enrichissante, mais pas forcément.

---

<sup>43</sup> ETCHEGARAY, Françoise, *Rohmer et les Autres, Au-delà de la production*, Éd. Presses Universitaires de Rennes, Coll. Spectaculaire|Cinéma, 2007

<sup>44</sup> « Behind the scenes : *Mad max: Fury Road* », Cory Watson (prod.), 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yKAHGwCyamc>

Quelles solutions dès lors pour préserver la spontanéité d'un échange différé ?

Sans aller jusqu'à dessiner ses films, Andrzej Zulawski décide de la place exacte de la caméra, du cadre, de la focale. Il prête énormément d'importance à l'écriture visuelle de ses films, dans laquelle il s'investit pleinement. Contrairement à beaucoup de réalisateurs, il a acquis de solides connaissances techniques au début de sa carrière ce qui le rend capable de communiquer clairement avec ses techniciens. Dans un entretien mené pour l'AFC, Patrick Blossier, chef opérateur de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* et de *La Fidélité*, aborde sa collaboration avec le cinéaste :

*« Moi, à part Zulawski, j'en connais aussi très peu qui sont capables de parler de la lumière sur un plateau. C'est un type très visuel. C'est donc facile et agréable de bosser avec lui, parce qu'il pense en image, ce qui est très rare. Il demande des choses compliquées, avec beaucoup de mouvements, de nombreux personnages qui bougent dans tous les sens, avec des focales très courtes... C'est très baroque, et pour que tout soit bien, à la fois l'ambiance dans le décor, et les comédiens, il n'y a pas beaucoup de solutions... Mais il y en a toujours une avec lui, c'est toujours faisable. Il pousse les gens à travailler bien. Il pousse ses techniciens à la limite. »<sup>45</sup>*

On comprend que Zulawski n'est prêt à aucune concession, ni sur la technique au profit du jeu d'acteur, ni sur le jeu d'acteur au profit de la technique. Une telle rigueur, lorsqu'en plus on tourne en prise unique, n'est possible qu'en développant une méthode de travail bien particulière. Afin que tout se passe comme il l'entend, Zulawski a l'habitude de tourner tous les plans d'une journée de tournage dans l'ordre chronologique, c'est-à-dire dans l'ordre du montage. S'ajoute à cela son goût du tourné-monté, qui consiste à tourner dans l'ordre du montage. Il n'y a ensuite qu'à prendre les prises dans l'ordre dans lequel elles ont été tournées et à les coller bout-à-bout, vous avez le film. Le tournage chronologique et le tourné-monté sont deux immenses contraintes qui rend le travail de l'équipe technique extrêmement complexe et épuisant. Reprenons notre exemple du champ/contre-champ. Plutôt que de tourner le champ sur le personnage A d'une traite puis le contre-champ sur le personnage B d'une seconde traite pour ensuite entremêler les deux plans au montage, Zulawski préfère tourner une partie du champ, déplacer la caméra pour filmer une partie du contre-champ, puis revenir au champ, puis au

---

<sup>45</sup> BLOSSIER, Patrick, « Entretien avec Patrick Blossier », La lettre AFC n°119, <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Patrick-Blossier.html>, 01/03/2003



contre-champ à nouveau, puis au champ, etc., jusqu'à avoir couvert la totalité du dialogue entre les deux comédiens. Pour un chef opérateur, qui doit aménager la lumière à chaque changement d'axe de caméra et veiller à la continuité lumineuse de la scène, cette méthode de travail est un véritable casse-tête. De même, si au cours de la scène s'alternent gros plan sur le personnage A puis plan très large sur le décor dans lequel il se trouve, Zulawski, plutôt que de filmer d'une traite plan large puis gros plan, décidera de tourner l'un puis l'autre puis l'un de nouveau, puis l'autre, etc., obligeant le chef opérateur à réajuster son éclairage à chaque fois. Un tel calvaire suscite nécessairement de l'incompréhension. Pourquoi Zulawski s'acharne-t-il à faire du tourné-monté ?! La raison, tout à fait cohérente avec le principe de prise unique, est sans doute à aller chercher encore une fois dans le jeu d'acteur.

Tout d'abord, le tourné-monté permet à l'acteur d'évoluer avec le personnage, et de se nourrir des interactions de ce dernier avec ce qui l'entoure. Nous avons dit que la méthode habituelle du tournage d'un champ/contre-champ empêchait les acteurs de réagir différemment d'une interprétation à l'autre. Chez Zulawski, l'interprétation est partitionnée et n'a lieu qu'une seule fois devant la caméra. Le personnage A dit quelque chose. Couper. Le personnage B réagit en s'énervant. Couper. Le personnage A fait marche arrière. Couper. Le personnage B continue à s'énervant. Couper. Le personnage A commence lui aussi à hausser la voix. Couper. Chacune de ces actions ne sera jouée qu'une seule fois devant la caméra au moment venu. Si le dialogue est différé – il faut changer la caméra de place entre chaque réplique – il se construit néanmoins dans l'ordre logique de la discussion. Une part de la spontanéité des réactions, bien que prévues, est donc préservée.

Une séquence en particulier du cinéma de Zulawski servira d'appui à nos propos : il s'agit de la rencontre entre Blanche et Lucas au début de *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. Dès la première scène, on apprend avec Lucas (Jacques Dutronc) que ce dernier est atteint de ce qui semble être une tumeur au cerveau. Loin d'être déchiré par la nouvelle, l'homme paraît plutôt résigné, comme s'il s'y attendait depuis quelques temps. Sa plus grande angoisse est de perdre le sens de la parole, malheur prémonitoire qui se réalisera progressivement au cours du film, chaque phrase devenant un peu plus dure à formuler, chaque mot se confondant à un autre. L'après-midi de ce même jour, Lucas fait la connaissance de Blanche (Sophie Marceau) avec qui il vivra une dernière histoire d'amour, balbutiée, rugueuse et absolue. Cette rencontre a lieu à la terrasse d'un café, et la séquence qu'elle représente est tout à fait surprenante. Tout d'abord, elle est extrêmement découpée, et ses nombreux plans se succèdent non sans heurt. Les raccords

sont nets, précis mais brutaux : on sent que les points de coupes ont été choisis avec minutie, et surtout qu'ils ont été choisis dès le tournage. C'est bien là le principe du tourné-monté, dont le mécanisme se révèle à nouveau lorsque la nuit s'abat soudainement sur la séquence, sans prévenir. Comme le procédé prend du temps, le tournage, qui a commencé dans l'après-midi, s'est poursuivi jusqu'au soir, engendrant un faux raccord lumière que Zulawski assume totalement au travers d'un jeu de mot de Lucas (« *Je ne vois plus très bien là à contre-jour. – À contre-nuit. Si vous enleviez vos lunettes d'éclipse ?* »). Et au-delà de la boutade, l'effet participe à l'atmosphère vrombissante qui enveloppe les personnages, où tout leur échappe, où tout va trop vite. Blanche n'a plus le contrôle de sa vie : repérée pour ses dons de voyante, elle est la vache à lait de toute une troupe délurée et crapuleuse dont font partie sa mère et son mari. Quant à Lucas, ce sont ses mots autant que sa vie qui sont en train de lui faire faux bond.

L'impression de cohue ininterrompue est renforcée par le découpage, par ces raccords brusques qui rudoient l'œil, comme s'il s'agissait d'un mélange de pièces provenant de différents puzzles. Chaque plan possède une énergie propre, apparemment indépendante du reste, non seulement dans le cadrage, mais également dans le jeu des personnages. La continuité de l'action est parfaitement respectée, les causes précèdent les effets qui deviennent causes à leur tour, les plans se succèdent par le biais du montage mais chacun d'eux semble malgré tout décontextualisé. C'est qu'il n'y a pas de plans *bouts* mais que des plans *tout* : chaque action est jouée comme *une fin en soi* qui s'ajoute à cette construction filante et décousue. À l'image des phrases sporadiques de Lucas : successions de mots égarés aux liens de plus en plus discrets, mais dont l'enchaînement laisse néanmoins deviner un sens, celui du chaos structuré.

En assimilant le montage à un flot de parole discordant, le tourné-monté apporte au film une dynamique qui lui est entièrement propre, à la rudesse spontanée à la fois incommode et pertinente.



*Mes nuits sont plus belles que vos jours*



*Mes nuits sont plus belles que vos jours*

Comme chez Zulawski, le cinéma de Rohmer nécessite – peut-être même plus encore – de préserver les acteurs et leurs interactions du processus classique de fabrication d'un film. La façon d'y parvenir est cependant bien différente. Contrairement au cinéaste polonais dont le style expansif se traduit par une mise en image éminemment précise et baroque, le cinéma de Rohmer s'appuie lui beaucoup plus sur le texte. Il n'est pas question d'affirmer que Rohmer ne prête aucune importance à l'image, ce serait d'ailleurs contredire ce que nous avons défendu plus haut. Mais l'image, chez Rohmer, a pour seul but de servir le jeu du comédien et son texte. Pourtant, il n'est pas non plus permis à l'acteur de faire ce qu'il veut, d'aller où il veut, et de faire de la caméra un œil mobile capable de le suivre n'importe où. Rohmer définit ses cadres, puis il y ancre ses acteurs. Souvent, on retrouve donc ses personnages assis, voire allongés, ou appuyés, en contact avec un élément de décor solide, fixe. C'est particulièrement remarquable lorsqu'on regarde avec attention *Le Rayon vert*, son film le plus improvisé. Tour à tour postées derrière un bureau, puis au pied d'une statue, puis à table dans un jardin, puis contre une balustrade au bord de mer, ses actrices ne se déplacent guère. En revanche, leur jeu fait preuve d'une grande spontanéité, leurs voix tressaillent, se couvrent au fil des discussions, et leurs réactions sont dotées d'une grande vigueur.

Outre l'ancrage des comédiens à l'intérieur du cadre, Rohmer abandonne certains codes formels classiques du cinéma pour ne pas nuire à l'interprétation. Ainsi, on trouve très peu de champs/contre-champs dans *Le Rayon vert*. À plusieurs reprises, les personnages, bien installés, sont réunis dans le cadre, ou du moins dans le plan par le biais de zooms et de panoramiques allant et venant entre eux. Cette stratégie permet au cinéaste de filmer ses acteurs en train d'interagir tout au long d'un dialogue, et cela d'une seule traite.

*Le Rayon vert* raconte l'histoire de Delphine, une jeune femme, seule, qui voit subitement sa copine décommander les vacances qu'elles avaient prévu de passer ensemble. Ne sachant que faire de son temps libre, Delphine erre entre ses connaissances, recherchant désespérément quelqu'un qui voudra bien voyager avec elle. Au cours du film, elle part avec différentes personnes dans des endroits différents, sans pour autant trouver satisfaction. *Le Rayon vert* est finalement l'histoire d'une jeune femme qui pense à tort pouvoir fuir sa solitude en partant loin.

Dans la longue scène du jardin, qui survient après dix minutes de film, la caméra couvre tour à tour trois axes. Le premier est consacré au personnage principal, Delphine (Marie Rivière), et à une copine A (Béatrice Romand) assise à côté d'elle qui l'accule avec brutalité en insistant

pour qu'elle parte seule en voyage. Au fil de la discussion, la copine A se fait de plus en plus virulente, et Delphine se vexe jusqu'aux larmes. Cet axe couvre également une deuxième copine B, assise en bout de table, qui assiste à la conversation en silence. Les trois personnages sont tour à tour isolés et rassemblés par des panoramiques et des zooms. Un deuxième axe offre un plan plus frontal sur la copine B qui est brièvement monté au début de la séquence mais qui disparaîtra par la suite. Le troisième axe a pour but de couvrir une troisième copine C, assise à l'autre bout de la table, plus en retrait, qui intervient à un certain moment de la discussion. Rohmer a donc dû tourner cette même scène trois fois afin de couvrir ces trois axes. Pas de tourné-monté chez lui, se pose donc à nouveau la question de la captation d'une réaction spontanée. Lorsqu'on voit la séquence du jardin dans *Le Rayon vert*, en connaissant un peu le contexte de fabrication de ce film, il paraît évident que le dialogue entre Delphine et sa copine A a été entièrement improvisé et tourné en une seule prise. Dépourvue, Marie Rivière bafouille des excuses maladroitement alors que Béatrice Romand cherche à la pousser à bout. Impossible pour les deux actrices de rejouer avec exactitude leur texte et leurs émotions. Il m'est difficile d'affirmer savoir exactement comment Rohmer a tourné cette scène, néanmoins, voici une explication fortement plausible.

Tout l'enjeu dramatique de la séquence repose dans ce premier plan qui couvre la confrontation entre Delphine et sa copine A. La copine B, jouée par Rosette, n'intervient quasiment pas, et c'est pourquoi le plan qui lui est consacré n'apparaît qu'une seule fois. En revanche, la copine C, à plusieurs reprises, s'immisce dans la conversation. Pour des raisons pratiques, celle-ci ne peut être couverte que par un nouveau plan. En revanche, sa voix elle, peut tout à fait être captée en hors champ lorsque se tourne le plan de Delphine avec sa copine A. Sans doute Rohmer aura donc tourné en premier lieu ce plan-là, qui couvre toute l'action, du début à la fin. Bien que l'actrice qui joue la copine C ne soit alors pas cadrée, il lui aura tout de même permis d'intervenir si elle en perçoit l'occasion, veillant bien à ce qu'elle soit équipée d'un micro. Il se trouve qu'au cours de la prise du premier plan, cette actrice intervient, suscitant une réaction de Marie Rivière et réorientant la discussion. Deux choix s'offrent alors à Rohmer : soit il garde l'actrice C en hors-champ et se contente de sa voix, soit il tourne un nouveau plan sur cette actrice, lui demandant de rejouer son intervention. Il s'agit-là encore d'une sorte de tournage chronologique. La spontanéité de la réaction de Marie Rivière a plus d'importance, et de conséquences, que la spontanéité de la question de l'actrice C. Le cinéaste peut donc faire rejouer cette question après avoir tourné le premier plan, pour ensuite entremêler les deux au montage.



*Le Rayon vert*



*Le Rayon vert*



Cette méthode ne peut fonctionner qu'à une certaine condition : il faut que les personnages sur lesquels repose l'enjeu dramatique de la séquence soient présents dans le même plan. Ce qu'il y a autour d'eux, et qui n'est pas cadré, peut intervenir sur l'action sans pour autant la compromettre.

Il faut avouer que *Le Rayon vert* est cependant un film à part pour Rohmer qui, comme on l'a dit, avait l'habitude d'écrire ses textes avec une extrême précision et de demander à ses acteurs de les réciter sans omettre ne serait-ce qu'une virgule. Si dans *Pauline à la plage* les acteurs, au cours des grandes scènes dialoguées, sont également ancrés dans le cadre, il devient plus difficile de déceler un dispositif semblable à celui exposé précédemment. Pas de panoramique, pas de zoom, mais des cadres souvent fixes qui opposent parfois les comédiens. Dans un entretien donné à la Cinémathèque Française à la suite de la projection de *Pauline à la plage* en janvier 2019, Arielle Dombasle met une fois de plus en exergue le paradoxe sur lequel se fonde la méthode du cinéaste :

*« Il avait ses films montés dans sa tête, donc il était très peu directif, parce c'était un peu comme une sorte d'étymologiste. [...] La géométrie de l'espace était très calculée, il savait vraiment ce qu'il voulait, mais nous il nous laissait comme si on inventait les choses, or, on ne les inventait pas du tout. »<sup>46</sup>*

Sans doute *Pauline à la plage* aura été construit de façon plus classique, tout en respectant le principe d'économie de prise si cher à Rohmer. Toutefois, on y remarque une certaine rareté du champ/contre-champ, le cinéaste préférant cadrer ses acteurs ensemble lorsqu'ils sont deux, et les faire se déplacer pour s'offrir face à la caméra tour à tour. Le champ/contre-champ a alors lieu à l'intérieur d'un seul et même plan.

Nous avons donc vu jusqu'ici deux manières de respecter un découpage et un montage pensés à l'avance sans pour autant compromettre les interactions spontanées entre les acteurs. Mais un nouveau monde de possibilités s'ouvre dès lors qu'on décide d'avoir recours à plusieurs caméras.

---

<sup>46</sup> « À propos de *Pauline à la plage*, dialogue avec Arielle Dombasle, Amanda Langlet et Rosette », La Cinémathèque Française, 12/01/2019, <http://www.cinematheque.fr/video/1374.html>

## *Le multi-cam*

Le multi-cam (de *multiple camera*), qui définit un système de captation à plusieurs caméras, sans être une condition nécessaire au direct, peut néanmoins y trouver sa justification. Ainsi, à la télévision – domaine du direct par excellence – le multi-cam est extrêmement répandu, il s’agit même de la norme. La raison paraît évidente : la multiplication des points de vue limite les risques de ne pas être où il faut au bon moment. À la télévision, l’imprévisible est attendu, et il faut pouvoir y faire face lorsqu’il survient. Je parle ici de la télévision en direct, et même d’un certain type de télévision en direct, car il faut dire que la part d’imprévisible dans la plupart des émissions diffusées en direct est tout de même moindre. Mais prenons plutôt comme exemple un match de football. Si la plupart des actions et le cadre sont parfaitement prévisibles (les joueurs vont jouer au foot sur un terrain délimité), le surgissement d’un événement tout à fait imprévu ne peut être exclu. Pour parer à cette éventualité, la solution est simple : on truffe le stade de caméras rivées sur le terrain (en prenant toutefois le soin de respecter l’axe des 180° sans quoi le téléspectateur ne saura plus qui est dans quel camp).

Après tout ce que nous avons dit dans cette étude jusqu’à présent, on comprend aisément l’intérêt que peut représenter un tel dispositif pour certains réalisateurs de cinéma. Le multi-cam permet de filmer à la fois l’action et la réaction d’un seul et même coup. Plus besoin de partitionner les dialogues, de tricher les interventions extérieures, ou d’ancrer les acteurs quand les caméras peuvent enregistrer différents points de vue d’un même *direct*. Néanmoins, comme toujours, tout n’est pas si blanc, et le multi-cam a ses inconvénients. Tout d’abord, cela demande une grande préparation technique : les caméras doivent être synchronisées et appariées (même paramètres de prise de vue). Ensuite, tous les soucis que représente la gestion d’une caméra sont inévitablement dédoublés (changement de batterie, chargement et déchargement du magasin, contrôle du poil, stockage des rushes...). Enfin, la multiplication des axes caméra complexifie le travail du chef opérateur, qui doit construire une lumière fonctionnelle pour tous, mais également celui des cadreurs qui doivent prendre garde à ne pas se filmer l’un l’autre. Ajoutons à ces questions techniques la masse imposante que représente un système multi-cam. Comment ne pas noyer l’acteur – et surtout l’acteur amateur – sous ce dispositif terriblement oppressant ? Nous sommes aux antipodes de la conception du direct de Ruspoli.

Le numérique a permis de résoudre, ou du moins de remarquablement alléger les aspects négatifs du multi-cam. Pour son film *Mektoub, my love : canto uno*, Abdellatif Kechiche a pu

profiter d'un matériel léger et discret favorisant le rapport direct avec l'acteur que défendait Ruspoli tout en multipliant ses axes de prises de vue. « *Ce que j'ai remarqué, c'est qu'Abdel fait moins de prises, mais plus longues, avec plus d'axes, et avec parfois quatre caméras. Il suscite le non-jeu des acteurs - ce qui le passionne vraiment et fonde son travail - autrement que par l'usure de la répétition d'une même prise* », explique Camille Toubkis, et Maria Giménez – autre monteuse travaillant avec le cinéaste – de surenchérir :

*« Abdellatif n'arrête jamais les prises en cours de route. Elles sont longues, pour laisser aux comédiens la possibilité d'oublier qu'ils sont filmés. »<sup>47</sup>*

Ces témoignages nous confortent dans l'idée que nous nous faisons déjà de la méthode de fabrication des films de Kechiche : un cinéma non pas bâti sur un cadre précis et défini, mais sur une accumulation de matière, que ce soit par la durée ou par la multiplication des points de vue. En laissant tourner les caméras indéfiniment, en adoptant le multi-cam et en multipliant les prises, Kechiche a trouvé un autre moyen de libérer ses acteurs du dispositif cinématographique classique et de préserver la spontanéité de leurs interactions.

Outre la multiplication des points de vue sur un même événement que permet le multi-cam – ce qui reporte beaucoup de choix de mise en scène au moment du montage – l'intérêt d'un tel dispositif réside surtout dans la possibilité de filmer simultanément une action et sa réaction. Afin d'éclaircir nos propos, prenons un exemple concret : la célèbre scène du repas familial qui arrive à la fin d'*À nos amours*, film de Maurice Pialat sorti en 1983.

Maurice Pialat joue ici le père de famille d'un foyer dont chaque membre est en proie à de sérieux soucis œdipiens. Lassé de cette vie, il abandonne brusquement femme et enfants pour disparaître, après quarante minutes de film. La scène que nous désirons aborder, et qui l'a déjà été de nombreuses fois, arrive à la fin du film. La fille de la famille, jouée par Sandrine Bonnaire, s'est mariée, et un repas est donné en cet honneur. Au milieu de cette paisible soirée en petit comité surgit alors le père déserteur. Aucun des acteurs n'avait été informé de la réapparition du père que tous pensaient mort. Les réactions qui nous sont données à voir dans cette scène sont donc celles d'acteurs démunis face à un élément perturbateur soudain qui vient

---

<sup>47</sup> DIATKINE, Anne, « Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long métrage autonome », Libération, [https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome\\_1637678](https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome_1637678), 20/03/2018

compromettre toute la situation déjà établie. Pialat vient s'installer en bout de table, faisant face à tous. On comprend bien que la force qui se dégage de cette scène est directement liée à la déstabilisation des acteurs, et qu'il aurait été impossible de rejouer l'effet de surprise suscité par l'intrusion du père. Cette situation ne pouvait par conséquent avoir lieu et être filmée qu'une seule fois. Pour enregistrer correctement l'implosion non-reproductible de chacun des personnages, il n'y avait donc guère autre solution que le multi-cam.

Ardu, toutefois, d'exposer le dispositif au premier abord, car les points de vue sont nombreux et si chacun correspond à une caméra, alors certaines devraient apparaître dans le champ des autres. Ce qui est plus vraisemblablement le cas, c'est que les caméras se déplacent pendant la scène, dans le but de couvrir plusieurs points de vue, mais se pose alors la question de la continuité de l'action : quand déplacer la caméra sans rater ce qui est en train de se jouer et sans nuire à l'instant. Notre curiosité vis-à-vis le dispositif redouble lorsqu'il s'agit de caméras sur pied, et non portées à l'épaule, ce qui implique une mobilité relativement restreinte par le poids, l'encombrement, le bruit... Les informations pratiques sur le tournage de cette scène, pourtant si célèbre, demeurent rares. Lorsqu'on s'applique à décortiquer la séquence plan par plan, on se rend compte qu'elle est en grande partie construite sur un champ et un contre-champ apparemment impossibles à tourner dans le même temps sans filmer la caméra l'un de l'autre. Cela laisse supposer que la scène s'est tournée en deux prises. Une première – qui n'aurait en aucun cas pu être reproduite – axée sur les personnages et leurs réactions tout au long de la scène, puis une deuxième destinée au contre-champ sur Pialat, rejouant ses interactions a posteriori. Cette méthode, que l'on a déjà vue chez Rohmer, privilégie donc la spontanéité des réactions, aux dépens d'une provocation qui, elle, devra être reproduite. Le multi-cam aura alors eu pour intérêt non pas de filmer le champ/contre-champ d'une seule traite mais d'offrir plusieurs points de vue sur les réactions des différents personnages.

Le multi-cam n'est pas l'unique solution à laquelle a recours Pialat lorsque doit surgir le direct. Sur *Loulou*, le cinéaste rencontre Jacques Loiseleux, cadreur/chef opérateur qui lui est imposé en cours de tournage. S'ensuivra une collaboration fructueuse et pérenne entre les deux hommes qui se comprennent rapidement. Jacques Loiseleux devient dès lors acteur du processus de fabrication du film. Il prend des initiatives, déclenche la caméra quand il le sent, n'hésite pas à recadrer, à passer d'un personnage à l'autre, à jouer de la grande porosité entre le champ et le hors-champ.



*À nos amours*

Souvent, la caméra doit rester discrète, « *attentive à l'équilibre ou aux tensions d'un espace ouvert, prompte à la saisie d'un geste inattendu. Cela implique évidemment un dispositif de tournage particulier – et une conception en amont qui le favorise. Un travail du cadre [...] qui se fasse en fonction de la scène et de ses acteurs, et non l'inverse.* »<sup>48</sup> On retrouve ici la notion de rush plus que de prise, où la performance de la caméra, qui *joue* à proprement parler, ne peut qu'être unique.

« *À l'instar des acteurs, la caméra n'a d'efficacité dans cette mise en place qu'à la mesure de sa disponibilité. Il faut qu'elle puisse capter le moment où quelque chose se passe sur le plateau, sans apparaître un obstacle, une gêne, un élément de crispation possible.* »<sup>49</sup>

Chez Pialat, la technique ne doit en aucun cas peser sur le jeu de l'acteur ou sur le cadre, ce que Jacques Loiseleux avait parfaitement assimilé, tout à fait disposé à suivre un déplacement imprévu de Gérard Depardieu aux dépens d'un projecteur entrant subitement dans le champ<sup>50</sup>.

« *Si l'acteur part là-bas, il faut le suivre, même s'il y a les câbles au sol, mais s'il n'y a plus de lumière... Il faut y aller. C'est l'acteur, le corps, qui priment sur la technique. L'acteur ne doit pas être esclave de la technique. La technique est au service de l'acteur.* »<sup>51</sup>

Cette conception de la caméra, qui coûte que coûte doit coller à l'acteur, l'accompagner où qu'il aille à l'instar d'une fidèle camarade, est bien héritée des « cinémas-vérité » dont nous avons parlé précédemment. Ce sont Jean Rouch et Edgar Morin qui, équipés d'une KMT – caméra 16mm Éclair inventée par André Coutant et Jacques Mathot – tourne *Chronique d'un été* en 1961, ou encore Mario Ruspoli, qui la même année, avec cette même caméra, entreprend de filmer des paysans de la Lozère, personnages centraux de son film *Les Inconnus de la terre*.

Les méthodes de ces cinéastes en affecteront beaucoup d'autres, y compris dans le domaine de

---

<sup>48</sup> AMIEL, Vincent (sous la dir. d'Antoine de Baecque), *Le dictionnaire Pialat*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2008, p. 63-64

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> PIALAT, Maurice, *Loulou*, 1980

<sup>51</sup> BEAULIEU, Sarah, « Pialat et ses acteurs – Entretien avec Rémi Fontanel », Métafiction, <http://metafictions.fr/pialat-et-ses-acteurs>, 04/06/2016

la fiction. Maurice Pialat, Abdellatif Kechiche, John Cassavetes, Jacques Rozier, Robert Kramer... Autant de noms chez lesquels on retrouve une caméra *active*, voire *activiste*, qui vient *prendre* l'acteur, parfois non sans brutalité. Brutalité pourtant absente dans le cinéma de Jean Rouch, où caméra et acteur sont traités sur un pied d'égalité. Autrement dit, la caméra prend à l'acteur ce que ce dernier veut bien lui donner, quand bien même subsiste une part d'inconscience dans ce consentement. C'est d'ailleurs certainement cette ingénuité qui rend inutile la brutalité à laquelle ont recours d'autres réalisateurs ayant pour habitude de travailler avec des acteurs chevronnés.

À nouveau s'entrechoque la notion d'un cinéma *direct* – c'est-à-dire en *lien direct* avec l'acteur – avec notre concept de cadre. Une caméra libre et indépendante, à la fois maîtresse et sujette d'un jeu qui se construit dans l'instant. Cela paraît incompatible avec le pré-établissement d'un cadre, d'un mouvement, d'un axe. Faut-il en conclure que le cinéma direct ne peut être (en)cadré ? Si le cinéma direct se définit par « *l'absence de médium entre filmeur et personne filmée* », alors oui, nécessairement. C'est bien ce principe de cadre qui s'oppose à *l'immédiateté* entre caméra et acteur tant convoitée par Ruspoli. Demander à une personne de respecter des limites, c'est déjà révéler la présence d'un dispositif entre elle et vous. Néanmoins, si le *direct* est cet éclat libéré qui échappe subitement à l'acteur et dont nous avons déjà convenablement parlé, alors sa notion est parfaitement compatible avec le concept de cadre. Ce sont bien les exemples antérieurement étudiés de Zulawski, Rohmer et Pialat, parmi d'autres. Ces réalisateurs – surtout les deux premiers – définissent leurs plans avec une grande précision, font répéter leurs acteurs, parfois de nombreuses fois, et imposent un cadre souvent strict sans pour autant délaissier leur ambition de spontanéité. La prise, chez ceux-là, devient l'opportunité pour le comédien de se laisser choir, de se jeter dans la gueule du loup, de vivre plus que de jouer, ou alors de vivre le jeu, ce qui ne peut se répéter sans encourir le risque d'une lassitude destructrice, et c'est pourquoi les prises doivent rester rares, voire uniques.

Cet éclat, aussi préparé puisse-t-il être, est impossible à prévoir et demeure le produit de la grâce, d'un heureux hasard. Un regard, un tremblement de voix, un soupir, une hésitation... Autant de petits signes parfaitement inattendus mais profondément espérés qui transcendent la fiction et donnent toute sa force au film.

La frontière se situe là, entre ce que l'on attend et ce que l'on espère, et d'autres cinéastes n'hésitent pas à la franchir en *préparant* l'imprévu. Lorsqu'on sait que cela va arriver, alors on

attend. Lorsqu'on ignore si cela va arriver ou non, alors on espère. Plus qu'espérer alors certains attendent. Les réalisateurs dont nous allons à présent parler commanditent l'imprévu puis s'en nourrissent pour construire leurs films. L'imprévu n'est plus ici seul détail transcendantal, mais fondement-même de l'action. Il prend une part si importante dans le processus de création, et nécessite un tel remaniement des grandes étapes de la chaîne de production, qu'il devient très difficile d'y avoir recours à l'intérieur du système classique.

Ni scénario précis, ni découpage. Rien ne prédétermine le film qui va se construire *en direct* pendant le tournage.



## **II. CONSTRUIRE EN DIRECT**

*Déborder du cadre.*

Jusqu'à présent, nous avons étudié la prise unique sous l'angle du dispositif au service de la méthode. C'est-à-dire que le choix de tourner en prise unique – ou du moins en économie de prises – est un élément de mise en scène. La prise unique est *moyen* et non *conséquence*. Cette opposition doit tout de suite être nuancée du fait que, pour certains, il serait obtus d'affirmer que la méthode vient avant la pratique. Rohmer et Zulawski auraient-ils appliqué les mêmes méthodes qu'on leur connaît s'ils n'avaient pas été confrontés, dès leur entrée dans le métier, au grand couperet de l'argent ? Zulawski affirme sans peine faire « du cinéma de pauvre », et Rohmer est réputé pour sa frugalité. Il est plus que probable qu'ils aient adapté leurs méthodes de travail aux contraintes prosaïques du tournage. Mais leur force réside bien dans cette capacité à faire d'une banale causalité – peu d'argent donc prise unique – les moyens de leurs cinémas. Si bien qu'ils ont continué à travailler de la même manière tout au long de leur carrière.

Toujours sous l'emprise de cette dualité intrinsèque art/industrie, une grande partie du cinéma s'inscrit dans un système de production bâtard, à la croisée des genres. Encore récemment, pendant un tournage sur lequel je tenais le poste d'électricien, j'ai pu constater la désolante – ici je me permets de renoncer à l'objectivité – partition des tâches de chacun et leur imperméabilité vis-à-vis les uns des autres. La maquilleuse maquillait, l'habilleuse habillait, l'ingénieure du son « ingénierait », et nous, nous installions des projecteurs où on nous demandait de le faire. Chacun d'entre nous faisait admirablement son travail, mais personne ne faisait de film, à l'exception du réalisateur et de son assistant qui, fort heureusement, semblaient être au courant de ce qui se jouait. Là encore, il faut insister : la machine était impeccablement huilée. Tous les corps convergeaient avec une efficacité précise vers l'objectif final : mettre au monde un petit court-métrage en parfaite santé qui ne manquerait pas d'aller gagner des prix en festival. Ce système, qui mêle créativité et productivité, fonctionne parfaitement. S'il peut paraître aliénant à divers égards, il offre également énormément de moyens. C'est à l'intérieur de ce système que sont nés les innombrables chefs d'œuvre qui donnent actuellement son image publique au cinéma. Mais là encore, faire ce qu'on aime ou aimer ce qu'on fait... Risquons-nous, ne serait-ce que momentanément, en dehors de ce système de production. Acceptons de nous marginaliser avec tout ce que cela implique, puis savourons les denrées rares qui nous sont désormais accessibles. L'imprévu, l'ignorance, le temps... Dans le monde que nous venons de quitter, toutes sont sujettes au tabou.

Ces nouvelles lois redistribuent les cartes et rendent désormais possible un processus alternatif de création cinématographique. Nous allons à présent nous intéresser au phénomène de rétro-

alimentation entre le film et son tournage, entre le jeu et la caméra, entre les relations des personnes et des personnages.

Ce processus continu de construction/déconstruction, si cher à certains cinéastes, demande une extrême acuité au moment du tournage qui devient une véritable expérience collective dont le film sera le produit. La préparation du film en amont du tournage n'est plus là que pour être oubliée au moment venu. La liberté doit être parfaite, entachée d'aucune idée préconçue, afin de permettre l'émulation directe et continue du collectif. Le film se fabrique au présent.

## Chapitre 1. Du papier à la scène : production et tournage.

*« Ce cinéma, il va sans dire, ne s'écrit pas, tributaire de l'évènement, de l'instant, du lieu. S'invente, surprenant, au fur de son déroulement, dans le cadre d'un scénario fixé par avance, mais extérieur au cinéaste : l'ordre même, culturel, du cérémonial appréhendé. »<sup>52</sup>*

Jean Rouch, encore une fois. Il est le père de cette conception *collective* du cinéma et de son dispositif, qui seront repris par de nombreux cinéastes après lui. Le « scénario fixé par avance » auquel fait ici allusion Jean-André Fieschi est celui du rite. Rouch filme l'Afrique, ses peuples, ses traditions, ses *génies*. C'est bien lui qui, le premier, établit avec une grande pertinence le lien entre le cinéma et les rituels des populations qu'il intègre. Mais plus qu'un simple opérateur – comme ceux des premiers temps du cinéma – Rouch *participe* à la cérémonie, tissant avec sa caméra une mise en scène concomitante à celle de la représentation en cours.

*« Si nous recommandons aux jeunes ethnographes cinéastes de choisir plutôt des rituels et des techniques comme sujets de film, c'est bien parce que cérémonies ou techniques comportent en elles leur propre mise en scène. »<sup>53</sup>*

Ces deux mises en scènes simultanées s'entremêlent jusqu'à n'en former plus qu'une : la caméra est complètement intégrée à l'évènement filmé. Plus encore : elle est constituante de cet évènement qui n'aurait pas été le même sans elle. Une anecdote rapportée par Maxime Scheinfeigel peut nous aider à illustrer ces propos. Elle concerne le tournage d'un document de 1951, *Les hommes qui font la pluie* ou *Yenendi, les faiseurs de pluie*.

*« Le film, un court-métrage de trente minutes tourné dans un petit village Songhaï du Niger, montre un rituel par lequel il s'agit d'appeler la pluie. Le rituel prend fin, il ne pleut toujours pas. Mais au tout dernier plan du film, d'énormes nuages assombrissent le ciel, un grondement de tonnerre est entendu au loin, une pluie violente s'abat sur la brousse. Un spectateur attentif peut se poser cette question : qui a fait venir la pluie ? Les prêtres du rituel ou bien le cinéma et son art du montage ? Un spectateur averti sait, par ailleurs, que la fin de la saison sèche débouche sur « l'hivernage », autrement*

---

<sup>52</sup> FIESCHI, Jean-André, « Dérives de la fiction, note sur le cinéma de Jean Rouch », in *Cinéma : Théorie, Lectures*, Dominique Noguez (éd.), Paris, Klincksieck, 1978, p. 256

<sup>53</sup> *Id.*

*dit la saison des pluies annoncée par une période d'orage. Ainsi, il semble bien que les célébrants du rituel et Rouch lui-même soient tombés d'accord sur un point : il faut appeler la pluie au bon moment pour qu'elle tombe à la fois dans la réalité à venir et dans le film à terminer. »*<sup>54</sup>

En inscrivant consciemment et physiquement le contexte de fabrication du film dans le film lui-même, Jean Rouch réussit à capter l'unique réalité accessible : celle à laquelle il participe. Le cadre n'est dès-lors plus déterminé mais bien déterminant, « *les mouvements de l'appareil, la durée des prises, les variations de la lumière [...] tous les accidents techniques par lesquels la matière résiste [...] pour la première fois dans le cinéma de Rouch viennent au-devant de la scène, à égalité pourrait-on presque dire, de la représentation elle-même.* »<sup>55</sup> Ce qu'il nous faut donc bien entendre, c'est que Rouch n'est jamais maître de ce qui se passe, comme il n'en est jamais non plus l'observateur. Il fait partie de ce qui se passe, d'un tout qu'il contient et qui l'englobe à la fois, d'une altérité à laquelle il participe. C'est, comme le souligne Maxime Scheinfeigel, ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé « *un agencement collectif d'énonciation* », outil méthodologique développé dans leur ouvrage commun *Mille Plateaux* dont le premier paragraphe frappe déjà fort.

*« Nous avons écrit l'Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici, nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. Nous avons distribué d'habiles pseudonymes, pour rendre méconnaissable. [...] Non pas arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus d'importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés. »*<sup>56</sup>

L'analyse menée à ce propos par un étudiant du département de Philosophie de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne propose d'éclaircir le terme d'« agencement » de la façon suivante :

*« Toute réalité, selon Deleuze et Guattari, ne peut exister qu'agencée. [...] Ainsi, les*

---

<sup>54</sup> SCHEINFEIGEL Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 79-99

<sup>55</sup> FIESCHI, Jean-André, « Dérives de la fiction, note sur le cinéma de Jean Rouch », in *Cinéma : Théorie, Lectures*, Dominique Noguez (éd.), Paris, Klincksieck, 1978, p. 257

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980, p. 9

*agencements collectifs vont constituer les conditions de possibilité, quasiment transcendantales, de toute réalité empirique. Plus précisément, c'est par l'instauration de connexions entre des corps hétérogènes, au sein d'un agencement, que le réel advient. »*<sup>57</sup>

On retrouve ici toute la conception du cinéma de Rouch. Une réalité agencée – construite en direct – qui advient par le biais de connexions – ce lien équivoque entre filmeur et personne filmée. Après ce laborieux passage de citations qui, bien que passionnantes, peuvent nous plonger dans une certaine forme de perplexité, comprenons une bonne fois pour toute qu'une telle réalité n'est accessible que dans l'instant, et nécessite par conséquent la prégnance du moment présent, ce qu'on serait tentés d'appeler l'anti-préparation. Le scénario, le découpage, sont des arguments de pouvoir qui doivent dès lors être bannis afin de ne pas compromettre l'émulation directe du collectif. Par arguments de pouvoir, j'entends éléments de prédestination en opposition avec les nombreux potentiels d'un tournage : « c'est ainsi que c'est écrit dans le scénario, donc c'est ainsi qu'il faut le tourner ». Le scénario, comme le découpage, nuisent donc à la créativité instantanée de l'équipe entière. Mais alors comment raconter une histoire ? Comment construire un film qui conçoive une évolution, le trajet d'un point A à un point B ? Comment ne pas sombrer dans un chaos incohérent qui voit diverger toutes les « lignes de fuite » dont parle Deleuze et Guattari, ces lignes qui à la fois menacent et constitue l'agencement collectif, ces lignes que sont les individus et leur environnement ?

Outre ses nombreux films dédiés aux rites, techniques et coutumes – *La Bataille sur le grand fleuve* ; *Les hommes qui font la pluie* ; *La chasse au lion à l'arc* – Jean Rouch s'est également confronté à une forme plus fictive du cinéma qui a donné plusieurs longs-métrages retentissants. L'un des plus connus et commentés, sans aucun doute, est *Moi, un noir*, qui reçut le prix Louis Delluc en 1959.

*« J'ai rencontré Oumarou Ganda à Treichville. Nous faisons une enquête sociologique sur l'immigration des gens du Nord de l'Afrique Occidentale qui venaient travailler à Abidjan. »*<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> PIERÇON-GNEZDA, Alexis, *Le concept d'agencement collectif chez Deleuze et Guattari*, M. Lapoujade (dir.), Université Paris I Panthéon Sorbonne, Philosophie, 2016

<sup>58</sup> SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 148

Pendant plusieurs semaines, Rouch, équipé d'une caméra 16mm, suit Oumarou Ganda dans les rues de Treichville. Ce dernier joue son propre rôle sous le pseudonyme d'Edward G. Robinson que lui-même s'est choisi. Enfin, pas exactement son propre rôle. Alors que Ganda travaille comme enquêteur-statisticien au moment de sa rencontre avec le cinéaste, il réendosse le métier de manœuvre – qu'il exerçait auparavant – pour les besoins du film. Au fil du tournage, ces déambulations filmées qui, à l'origine, devaient servir d'étude sociologique, se vouent de temps à autres à des écarts fantasmagoriques mettant en scène Oumarou Ganda et les autres protagonistes, à la fois acteurs et personnages, tous dotés de délirants pseudonymes : Dorothy Lamour, Lemmy Caution, Eddy Constantine... Les membres de cette bande frénétique tour à tour s'entraînent et se galvanisent dans un processus d'émulation collective, générateur de vérité<sup>59</sup>. Jean Rouch capte ces moments de *fabulation* avec sa caméra et se sert du médium cinéma pour donner forme aux projections mentales des personnages : Oumarou Ganda devient Edward G. Sugar Ray Robinson et se lance dans un combat de boxe complètement mis en scène. Plus tard, c'est sa projection fantasmée, spectrale, de Dorothy Lamour, à moitié nue dans l'obscurité d'une chambre dont les images surgissent subitement au milieu de la nuit.

*« Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre en « flagrant délit de légender » et contribue ainsi à l'invention de son peuple. [...] Il [le personnage] devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. »<sup>60</sup>*

*Moi, un noir* est un film exceptionnellement novateur. Il est considéré comme œuvre de fiction, et pourtant tout ce qui le constitue est vérité. Le tournage ne s'appuie sur aucun scénario, l'histoire s'écrivant en continu. Il s'agit d'un système de fabrication tant inédit que radical : à aucun moment on ne passe du papier à la scène, processus court-circuité par la prégnance de l'instant qui foudroie dans le même temps l'ascendance du dispositif sur le sujet.

---

<sup>59</sup> C'est Gilles Deleuze qui, dans *L'image-temps*, parle de Rouch comme fabulateur du cinéma-vérité qui « détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur de vérité », SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 151

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1985, p. 196



*Moi, un noir*



« Le cinéma a été pour moi la remise en question de ce qu'avait été l'ethnographie, c'est-à-dire l'étude d'une population que l'on connaît bien, mais qui reste étrangère. Et là, tout d'un coup, j'avais l'impression de faire moi aussi de l'improvisation, comme dans le jazz hot. Et avec un très grand avantage moral, car, qui était l'auteur ? C'était moi et les copains. »<sup>61</sup>

Mais Jean Rouch ne s'arrête pas là, et pousse encore plus loin le jeu de la fabulation par le biais du *feedback*, méthode qu'il a découverte quelques sept années auparavant.

« Le premier film que j'ai montré à Bamako, c'était la Chasse à l'hippopotame, mon septième, en 1951. Les gens n'avaient alors jamais vu de film. Nous l'avons passé avec un vieil appareil de projection, sur un drap de lit. Et ils ont compris le langage du cinéma en trois minutes. Ils m'ont dit deux choses : la première, c'est qu'on ne voyait pas assez l'hippopotame ; la deuxième : " Mais pourquoi tu as mis la musique ? " Je leur dis : " Mais cette musique, vous l'avez reconnue ? C'est la musique qui donne du courage aux chasseurs. " Alors, eux : " Mais tu es con ! Là où tu l'as mise, l'hippopotame attend sous l'eau, et c'est à lui qu'elle donne du courage. " C'était pour moi le début de quelque chose qui allait devenir essentiel : le " feedback ", c'est-à-dire la projection d'un film à ceux qui y ont participé. »<sup>62</sup>

Trois mois après avoir fini le montage de *Moi, un noir*, le cinéaste retourne en Côte d'Ivoire pour montrer le film à Oumarou Ganda et Petit Touré (AKA Eddie Constantine). Mais cette fois-ci, Rouch leur demande de commenter les actions du film en direct et enregistre cette postsynchronisation improvisée. Ganda et Touré, avec une facilité ahurissante, tissent ainsi une nouvelle interprétation de leurs personnages et du film. Cette construction narrative rétro-alimentée offerte par la voix off prête à l'œuvre une nouvelle strate de fabulation. Nous atteignons ici quatre degrés bien discernables de réalité : l'acteur, Oumarou Ganda, enquêteur-statisticien immigré à Treichville ; le personnage, Edward G. Robinson, image directe et auto-façonnée d'Oumarou Ganda ; le commentateur/personnage, ce même Edward G. Robinson se réinterprétant plusieurs mois plus tard ; le commentateur/acteur, Oumarou Ganda jouant Edward G. Robinson se réinterprétant. Dans cette pagaille, Rouch finit de semer le trouble entre

---

<sup>61</sup> SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 149

<sup>62</sup> BRETON, Émile, « Jean Rouch, maître du désordre », *L'Humanité*, <https://www.humanite.fr/node/205496>, 14/04/1999

le *je* et l'*autre*, entre ce qui est et ce qui a été, entre le très proche et le très loin.

« *C'est ici qu'il y a la place en creux pour le rêveur ou le « voyant » dont parle Gilles Deleuze, celui dont les visions créent de l'espace et du temps, se transformant ainsi littéralement en un voyageur spatio-temporel.* »<sup>63</sup>

Nous pourrions continuer à étudier l'œuvre de Jean Rouch sur de nombreuses pages, tant les travaux de ce cinéaste extrêmement prolifique ont irrigué – aussi bien conceptuellement que pratiquement – le cinéma qui nous intéresse ici. Cependant, les films de Rouch ont déjà fait le sujet de nombreuses et exhaustives études, et puis nous retarderions alors notre confrontation à la problématique centrale de cette sous-partie : comment intégrer l'imprévu à la préparation du film ?

Le scénario tel que nous l'entendons, c'est-à-dire comme document-genèse du film, est la majeure partie du temps absent chez Rouch. Ou du moins, s'il existe, c'est dans une forme inhabituellement approximative et ouverte. Pourtant, tous les films du cinéaste-ethnologue racontent bien quelque chose. Lorsque le projet s'applique à filmer un rituel, une technique, alors l'histoire est toute tracée : c'est celle-là-même du rite. L'histoire du film est celle du sujet. Des hommes partent chasser le lion après que celui-ci a attaqué leurs vaches (*La Chasse au lion à l'arc*, 1967), on organise une cérémonie en l'honneur du génie de la mer pour qu'il fasse revenir le poisson (*Mammy Waters*, 1956), on interroge le génie du fleuve sur le sort que réserve la chasse à l'hippopotame (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951)... Dans chacun de ces cas, le scénario préexiste au film, mais n'est pas choisi par le cinéaste. Jean Rouch ordonne et restitue les différentes étapes de ces rituels, en jouant de l'ellipse, en tissant des liens entre les événements qui surgissent pendant son travail sur le terrain. Plusieurs de ces courts-métrages, d'ailleurs, sont simplement nommés d'après l'évènement auquel ils se consacrent (*Bataille sur le grand fleuve* ; *La Chasse au lion à l'arc* ; *Les hommes qui font la pluie*), ou bien d'après la fonction mystique de leurs acteurs (*Les Maîtres fous* ; *Les Magiciens de Wanzerbe* ; *Monsieur Albert, prophète*) tandis que d'autres films du cinéaste, dont les trames narratives ne sont plus induites par un sujet cérémonial, portent des noms qui renvoient à leurs personnages en tant qu'individus (*Moi, un noir* ; *Cocorico! Monsieur poulet* ; *Rose et Landry*). Car chez Rouch, si le scénario ne se situe pas dans le rite, alors il se trouve dans l'acteur-personnage. L'approche

---

<sup>63</sup> SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 155

du cinéaste n'est pas de filmer les choses qui arrivent aux acteurs, mais plutôt les acteurs auxquels il arrive des choses. Autrement dit, il s'intéresse avant tout aux personnages en tant que corps libres, maîtres d'eux-mêmes, acteurs de ce qui leur arrive.

Nous qui voulions sortir du système classique, nous voilà servis ! Malgré notre sincère volonté d'émancipation, quelques attaches de l'ancien monde nous retiennent. Certaines de nos institutions s'accrochent et se heurtent à ces conceptions rebelles, engendrant contradictions et paradoxes. Scénario préétabli contre agencement collectif, cadre défini contre ascendance de l'instant présent. À en juger par l'œuvre de Rouch, tous ces principes paraissent incompatibles. On ne peut décider à l'avance de ce que sera un film sans nuire à la prééminence du tournage. Dans la première partie de notre étude, nous avons résolu l'opposition entre la définition d'un cadre – et donc d'une limite – et le surgissement du direct – qui ne se limite pas – en exposant un possible terrain d'entente. Cependant, dans quelle mesure doit-on écrire et appliquer un découpage ou un scénario lorsque l'on souhaite faire du tournage une expérience collective dont le produit sera le film ?

Deux réalisateurs, dont les méthodes sont pertinemment proches de celles de Rouch par bien des aspects, se sont déjà confrontés à cette problématique. Il s'agit de Jacques Rozier et de John Cassavetes.

*« Comme Rouch, ces cinéastes ont formé autour d'eux une équipe de caractère familial ou amical, voire amoureux, plutôt que professionnel. Et c'est de la performance des relations affectives établies au sein de l'équipe que découle en partie la permanence de leurs choix filmiques. »<sup>64</sup>*

Pendant longtemps Jacques Rozier a été un cinéaste méconnu. Aujourd'hui, le cercle cinéophile, désireux de réparer la faute commise, ne retient plus ses louanges vis-à-vis du réalisateur, mais la notoriété de Rozier demeure malgré tout faiblarde : peu de gens le connaissent, ou se souviennent de lui.

Jacques Rozier a accompagné la Nouvelle Vague sans véritablement en faire partie. Inconditionnel du néoréalisme italien, son cinéma présente les mêmes caractéristiques

---

<sup>64</sup> *Id.* p. 79-99

formelles qu'on retrouve à l'époque chez Godard, Chabrol, Rivette, et qui auront été permises par le progrès technologique : des caméras plus légères et portables qui sortent des studios pour conquérir la rue, en son direct, avec des acteurs souvent amateurs. Apparemment proche donc d'un cinéma « d'auteur », tant dans sa pratique que dans ses relations personnelles – c'est Godard qui présente le jeune cinéaste à son producteur, Georges de Beauregard, lequel lui permettra de réaliser son premier long-métrage – le cinéma de Jacques Rozier se creuse une place juste pour lui entre ce cercle éduqué de cinéastes cinéphiles et la culture de masse dans laquelle évoluent les personnages qu'il filme. C'est peut-être en partie cet entre-deux qui a empêché sa reconnaissance en le classant dans une case à part. Mais pas que. La carrière de Jacques Rozier est à l'image de ses films : faite de fluctuations, d'aventures, de détours, de retours, d'échecs et d'épreuves, ce qui rend le personnage et sa filmographie si extraordinaires. Cinq longs-métrages de fiction en trente-neuf ans. Le dernier, *Fifi Martingale*, n'est jamais sorti en salle. Rozier n'est pas un cinéaste lent, il n'a cessé de tourner pendant toute sa carrière (courts-métrages et téléfilms), mais les productions de ses longs-métrages sont en elles-mêmes des péripéties farfelues qui s'étendent parfois sur plusieurs mois, voire sur plusieurs ans. Ce qui pose problème, évidemment, c'est cette fameuse contradiction entre la méthode et la production dans laquelle doit s'inscrire cette méthode. Les tournages de Rozier sont hors système, mais pour avoir lieu, ils doivent nécessairement passer par le système de production classique. Ce qui peut provoquer, comme on se l'imagine, d'ennuyeuses situations. Pour mieux comprendre d'où provient l'achoppement, parlons d'abord un peu plus de la méthode-Rozier.

*Adieu Philippine* (1962), *Du côté d'Orouët* (1969), *Les Naufragés de l'île de la Tortue* (1976), *Maine Océan* (1985), ces quatre longs-métrages partagent tous un même contexte narratif : des vacances loin de Paris, en bord de mer. On retrouve donc, dans chacun de ces films, ce doux et enivrant élixir qui mêle la légèreté de la vie vacancière à la gravité naïve des relations éphémères qui s'y nouent. Si bien qu'à la fin d'un film de Rozier, le spectateur est forcément pris d'une duveteuse nostalgie, comme s'il revenait lui-même de voyage. Voilà bien résumé tout le cinéma de Rozier : des tournages-vacances qui donnent des films-voyages. Ça fait rêver. Mais bien sûr, cela ne va pas sans encombre. Eloigner sa petite équipe de Paris, où chacun a ses habitudes, ses repères, pour l'isoler dans un joli coin en bord de mer, où tout le monde vivra ensemble pendant la durée du tournage, voilà comment procède Rozier pour favoriser l'expérience collective. Dès lors, les histoires « réelles », c'est-à-dire celles qui naissent au sein de l'équipe pendant le tournage, viennent nourrir le film, qui se construit progressivement, au fil des opportunités et des événements extérieurs. Rozier parle ainsi du tournage de son

deuxième long-métrage, *Du côté d'Orouët*, où trois jeunes femmes partent ensemble en vacances dans une maison en bord de côte Atlantique :

« *La villa a été trouvée au tout dernier moment. Sur cette idée, le scénario s'est construit, non dialogué. Les idées de scènes sont venues au fur et à mesure [...] »*<sup>65</sup>

Un scénario qui existe donc, mais dans sa forme la plus décharnée, une longue ligne narrative en somme, ouvertes aux aléas, qui ne pourra se concrétiser qu'au moment du tournage si ce n'est de la prise-même. Rozier est un réalisateur de l'instant, du direct. Ayant débuté comme assistant à la télévision, il a acquis une réactivité lui permettant de tourner très rapidement, souvent à plusieurs caméras. *Adieu Philippine*, son premier long-métrage, s'ouvre ainsi sur le véritable tournage d'une émission en direct (le n°26 de *Jazz Memories*). Les caméras gigantesques circulent dans tous les sens, traînant derrière elles des nuées de câbles, multipliant les plans sur un orchestre de jazz en plein jeu. Jean-Christophe Averty, le réalisateur, s'agite devant ses écrans, criant des instructions à ses opérateurs tout en montant l'émission en *live*.

« *L'analogie entre la polyphonie néo-orléanaise de l'orchestre de Jazz, sous la conduite de Saury, et le désordre apparent du plateau, sous la direction d'Averty, est évidente : Rozier compare un tournage dans les conditions du direct à une performance de jazz Nouvelle-Orléans. »*<sup>66</sup>

C'est cette faculté à improviser, à réagir sur le moment, qui imprègne tout le cinéma de Rozier, et rend ses films si vivants. *Adieu Philippine* fut tourné à deux caméras, afin « *d'éviter les ruptures dans le tournage d'une séquence, de tourner en continuité et donc de laisser une grande liberté d'improvisation aux comédiens* »<sup>67</sup>. On peut d'ailleurs ressentir ce dispositif dans certains champs/contre-champs un peu brutaux – chaque caméra étant justement disposée pour ne pas apparaître dans le champ de l'autre – mais les raccords visibles, chez Rozier comme chez Rouch, n'ont jamais été un problème. Il suffit pour s'en convaincre de voir l'étonnante séquence de voile dans *Du côté d'Orouët*. Joëlle et Caroline ont accepté l'invitation d'un jeune et séduisant skipper à l'accompagner en mer sur son voilier. Pendant plusieurs minutes, on assiste

---

<sup>65</sup> BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001, p. 39

<sup>66</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p. 46

<sup>67</sup> *Id.*

à ce baptême de voile, alternant entre plans filmés à bord du petit bateau et plans obtenus depuis un autre voilier. Les jeunes filles rient, crient, s'éclaboussent, s'amusent, tandis que le montage fait des allers retours entre des plans tournés en milieu de journée et d'autres en fin d'après-midi. Les faux-raccords lumière sont nombreux, abrupts, et pourtant inoffensifs devant la gaieté et l'excitation non-simulées des actrices.

Du haut de ses cent cinquante-quatre minutes, *Du côté d'Orouët* est un voyage qui prête son temps à l'oisiveté et la langueur délicieuses des vacances lorsqu'elles sont suffisamment longues. Karine, Caroline et Joëlle se retrouvent dans une maison de vacances, en bord de mer. Après quelques jours, elles sont rejointes malgré leur volonté par Gilbert, le patron particulièrement collant de Joëlle. Ce dernier – joué par l'incroyable Bernard Ménez – en pince pour son employée qui n'a pourtant de cesse de le repousser. Décidant de profiter de cette intrusion pour s'amuser, les trois filles usent de leurs charmes pour tyranniser Gilbert et le mener à la baguette. Les vacances durent, et l'euphorie laisse peu à peu place à l'amertume. Des tensions montent lorsque Karine flirte avec le skipper duquel s'est éprise Joëlle. Le film bascule lorsque Gilbert craque et décide de partir, les filles réalisant qu'il était l'élément unificateur de leur groupe. Après son départ, plus rien n'est pareil, et les vacances finissent de se déliter jusqu'à être franchement abrégées. Ce qui est formidable, c'est que Rozier donne au spectateur le temps de connaître ce groupe, de ressentir l'évolution des relations entre les personnages, de rire avec eux jusqu'à ce qu'on en rit plus, de comprendre que c'est fini. Les joutes sentimentales, la jalousie, la candeur mimée, la complicité et la rivalité transcendent l'histoire extrêmement simple de ces trois amies parties ensemble en vacances. L'expérience du tournage, l'isolation de l'équipe, les tensions internes affectent le film avec vigueur.

*« Tous les interprètes sont d'ailleurs très proches de leurs personnages respectifs. [...] Quand Gilbert pique une crise de nerfs et casses des assiettes, c'est très proche de la réalité : il était devenu un peu le toutou de ces demoiselles, qui l'appelaient Nénesse, le taquinaient tout le temps. Jean-François Stévenin [ici assistant de Rozier] me disait que ça allait craquer, qu'elles y allaient un peu fort. Menez a canalisé ça dans la scène des assiettes. Je sentais cet énervement latent, même s'il n'osait rien dire. »<sup>68</sup>*

Un autre moment du film, assez anecdotique, apparaît empreint d'une grande

---

<sup>68</sup> BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001, p. 42



*Du côté d'Orouët*



*Du côté d'Orouët*



spontanéité derrière laquelle on devine une réalité du tournage. Les trois filles et Gilbert aident le skipper à mettre son voilier à l'eau. Celui-ci s'adresse à Karine en la tutoyant. Elle le rembarre alors immédiatement en disant détester qu'on la tutoie dès le premier jour. Le skipper demande ensuite à Caroline s'il peut la tutoyer, et elle lui répond qu'elle n'apprécie pas du tout. Gilbert en profite pour rabaisser son concurrent masculin en disant qu'il n'aime pas qu'on le tutoie non plus, et demande à Joëlle son avis, en la tutoyant bien sûr. Cet échange, très certainement improvisé, est révélateur de la méthode de Rozier : ce sont les personnages qui font l'histoire, en jouant des relations qu'ils entretiennent les uns aux autres. Les dialogues ne sont certes pas écrits, mais les enjeux de chacun sont clairs, le scénario est là pour faire converger tout ce potentiel vers un même point : la fermeture de cette parenthèse poétique que sont les vacances. À la fin des films de Rozier, tous les personnages sont revenus au point de départ, comme on revient à notre vie routinière en rentrant de vacances. On s'imagine bien l'extraordinaire émulation qui peut se produire sur les tournages de Jacques Rozier, où chacun est amené, à un moment ou un autre, à endosser un autre poste que le sien. Le réalisateur lui-même s'investit tour à tour comme cadreur, électricien, preneur de son ou décorateur<sup>69</sup>, tandis que son assistant est également régisseur et que le preneur de son joue ou pousse le travelling,

*« Rozier m'a appris qu'un film ne demande qu'à ne pas se faire, ou alors de façon bureaucratique. C'est le grand danger. Plus les feuilles de service sont compliquées, moins les films sont bons. Si chacun se conforte dans la définition de son poste, rien n'arrive. Chez Rozier, un peu comme chez Cassavetes, tout le monde fait tout. »<sup>70</sup>*

Ce propos de Jean-François Stévenin, d'abord assistant de Rozier avant de devenir lui-même réalisateur, explique à quel point la méthode du cinéaste implique une conception radicalement différente du processus de fabrication filmique classique où la parfaite division des tâches et la hiérarchie règnent d'une main de fer. On retrouve cette idée du tournage où tout le monde fait irréprochablement son travail à défaut de faire du cinéma.

*« En comptant sur l'investissement de chaque membre de l'équipe pour inventer avec lui les conditions nécessaires à l'improvisation, le réalisateur refuse d'opposer un savoir qu'il serait seul à posséder à la supposée ignorance de ses collaborateurs réduits*

---

<sup>69</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p. 34

<sup>70</sup> BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001, p. 64

*au rôle d'exécutant. Ceci peut paraître anodin, mais il suffit d'assister à un tournage « classique » pour voir à quel point l'autorité du metteur en scène ne peut y être mise en question, sauf à susciter des inquiétudes, le moindre doute étant interprété comme un aveu de faiblesse. »<sup>71</sup>*

Nous voilà au cœur de la question : comment un tournage défiant les principes industriels les plus basiques peut s'inscrire dans le système classique de production ? Rappelons que mêmes les films « d'auteur » de la Nouvelle Vague, qu'on pourrait pourtant penser spécifiquement indépendants, étaient produits par ce système, et devaient donc répondre de temps à autre à ses contraintes, la plus stricte étant le temps imparti. Or, tourner un film sans dialogues écrits en s'imprégnant du contexte présent et en demandant à son équipe une participation active et constante, cela, contrairement à ce que l'on pourrait croire, nécessite beaucoup de temps. Le temps de réfléchir, de trouver une direction, et surtout, de ne plus jouer. Un acteur ne peut pas « s'oublier » sur commande. Pour que cela advienne, il faut lui laisser le temps de *fabuler*, de divaguer.

Nous voyons poindre l'obstacle. Lorsque Rozier tourne un film, il ignore ce que sera le résultat final, ce qui engendre obligatoirement certaines frictions avec la production. Sur le papier, *Adieu Philippine* était d'abord censé être une « comédie frivole » qui se serait appelée *Embrassez-nous ce soir*. Si le résultat final reste imprégné de ce ton comique, la tragédie qui s'y joue sobrement prête au film un caractère d'archive qui déborde le seul divertissement. Dans une France du début des années soixante qui découvre la société de consommation, un jeune homme vit ses dernières vacances avant de partir en Algérie.

*« Adieu Philippine a l'exacte ambiguïté de n'importe quel film de Rouch. La fiction du scénario est par le fait largement enracinée dans le terreau de la réalité du début des années soixante qui fait de ce film le premier grand document anthropologique sur la télévision française, en même temps qu'une étude socio-historique de la jeunesse française confrontée à la guerre d'Algérie. Et comme chez Rouch, il n'y a nul volontarisme de la part de Rozier : le choix des lieux et des acteurs, la manière de tourner, notamment influencée par la méthode d'improvisation collective qui caractérise le jazz, s'allient dans une poétique singulière où règne là aussi le « mentir-*

---

<sup>71</sup> MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011, p. 34

*vrai », rendant indiscernables le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, au contraire même, les fondant l'un dans l'autre de manière telle qu'une nouvelle catégorie du réel fait son entrée dans le cinéma. »<sup>72</sup>*

La production d'*Adieu Philippine* fut parsemée de moult complications. Tellement qu'en 1963, un article des Cahiers, signé Nicole Zand, y est consacré : « Le dossier Philippine ».

*« Je tiens à donner ma propre version des faits : j'avais décidé que le texte du film ne serait pas écrit, sinon en style indirect. Je ne voulais pas obliger les acteurs à apprendre un texte par cœur, ce qui aurait pu casser le côté « titi parisien ». Il s'agissait de capter tout un langage savoureux. La conséquence fut qu'aucune scène ne ressemblait à une autre, ce qui compliquait considérablement la postsynchronisation. Pour ne rien arranger, toute une partie des sons-témoins a été perdue à cause d'un crétin d'ingénieur du son. « Redétecter » le texte [c'est-à-dire, concrètement, lire sur les lèvres des acteurs] a pris du temps, et Beaugregard s'est imaginé que je n'avais pas monté le film. D'où les premiers accrochages. »<sup>73</sup>*

On commence à comprendre les raisons de la filmographie relativement maigre du cinéaste, après trente-neuf ans de carrière. Il est extrêmement difficile, pour un réalisateur de fiction, d'échapper au système de production établi. La solution la plus efficace pour acquérir son indépendance reste l'autoproduction, mais beaucoup s'y cassent le bec. C'est notamment le cas de Rozier, qui dépose le bilan de sa société de production après *Les Naufragés de l'île de la tortue*. D'autres, comme Eric Rohmer avec *Les films du Losange* et *La Compagnie Eric Rohmer*, réussissent à se maintenir à flot avec succès. Cependant, comme nous l'avons vu, la méthode de Rohmer ne s'exclut pas du système établi : ses films, extrêmement préparés au moment du tournage, se tournent relativement rapidement et sans écarts budgétaires trop dérangeants.

D'autres encore parviennent à continuer à faire du cinéma comme ils l'entendent en défiant le système de production classique aux yeux duquel ils demeurent malgré tout attractifs, oscillant alors entre projets confortablement financés et autres sans le sou. Entre 1959 et 1985, John

---

<sup>72</sup> SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 91

<sup>73</sup> BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001, p. 33

Cassavetes réalise ainsi douze longs-métrages, dans des contextes financiers plus ou moins favorables. Les propos d'Al Ruban (l'un de ses plus proches collaborateurs) recueillis dans le cadre d'un entretien mené en 1989 peu après la mort du réalisateur témoignent avec clarté de la position des studios vis-à-vis de Cassavetes :

« *L'industrie avait cette relation d'ambivalence totale par rapport à lui. Ils ne voulaient pas le financer, mais ils n'osaient pas ne pas le financer, parce qu'ils pensaient toujours que son prochain film serait peut-être un grand succès commercial, et qu'ils voulaient y mettre la patte.* »<sup>74</sup>

Trop imprévisible et insubordonné pour être produit, mais néanmoins potentiellement rentable, John Cassavetes aura réussi, pendant toute sa carrière, à faire du cinéma sans entraves. Ses cachets d'acteurs (il joue chez Martin Ritt, Sidney Lumet ou encore Arthur Penn) lui permettent de financer partiellement ses projets. Lorsque ça ne suffit pas, il se débrouille autrement : la production de *Shadows* démarre grâce à un envoi public d'argent, après que Cassavetes a passé un appel à financement au cours d'une émission de radio. Pour pouvoir tourner *Une femme sous influence*, ils vont, avec Gena Rowlands, hypothéquer leur maison... Mais la force irréductible de Cassavetes ne vient pas tant de sa débrouillardise sinon de sa capacité à stimuler les personnes qui vont s'investir corps et âmes dans la fabrication de ses films. En fait, l'émulation collective est le fondement-même du processus de création du réalisateur : non pas l'objectif recherché d'une méthode, mais sa condition nécessaire. Plus que Rozier ou que quiconque, Cassavetes attend de son équipe qu'elle contribue fondamentalement à l'acte de création. Son premier film, *Shadows*, est au départ un projet expérimental destiné à aucune fin commerciale. En 1956 il crée, avec Bert Lane, un atelier théâtral ouvert à tous. La plupart des personnes qui s'y présentent n'ont jamais joué de leurs vies. Cassavetes va se nourrir des improvisations de ces acteurs pour concevoir un projet qui se construira cette fois-ci devant une caméra : il s'agit de *Shadows*.

Au cours du tournage, l'improvisation conserve une importance centrale. La petite équipe joue et rejoue les scènes en multipliant les variations. Les postes s'échangent, plusieurs personnes tiennent tour à tour la caméra, et Cassavetes explore sans cesse, repoussant les limites. *Shadows* est un film à part, sans doute le plus expérimental, mais il contient déjà la plupart des grands

---

<sup>74</sup> JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Éd. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Coll. « Auteurs », 1989, p. 143

principes qui irrigueront toute la filmographie du réalisateur : l'expression collective, la porosité des postes techniques et artistiques, la conception de l'équipe de tournage en tant que communauté, la prééminence de l'imprévu, l'abolition de la frontière entre film et réalité. Cassavetes ne tourne pas en prise unique. En vérité, il construit ses plans progressivement, rectifiant avec son opérateur le mouvement, le cadre, le déplacement des comédiens au fur des prises. Ce fonctionnement a pour conséquence qu'il n'y a pas deux prises semblables, à la technique comme au jeu, et si l'une est retenue au montage plutôt que l'autre, c'est pour ce qu'elle *raconte* et pas l'autre. Ainsi donc Cassavetes est-il lui aussi à la recherche de l'instant ; le surgissement imprévisible de l'accident qui, en phase avec la caméra, fera mouche.

*« Une chose est certaine, John Cassavetes a su, en s'entourant d'une troupe de comédiens fidèles, en privilégiant le climat du tournage et la personnalité de l'acteur, voler des instants, des gestes, des inflexions qu'aucun autre cinéaste n'aurait sans doute pu capter. »<sup>75</sup>*

On retrouve ici ces mêmes gestes et inflexions si chers à Maurice Pialat. Les deux cinéastes auront usé de méthodes similaires pour accéder au direct. Ils savent *ne pas* diriger l'acteur plus qu'il ne le faut, tout en le manipulant avec plus ou moins de malice au travers de leurs relations et du contexte de tournage.

*« Il ne s'agit plus d'arracher par la force une émotion profonde, mais au contraire de laisser venir à soi la parole. [...] Pour John Cassavetes, la direction d'acteurs consistait d'abord dans le choix de l'acteur et surtout dans le climat créé autour de lui. L'auteur de *Husbands* ne donnait pas d'indications psychologiques sur le personnage, il préférait laisser au comédien toutes ses chances d'être authentiquement lui-même. »<sup>76</sup>*

Nous l'avons compris, il est nécessaire à John Cassavetes de se sentir entouré d'une équipe profondément investie, physiquement et émotionnellement, dans la fabrication du film, qui ne doit pas être parfaitement prédéterminé. Au début de cette partie, nous avons expliqué que le scénario pouvait faire office d'argument de pouvoir et s'opposer ainsi à l'émulation collective en imposant dès le départ ses axiomes. Pourtant, tous les films de Cassavetes, hormis *Shadows* – exception de laquelle il a voulu s'éloigner – sont d'abord écrits. Contrairement à ce que l'on

---

<sup>75</sup> *Id.* p. 34

<sup>76</sup> *Id.* p. 32

pourrait penser, les dialogues des acteurs également sont définis à l'avance par le réalisateur qui leur demande de les respecter autant que faire se peut. On comprend donc que le collectif n'intervient pas dans la genèse du projet, mais qu'il est en revanche indubitablement indispensable à sa réalisation. Autrement dit, chez Cassavetes, l'acte collectif de création se situe dans l'adaptation du scénario en film, avec tout le potentiel que cela implique. Il s'agit-là de deux entités bien différentes, le scénario n'est pas le film, mais l'un de ses paramètres, et c'est de cette incomplétude que provient l'impression d'improvisation qui point dans chacun des films du réalisateur. Comme dans le processus classique, la mise en pratique du scénario passe par l'interprétation – technique et artistique – mais ici, cette interprétation menée par chaque membre de l'équipe doit être le résultat d'une confrontation sincèrement personnelle au film, et nécessite par conséquent une liberté certaine. Les scénarios de Cassavetes comptent sur cette interprétation, plus encore, ils la stimulent en omettant de nombreuses informations, provoquant ainsi la participation complémentaire de l'interprète.

*« Je n'écris jamais la fin d'un film avant le tout dernier moment. [...] Cela m'arrive d'avoir une idée de fin mais ce ne sera pas celle qu'on utilisera. Car, selon la façon dont nous aurons travaillé, il y aura des gens qui apporteront quelque chose au scénario, au film, et cela dépassera ce que j'avais projeté. »<sup>77</sup>*

Au-delà de ce manque d'informations relevant la nécessité d'une interprétation, les scénarios du réalisateur contiennent également une part anticipée d'imprévu lorsqu'ils mettent en relation des personnages sans expliciter le contenu propre de leurs rencontres. C'est-à-dire que le scénario, au travers des personnages et de leurs enjeux, s'assure de mettre en place des réactifs qui interagiront de façon « chimique » et instantanée au moment de la prise. Le produit est imprévisible, mais la réaction est certaine. Afin d'éclaircir nos propos, prenons à titre d'exemple *Faces*, film à la fois particulièrement écrit et profondément direct, où il est impossible de deviner l'aboutissement de chaque scène tant l'imprévu semble régir l'action.

Alors que la révolution sexuelle s'étend à grands pas, Richard et Maria Forst incarnent le couple sous contrat marital traditionnel par excellence. Lui, une soixantaine d'années, travaille dans la distribution de film, tandis qu'elle entretient la maison et s'ennuie. Malgré les soubresauts d'une complicité vieillie qui témoigne à elle seule d'un véritable amour passé, les deux époux sont

---

<sup>77</sup> MARCORELLES, Louis, « Entretien avec John Cassavetes », in *Cahiers du Cinéma* n°289, Serge Daney (dir.), Serge Toubiana (dir.), Paris, Éd. L'Étoile, juin 1978, p. 45-48

rongés par la lassitude et la frustration. Après avoir passé la soirée avec un ami chez Jeannie, une call-girl rencontrée dans un bar, Richard rentre au foyer et tout en continuant à boire, sollicite sa femme qui se refuse à lui, l'accusant de la considérer comme un objet sexuel. Le lendemain, Richard demande le divorce et appelle Jeannie pour la revoir.

Nous sommes au premier tiers du film : Richard a donné rendez-vous à Jeannie dans un bar, mais il ignore que celle-ci est retenue chez elle avec une amie par deux clients qui refusent de partir. Ces deux clients sont des hommes d'affaire supposés importants, l'un est le patron de l'autre. Tout au long du film, les différentes facettes des personnages, induites par leurs statuts, leurs fonctions et les relations de pouvoir qui en découlent, interagissent tour à tour, générant et résolvant des rapports conflictuels extrêmement primaires. Si nous nous intéressons particulièrement à cette séquence, c'est parce qu'elle permet de déceler, au travers de sa construction, l'application d'une méthode chère à Cassavetes. Toute la scène s'articule autour des collisions entre les différentes facettes des personnages desquelles émanent à la fois une évidence frappante et une incongruité inattendue. D'où provient ce curieux mélange ? Sans doute du fait que chez Cassavetes, les personnages priment sur les situations auxquelles ils doivent se confronter. C'est-à-dire qu'ils ne se construisent pas en fonction de la situation imposée par le scénario, mais que la situation se construit en fonction d'eux. En fait, le scénario n'a ici pour objectif ni de tout dire, ni de ne rien dire, mais plutôt de permettre des dizaines de potentiels qui seront exploités ou pas au cours du tournage. Ces potentiels sont générés par les enjeux personnels de chaque protagoniste et leurs heurts. Ainsi, la séquence que nous avons choisie peut parfaitement être analysée en termes de réactions préparées par des émotions données et schématisées à l'extrême. Entrons dans le concret en prenant la relation patron/employé. L'objectif du patron est d'abord de coucher avec Jeannie. L'enjeu de cet objectif, bien plus que le désir sexuel, est l'affirmation de son pouvoir devant son employé. Nous avons donc une première réaction qui a lieu au sein de la relation patron/employé : l'insécurité du patron réagit avec l'assurance de l'employé et donne de la jalousie. L'objectif de l'employé est de rester en bon terme avec son patron, motivé par l'enjeu d'une carrière. En résulte une docilité méchante. Cette docilité de l'employé réagit avec la jalousie du patron pour donner l'humiliation de l'un par l'autre. Ces deux réactions sont catalysées par la présence de Jeannie et Stella. L'objectif de Jeannie est de s'échapper. C'est sa relation avec Richard qui est en jeu. La fierté du patron réagit avec l'indifférence de Jeannie et donne de la colère. Et lorsque les personnages s'isolent, échappant à leur devoir de représentation vis-à-vis des autres, les comportements changent. L'objectif du patron, une fois seul avec Jeannie, n'est plus de coucher

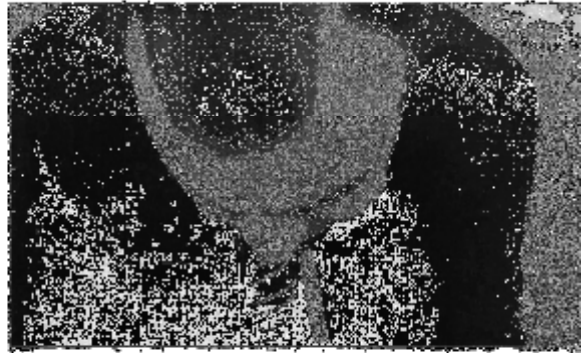
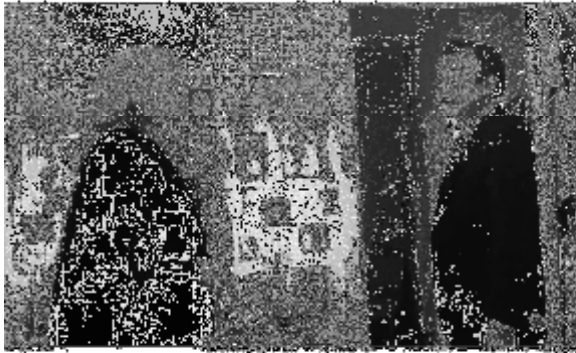
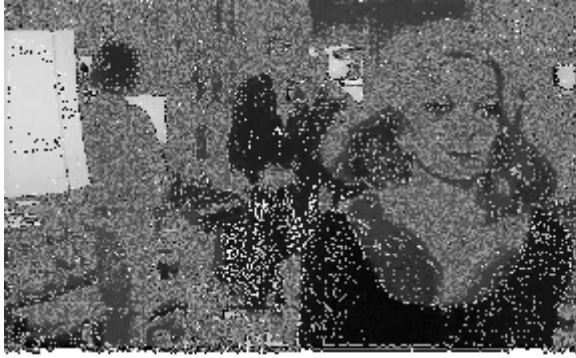
avec elle, mais de la retenir un peu. Pour cela, il se livre à elle, avoue ses failles. La jeune femme est attendrie, mais cette tendresse est bafouée lorsque la ruse se révèle : le patron l'a retenue dans la chambre pour ensuite faire croire à son employé qu'il avait couché avec elle. Atterrée, Jeannie décide de partir pour rejoindre Richard, mais le patron l'en empêche et se met à lui crier dessus. Debout devant la porte, il jette de furtifs coups d'œil à son employé, qui observe la scène depuis le salon. Les deux facettes s'entrechoquent : il s'oblige à malmenier Jeannie pour ne pas perdre la face devant son employé. Celle-ci, parfaitement consciente de ce qui se joue, se blottit contre lui et, abattue, lui demande d'arrêter (« *Come on. Don't do this. Don't.* »), offrant ainsi au patron l'occasion de faire passer sa défaillance pour de la mansuétude.

Toute la séquence pourrait être analysée ainsi, sous forme de « réactions ». Laborieuse tâche dont l'intérêt principal réside en l'explicitation d'une construction progressive. Si les réactifs sont donnés dès le départ par le réalisateur, leurs produits sont imprévisibles. Autrement dit, les personnages et leurs enjeux sont parfaitement établis, mais leurs rencontres se construisent dans l'instant et engendrent, par conséquent, de l'imprévu. C'est pourquoi il est si difficile d'anticiper la direction de chaque scène et de deviner son aboutissement, quand bien même les grandes lignes auront été données à l'avance par Cassavetes.



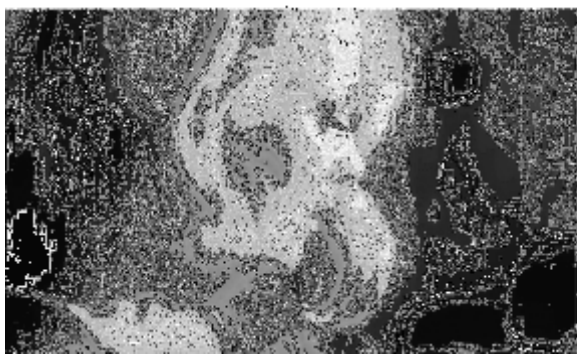
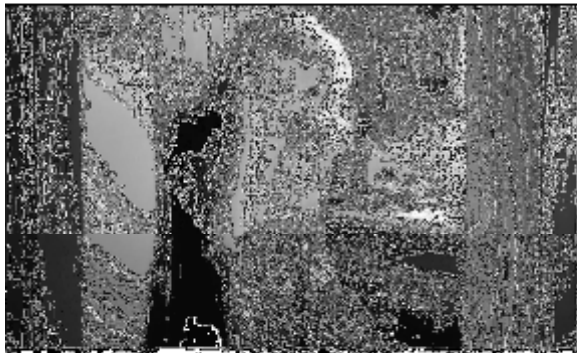
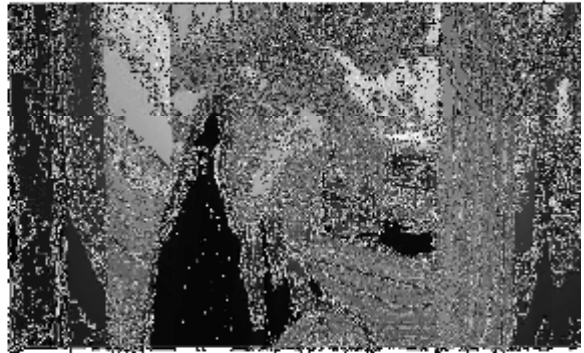
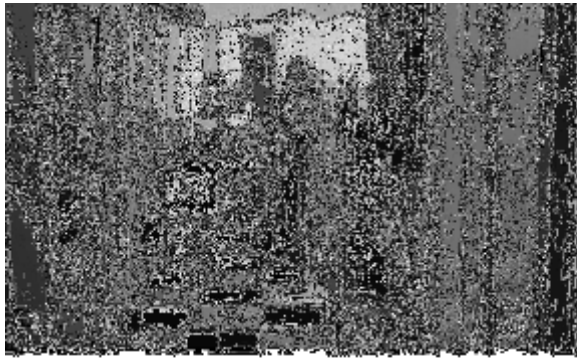


*Faces*



*Faces*

À la fin du film, la question de la représentation est à nouveau clairement énoncée. Au lendemain d'une nuit d'amour, Richard demande à Jeannie d'arrêter de faire l'idiote et d'être elle-même (« *Don't be silly any more. Just be yourself.* »). Celle-ci dénie en lui répondant qu'elle est elle-même, qui serait-elle sinon ? Puis elle débarrasse le petit-déjeuner et part dans la cuisine. Là, elle commence à faire la vaisselle en chantant, puis vide le contenu d'une assiette à la poubelle. Sa voix se fait de plus en plus faible et hésitante, son geste rapide s'interrompt et elle porte la main à sa tête, comme prise d'une soudaine migraine. À la caméra, Al Ruban amorce alors un lent zoom fébrile sur le visage de Gena Rowlands. L'actrice relève la tête et, lorsque le zoom arrive à son paroxysme, se tourne vers la caméra, une larme fuyant son œil humide au travers du maquillage. La force formidable de ce plan provient d'une harmonie directe entre les différentes sensibilités participantes. L'actrice et le cadreur jouent à la fois chacun de leur côté et ensemble, et ce faisant forment un tout indissociable et indépendant. L'instant est unique. Même si Cassavetes demandait à ce qu'on retourne la prise à l'identique en donnant des marques de début et de fin de zoom, et en demandant à Gena Rowlands de se tourner vers la caméra à l'exact moment où le cadre arrive à sa valeur la plus serrée, l'effet ne pourrait qu'être différent – non pas raté, mais différent – puisque tout serait parfaitement contrôlé. J'ai bien conscience de ne pas avoir grand-chose à offrir d'autre que cette spéculation : à vrai dire, je suis même dans l'incapacité de prouver que ce plan est bien une prise unique, aucune trace écrite ne permet de l'attester. Mais je ne peux m'empêcher de voir dans la tremblote du cadre – quand bien même son explication paraît purement pratique, car plus on zoom, plus il est difficile de maintenir un cadre fixe en caméra épaulement – la réponse physique au tremblement de la voix fluette de Gena Rowlands qui continue à chantonner doucement pour se contenir mais qui, malgré tout, est en train de craquer. De la même manière que la jeune femme s'ouvre subitement en nous dévoilant sa vulnérabilité, la caméra, en zoomant, accepte elle aussi de se mettre à nu et prend le risque de révéler la fragilité de son cadre. Et même si le tout pouvait être techniquement et artistiquement reproduit avec une grande rigueur, je pense que nous délaierions néanmoins cette vérité-là qui ne peut être atteinte qu'au travers de l'agencement collectif d'énonciation. À partir du moment où le plan est parfaitement déterminé avant la prise, cet agencement se perd, et avec lui, l'instant. Mais là encore, me voilà qui sombre dans la spéculation. Des preuves ! Voilà ce qu'il nous faut. C'est pourquoi je me propose d'analyser dans la troisième partie de ce mémoire les résultats d'une expérience personnelle.



*Faces*

Pour le moment, continuons sur notre lancée. Dans ces dernières pages, nous avons étudié les méthodes de travail de Jacques Rozier et de John Cassavetes en nous appuyant sur des théorisations préexistantes. Mais un investissement critique nous fait peut-être défaut. La question que l'on m'a posée à plusieurs reprises, après que j'ai fini d'expliquer les principes méthodologiques de ces cinéastes, est la suivante : Et qu'est-ce que ça change ? Quel est l'impact de cette conception du tournage sur le produit final, c'est-à-dire sur le film ? Avant d'essayer d'y répondre, je suis tenté d'effectuer une petite galipette, un peu lâche, certes, mais dont j'estime néanmoins la pertinence : même si ces méthodes ne dotaient les films engendrés par elles d'aucune particularité *sensible*, le caractère alternatif des productions « hors système » qu'elles nécessitent suffirait, selon moi, à justifier leur étude.

Venons-en au fait. Les films de Rozier, comme ceux de Cassavetes, ont en commun qu'ils ne ressemblent qu'à eux-mêmes et que rien d'autre ne leur ressemble. D'où provient alors cette exclusivité ? Pour moi, elle est la conséquence directe d'un choix drastique du réalisateur : le personnage est l'histoire. Chez Rozier comme chez Cassavetes, le film se construit autour des personnages et de leurs enjeux. Si la fabrication de leurs films n'est pas linéaire et soigneusement tracée, c'est bien parce que les deux cinéastes se laissent emporter par le foisonnement de directions qu'offre chaque personnage, et que nous avons appelé *potentiel*. *Adieu Philippine*, *Faces*, *Du Côté d'Orouët*, *Opening Night*, etc. : tous ces films sont dotés d'une force transcendante du fait que leurs personnages soient chargés d'un épais passif, de centaines d'histoires, de toute une vie. Pour Rozier et Cassavetes, l'expérience humaine de l'acteur est primordiale, elle ne pourra être remplacée par aucune autre expérience fictive, le jeu doit s'imprégner de cette expérience, ne pas la taire, mais au contraire la laisser s'exprimer. En filmant les personnes derrière les personnages, Rozier et Cassavetes n'ont pas besoin de tout dire, de tout *recréer* : la matière est déjà là, consistante, prête à être dirigée. Le personnage n'est qu'une fine pellicule, opaque mais moulante, qui s'applique sur l'acteur, à l'image du nappage au chocolat qui recouvre les petits ours de guimauve.

En résultat, l'assimilation du passif de l'acteur par le personnage a pour effet de révéler avec une touchante d'innocence les émotions qui l'occupent. En acceptant de se *mettre en jeu*, les acteurs débordent de leurs personnages et nous pouvons dès lors lire en eux comme dans des livres ouverts. Jamais l'aigreur futile de la jalousie n'aura été restituée avec autant d'ingénuité que dans *Du Côté d'Orouët*, lorsque Joëlle se rend malade de savoir Karine et Patrick ensemble. Jamais l'ego n'aura été mis au-devant de la scène avec aussi peu de fard que dans *Faces*.

L'extrême sensibilité de ces deux films provient de leur pudeur : en aucun cas il ne s'agit de condamner la jalousie ou l'ego en distançant le spectateur par le voyeurisme, mais au contraire d'intégrer ce dernier en avouant des mécanismes humains à tendance universelle.

Afin d'éclaircir ces sentiments, prenons un contre-exemple particulièrement contrastant : le cinéma de Michael Mann. Les personnages des films de Mann sont des enveloppes vides, le nappage sans la guimauve. Ils sont souvent obsédés par un rêve impossible qui dicte leurs actes et leurs sacrifices : fonder une famille (*Thief*, 1981) ; mener une vie normale avec la femme qu'il aime (*Heat*, 1995) ; refaire sa vie ailleurs (*Collateral*, 2004)... Ces motivations occupent une part très réduite du film, elles sont surtout là pour justifier l'investissement des personnages dans l'histoire. En cela Mann s'oppose diamétralement à Cassavetes ou Rozier : ses personnages nourrissent une histoire dont l'issue est jouée d'avance. Ils sont pourvus de rêves, mais ce sont des rêves vains, des objectifs artificiels, une carte postale conservée précieusement par un chauffeur de taxi fantasmant sur une vie meilleure (*Collateral*). Les personnages de Mann n'existent qu'entre le début et la fin du film, ils n'ont pas vécu avant, et ils ne vivront pas après. Pourtant, ils nous parlent et nous font écho. Cette fois, c'est par la pureté de leur substance qu'intervient l'universalité : ils sont *mythiques*, constructions imaginaires véhiculant des complexes communs. Michael Mann nous donne à voir une partie qui vaut pour un tout – elle est à la fois partie *et* tout car rien d'autre qu'elle n'existe – quand Cassavetes et Rozier nous donnent à voir un tout en partie – l'actualisation consistante d'un potentiel parmi les milliers pressentis, chaque événement étant chargé d'un passif qui se devine derrière sa réalisation. Mann, comme Rozier et Cassavetes, raconte les histoires de personnages, mais chez lui, les personnages sont créés pour leur histoire tandis que chez Rozier et Cassavetes, l'histoire est créée par les personnages.

Voilà donc le résultat concret de ces méthodes hors système pratiquées par Jacques Rozier et John Cassavetes : en resituant la fabrication du film à l'instant de la prise, en favorisant le surgissement de l'imprévu et le débordement des personnages, elle offre au film une épaisseur sensible inégalable, l'épaisseur de toute une vie.

## Chapitre 2. La surprise.

Le tournage comme expérience collective, donc, où chaque membre de l'équipe participe activement à l'acte de création, où les acteurs, par leur spontanéité, peuvent orienter l'action, où les techniciens, par leur réactivité, peuvent révéler des secrets non suspectés, où tout se joue sans que rien ne soit joué d'avance. Voilà de quoi remettre en cause le rôle du metteur en scène. Que lui reste-t-il, si les acteurs jouent leur propre personnage, si les cadres font leur propre découpage, si l'histoire s'écrit dans l'instant ? Bien évidemment, il y a le travail avec les acteurs en amont du tournage : les rencontres, les échanges, les improvisations, les répétitions, tout ce qui permettra aux acteurs de mieux se connaître pour jouer ensemble. Et puis sans doute faut-il compter de longues discussions avec le cadreur, le chef opérateur, l'ingénieur du son, peut-être même le visionnage de quelques films qui serviront de références communes. Bien avant ça, et c'est probablement le plus important, il y a le choix des acteurs et des membres de l'équipe. Des amis, des proches, en qui on place une infinie confiance, ou des inconnus avec qui il faudra créer des liens, avec qui il y aura des désaccords, des rixes peut-être, aux conséquences parfois fructueuses, parfois dégradantes. Mais tout cela concerne la préparation du tournage, qu'advient-il sur le moment-même ? Comment diriger les lignes singulières qui se tissent en direct pour qu'elles entrent en résonance jusqu'à former une unité cohérente ? À la manière du leader d'un groupe de jazz : celui qui joue avec les autres et qui fait jouer les autres, celui qui montre la voie.

*Husbands* est le cinquième long-métrage de John Cassavetes, réalisé en 1970, deux ans après *Faces*. Il raconte la virée de trois hommes en pleine crise de la quarantaine, amis de longues dates qui viennent de perdre l'un des leurs, parti trop tôt. Ainsi subitement confrontés à la mort, ils prennent conscience de leur vulnérabilité et s'engagent dans une longue et tumultueuse veillée funèbre qui s'étendra sur plusieurs jours, alternant beuveries, enfantillages, embrassades et règlements de compte. *Husbands*, qui se présente comme une « comédie sur la vie, la mort et la liberté »<sup>78</sup>, montre là encore avec une sincérité à la fois touchante et dérangeante, des personnages bourrés de failles, de complexes, aux egos fragiles, cherchant à échapper à l'artificialité du monde qui les entoure en la prenant pour ce qu'elle est. Désormais, tout ne sera plus que jeu.

« *Je n'aime pas ce sans-gêne des américains. Claques dans le dos... Serments d'amitiés*

---

<sup>78</sup> CASSAVETES, John, *Husbands*, 1970 ; Sous-titre du film au générique de début : « Husbands – a comedy about life death and freedom »

*avec des gens que vous ne connaissez même pas... ».*

C'est le reproche qu'adresse une jeune anglaise, attirée dans la chambre d'hôtel d'un des trois hommes, Gus, lorsqu'elle se retrouve seule avec lui. Le lendemain, alors qu'ils ont passé la nuit ensemble, elle a besoin de savoir si elle a mal interprété leur flirt, leur complicité, leur badinage, elle lui demande si elle lui plaît. La réponse de Gus est crue : « *Tu es blonde et grande... Donc, puisque tu es blonde et grande... Sois charmante, c'est tout.* » Un autre, Archie, s'éprendra follement d'une jeune asiatique, mais ne sera pas long à convaincre de l'oublier pour retourner aux Etats-Unis, auprès de sa femme et de ses enfants. Émotions aussi brèves qu'intenses fluctuent ainsi, les personnages changeant de registre à plusieurs reprises dans chaque scène, au gré des nouveaux désirs, des nouvelles angoisses qui les traversent.

Comment donner un sens à ce flot de tiraillements irrationnels ? Comment orienter la construction du film et faire apparaître une cohérence dans l'enchaînement des séquences lorsque rien d'autre que les personnages ne limitent la durée et la nature de l'action ? À l'instar de Rozier, Cassavetes filme des parenthèses, des moments d'incertitude, des périodes d'instabilité éphémères, destinés à dès le début à prendre fin. Dans *Husbands*, deux des trois amis rentrent chez eux, aux Etats-Unis, pour rejoindre leur famille après cette délirante virée dont le caractère transitoire était pressenti dès le début par le contexte extraordinaire duquel elle était la cause : la mort d'un ami proche. Pourtant, l'un des trois décidera de rester en Angleterre, après que sa femme lui a demandé le divorce. Pour le personnage d'Harry, il ne s'agit plus d'une parenthèse, mais d'un point de bascule décisif qui aura une influence radicale sur sa vie. Mais *Husbands* n'est pas plus l'histoire d'Harry que celle de Gus ou d'Archie, et si les conséquences de la virée sur sa vie sont plus marquées, il n'en demeure pas moins que les deux autres personnages évoluent également, éprouvant jusqu'à n'en plus pouvoir cette vie vagabonde de célibataires quadragénaires. À plusieurs reprises, les trois amis sont tentés de se perdre, d'exploser, de rentrer chez eux. Ils ne savent plus où aller, ils ne savent plus quoi faire. Celui qui relance l'action, celui qui fédère le groupe, qui l'empêche tant que faire se peut de se déliter, c'est Gus, interprété par John Cassavetes. Si ce dernier joue dans ses films, ce n'est pas tant pour faire valoir ses talents d'acteur que pour diriger l'action de l'intérieur : il n'occupe jamais le premier rôle, mais un rôle de pivot, de moteur, dont le but est de stimuler les autres acteurs afin qu'ils étendent leurs répertoires d'émotions, et ainsi, progressent.

En quittant l'enterrement les trois amis, sous l'impulsion d'Harry, décident d'aller se saouler.



Cette première beuverie sera simplement résumée par un plan tourné dans la rue, la nuit, qui nous permet à peine de discerner les trois hommes en train de danser et de chanter à tue-tête. Nous retrouvons ensuite Harry, Archie et Gus dans le métro, silencieux. Au niveau de l'action, le film pourrait se terminer là. C'est-à-dire qu'aucun élément extérieur n'influe sur les trois hommes qui pourraient dès lors parfaitement rentrer chez eux sans que rien n'ait progressé. Ne sachant comment retarder la fin de leur aventure, les voilà déjà perdus. Archie propose de prendre un petit déjeuner, Harry est d'accord, seul Gus semble moins convaincu. Harry se lève, les deux autres l'imitent. Ils vont pour sortir du métro quand Gus s'écrie en pouffant : « *Où va-t-on ? Il reste 40 stations !* ». Et le voilà qui se rassoit, dirigeant à nouveau l'action. Harry lui donne raison, et se rassoit également. Archie, le sourire aux lèvres, le regarde en secouant la tête, médusé. On sent bien que derrière cette blague spontanée de l'acteur John Cassavetes se cache une injonction du réalisateur, surprenant les deux autres et les obligeant à rester dans le métro pour réorienter le déroulement du film en décidant d'une autre issue que celle du petit-déjeuner. Il s'agira d'une partie de basketball improvisée puis d'un tour à la piscine, dont le seul intérêt narratif sera de donner corps à la complicité qui unit les trois hommes. Comme s'il fallait passer par là, prendre ce temps-là, l'ellipse d'une première beuverie, les échanges d'une furtive partie de basketball et les brassées d'une course de natation, pour déjà *sentir* les personnages, sans ne rien raconter d'autre que leur liens affectifs, avant de plonger au cœur de leurs angoisses.

La séquence suivante montre les trois amis assis à la table d'un bar, entouré par une dizaine d'inconnus avec qui ils paraîtraient avoir sympathisé. Là encore, c'est Gus qui dirige l'action en lançant un concours de chant arrosé de bière, destiné à faire sortir les personnages de leurs gonds. Lorsqu' Harry et Archie se disputent dans les toilettes, c'est encore Gus qui fait évoluer l'empoignade en riant de la situation à soubresauts. Par ses réactions inattendues et apparemment inappropriées – compromettant sans cesse son « jeu » au profit de l'instant – Cassavetes déstabilise les acteurs qui l'entourent et les oblige à repositionner leurs personnages par rapport aux enjeux de la séquence. Archie et Harry se disputent violemment, en se disant des vérités méchantes, mais leur amitié ne doit pas s'arrêter ici, au contraire. En se prenant d'un fou rire, Gus désamorce la situation et la tourne en dérision. La séquence se terminera par une déclaration d'amour faite par Harry aux deux autres hommes.



*Husbands*

La surprise est donc très souvent au cœur du processus de fabrication de John Cassavetes : c'est elle qui permet de redistribuer les cartes, de réorienter l'action, de développer les personnages au travers de leurs réactions spontanées. C'est également cet effet de surprise qui est utilisé par Maurice Pialat dans *À nos amours*, lorsque le père réapparaît subitement. Cette soudaine intrusion est bien une première surprise pour les autres comédiens qui n'ont pas été prévenus, mais Pialat ne s'arrête pas là. Au cours de la séquence, dès que les acteurs tenteront de reprendre le dessus, pensant s'être adaptés à la situation, Pialat les déstabilisera en imposant sa fonction de réalisateur. C'est Jacques Fieschi, critique de cinéma et écrivain dans la vie et dans le film, qui est visé par la première invective. Ici, Fieschi joue le rôle du beau-frère de Robert (Dominique Besnehard), qui est le fils de la famille, écrivain à ses heures perdues. Pialat instaure alors une tension entre les deux personnages (Jacques et Robert) en citant un article de Jacques dans lequel il dénigre avec violence les écrits de Robert – cet article avait réellement été écrit par Fieschi quelques années auparavant, mais à propos de Pialat lui-même. Les deux acteurs n'étaient pas au courant de cette anecdote, lâchée subitement par le réalisateur, qui vient complètement remettre en cause la relation entre les deux personnages<sup>79</sup>. Pialat réitère le procédé lorsque Robert tente de mettre sa sœur de son côté. Toujours dans son rôle de père, il affirme que Suzanne savait où il se trouvait pendant toutes ces semaines d'absence et qu'elle venait parfois le visiter, ce qui amène immédiatement Dominique Besnehard à se retourner contre Sandrine Bonnaire. L'air pantois qui se lit sur le visage de l'actrice ne laisse pas de doute : elle-même n'est pas au courant de cette information. Pialat avait laissé entendre à tous que le père était mort. Lorsque, devant la caméra, il prend à parti Sandrine Bonnaire en affirmant que Suzanne est déjà venue le visiter, il sort la comédienne du cadre établi et l'oblige brusquement à se repositionner. De cet inconfort naît une maladresse parfaitement cohérente avec la situation mise en place, le malaise d'une jeune fille à qui on demande de choisir entre son père et le reste de sa famille et qui répond en minaudant : « *Je ne suis avec personne. Je suis avec moi-même. Enfin, je suis là quand même.* »

Pialat, en opposant une résistance accrue – son statut de réalisateur empêche les autres de contredire ses affirmations – oriente complètement la scène jusqu'à ce qu'Evelyne Ker – qui au-delà de jouer la mère furibonde nourrit une réelle animosité envers le metteur en scène – réussisse à le mettre dehors. Par les réactions qu'elle suscite, la surprise révèle l'ambiguïté du jeu, du rôle d'acteur/réalisateur, des relations entre les personnages et les personnes. C'est de

---

<sup>79</sup> Je tiens ces informations de *L'œil humain*, documentaire réalisé par Xavier Giannoli en 1999 revenant sur le tournage de *À nos amours*.

ces ambiguïtés que la séquence tire sa force catégorique : la tension n'est plus effet de scénario, ni de montage, elle est inhérente à l'instant de la prise.

La surprise, si elle est souvent effet du réalisateur destiné à *forcer* les personnages, peut néanmoins être suscitée de manière plus légère et pacifiste. Retrouvons rapidement notre cher et exotique réalisateur-aventurier Jacques Rozier et ses quelques tours de passe-passe. Dans son livre *Improviser le cinéma*, Gilles Mouëllic effectue une analyse mémorablement pertinente du rôle de la nature comme « catalyseur de l'imprévu » dans les films de Rozier. La nature est incontrôlable, et par conséquent, elle invite des réactions également incontrôlables. Quoi de plus burlesque que ces comportements bêtes et instinctifs qui nous prennent d'assaut dès lors que nous faisons face à la « menace » d'un corps étranger ? C'est tout le délicieux intérêt de la scène des anguilles de *Du Côté d'Orouët*.

Tout commence avec l'appétit soudain de Gilbert (Bernard Ménez) qui est brutalement pris d'une envie d'œufs au lait. Mais pour faire des œufs au lait, il faut des œufs, et pour trouver des œufs, il faut aller à la ferme des Gruettes. Lorsque Karine, Caroline et Joëlle y arrivent, il fait déjà nuit, et surprise : pas d'œufs, mais des anguilles. Devant l'hystérique dégoût des trois filles face aux poissons, on voit déjà poindre la blague. De retour à la maison, Caroline verse les anguilles dans une bassine qu'elle prendra soin d'enfermer dans la salle de bain. Quelques heures plus tard, désireuses de jouer un tour à Gilbert, et pensant le dégoûter à son tour, les trois filles l'envoient dans la salle de bain. Mais Gilbert ne semble pas craindre les anguilles et, en descendant les escaliers pour rejoindre la cuisine, il renverse la bassine par terre. Dès lors les filles se mettent à pousser de grands cris et à courir dans tous les sens pendant que Gilbert tente maladroitement de récupérer les anguilles. Contrairement à Cassavetes ou Pialat, qui utilisent l'effet de surprise pour diriger l'action, Rozier, lui, met à profit l'excès spontané des réactions primaires de ses acteurs pour souligner les tensions déjà établies entre leurs personnages. Les anguilles ne représentent pas une réelle menace, et leur insertion dans le film ne fait pas vraiment progresser l'histoire. En revanche, au cours de la pagaille qu'elles provoquent, on voit clairement se dessiner l'opposition présente depuis le début du film : d'un côté les trois filles chineuses, gentiment terrifiées, et de l'autre Gilbert, faussement désolé, qui profite de l'occasion pour se venger des précédentes moqueries faites à son égard.

Autre scène où la nature vient perturber l'activité des personnages pour faire exploser les tensions : le pique-nique d'*Adieu Philippine*.

« Pour la scène des guêpes, nous sommes retournés à un endroit où ma femme et moi avons eu un pique-nique gâché par un nuage entier. Mais le jour du tournage, les guêpes ne venaient pas. Il a fallu qu'un assistant aille dans les buissons promener un pot de confiture. »<sup>80</sup>

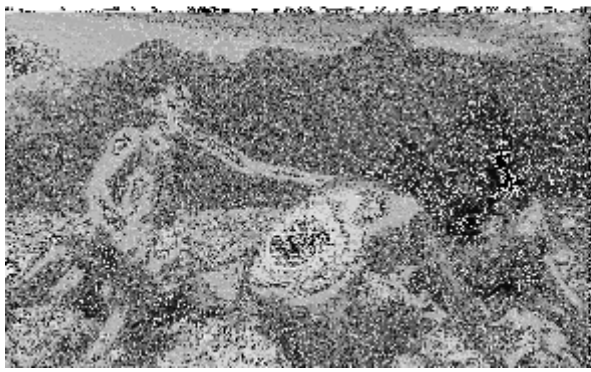
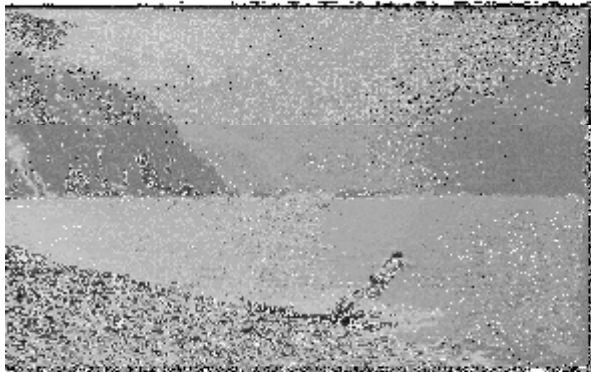
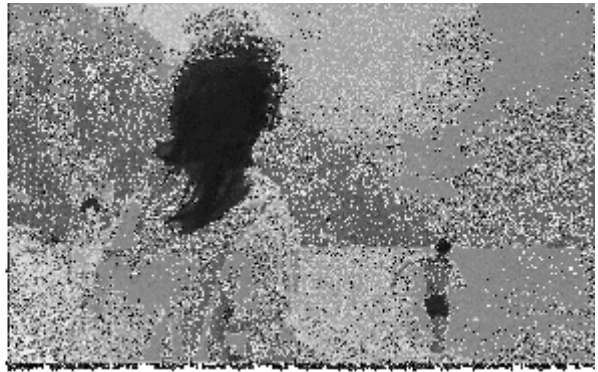
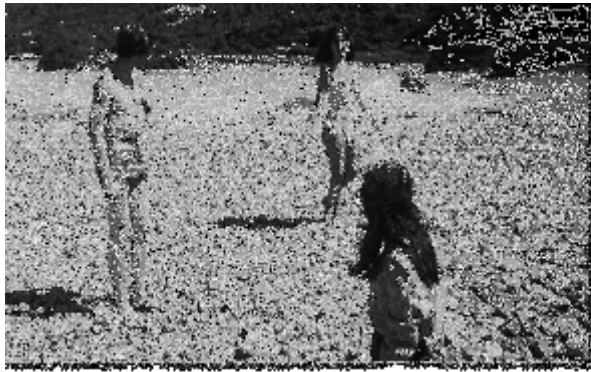
Michel, Liliane et Juliette ont décidé de casser la croûte sur une plage de galets, en Corse. Mais à peine sort-on le jambon que les trois personnages sont attaqués par une guêpe. Chacun se sépare pour échapper à la piquûre. Liliane se réfugie dans la voiture, Michel dans l'eau, et Juliette s'éloigne de quelques mètres. Finalement la guêpe abandonne et le trio se reforme autour de la serviette. Mais c'en est trop pour Liliane qui, les nerfs à vifs, explose et se met à hurler sur Michel. Bien sûr, il ne s'agit plus de la guêpe, mais de cette jalousie qui la tiraille depuis le début de la séquence, car la nuit dernière, Michel et Juliette ont couché ensemble ! De nouveau, l'effet de surprise *naturel* aura permis d'exposer clairement les états d'âme vils et enfantins des personnages.

La surprise qui, par définition, est inattendue, permet donc assez aisément d'accéder au direct en déroutant les acteurs. Si le réalisateur peut prévoir son intrusion, il n'a néanmoins que peu de contrôle sur les réactions qu'elle suscite. Il s'agit là encore d'un moyen de provoquer le direct à l'intérieur d'un cadre établi, et de transcender la fiction par le réel. Sans mettre en doute le talent des grands acteurs de cinéma, de tels effets de surprise ne sauraient, selon moi, être simulés. De manière plus générale, le direct ne saurait être simulé puisque, par définition, il échappe à tout contrôle. Et comment simuler ce que l'on ne décide pas ? Cependant, il m'est difficile d'appuyer mes propos de preuves autres que celles que j'ai déjà données. Les tournages des films dont nous avons parlé jusqu'alors ont laissé peu de traces et nous sommes incapables d'infirmer ou de confirmer certaines supputations : nous n'y étions pas.

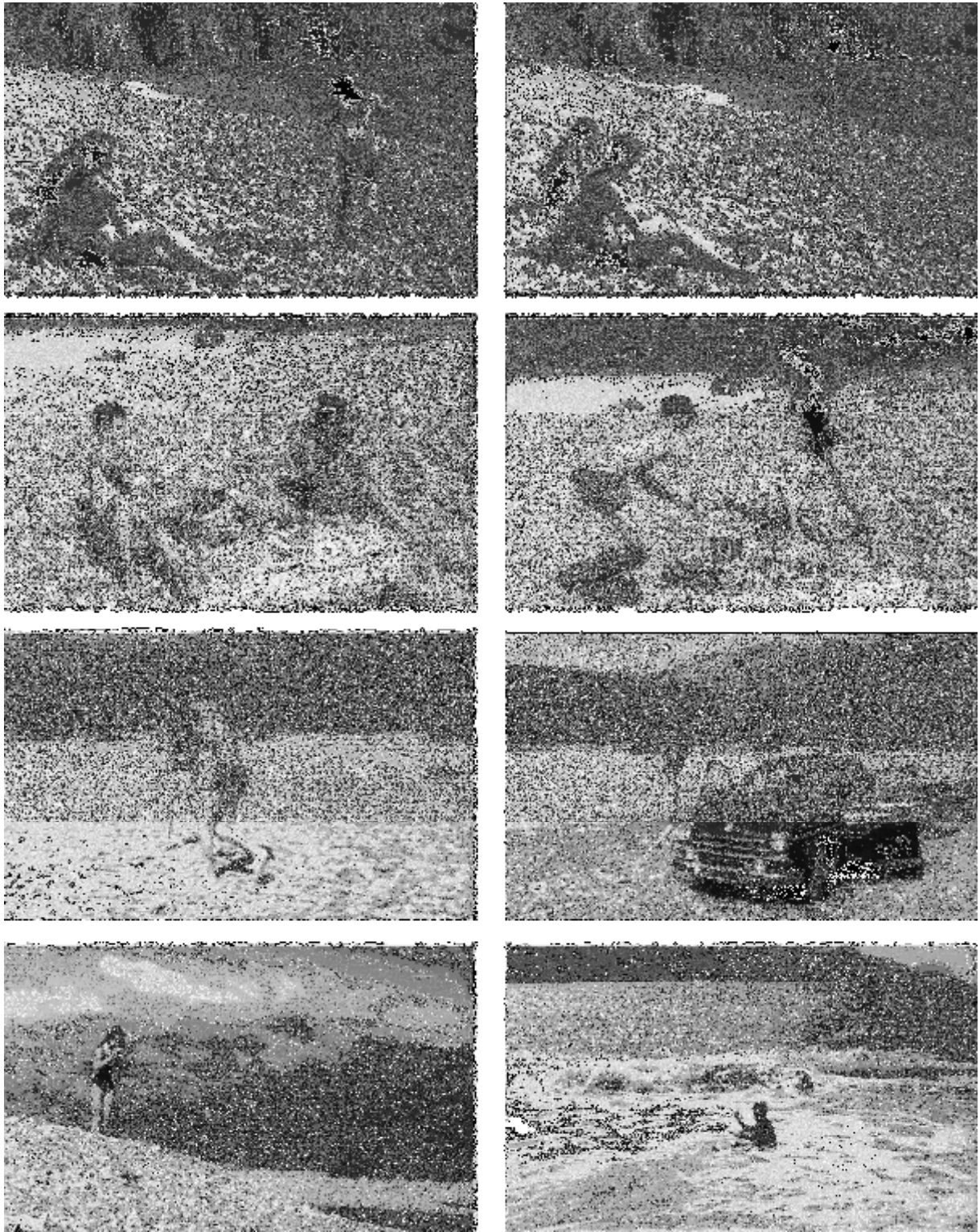
Je vous propose donc à présent de nous attaquer à un matériel sur lequel ne plane aucune zone d'ombre. Un matériel que je connais comme si je l'avais fait.

---

<sup>80</sup> BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001, p. 33



*Adieu Philippine*



*Adieu Philippine*

### **III. RETOUR D'EXPÉRIENCE**

*Quand faut y aller, faut y aller.*



Entre le 29 avril et le 04 mai 2019, nous avons tourné un court-métrage en huis clos, sans scénario ni découpage préétablis. Personne ne savait si cela allait fonctionner, et pourtant je n'ai eu aucun mal à convaincre chacun des membres de l'équipe de participer au projet. Le cadre de la fin des études, cette rare liberté qui nous a été offerte en plus des moyens de l'École, nous a permis d'expérimenter une méthode difficilement concevable à l'intérieur du système de production classique actuel. Bien sûr, nous n'avons pas inventé l'eau chaude.

Le processus de fabrication que nous avons adopté est très semblable à celui des cinéastes dont nous avons parlé dans les dernières pages de cette étude, John Cassavetes en tête de liste. L'expérience fut néanmoins inédite pour chacun d'entre nous, et, à titre plus personnel, donna lieu au tournage le plus vivant que j'aie connu jusqu'alors.

## Chapitre 1. La Préparation.

La préparation de ce court-métrage a commencé le 24 février 2019, soit deux mois avant le début du tournage. Sans pour autant « préparer » réellement le film, elle aura été décisive dans le processus de fabrication en tant que terreau du tournage.

### *Le Scénario*

Je mens à moitié lorsque j'affirme que ce film n'avait pas de scénario préétabli. Le faux du vrai, c'est qu'en effet, je disposais bien d'un scénario sous forme de séquencier – pas de dialogues écrits – dès le début de la préparation. Le vrai du faux, c'est que ce scénario a évolué pendant la préparation avec les acteurs pour ensuite être mis complètement de côté lors du tournage au cours duquel beaucoup de ses éléments ont été modifiés.

Voilà donc le premier synopsis que j'avais imaginé :

*« Quatre amis de longue date se réunissent pour passer la soirée ensemble dans l'appartement où cohabitent deux d'entre eux. La soirée prend une tournure inattendue où les préoccupations personnelles de chacun s'entrechoquent malgré une volonté de cohésion partagée. »*

Trois lignes aussi maigres qu'un cube de volaille à l'eau en somme, et qui ne laissent pas vraiment présager d'histoire. Mais je pensais déjà à plusieurs thèmes autour desquels j'avais envie de tourner et qui promettaient d'apporter plus de matière. Ces thèmes, avec les personnages, ont été précairement développés dans la première version du scénario. Cette version a ensuite été communiquée à l'équipe technique, à laquelle je n'avais pas manqué de préciser qu'il s'agissait uniquement d'une trame de base à prendre à titre indicatif. Je voulais préserver au maximum les personnes de l'idée que je me faisais du film, afin qu'elles aient, au moment du tournage, le recul nécessaire pour me dire que j'étais en train de m'obstiner, car évidemment, rien n'allait se passer comme prévu. Seules deux amies ont été tenues au courant et ont participé à l'évolution du scénario pendant ces deux mois : Noémie Carpe, l'assistante-réalisateur, et Doriane Berantelli, la scénariste de plateau. Quant aux acteurs, ils n'ont jamais rien eu d'écrit entre les mains.

### *L'Équipe*

La plupart des membres de l'équipe étaient des amis que je m'étais faits au cours de ces cinq dernières années. Il y avait également quelques personnes que je connaissais moins bien, des amis d'amis. Les seules que je n'avais jamais rencontrées auparavant étaient Emma, Anne-Claire et Julie, trois des quatre décoratrices mobilisées sur le projet. Pour que tout le monde se connaisse un peu avant le tournage, nous avons organisé deux soirées : une première réservée à l'équipe technique, et une deuxième à laquelle devaient également participer les acteurs. Il me paraissait louable que ces derniers rencontrent les cadreurs et les perchistes qui seraient sans cesse sur le décor avec eux, pour qu'une relation de confiance puisse être amorcée. Mais ça n'a pas vraiment marché, beaucoup n'ont pas pu venir à la deuxième soirée. Réunir vingt personnes, c'est compliqué. Au final, le tournage n'en a pas tellement pâti, car nous nous connaissions déjà quasiment tous assez bien.

### *Le Décor*

La plus grosse partie du travail des décoratrices s'est fait pendant la préparation du film. Le décor consistait en une seule pièce, le salon d'une colocation de jeunes adultes qui devait être construit à 360°. Nous nous étions mis d'accord pour que tous les éléments du décor soient fonctionnels. Si les acteurs ouvraient un tiroir, il fallait qu'il y ait quelque chose à l'intérieur, s'ils ouvraient les rideaux, il fallait qu'il y ait une fenêtre derrière, et que cette fenêtre puisse s'ouvrir. L'une des décoratrices a eu l'idée de demander aux deux acteurs qui jouaient les colocataires d'apporter des objets personnels pour les intégrer au décor. Le décor a été fini le matin du premier jour de tournage. Léo, le chef opérateur, avait construit une lumière également à 360°, afin qu'ils nous soient possible de tourner dans tous les axes. Il fallait que les acteurs et les cadreurs disposent d'une grande liberté pour laisser libre cours à l'action.

### *Le Dispositif*

La démarcation entre le décor et le reste du plateau m'importait beaucoup. Les acteurs, avec les cadreurs et les perchistes, étaient les seuls à l'intérieur du décor. Tout le reste de l'équipe restait dehors, devant les deux moniteurs. Cette frontière opaque m'offrait la possibilité d'envoyer un élément extérieur à l'intérieur du décor à tout moment, et ainsi de surprendre les acteurs. Au final je n'ai fait entrer que le voisin, à l'arrivée duquel les acteurs s'attendaient plus ou moins. La décision de tourner à deux caméras s'est prise dès le début du projet. Sa raison est simple : cela nous permettait de filmer simultanément les différentes réactions des personnages. Avec Olivier et Clément, les deux opérateurs, nous avons fait le choix de la caméra à l'épaule ou au poing, pour des questions de réactivité. À cela se sont ajoutées deux perches, et quatre micros

HF (un par acteur).

### *Les Acteurs*

Dès le début, je m'étais mis en tête de trouver des acteurs qui seraient leurs propres personnages. J'avais déjà élaboré des profils, mais j'étais tout à fait prêt à m'en éloigner en fonction des personnes que je rencontrerais. Si j'avais eu un groupe d'amis tout prêt sous la main, je l'aurais sans doute pris tel quel, mais pas si simple à trouver ! Les membres de ce groupe devaient à la fois être suffisamment *proches* pour être des amis de longue date, et suffisamment éloignés pour avoir pris des chemins différents. Je voulais trouver des personnes extérieures aux cercles que j'avais l'habitude de fréquenter, ceux de l'art, du cinéma, du théâtre, des personnes qui avaient vécu des choses différentes, étudier et travailler dans des domaines différents. Peu importe si elles n'avaient jamais joué de leur vie car elles me seraient alors encore plus faciles à diriger : ne joue pas, comporte-toi normalement. Du moins, c'est ce que je pensais. Donc j'ai demandé à des amis de faire passer le message autour d'eux, et j'ai diffusé une annonce sur les réseaux sociaux. Quelques rencontres ont succédé, mais ce qui bloquait toujours, c'était la disponibilité. Pour des besoins essentiels de préparation, je demandais aux personnes d'être disponibles trois fois par semaine, sur tout un mois, en y ajoutant six jours consécutifs de répétitions juste avant la semaine du tournage. Bien sûr, c'était trop. Les personnes que je rencontrais étaient soit des étudiants, qui par conséquent étudiaient, soit des jeunes adultes récemment entrés dans la vie active qui forcément travaillaient. Voilà pourquoi il est si difficile de s'éloigner de nos cercles « d'artistes » bourgeois, il n'y a que nous qui avons du temps à nous consacrer.

Assez rapidement, l'annonce que j'avais passée sur les réseaux sociaux a été reléguée par des sites repères d'acteurs, et nombreux m'ont contacté. J'ai dû me rendre à l'évidence, je n'avais plus le temps de chercher. Les deux filles, Irène et Julie, avaient répondu à l'annonce. J'ai obtenu le contact d'Aurélien par les décoratrices, et celui d'Alexandre par Aurélien. Pour chacun des quatre, « l'audition » a consisté à discuter autour d'un café pendant une heure ou deux ou trois. Je commençais par expliquer les grands principes du projet, ce qui nous amenait assez rapidement à dériver sur d'autres sujets. À la fin de la rencontre, moi comme la personne étions persuadés que c'était elle qu'il fallait pour le rôle.

### *Les Répétitions*

Me voilà donc avec quatre acteurs qui ont tous fait du théâtre. Comme groupe diversifié, on peut faire mieux. Fort heureusement, nous ne sommes pas seulement les produits de nos études. Et puis cela fera partie du film, c'est même tout l'intérêt de ce processus : la classe sociale, l'éducation, la culture, l'expérience de chaque acteur seront nécessairement intégrées au film au travers de son personnage qui n'est autre qu'un produit de lui-même. Un produit de lui-même et non lui-même, car oui, il subsistera toujours cette fine pellicule d'acteur derrière laquelle la personne pourra se réfugier. Un masque aux traits identiques à ce qu'il cache, mais pas tout à fait.

Pour les premières répétitions, j'ai d'abord vu les quatre acteurs individuellement. Par « répétitions », j'entends plutôt sessions de travail, improvisations ou entretiens, car nous n'avons jamais, à proprement parler, répéter une scène du film avant le tournage. L'objectif de ces premiers rendez-vous était d'apporter des retouches aux profils que j'imaginai en fonction de leurs acteurs. Faire jouer aux acteurs leurs propres rôles peut paraître comme une facilité, mais cela représente également une prise de risque. Si ces quatre personnes ne me faisaient pas confiance, jamais elles n'accepteraient de se livrer devant les caméras. Et pour obtenir la confiance de quelqu'un, il faut se confier soi-même. Je commençais donc par présenter le personnage en ponctuant mes réflexions d'expériences personnelles plus ou moins intimes, puis j'incitais la personne à réagir, ce qui l'amenait assez rapidement à parler d'elle. De là nous construisions ensemble une version concrète du personnage, chargée du passif de l'acteur, auquel nous ajoutions des éléments fictifs destinés à suppléer leurs vies de comédiens – ce que je n'aurais pas eu à faire avec des acteurs non-professionnels. C'est également lors de cette étape que je confiais à certains des informations à ne pas dévoiler aux autres. Un deuxième temps fut consacré à élaborer les liens qui unissaient les différents membres du groupe : depuis quand se connaissaient-ils ?, quelles affinités partageaient-ils ?, quelles étaient les zones de tension ? Ainsi se sont dessinés les enjeux principaux de chacun qui allaient par la suite être développés et approfondis jusqu'au tournage.

Les premières répétitions avec les quatre acteurs ont été extrêmement révélatrices. J'avais alors pour idée de créer le passif du groupe au travers de l'improvisation, c'est-à-dire que je donnais une situation commune – par exemple, une panne de voiture au cours d'un voyage en Corse – puis un objectif personnel à chacun, et eux fabriquaient le reste. Dès le premier essai, nous sommes rendu compte que ces improvisations tournaient très rapidement à vide. Les

acteurs étaient souvent aveuglés par les informations fictives qu'ils avaient sur leurs personnages, ce qui donnait irrémédiablement lieu à des conversations fades et éperdument fausses. Sans le vouloir, j'avais emmené les acteurs à l'exact opposé de mon idée de départ : les laisser être eux-mêmes. Je leur ai donc demandé de ne retenir que les informations de base – les liens de parenté et d'amitié – et de jeter tout le reste à la poubelle, du moins pour le moment. Subsistait un autre problème : les objectifs que je distribuais n'étaient pas assez pensés, ce qui empêchait les situations d'éclorre. Après de rapides recherches, j'ai pu établir un vocabulaire clair avec les acteurs. Nous allions procéder en termes d'objectifs et d'enjeux. Les objectifs seraient les actions concrètes que les acteurs devraient réaliser pendant la scène : par exemple, faire taire untel. Les enjeux seraient les motivations personnelles qui les poussent à réaliser leurs objectifs : par exemple, la peur de voir un secret révélé. Plus l'enjeu sera de taille, plus la détermination du personnage à accomplir son objectif sera grande. Un objectif sans enjeu a très peu de chance d'être atteint, ce qui peut également avoir son intérêt. Une fois cette histoire éclaircie, les improvisations progressèrent considérablement, mais il manquait encore un élément sensible : la direction. Vers quoi devait se diriger la scène ? Il s'agissait en fait encore une fois d'enjeu, mais ici à un niveau plus général. Sans objectif ni enjeu, il y a de fortes chances pour que la scène se termine en queue de poisson, qu'elle s'éteigne peu à peu sans jamais conclure. C'est à ce moment-là, quelques cinq jours avant le début du tournage, que je me suis rappelé que je n'avais pas d'histoire, mais seulement un contexte. Il manquait une approche singulière autour de laquelle tout prendrait forme. Dès le départ je voulais traiter dans ce film la question de la maternité, mais sans pour autant lui attribuer une part plus importante que celles des autres thématiques que j'avais en tête. À présent, je suis convaincu qu'il aurait été cruellement dommageable de ne pas hiérarchiser les enjeux du film. Avec Noémie nous avons donc décidé de faire prévaloir la maternité d'Irène.

Quelques semaines plus tôt, alors que nous prenions un café – élément fondamental de cette préparation – l'idée avait été soumise par les acteurs de passer un petit séjour ensemble à l'extérieur de Paris. Cela, évidemment, m'enchantait, car j'y voyais l'occasion de renforcer nos liens et de créer, bien qu'à échelle réduite, un antécédent collectif cette fois-ci bien réel. Nous sommes donc partis tous les cinq dans un petit village près de Chartres passer les trois derniers jours qui précédaient le tournage. Le premier soir, je faisais improviser les acteurs autour de la préparation des lasagnes prévues pour le dîner. Le thème principal était l'amitié homme/femme. J'avais préalablement vu les acteurs un par un pour distribuer enjeux et objectifs. Le résultat me confortait dans mon choix de processus. En sachant ce que je recherchais dans la scène,

j'étais capable de diriger les acteurs avec des instructions claires et de leur faire des retours constructifs. Pour la première fois, je savais où j'allais.

Le lendemain, j'ai de nouveau organisé des entretiens individuels avec chaque acteur, à l'écart des autres. Ces longues discussions en tête à tête m'ont permis de préparer le terrain en disséminant les dernières informations confidentielles avant le tournage. Il était temps d'entrer dans l'arène.

## Chapitre 2. Le Tournage.

### *Comment j'ai abandonné la prise unique.*

Les deux premiers jours de tournage ont été particulièrement éprouvants. Nous avons instauré une sorte de protocole censé nous permettre d'appriivoiser cette nouvelle façon de faire : d'abord je définissais la prise en termes de mouvements, de champs et de hors-champs, ensuite les acteurs répétaient, et ensuite nous tournions une seule et unique fois. Mais définir la prise signifiait déjà connaître tout ce qui allait se passer dedans, ce qui n'était pas mon cas. L'annonce de la maternité d'Irène ne devait être tournée que le deuxième jour, en attendant, aucun des trois autres acteurs ne devait être mis au courant. Il s'est avéré très dur pour moi de diriger des personnes qui n'avaient aucune idée de ce que nous étions en train de raconter. Comment bien faire dès la première prise lorsque l'on ne sait pas exactement ce qu'il faut faire ? À la fin de la première journée, plusieurs personnes sont venues me voir pour me dire : « oublie ton principe de prise unique, et fais le film que tu veux faire ». Elles avaient raison. Après tout ce que j'avais lu et les recherches que j'avais menées, j'aurais pourtant pu le voir venir : la contrainte de la prise unique entraînait désespérément en contradiction avec ma méthode de travail. Pour oublier ce qu'on attendait d'eux et se mettre à réagir spontanément, les acteurs avaient besoin de liberté et de temps. Les dialogues n'étaient pas écrits, l'enjeu de la première séquence demeurait assez vague, je ne pouvais pas en plus les contraindre à une seule prise. Au départ, nous avons pensé à les laisser répéter plusieurs fois avant de tourner, afin qu'ils se mettent à l'aise. La troisième répétition était si bonne que je la coupais en plein milieu, rageant de ne pas être en train de tourner. Nous avons donc immédiatement relancé l'action, cette fois-ci en filmant, mais tout se passa moins bien. J'avais perdu la prise idéale. Ça a été une bonne leçon : toutes les répétitions ne méritaient pas d'être filmées, mais il fallait rester alerte pour tourner au bon moment, quitte à se tromper et à refaire la prise.

Rapidement, nous avons décidé de tourner de longues prises – allant parfois jusqu'à vingt minutes – qui laissaient courir l'action et permettaient aux acteurs de progressivement oublier de jouer. Le problème avec une telle méthode, c'est que le bon de la prise se noie souvent au milieu du reste. Avec Garance Marie (la scripte), Noémie et Doriane, nous savions que ces prises seraient complètement décortiquées au montage, mais pour le reste de l'équipe et les acteurs, il pouvait parfois être difficile d'évaluer la qualité de ce que nous tournions. Le troisième jour Clément et Olivier, qui cadraient, m'ont demandé de systématiquement leur expliquer les enjeux de chaque prise. Bien sûr, c'était indispensable, ils avaient parfaitement



raison : comment pouvaient-ils cadrer sans savoir ce qu'ils recherchaient ? Il me manquait encore pas mal de progrès à faire au niveau de la communication...

En définitive, beaucoup de prises n'ont été tournées qu'une seule fois. Cela ne découlait pas d'une contrainte arbitraire mais plutôt de l'évidente non-reproductibilité de ce qui avait été joué. Plusieurs fois, j'ai coupé des deuxièmes prises en plein milieu en me disant : « on ne retrouvera pas ce qui s'est passé dans la première », et j'en suis toujours convaincu. Nous ne contrôlions pas parfaitement ce que nous filmions, et c'était tout l'intérêt de ce tournage.

### *L'effet de surprise*

L'enjeu de la deuxième journée de tournage était de taille, car ce que nous devions filmer allait profondément orienter tout le reste. Au cours d'une conversation banale entre les quatre amis, assis dans le salon, Irène devait successivement annoncer qu'elle était enceinte et qu'elle ignorait si elle allait garder le bébé. Aucun des trois autres acteurs n'était au courant de cette information, même si je pense que Julie s'en doutait un peu. L'effet de surprise a fait mouche et le tournage de la scène a été très intense. J'avais essayé d'anticiper les réactions des trois amis face à Irène pour préparer la suite du film, mais évidemment, je n'ai pas eu tout juste. C'est Aurélien qui m'a le plus surpris en reprochant froidement à sa sœur d'être irresponsable et en la blâmant d'être tombée enceinte. Son attaque était si franche qu'elle a rapidement élevé la scène à un niveau de tension auquel je ne m'attendais pas. À la pause-déjeuner, tout le monde était sonné.

À présent, je n'avais plus de grosse information à cacher aux acteurs, et je pouvais m'exprimer plus librement devant eux. Pourtant, l'après-midi a été très difficile. Cette scène de l'annonce ne devait pas marquer la fin du film, mais la tension extrême qui en était ressortie lui avait donné l'allure d'un climax et poussait dans ce sens. Nous n'arrivions pas à trouver de solution pour désamorcer la situation sans que le groupe fatalement n'explose. Les acteurs insistaient pour que je fasse entrer le livreur de pizza, sorte de Deus Ex Machina dont seul le gong pourrait les sauver. Mais Noémie et Doriane me l'ont déconseillé. La journée s'est terminée en nous laissant un goût étrange dans la bouche. La réussite du matin avait été ternie par l'échec de l'après-midi, et tout le monde paraissait épuisé. Le lendemain était férié. Cela allait nous permettre de faire le clair sur cette affaire. J'ai promis aux acteurs et à l'équipe que j'arriverais avec une solution solide le jeudi matin.

### *Mais où va-t-on ?*

L'aide de Doriane Berantelli, la scénariste de plateau, m'a été extrêmement précieuse. Sans elle, je me serais perdu plus d'une fois. Il m'a fallu deux jours complets de tournage pour me rendre compte que je ne l'écoutais pas assez, après quoi je me suis systématiquement mis à lui demander son avis sur ce que je prévoyais. C'est elle qui a trouvé la réponse à notre problème de dynamique. Pour accepter que les amis puissent faire marche arrière et continuer la soirée dans une atmosphère moins tendue, il fallait d'abord montrer les liens affectifs qui les unissaient. Autrement dit, nous devons revaloriser l'enjeu que représentait leur amitié qui, jusqu'à présent, ne paraissait pas évidente. Il fallait qu'on sente qu'ils s'aimaient, qu'ils tenaient les uns aux autres. Il fallait qu'on sente une complicité entre eux. Le jeudi, nous avons donc commencé par tourner une scène beaucoup plus joviale et décontractée destinée à être montée avant la séquence de l'annonce. Tout le monde se sentait déjà plus léger après ça. L'après-midi, nous avons pu reprendre là où nous nous étions arrêtés le mardi et continuer notre route.... Jusqu'à ce que je perde encore pied, le vendredi ! La scène entre le voisin, Julie et Aurélien ne fonctionnait pas, et c'était de ma faute. Je ne savais pas exactement ce que je cherchais, quels enjeux devaient être privilégiés, alors nous avançons à tâtons, ce qui est très fatigant pour les acteurs. À un certain point, j'ai failli craquer et dire à tout le monde de rentrer chez soi, qu'on reprendrait le lendemain. Heureusement Léo, le chef opérateur, m'a habilement dissuadé de le faire. Dans ces moments-là, faire ses petits exercices de respiration peut être décisivement salvateur. Cette fois-ci c'est Côme, qui jouait le voisin, qui a trouvé la solution avec beaucoup de calme et de pragmatisme. C'était un très bon acteur, qui faisait également de la réalisation, et qui était parfaitement capable d'intégrer une part de mise en scène à son jeu. Il a fait une proposition pertinente à laquelle Aurélien et Julie ont réagi, et nous avons ainsi construit la scène ensemble.

La fin du tournage est arrivée très brusquement. Comme il n'existait pas de scénario, et que la plupart des personnes n'avait pas une idée très claire de l'action qu'il restait à couvrir, j'ai surpris tout le monde en annonçant le dernier plan du film, le samedi un peu avant midi. Là encore, cela a donné suite à une atmosphère étrange. Nous étions contents, mais nous n'arrivions pas à nous rendre compte que c'était fini, comme s'il subsistait une part de frustration. C'est qu'il est difficile de ressentir la satisfaction d'un objectif atteint lorsque celui-ci n'est pas clair dès le début. Et puis nous savions tous que la moitié du travail restait à faire. Quinze heures de rushes pour deux semaines et demie de montage.

### Chapitre 3. Le montage.

Nous avons fini de tourner le samedi 4 mai. Le lundi 6, le film entrait en montage. Dans un processus comme celui-là, le montage est presque une continuité du tournage. Rien n'est joué d'avance, le film est loin d'être fait – puisqu'il n'y a toujours pas de scénario écrit. Cinq jours de tournage, à deux caméras, cela nous laissait beaucoup de possibilités... Plusieurs films étaient possibles, il nous fallait trouver le meilleur.

Le monteur, Hugo Orts, n'avait pas assisté au tournage. Son regard était donc parfaitement vierge face à ce que nous avons tourné – il n'était que peu au courant de l'histoire, comme tout le monde d'ailleurs. Hugo a passé trois jours pleins à regarder et à conformer les quinze heures de rushes dans la station de montage. Le quatrième jour, nous nous sommes vus, et nous avons discuté du film – jusqu'à présent, je ne lui avais rien dit.

Quand bien même il n'y avait pas de scénario écrit, je savais bien ce que nous avions voulu construire au tournage. Hugo avait également une proposition de structure, sous forme de succession d'évènements, et sans nous concerter nos trames étaient identiques – il faut néanmoins se rappeler que nous avons quasiment tout tourné dans l'ordre chronologique. Deux jours plus tard, Hugo proposait déjà une première version, assez brute, de cinquante minutes, qui nous permettrait de nous orienter. Il y avait beaucoup de problèmes de rythme, et puis le sujet du film était difficile à cerner, on ne savait pas très bien ce que ça racontait. J'ai donc demandé à Hugo de raccourcir certaines séquences, et d'axer le film autour du personnage d'Irène.

La fois suivante, nous avons une version de vingt minutes, mais ça n'allait toujours pas. Certaines scènes demandaient du temps, et paraissaient encore plus longues une fois écourtées que dans leur version initiale. Il fallait que l'on trouve le juste milieu, celui qui nous donnerait suffisamment de temps pour voir vivre les personnages, et pas assez pour nous ennuyer. Oui, l'ennemi principal, c'était avant tout l'ennui. Mais autre chose bloquait : les personnages ne nous touchaient pas vraiment, ce qui est extrêmement gênant lorsque le film repose sur eux. Hugo m'a alors proposé de faire une version cette fois-ci axée sur Alexandre. J'étais moyennement convaincu, mais il avait l'air assez sûr de lui. Trois jours plus tard encore – nous attaquions la troisième semaine de montage – je suis repassé à l'École pour voir où il en était. Sa version fonctionnait beaucoup mieux que tout ce que nous avons vu jusqu'alors. J'étais très

soulagé, parce que j'avais peur de décevoir tous les gens qui avaient participé au film et qui ignoraient toujours ce que ça allait donner.

Nous avons donc continué à travailler sur la version d'Hugo. De temps en temps, nous invitons des personnes complètement extérieures au projet à venir voir le film. Après la projection, je leur demandais systématiquement à quel moment elles s'étaient ennuyées, et ce qu'elles avaient ressenti pendant le film, de manière assez générale. Je me suis rendu compte que, plus les gens essayaient d'entrer dans les détails – et notamment les détails techniques – plus leurs conseils se faisaient vagues et trop subjectifs. Je ne voulais pas qu'elles analysent le film, mais simplement qu'elles le regardent, ce qui n'est pas évident pour un étudiant de cinéma.

Le montage n'aura pas été une mince affaire. Cela demande avant tout du temps, car là aussi, impossible d'être tout de suite efficace. Il faut d'abord se tromper, se perdre pour se réorienter, essayer des choses tout en gardant la vue suffisamment claire pour voir où l'on va. Et puis, lorsqu'on trouve la voie, ça devient tout de suite beaucoup plus facile.

## CONCLUSION

Le terme *cinéma classique*, outre sa référence au cinéma hollywoodien des années trente aux années cinquante, n'a plus véritablement de sens aujourd'hui. Néanmoins, le terme de *production classique* peut continuer à être défendu pour désigner le modèle de production majoritairement employé dans le cinéma de fiction.

Il s'agit d'un cinéma qui repose essentiellement sur l'artifice, sur la réalisation de l'irréel. Cela implique d'une part une forte propension à la représentation – les personnages sont des rôles dans lesquels se glissent les acteurs – et de l'autre, une histoire à raconter – puisque tout peut-être créer, il faut bien savoir quoi créer. Le cinéma de fiction est donc un cinéma *préparé*, au même terme que l'on prépare un tour de passe-passe. Dès lors qu'on désire voir son tour réussir en prenant le moins de risques possible, il paraît parfaitement censé de vouloir développer sa préparation à l'extrême, en utilisant tous les moyens mis à sa disposition, avec pour objectif d'atteindre la prédétermination maximale et sécurisante de l'ensemble des événements. Autrement dit, le tour a déjà réussi avant même d'avoir commencé.

L'immense contrôle que permet le cinéma de fiction (puisque tout peut y être décidé), dans le contexte du système économique global actuel, s'oppose nécessairement à la notion de direct. Quel intérêt raisonnable aurait-on à faire entrer l'incontrôlable dans nos plans ? Mais cette question en cache une autre, plus simple encore, dont la fiévreuse patience depuis le début de cette étude doit être récompensée une bonne fois pour toutes : qu'est-ce qu'apporte le direct au cinéma de fiction ?

Le principal effet du direct est qu'il élève immédiatement l'action à un rang supérieur, où ce qui s'y joue n'est plus seulement *représentation*. Les personnes ressurgissent soudainement derrière leurs personnages, sans pour autant quitter ces derniers auxquels elles mêlent leurs enjeux. Par enjeu, nous entendons « ce qu'il y a en jeu », c'est-à-dire ce que *mise* intimement la personne au moment où elle joue. Cette fusion hétérogène avec le personnage, sans nécessairement provoquer la distanciation du spectateur, vient transcender la fiction d'une force qui la dépasse complètement. C'est ce regard morose perdu dans le vide de Sandrine Bonnaire,

accoudée au bar<sup>81</sup>, ce sourire sidéré de Peter Falk roulé par Cassavetes dans le métro<sup>82</sup>, c'est Caroline Cartier qui interdit malicieusement de manger du beurre à Danièle Croisy<sup>83</sup>, c'est Bernard Ménez qui, complètement ivre, cuisine son poisson pendant des heures<sup>84</sup>, c'est la détresse de Marie Rivière martyrisée par Béatrice Romand<sup>85</sup>, etc.

L'influence du direct est difficile à exprimer, elle se ressent plus qu'elle ne s'explique, sans forcément qu'on la devine. Toutes les séquences citées à l'instant trouve parfaitement leur cohérence au sein de leurs films, tout comme le direct trouve parfaitement sa cohérence au sein de la fiction, et c'est bien ce qui rend son effet si exclusivement *sensible*. Les séquences dans lesquelles survient le direct, la plupart du temps, n'ont pas grand intérêt narratif mais nous permettent d'atteindre les personnages en plein cœur. Ce que peut apporter le direct à la fiction est donc incommensurable, au point que certains réalisateurs fondent entièrement leur processus créatif sur lui. Mais ces méthodes impliquent des conditions aux antipodes des règles du système classique, et par conséquent nécessitent un mode de production alternatif, hors système. Les risques sont gros. Les parcours de Jacques Rozier et de John Cassavetes auront été semés d'embûches, de longues périodes de creux pour l'un, et de plusieurs hypothèques pour l'autre. Néanmoins, la carrière de réalisateur a toujours comporté une part de danger, et ce même à l'intérieur du système de production classique (pensons à Michael Cimino, Terry Gilliam ou Leos Carax), et c'est sans doute un souci de visibilité qui se pose encore plus aux cinéastes hors système. Les films n'étant pas produits « dans les règles », ils ont rarement accès à une distribution classique. *Du côté d'Orouët* a mis quatre ans à sortir en salle, et le dernier film de Rozier, *Fifi Martingale*, n'a jamais été distribué. *Faces* connut de nombreux ennuis à sa sortie, notamment à cause de Charlton Heston, alors à la tête du syndicat des acteurs, qui voulut sanctionner toute l'équipe pour avoir travaillé bénévolement quand personne n'eut accepté de produire le film.

Revenons à présent à notre première interrogation : quel intérêt aurait le système à prendre le risque de produire autrement ? Probablement aucun. Ce mode de production alternatif qui repose essentiellement sur le direct, et c'est-à-dire sur l'humain – car on l'aura compris, le direct s'exprime en tout et pour tout par l'humain – n'a aucune raison d'être au sein du système actuel

---

<sup>81</sup> PIALAT, Maurice, *À nos amours*, 1983

<sup>82</sup> CASSAVETES, John, *Husbands*, 1970

<sup>83</sup> ROZIER, Jacques, *Du côté d'Orouët*, 1973

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> ROHMER, Éric, *Le Rayon vert*, 1986

régit par les mêmes lois économiques que toutes les autres industries. Non pas qu'il n'a aucun intérêt financier – certains films de Cassavetes ont eu beaucoup de succès – mais les risques qu'ils comportent ne valent pas la peine d'être encourus quand on peut produire du cinéma en contrôlant tout, c'est-à-dire en contrôlant le temps. Bon. Voilà qui est dit. Mais peut-être existe-t-il un compromis ? Un terrain d'entente qui permettrait à ce processus alternatif de s'offrir une viabilité aux yeux du système ? Qui permettrait aux réalisateurs de ne pas avoir à hypothéquer leurs maisons ? En limitant les risques, en évitant les aléas. Des petites productions, en somme, qui ne misent pas gros mais qui donnent suffisamment de mou pour laisser le dispositif éclore.

Le tournage de ma partie pratique de mémoire a duré une semaine, et s'est déroulé entièrement en studio. Il s'agissait d'un décor unique, un huis clos. Nous avons tenu des horaires tout à fait respectables, jamais plus de neuf heures par jour, à plusieurs reprises moins de huit. Nous avons utilisé un matériel léger et économe, entièrement numérique. Les deux caméscopes dont nous nous sommes servis ne mangeaient pas beaucoup de pain, ce qui est important lorsque l'on tourne beaucoup.

Certes, il y a eu la préparation qui, en tout, a dû représenter quinze jours disséminés sur un mois. Certes, il reste le temps de montage, quinze heures de rushes qui ont été traitées en deux semaines et demi, comprenant ingest<sup>86</sup> et conformation. Cependant ce n'est pas grand-chose quand on pense au temps et à l'argent que cela aurait représenté en pellicule, du développement au tirage final. Bien entendu, le résultat reste à voir. Mais même produit dans des conditions classiques – ce qui n'a pas été le cas puisque personne n'a été rémunéré – ce film n'aurait pas coûté beaucoup. Seuls la durée et le lieu du tournage ont été prédéterminés. Tout le reste s'est fait en direct.

N'est-ce pas là que se trouve le véritable intérêt du numérique ? Minimiser les risques pour permettre aux processus de création alternatifs d'intégrer le système ?

---

<sup>86</sup> La copie des rushes sur le serveur de montage peut prendre du temps en fonction du poids et du nombre de fichiers.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES

- MOUËLLIC, Gilles, *Improviser le Cinéma*, Crisnée, Éd. Yellow Now, Coll. Côté Cinéma, 2011
- HERTAY, Alain, Éric Rohmer, Comédies et Proverbes, Liège, Éd. du Céfal, Coll. Grand Écran Petit Écran, 1998
- BERGALA, Alain, « La non-direction d'acteur selon Godard », in *Études Théâtrales n°35*, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 68-81
- BERGALA, Alain, *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, Coll. La petite bibliothèque, 2005
- MORIN, Edgar, « Pour un nouveau "cinéma-vérité" », in *Trafic n°95*, Paul Otchakovsky-Laurens (éd.), Lonrai, P.O.L., 2015, p. 131-133
- D'ESTAIS, Jérôme, *Andrzej Zulawski, Sur le fil*, La Madeleine, Éd. LettMotif, 2015
- TOUBIANA, Serge, « L'épreuve de la vérité », in *Cahiers du Cinéma n°375*, Serge Toubiana (dir.), Paris, Éd. L'Étoile, septembre 1985, p. 10-13
- GRAFF, Séverine, « "Cinéma-vérité" ou "cinéma direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », in *Décadrages n°31*, François Bovier (dir.), Lausanne, Association Décadrages, 2015, p. 32-46
- ETCHEGARAY, Françoise, *Rohmer et les Autres, Au-delà de la production*, Éd. Presses Universitaires de Rennes, Coll. Spectaculaire|Cinéma, 2007
- AMIEL, Vincent (sous la dir. d'Antoine de Baecque), *Le dictionnaire Pialat*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2008, p. 63-64
- FIESCHI, Jean-André, « Dérives de la fiction, note sur le cinéma de Jean Rouch », in *Cinéma : Théorie, Lectures*, Dominique Noguez (éd.), Paris, Klincksieck, 1978
- ROUCH, Jean, « Le film ethnographique », in *Ethnologie générale*, Jean Poirier (dir.), Paris, Éd. Gallimard, Coll. Encyclopédie de la Pléiade (n°24), 1968
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980
- PIERÇON-GNEZDA, Alexis, *Le concept d'agencement collectif chez Deleuze et Guattari*, M. Lapoujade (dir.), Université Paris I Panthéon Sorbonne, Philosophie, 2016
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1985, p. 196
- BURDEAU, Emmanuel, *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma | Centre Georges Pompidou, 2001
- JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Coll. « Auteurs », 1989
- MARCORELLES, Louis, « Entretien avec John Cassavetes », in *Cahiers du Cinéma n°289*, Serge Daney (dir.), Serge Toubiana (dir.), Paris, Éd. L'Étoile, juin 1978, p. 45-48

## ARTICLES INTERNET

- BEAULIEU, Sarah, « Pialat et ses acteurs – Entretien avec Rémi Fontanel », Métafictions, <http://metafictions.fr/pialat-et-ses-acteurs>, 04/06/2016



SCHENCK, Laurent, « *Shéhérazade* : fait divers, casting sauvage... Une plongée réaliste dans la délinquance à Marseille, Allociné, [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18675182.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18675182.html), 05/09/2018

SOTINEL, Thomas, « Un casting sauvage qui a duré six mois pour *Shéhérazade* », Le Monde, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/09/04/un-casting-sauvage-qui-a-dure-six-mois-pour-sheherazade\\_5349851\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/09/04/un-casting-sauvage-qui-a-dure-six-mois-pour-sheherazade_5349851_3476.html), 04/09/2018

BARTON-FUMO, Margaret, « Interview : Andrzej Zulawski », Film Comment, <https://www.filmcomment.com/blog/film-comment-interview-andrzej-zulawski>, 06/03/2012

DUPONCHEL, Marilou, « Abdellatif Kechiche : retour en 6 films sur l'un des plus grands cinéastes actuels », Les Inrockuptibles, <https://www.lesinrocks.com/2018/03/24/cinema/actualite-cinema/abdellatif-kechiche-retour-en-6-films-sur-lun-des-plus-grands-cineastes-actuels>, 24/03/2018

BALLE, Catherine, « *Mektoub my love* : les singulières méthodes d'Abdellatif Kechiche », Le Parisien, <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/mektoub-my-love-les-singulieres-methodes-d-abdellatif-kechiche-20-03-2018-7619586.php>, 20/03/2018

DIATKINE, Anne, « Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long métrage autonome », Libération, [https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome\\_1637678](https://next.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrage-autonome_1637678), 20/03/2018

BLOSSIER, Patrick, « Entretien avec Patrick Blossier », La lettre AFC n°119, <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Patrick-Blossier.html>, 01/03/2003

BRETON, Émile, « Jean Rouch, maître du désordre », L'Humanité, <https://www.humanite.fr/node/205496>, 14/04/1999

## VIDÉO INTERNET

« Jean-Louis Trintignant à propos de la direction d'acteur d'Éric Rohmer », INA, Émission Télécinéma, 1974, <https://www.ina.fr/video/I00011434/jean-louis-trintignant-a-propos-de-la-direction-d-acteur-d-eric-rohmer-video.html>

« Interview with Andrzej Zulawski on *Possession* », Jérôme Wybon, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=W-HslmEhsy4>

« Andrzej Zulawski on working with Isabelle Adjani in *Possession* », in *Zulawski on Zulawski*, Jakub Skoczen, 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=qp06QcQ6bOY>

« Behind the scenes : *Mada max: Fury Road* », Cory Watson (prod.), 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yKAHGwCyamc>

« À propos de *Pauline à la plage*, dialogue avec Arielle Dombasle, Amanda Langlet et Rosette », La Cinémathèque Française, 12/01/2019, <http://www.cinematheque.fr/video/1374.html>

## FILMOGRAPHIE

### FILMOGRAPHIE DU CORPUS

CASSAVETES, John, *Faces*, États-Unis, 1968, 2 h 09 min 53 sec, noir et blanc

CASSAVETES, John, *Husbands*, États-Unis, 1970, 2 h 05 min 44 sec, couleur

GIANNOLI, Xavier, *L'œil humain*, France, 1999

KECHICHE, Abdellatif, *Mektoub my love: canto uno*, France, Italie, 2017, 2 h 55 min, couleur

MARLIN, Jean-Bernard, *Shéhérazade*, France, 2018, 1 h 47 min, couleur

PIALAT, Maurice, *À nos amours*, France, 1983, 1 h 34 min 45 sec, couleur

PIALAT, Maurice, *Loulou*, France, 1980, 1 h 40 min 54 sec, couleur

ROHMER, Éric, *Le Rayon vert*, France, 1986, 1 h 34 min 22 sec, couleur

ROHMER, Éric, *Pauline à la plage*, France, 1983, 1 h 30 min 45 sec, couleur

ROUCH, Jean, *Moi, un noir*, France, 1959, 1 h 10 min 28 sec, couleur

ROZIER, Jacques, *Adieu Philippine*, France, 1962, 1 h 45 min 38 sec, noir et blanc

ROZIER, Jacques, *Du côté d'Orouët*, France, 1973, 2 h 34 min 24 sec, couleur

ZULAWSKI, Andrzej, *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, France, 1989, 1 h 50 min, couleur

ZULAWSKI, Andrzej, *Possession*, France, Allemagne, 1981, 2 h 04 min, couleur

### FILMOGRAPHIE AUTOUR DU CORPUS

CASSAVETES, John, *Opening Night*, États-Unis, 1977, 2 h 24 min, couleur

CASSAVETES, John, *Shadows*, États-Unis, 1959, 1 h 22 min 09 sec, noir et blanc

GODARD, Jean-Luc, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, France, 1986, 1 h 32 min, couleur

KECHICHE, Abdellatif, *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2*, France, Belgique, Espagne, 2013, 2 h 59 min, couleur

MANN, Michael, *Collateral*, États-Unis, 2004, 2 h 00 min, couleur

MANN, Michael, *Heat*, États-Unis, 1995, 2 h 52 min, couleur

MANN, Michael, *Thief*, États-Unis, 1981, 2 h 06 min, couleur

ROHMER, Éric, *Ma nuit chez Maud*, France, 1969, 1 h 45 min, noir et blanc

ROUCH, Jean, *Bataille sur le grand fleuve*, France, 1952, 35 min, couleur

ROUCH, Jean, *La chasse au lion à l'arc*, France, 1967, 1 h 19 min, couleur

ROUCH, Jean, *La pyramide humaine*, France, 1961, 1 h 28 min 19 sec, couleur

ROUCH, Jean, *Mammy Water*, France, 1953, 19 min, couleur

ROUCH, Jean, *Yenendi, les faiseurs de pluie*, France, 1951, 28 min 38 sec, couleur

ROZIER, Jacques, *Maine-Océan*, France, 1986, 2 h 10 min 11 sec, couleur

ZULAWSKI, Andrzej, *La Troisième Partie de la nuit*, Pologne, 1972, 1 h 41 min, couleur

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### Dans l'ordre d'apparition

ZULAWSKI, Andrzej, *Possession*, France, Allemagne, 1981, 2 h 04 min, couleur

ZULAWSKI, Andrzej, *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, France, 1989, 1 h 50 min, couleur

ROHMER, Éric, *Le Rayon vert*, France, 1986, 1 h 34 min 22 sec, couleur

PIALAT, Maurice, *À nos amours*, France, 1983, 1 h 34 min 45 sec, couleur

ROUCH, Jean, *Moi, un noir*, France, 1959, 1 h 10 min 28 sec, couleur

ROZIER, Jacques, *Du côté d'Orouët*, France, 1973, 2 h 34 min 24 sec, couleur

CASSAVETES, John, *Faces*, États-Unis, 1968, 2 h 09 min 53 sec, noir et blanc

CASSAVETES, John, *Husbands*, États-Unis, 1970, 2 h 05 min 44 sec, couleur

ROZIER, Jacques, *Adieu Philippine*, France, 1962, 1 h 45 min 38 sec, noir et blanc

# **DOSSIER PPM**

**ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

## **Partie Pratique de Mémoire de Master**

Spécialité Cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

*À ce que nous avons été*

**Thibault PASTIERIK**

Cette PPM fait partie du mémoire qui s'intitule : *Le direct au cinéma : quand l'instant entre sans frapper.*

Directeur de mémoire : Tony GAUTHIER

Présidente du jury et coordinatrices des mémoires : Giusy PISANO

## SOMMAIRE

CURRICULUM VITAE .....	3
NOTE D'INTENTION .....	4
SYNOPSIS .....	6
PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE.....	9
PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION.....	10
ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE .....	11
SYNTHÈSE DES RÉSULTATS .....	12

CONTENU DES COURS

2019-2020 (2019-2020)

R. Marie-Victoire Rodon,  
19700 Saint-Denis

153, L. 52, 02, 12, 22  
et thèse postdoctorale

MAJEURES DE MATHÉMATIQUES

2016-2019	ENS Louis-Lumière Recherches et Cours
	Formalismes techniques pratiques aux notions de l'algèbre, notamment autour de la résolution de plusieurs courts-métrages Construction du système — concours par l'Etat — en juillet 2019
2016-2019	Centre de Recherches et Enseignements Méthodes d'un semestre à l'échelle pour le cadre de nos études à l'ENS Louis-Lumière
2014-2016	Choc 100%
	Classe d'enseignement publique en ligne centrée autour de travaux pratiques autour de la dynamique sociale au court-métrage, en passant par la mise-en-scène théâtrale.
2012-2016	Initiation aux Mathématiques Modernes — Paris 7 L3 et L4 (M2 et M3)
2012	Obtention du M.Sc. Scientifique

MAJEURES DE MATHÉMATIQUES

2019	Enseignement de l'Algèbre
2014-2019	Mathématiques de l'enseignement
2013	Recherche sur les Mathématiques pour les jeunes chercheurs
Langues	Anglais avancé Espagnol avancé Russe avancé
Algorithmes	Algorithmes de l'IA Recherche avancée en IA
Recherche	Recherche avancée en IA Recherche avancée
Mathématiques	Mathématiques avancées Mathématiques avancées

MAJEURES

Recherche en IA et en apprentissage automatique dans le cadre de l'enseignement de l'IA, de l'IA et de l'IA  
Recherche en IA et en apprentissage automatique dans le cadre de l'enseignement de l'IA, de l'IA et de l'IA  
Recherche en IA et en apprentissage automatique dans le cadre de l'enseignement de l'IA, de l'IA et de l'IA  
Recherche en IA et en apprentissage automatique dans le cadre de l'enseignement de l'IA, de l'IA et de l'IA



## NOTE D'INTENTION

Mon intention première est de profiter des moyens, du temps et de la liberté qui sont mis à notre disposition sur les Parties Pratiques de Mémoire pour réaliser un court-métrage – en lien avec mon sujet – avant de sortir de l'école et d'être confronté à « la vie réelle ». Mon intention deuxième est de me servir de cette occasion que représente la PPM afin de mener une sorte d'expérience, tout à fait inédite pour moi, en me donnant toutes les chances de la voir réussir. Je m'explique.

Mon tournage s'articulera autour d'un principe phare : la prise unique. C'est-à-dire que je ne me donnerai le droit que de tourner une seule et unique prise par plan. Cette contrainte en engendrera plusieurs autres, et demandera une certaine gymnastique mentale, tant au niveau technique que sur le plan de la mise en scène et du scénario. Ce-dernier sera d'ailleurs complètement établi à l'avance, et il ne s'agira pas d'inventer une histoire au moment du tournage, mais plutôt de construire petit à petit le film, avec flexibilité, en fonction de ce que nous aurons obtenu dans chacune des prises uniques. Lorsqu'une erreur de jeu, de mise en scène, de raccord, de technique fera irruption, il faudra alors immédiatement réagir et trouver un autre moyen – un autre plan, un point de vue différent, une idée nouvelle – pour faire passer l'information manquante (ou abandonner cette information et restructurer le scénario en conséquence). Quelque soit la situation, chaque plan ne devra être tourné qu'une seule fois. En revanche, je me laisserai la pleine liberté, au montage, de monter ou non le plan, de le couper quand bon me semble. Outre le challenge que cet engagement représente, plusieurs raisons peuvent justifier un tel choix.

Tout d'abord, cette gymnastique dont j'ai déjà parlé et dont il faudra faire preuve. Elle est la promesse d'un tournage particulièrement intense, stimulant, riche en surprises et en prises de décision. Ensuite, la rigueur que cela implique au moment de la préparation et du tournage. Chaque membre de l'équipe devra être particulièrement investi dans la réalisation du film. Je pense que la mise en pratique de la prise unique peut générer au sein de l'équipe une certaine émulation ainsi qu'une unité enivrante. Du moins, c'est ce que je souhaiterais voir arriver. Les erreurs devront bien entendu être acceptées, il ne s'agit pas d'adopter une tolérance zéro, bien au contraire. Je dirais même que, si le tournage se déroule sans encombre et que chaque prise est idéale, l'expérience aura en partie échoué.

Il faudra travailler avec les acteurs de façon à ce qu'ils ne redoutent pas cette prise unique, mais plutôt qu'ils l'exploitent pleinement. La collaboration serrée entre le réalisateur, les acteurs et l'équipe technique sera formidablement nécessaire. Aucun plan ne sera ni certainement fixe, ni certainement en mouvement, ni certainement fini, ni certainement exposé, ni certainement quoi que ce soit. Une part d'imprévu résidera irrémédiablement en chaque prise.

Ce projet pratique vient s'inscrire dans la continuité de la recherche qui représente les deux premiers tiers de mon mémoire. Le dispositif adopté sera donc particulièrement inspirés de certains réalisateurs (Rohmer, Rozier, Pialat, et d'autres) dont le travail aura été étudié précédemment. Tout d'abord, les acteurs n'auront pas accès au scénario dans son intégralité. L'esquisse de synopsis que vous trouverez à la suite de cette note sera d'ailleurs vouée à changer en fonction des acteurs, de l'équipe technique, de l'imprévu dont j'ai déjà parlé ici.

Les acteurs ne seront pas nécessairement des acteurs, mais des personnes au plus proche de leurs personnages. C'est pourquoi les personnages – qui sont décrits à la suite du synopsis ci-joint – seront également amenés à être modifiés avec les acteurs afin de rendre plus poreuse la dualité acteur/personnage. Le scénario ne sera présent qu'à titre indicatif, et consultable par une partie de l'équipe seulement. Certains acteurs sauront des choses que d'autres ignorent, les dialogues ne seront que partiellement écrits.

Il s'agit d'un huis clos ayant pour décor le salon d'une colocation. Ce salon devra être construit à 360° sur le plateau 1 de l'ENS Louis-Lumière. Quatre murs fermés, avec portes laissant deviner d'autres pièces (dans lesquelles les acteurs pourront disparaître), une fenêtre et l'entrée. Au cours du tournage, des personnages inattendus pourront entrer à tout moment dans l'appartement, quand d'autres pourront sortir.

Abordons à présent le dispositif technique. Deux cadreurs, équipés de petites caméras légères (PXW Z280), et un perchiste seront « enfermés » avec les acteurs dans l'appartement. Tout le reste de l'équipe technique pourra assister à la scène depuis l'extérieur du décor. Cela nécessitera donc deux moniteurs, et des systèmes de retour HF pour les caméras et la perche. Une partie des acteurs devra également être équipée de micros HF. Attention ! L'idée n'est pas de ne rien définir à l'avance et d'improviser complètement une situation en la filmant comme on le peut à la manière d'un Cassavetes. Les prises seront préparées ! C'est-à-dire que les cadreurs seront au courant de ce qu'ils filment, et les acteurs de ce qu'ils jouent – au moins dans les grandes lignes.

## SYNOPSIS

Quatre amis de longue date se réunissent pour passer la soirée ensemble dans l'appartement où cohabitent deux d'entre eux. La soirée prend une tournure inattendue où les préoccupations personnelles de chacun s'entrechoquent malgré une volonté de cohésion partagée.

## LISTE MATÉRIEL

### LUMIÈRE

<b>PROJECTEURS</b>	
1	1kW fresnel
1	650W fresnel
3	300W fresnel
1	Blonde 2kW
1	ambiance 1kW
1	KinoFlo 2T120 5600K
2	KinoFlo 4T60 3200K
2	ampoule E27 40W
2	ampoule E14 20W
<b>DRAPEAUX, réflecteurs, cadres,...</b>	
2	cutter grand
1	cutter petit
2	drapeau 90x60
2	drapeau 60x30
1	jeu mama 60x30 cm
1	Borniol 6x6 m
1	Borniol 3x3 m
1	caisse de taps
1	polystyrène 200x120 cm
1	polystyrène 120x120 cm
<b>GRIPS</b>	
4	ped de 1000
1	base tortue

### CAMÉRA

<b>CAMERA</b>	
2	Sony PMW
6	Batteries
2	Chargeurs
4	Cartes SxS 64Go
2	Pieds Cartoni
<b>VIDEO</b>	
2	Moniteurs OLED
1	Roulante Vidéo
2	Oscilloscopes
1	Cyclone
2	Sangles à cliquet
2	Tourets BNC
2	BNC 10m
3	BNC 1m
<b>BACKUPS</b>	
1	Lecteur SxS
1	Ordinateur
1	Disque navette 1To

6	main de singe
6	cyclone
6	spigot 16-28
10	rotule
2	déport rotule 120 cm
2	déport rotule 60 cm
3	bras magique
10	clamp
<b>ALIMENTATION</b>	
5	boîte M6
6	prolong 32A 10 m
30	prolong 16A 10 m
1	multiprise à interrupteur (décor)
<b>CONSOMMABLES</b>	
1	rouleau gaffer noir 50 mm
1	rouleau gaffer blanc 50 mm
4	depron ≈ 90x60 cm
	réflecteur argenté
	¼ CTO
	¼ CTB
	no color Straw
	¼ plus green
	216
	251
	spoon

# PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE

Samedi 27 avril 2019

Préparation			
Heure	Durée en minutes	Équipe	Description
8h		RDV Équipe	RDV Équipe déco et lumière et règle
8h-8h30	30	Lumière	Mise en place du grill au sol
8h-8h30	30	Déco	Peinture et papier peint
8h30-10h	30	Déco	Déchargement du camion
10h-12h	4h	Régle	Courses et préparation repas midi
10h-12h	2h	Déco	Mise en place feuilles de décor et meubles
10h-12h	2h	Lumière	Mise en place lumières extérieur
10h-12h	2h	Son	Tests
12h-13h	60	Équipe	Déjeuner
13h-15h	2h	Déco	Décoration intérieure
13h-15h	2h	Lumière	Construction lumière intérieure
13h-17h	4h	Son	Tests – tests avec lumière
13h-17h	4h	Caméra	Tests
15h-17h	2h	Lumière	Éclairage lumière avec porches

Jeudi 2 mai 2019

Séquence 3			
Heure	Durée en minutes	Plan	Description
8h		RDV Équipe	RDV Équipe
8h-8h30	30	Installation	Installation lumières
8h15		RDV Équipe son	RDV Équipe son
8h30		RDV caméra	4 + Caméra
8h45		PAT	
8h45-12h30	3h45	Plans du matin	Plans du matin + une pause
12h30-13h30	60	Déjeuner	
13h30-18h	4h30	Plans après-midi	Plans de l'après-midi + une pause
18h30-19h	30	Rangement	
Liste plans du jour			Discussion entre Irène et Alex Révision entre Irène, Alexandre, Aurélien et Julie Retour à 5, Montage en fonction ? Arrivée de Joachim ???
			???
			???
			???
			???

Lundi 29 avril 2019

Séquence 7			
Heure	Durée en minutes	Plan	Description
8h		RDV	Travail, Clément, Anna-Claire, Emma, Julie, Noémie
8h-11h	160	Décor	Installation et réglage déco
10h		RDV	Léo, Olivier
10h-12h	120	Lumière	Installation et réglage lumière
11h		RDV	Camille, Hibaoui, Adrien
11h30		RDV	Aurélien, Irène, Julie, Alexandre
12h-13h	60	Tests	Tests son, tests lumière, réglage caméra
12h		RDV	Estimote
12h-13h	60	Décaissage	Point d'assemblage
13h-15h	60	Caméra	Installation caméras
12h		RDV	Estimote
13h-15h	60	Déjeuner	
14h-15h	60	Installation	Grande installation Irène
15h		PAT	
15h-18h	180	Séquence 1	
18h-18h30	30	Rangement	
Liste plans du jour			Retour des Léon et Noémie Et discussion de ce matin Elo demande à ne plus en parler

Vendredi 3 mai 2019

Séquence 4			
Heure	Durée en minutes	Plan	Description
8h		RDV Équipe	RDV Équipe
8h-8h30	30	Installation	Installation lumières
8h15		RDV Équipe son	RDV Équipe son
8h30		RDV caméra	4 + Caméra + Joachim
8h45		PAT	
8h45-12h30	3h45	Plans du matin	Plans du matin + une pause
12h30-13h30	60	Déjeuner	
13h30-17h30	4h	Plans après-midi	Plans de l'après-midi + une pause
17h30-18h	30	Rangement	
Liste plans du jour			Discussion entre Irène et Alex Révision entre Irène, Aurélien, Julie Retour à 5, Montage en fonction ? Arrivée de Joachim ???
			???
			???
			???
			???

Mardi 30 avril 2019

Séquence 2			
Heure	Durée en minutes	Plan	Description
8h		RDV Équipe	RDV Équipe
8h-8h30	30	Installation	Installation lumières
8h15		RDV Équipe son	RDV Équipe son
8h30		RDV caméra	4
8h45		PAT	
8h45-12h30	3h45	Plans du matin	Plans du matin + une pause
12h30-13h30	60	Déjeuner	
13h30-18h	4h30	Plans après-midi	Plans de l'après-midi + une pause
18h-18h30	30	Rangement	
Liste plans du jour			Retour des Léon et Noémie Et discussion de ce matin Elo demande à ne plus en parler Alexandre prend ses nouvelles d'Aurélien Aurélien parle de son boulot Collé entre Aurélien et Julie Conversation entre Noémie et Irène

Samedi 4 mai 2019

Séquence 5			
Heure	Durée en minutes	Plan	Description
8h		RDV Équipe	RDV Équipe
8h-8h30	30	Installation	Installation lumières
8h15		RDV Équipe son	RDV Équipe son
8h30		RDV caméra	4 + Caméra + Joachim + Marjolaine
8h45		PAT	
8h45-12h30	3h45	Plans du matin	Plans du matin + une pause
12h30-13h30	60	Déjeuner	
13h30-18h30	5h	Plans après-midi	Plans de l'après-midi + une pause
18h30-19h	1h30	Rangement	
Liste plans du jour			Conclusion de la soirée Et soeur Finances

## PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION

06/05/2019 - 22/05/2019	Montage image
23/05/2019 - 05/06/2019	Montage son
01/06/2019 - 08/06/2019	Étalonnage
06/06/2019 - 11/06/2019	Mixage son
12/06/2019	Exports

## ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

Outre la décoration (200€), la régie (400€) et la location de quatre micros HF chez Tapages & Nocturnes (200€), ce film s'est réalisé avec les moyens de l'ENS Louis-Lumière, sur le plateau cinéma 1, avec le matériel de l'école.

S'agissant d'un projet d'école, aucun des intervenants du film n'a été payé.



## SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

La synthèse des résultats aura été développée de manière exhaustive dans la troisième partie « Retour d'expérience » du mémoire *Le direct au cinéma : quand l'instant entre sans frapper*.  
Merci de vous y référer.