

ENS Louis-Lumiere

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

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2018-2021

Soutenance d'octobre 2021

Filmer la musique : la performance musicale à l'épreuve de la caméra. Le film-concert

Victor Riou

Directeur de Mémoire interne : Giusy Pisano

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement les personnes suivantes :

Giusy Pisano pour son aide en tant que directrice de mémoire,

Elie Girard, David Ctiborsky, Arthur Jeanroy et Vincent Moon pour leur temps accordé et leurs expériences partagées lors des entretiens,

Sylvie et Marie pour les heures de relecture,

Le personnel de l'école, et en particulier Florent Fajole pour les aides littéraires,

La promotion cinéma 2021,

Mes parents, mes frères et sœurs, et ma famille pour le soutien inébranlable,

Philippine pour m'avoir toujours soutenu et écouté même quand je ne disais rien,

Mes colocataires au 3 rue Baudin pendant ses trois années d'études à l'école Louis-Lumière :
Mathilde, Thibault et Philippine,

Tous les compagnons musiciens avec qui j'ai joués pendant des heures et que j'ai aussi filmés : Baptiste, Alexandre, Steven, Max, Martina, Santiago, Pauline, Thibault, Cyril, etc.,

L'équipe technique du festival des Filets Bleus pour m'avoir accueilli, et plus particulièrement mon ami Alexandre,

Le groupe Aroze,

Anaïs pour la confiance accordée sur le film Rhodania

Résumé

La difficulté rencontrée lorsque nous filmons de la musique provient d'une hétérogénéité entre ces deux formes artistiques et d'une incapacité pour l'image de montrer le caractère invisible d'une production musicale. Il reste les musiciens, leurs gestes, le rapport au public, à notre époque et notre société, etc.

Comment réussir à capter une performance musicale à l'aide d'une caméra sans passer à côté de ce que cherche à transmettre la musique ? Comment éviter de produire un objet audiovisuel qui sera déconnecté de l'œuvre musicale interprétée à l'image ?

Une catégorie d'œuvre singulière a tenté - et tente toujours - de faire se rencontrer les formes du concert avec celui du film à travers un genre que je nomme le Film-Concert. Mélange entre performance scénique dénuée de scénario, documentaire sur des artistes importants et dialogue entre œuvre musicale et cinématographique. Cette tentative est présente dès les débuts du cinéma mais prendra essor réellement avec les avancées techniques entrevues à la fin des années 50. Afin d'illustrer ce mouvement, nous étudierons un film marquant de ces films-concert : *Stop Making Sense* (1984) réalisé par Jonathan Demme.

L'évolution du monde musical et l'arrivée d'internet ont permis de faire émerger une nouvelle forme de films sur la performance musicale. La Blogothèque, avec leur programme de *concerts à emporter*, a filmé avec spontanéité des concerts intimistes dans l'espace publique, redéfinissant en partie le paysage visuel de la musique filmée sur internet. Nous étudierons l'évolution de ces objets à travers des entretiens menés avec des professionnels du secteur et dégagerons des problématiques liées à des nouvelles productions, et plus particulièrement le clip-live.

Mots-clefs : Film-concert, musique filmée, concert, *Stop Making Sense*, Blogothèque, documentaire, performance musicale, clip-live, concerts à emporter, Jonathan Demme,

Abstract

The main difficulty we are faced with when we film music stems from the heterogeneity existing between these two forms (film and music), as well as from the impossibility for a picture to show what is invisible/unseen during a musical performance. But there still remain the musicians, their gestures/ body language, their relationship with the audience, to our time and to society

How can we then capture a musical performance with a video camera and not fail to show where the music truly is ? How can we avoid producing an audiovisual object that, once on the screen, will be disconnected from the musical work actually performed on the stage ?

A particular type of film work that has endeavoured- and still does- to make the two forms – concert/music and film- meet/coalesce on the screen is (what I call) the Concert-Film. It mixes stage performances devoid of scenarios/storylines with documentaries about major artists and dialogues between music and film works. This attempt first appeared with the birth of cinema , but fully developed with the technological breakthrough of the 50s.

We will study a striking example of it, « Stop Making Sense », by Jonathan Demme, released in 1984.

The evolution of the musical field and the birth of the Internet have paved the way for the emergence of a new form of films showing musical performances. The Blogothèque, which launched its « Take away concert » programme in Youtube, has succeeded in filming intimate concerts in public places with great spontaneity, and has thus partly redefined the visual landscape of filmed music on the Internet.

We will study the evolution of these objects/products through interviews made with professionals of the field, and will also analyse the key issues raised by the making of these new products, focusing on one of them in particular : the live video clip.

Keywords : Concert Film, Stop Making Sense, filmed musical performance, Blogothèque, rockumentaire, live clip, a take away show, Jonathan Demme

Sommaire

Remerciements	2
Résumé.....	3
Abstract	4
Introduction.....	7
PREMIERE PARTIE.....	11
Filmer la musique	11
Chapitre. 1. Musique & Cinéma : deux formes hétérogènes.....	12
• Différences physiologiques	12
• Rythme musical et rythme cinématographique	15
• Plan image et plan sonore.....	19
• Cadre visuel et sonore	20
• Verticalité et horizontalité	21
• Musique art du temps et cinéma art de l'espace ?.....	23
Chapitre 2. Notion de porosité dans des séquences de musique filmée dans le cinéma de fiction. 25	
Chapitre 3. Filmer la performance musicale live : un défi ?.....	35
• Le décor de la scène, le lieu de la représentation	35
• Le public : avec ou sans ?.....	38
• Le geste musical	40
• Le mouvement et le montage.	43
• Révélateur historique.....	47
• Enregistrement sonore	49
DEUXIEME PARTIE.	50
Les films-concerts.....	50
Chapitre 1. Une forme compliquée.....	51
• Définition et période du muet.....	51
• Arrivée du cinéma sonore et période de creux	52
• Essor des films-concert.....	54
• Rockumentaire.....	57
Chapitre 2. Stop Making Sense (1984) : un exemple singulier.....	60
• Genèse et production	60
• Lecture narrative du show	62

• Construction du film.....	63
• Travail de la lumière et de l'image dans Stop Making Sense	65
• Influences visuelles	72
• Le montage	77
Chapitre 3. Enjeux techniques lors d'un film-concert ou d'une captation.	82
• La lumière.....	82
• Le cadre	85
TROISIÈME PARTIE.....	90
Nouveaux médias : nouvelles formes de la musique filmée ? La parole aux professionnels.	90
Chapitre 1. La Blogothèque et les concerts à emporter	91
• Début de la Blogothèque	91
• Concert à emporte d'Arcade Fire à l'Olympia	93
• Augmentation des aides du CNC	96
• Evolution de l'esthétique des concerts à emporter	97
<i>Chapitre 2. L'influence des concerts à emporter</i>	<i>100</i>
• Les captations live	100
• The Empty Space.....	103
Chapitre 3. Vers le clip-live	106
Conclusion	111
Filmographie.....	114
Bibliographie.....	116
Dossier PPM	159
Annexes	118

Introduction

J'écris les premières lignes de mon mémoire dans une période un peu singulière. Depuis quelques mois, les salles de concert sont fermées, les festivals d'été annulés, et aucun concert – ou presque – n'a lieu, ce qui assigne à résidence la grande majorité des musicien.nes. Pour compenser ce manque, il reste les captations live de concerts. Sur YouTube, de telles captations pullulent, et sont de qualité très hétérogène, marquées par un manque de désir de cinéma, et une sorte de conformité ennuyeuse dans la plupart des contenus. Si, dans l'histoire du cinéma et de la musique, certaines œuvres, ambitieuses, ont tenté de donner à voir des performances live d'une manière singulière, que ce soit pour le grand écran ou pour d'autres médiums de diffusion, Michel Chion, spécialiste du son au cinéma, observait en 1995, dans « La musique au cinéma » :

« Rien n'est en effet plus décevant, en un sens, que le spectacle d'une exécution instrumentale filmée : on a l'impression que la caméra n'est jamais là où ça se passe » (La musique au cinéma, page 260, 1995, Fayard).

Il évoquait ici un des problèmes majeurs de la performance musicale filmée au cinéma: la place de la caméra. La plupart du temps, elle semble ne pas savoir quoi cadrer, comme prise au dépourvu devant la musique jouée devant elle. Elle cherche.

Pourtant, nous avons tous un souvenir de moment magique de cinéma où une musique jouée dans une église (Holy Motors, Léos Carax, 2011), autour d'un piano (the Big Store, Marx Brother, 1941), dans la nature (*Bled Number One*, Rabah Ameur-Zaimeche, 2006) ou encore dans – ce qui semble le plus évident - une salle de concert (*Stop Making Sense*, Jonathan Demme, 1984), se déploie et traduit comme par miracle l'œuvre musicale dans sa vitalité et son intention. La question qui se pose est alors bien évidemment celle des ressorts d'une telle réussite.

L'objet de ce mémoire n'est donc pas de traiter la question de la musique au cinéma – domaine déjà très largement étudié – mais plutôt de voir comment, à travers l'acte de filmer la performance musicale d'un.e musicien.ne, d'un groupe, d'un orchestre, il est possible de concilier œuvre cinématographique et œuvre musicale.

Dans la citation ci-dessus, M. Chion emploie le terme 'instrumental(e)' afin, sans doute, de le séparer de la performance vocale. Dans un premier temps, nous regrouperons ces deux formes. Par cette phrase, l'auteur semble signifier que filmer l'acte musical est souvent synonyme d'échec, au moins partiellement. En effet, « filmer la musique, c'est en quelque sorte filmer l'invisible »,¹ dit-il. Guillaume Morel (dans un article intitulé '*Musique et documentaire, quelques affinités malgré tout*') déclare : « Dans son ouvrage *Un art sonore le cinéma*, Michel Chion est très clairvoyant sur le caractère irréconciliable de la relation entre cinéma et musique. L'auteur y rappelle le caractère mystérieux de toute production de musique, dont l'apparition sonore reste, selon lui, sans lieu véritable, dans une question presque insoluble pour le cinéma ». Presque insoluble pour le cinéma... La juxtaposition de 'presque' et 'insoluble' doit être relevée, car elle laisse entrevoir des possibilités cachées dans l'acte de filmer la musique.

Dans de ce mémoire, il sera exclusivement question des performances filmées avec un son direct (live). Exit les playbacks et postsynchronisations sur l'image. Exit également les différentes formes de films musicaux qui n'entrent pas dans cette catégorie, comme, par exemple, les comédies musicales. Elles seront évoquées, mais ne seront pas le cœur de mon sujet. Je n'évoquerai pas non plus les clips musicaux hormis ceux qui se basent sur une performance live.

Au-delà de : que doit-on filmer (cadrer) lorsqu'on filme une séquence instrumentale ou vocale, la question est également et surtout, comment l'image peut-elle rendre une performance musicale sans en éparpiller la substance ?

Nous verrons, dans un premier chapitre intitulé 'Filmer la musique', les enjeux que sont les interactions images et sons dans la musique filmée ainsi que les différences notables entre

¹ Image Documentaire n°78/79, décembre 2013, page 17.

cinéma et musique. Nous montrerons comment ces différences peuvent être mises au service d'une notion de porosité présente dans certaines œuvres du cinéma de fiction. Puis nous analyserons la question « filmer la performance musicale live : un défi ? » sous les angles suivants : faut-il filmer l'ensemble en plan-séquence pour conserver la continuité de la musique, faut-il effectuer un montage avec des changements de valeurs de plan ? Quel rythme de montage pour une adéquation avec la musique ? Comment interpréter la mise en abyme d'un spectacle – le concert dans un autre spectacle – la salle de cinéma ? Faut-il opter pour un cadre mobile, un cadre fixe, une caméra épaule, des travellings stables ? etc. De telles questions se posent inmanquablement lorsqu'on envisage de filmer un.e ou des musicien.nes lors d'une représentation.

Après avoir évoqué sans distinction cinéma de fiction, documentaire, etc., nous nous intéresserons plus particulièrement à une catégorie spécifique de films musicaux : les films de concert ou encore Films-Concert. Le film-concert dont la totalité - ou quasi-totalité - est un concert filmé, met en exergue les difficultés rencontrées dans l'acte de filmer la musique. En effet, dénuée de toute narrativité scénaristique, l'exécution musicale scénique n'accorde aucun droit à l'erreur, sous peine de devenir une œuvre détachée de son objet.

Nous nous intéresserons à une œuvre en particulier, considérée par beaucoup comme l'un des films-concerts les plus réussis : *Stop Making Sense* (1984) de Jonathan Demme. Dans ce film, le réalisateur américain et son équipe réussissent à filmer l'incroyable concert des Talking Head en créant une œuvre intégrant parfaitement concert et cinéma. Nous étudierons les modalités et spécificités qui ont fait de ce film un classique du genre. Nous focaliserons ensuite sur la question des enjeux techniques de lumière et de cadre lors d'un concert.

En dépit du sentiment que filmer la musique, c'est 'filmer l'invisible', quelques cinéastes ont cherché, à travers la musique filmée, à atteindre un certain idéal de cinéma. En effet, la musique interprétée possède une liberté, une énergie que le cinéma a souvent tenté de « capter ».

Historiquement, la musique filmée fut un enjeu émergeant très tôt dans l'histoire du cinéma. Elle traduisait l'envie de réussir à synchroniser l'image et le son. D'ailleurs, les premiers essais et les premières réussites de la synchronisation passent la plupart du temps par une performance musicale live. Notons également que des concerts filmés ont été produits avant même l'arrivée du son synchrone au cinéma. Et également que des scènes musicales ont

largement été filmées au début du XXème siècle, souvent dans le but de tester de nouveaux procédés techniques de synchronisation audiovisuelle.

Finalement, nous évoquerons de nouvelles formes de médias présentes aujourd'hui dans le domaine de la musique filmée : la Blogothèque sur internet avec son programme « A take away show », ou encore des chaînes de télévision comme Arte et sa chaîne 'Arte Concert'.

Je conclurai mon introduction en notant que si la question de la performance musicale filmée a déjà été étudiée dans des mémoires écrits par des étudiants de l'école Louis Lumière (deux à ma connaissance), il s'agissait toujours de travaux d'étudiants de la section son. Ceci va dans le sens d'une tendance générale et réductrice de la littérature à évoquer ce sujet à travers le prisme du son, impliquant ainsi que l'image, la place de la caméra, le travail de la lumière, etc., importent finalement peu, paradoxe intéressant alors même qu'il s'agit de filmer la musique.

PREMIERE PARTIE

Filmer la musique

Chapitre. 1. Musique & Cinéma : deux formes hétérogènes

« Les territoires du cinéma et de la musique demeurent distincts et autonomes ».

(Daniel Deshays, *Filmer la musique*, Images documentaires n°78/79, p17)

Différences physiologiques

Musique et cinéma, son et image. Le cinéma et la musique entretiennent une relation ambiguë, à la fois par leurs attirances respectives fortes, mais également par leurs différences fondamentales. En effet, le son et l'image font appel à deux de nos sens qui n'interprètent pas les informations sonores – ou visuelles – de la même façon. Il est par exemple montré qu'un stimulus sonore paraît plus long qu'un stimulus visuel de même durée, ou encore que l'oreille détecte plus rapidement un signal sonore que les yeux ne détectent un signal visuel, etc.² Dans cette partie, je m'appuierai sur des études préexistantes de Jean-Christophe Laurier dans les résultats sont exposés mémoire de 1996 : *Interaction entre image et son dans la musique filmée*.

Concernant cette question de différences de perception entre image et son, il ne s'agit pas de se livrer à un exposé scientifique sur les différences cognitives entre l'écoute d'un son et la vue d'une image, car tel n'est pas l'enjeu de mon mémoire. Néanmoins, quelques résultats intéressants montrant bien ces méritent d'être signalés. Ces conclusions proviennent d'expériences menées par A. Fischetti sur l'interaction entre image et son dans le cas de présentations de séquences audiovisuelles. « Celui-ci proposait à un certain nombre de sujets plusieurs séries d'extraits filmiques faisant intervenir, une image seule, un son seul (bruits, musiques, phrases), une image associée avec l'un des sons, deux sons de natures différentes. Il était alors demandé aux sujets de donner les sons et les images vues et dans la mesure du possible de les associer dans le cas de présentations simultanées (image et son). »³

Les résultats⁴ obtenus sont selon l'auteur :

- La nette prédominance des images dans la mémorisation audiovisuelle
- Le nombre total d'images mémorisées est supérieur à celui des sons

² *Interaction entre Image et son dans la musique filmée, 1996, Jean-Christophe Laurier.*

³ *Interaction entre Image et son dans la musique filmée, 1996, Jean-Christophe Laurier.*

⁴ Résultats rapportés dans le mémoire *Interaction entre Image et son dans la musique filmée, 1996, Jean-Christophe Laurier.*

- La mémorisation d'un son est pratiquement toujours conditionnée à celle de l'image correspondante
- Si un même concept est répété sous une forme visuelle et auditive, la répétition semble accroître uniquement la mémorisation de l'image, même si le son possède une forte trace numérique intrinsèque
- L'effet des images sur les sons est globalement inhibiteur des sons qui, sans image, étaient bien mémorisés. Ils le sont moins en présence de stimuli visuels simultanés ou non.

Ces résultats confirment une première difficulté inhérente au fait de filmer la musique : l'image peut facilement devenir un obstacle à la perception et la compréhension d'une œuvre musicale filmée. Ce constat suscite plusieurs questions :

- comment filmer une œuvre musicale – qu'elle soit de musique dite classique, de rock, de jazz, de musique électronique, etc. – sans dénaturer l'œuvre ?
- Comment l'image peut faire émerger une nouvelle lecture à l'œuvre ?
- Qu'elle est l'intérêt d'ajouter des images sur une musique qui se suffit déjà toute seule ? Etc.

Jean-Christophe Laurier, dans son mémoire sur l'interaction entre son et image dans la musique filmée, s'est posé les questions suivantes : « En quoi montrer un instrument modifie-t-il l'écoute ? » et « Quelle peut-être l'influence du montage sur l'interprétation du tempo ? »

Ses tests consistaient en la projection à un panel de sujets – musiciens et non-musiciens - de courtes séquences musicales qui se différenciaient soit par leurs rapports d'intensité sonore en fonction de la valeur de plan, soit par des variations de tempo sur des montages différents. Chaque test était accompagné d'un son seul témoin qui servait de référence.

Les résultats de ces tests accréditent l'idée que l'image joue un rôle dans notre perception sonore de l'œuvre. Voici certains des éléments constatés au cours de cette étude⁵ :

- « Le renforcement de l'intensité sonore sur l'image pour un instrument soliste dans le passage plan large – plan serré, le son étant atténué de 3dB. Lorsqu'il n'existe pas une variation du niveau sonore, un changement de plan ne bouleverse pas l'écoute ».
- « L'inhibition par le changement de plan de petites variations sonores dans le cas où celles-ci se font dans le sens de l'image »

⁵ *Interaction entre Image et son dans la musique filmée, 1996, Jean-Christophe Laurier*

- « Le renforcement par l'image de l'écoute d'un instrument jouant pianissimo. Le fait de le montrer à l'écran générerait une écoute plus attentive de celui-ci sans pour autant diminuer l'importance des instruments jugés plus fort. Les contrastes sonores sont gardés. »
- « La modification de l'équilibre sonore dans le passage plan serré – plan large lorsque ce changement de plan se porte sur un instrument jouant pianissimo.
- « Le rôle inhibiteur et stimulateur exercé sur l'écoute par l'image d'un instrument peu perceptible ».

Parmi les constatations faites, il est à noter par exemple que 26% des sujets ont cru entendre un instrument – en l'occurrence un basson dans un trio hautbois-basson-piano – alors que ce dernier était juste présent à l'image sans l'être dans la bande sonore. L'impact de l'image a fait entendre un son qui n'existait pas. Ceci est à relativiser en raison de la difficulté de discerner cet instrument dans un trio, mais reste toutefois un exemple significatif de l'impact de l'image sur notre écoute.

Concernant les différences physiologiques de perceptions de stimuli visuels et auditifs, il est noté dans le livre *L'Âge du rythme* de Laurent Guido (p111, 2014) que « le processus d'excitation au plan des récepteurs sensoriels de la vue apparaît plus lent que pour l'ouïe, même en cas de stimulations lumineuses très brèves. » Il est également écrit que « le seuil de discontinuité entre deux signaux identiques se révèle en outre environ dix fois plus important pour l'audition que pour la vision ». Enfin, il est indiqué qu'« En suivant ces affirmations, on peut conclure avec Fraisse (Paul Fraisse) qu'un stimulus d'ordre visuel se révèle moins précis que son équivalent sonore ». ⁶ Ce propos est corroboré par Michel Chion dans son livre *L'audio-vision* :

« Nous avons dit par ailleurs – et le cinéma le prouve notamment dans les scènes d'action – que le pouvoir séparateur temporel de l'oreille est incomparablement plus fin que celui de l'œil : là où ce globe paresseux, à vingt-quatre images fixes par seconde, croit voir du continu (il n'est pas difficile), il faut à l'oreille un taux d'échantillonnage beaucoup plus élevé. Et là où l'œil se laisse vite dépasser lorsque l'image lui montre un déplacement ultrabref, se contentant – comme hébété – de remarquer que ça bouge, sans pouvoir analyser le phénomène, l'oreille a eu le temps

⁶ Laurent Guido, *Age du rythme*, Editions L'âge d'Homme, 2014, Lausanne, p. 111

de reconnaître et de dessiner nettement, sur l'écran perceptif, une série complexe de trajets sonores ou de phonèmes verbaux... »⁷

Nous constatons à travers ces deux tests sur les perceptions dans l'interaction entre images et musique, et ces deux courts extraits tirés des ouvrages *l'Âge du rythme* et *L'Audio-vision*, que l'image peut influencer l'écoute de diverses manières. Dans le cadre d'une performance filmée, la musique se retrouve en opposition avec un visuel qui peut détourner l'attention du spectateur de l'œuvre, et disperser les qualités de la musique. Malgré le fait que l'ouïe soit un sens plus précis et plus rapide pour analyser, notre mémoire et notre vue semblent phagocyter l'attention du spectateur lorsque celui-ci regarde une performance musicale. Cependant, l'image peut également contribuer activement à l'œuvre musicale si le réalisateur-cinéaste participe avec les musiciens et artistes à l'élaboration d'une œuvre cinématographique sur la musique⁸. Les paramètres qui ont été étudiés peuvent être enrichis par d'autres tests sur la perception musicale dans la « musique filmée » comme par exemple l'insertion d'images étrangères, l'utilisation d'effets visuels comme le ralenti, l'abstraction, l'asynchronisme entre image et son, etc.

Rythme musical et rythme cinématographique

Au-delà de l'aspect physiologique de la réception sensorielle et cognitive d'une image et d'un son, la musique et le cinéma sont deux formes autonomes qui n'ont cessé de se chercher. Elles ont une forte attirance l'une pour l'autre, mais également des différences fondamentales qui empêchent un mariage parfait. Dans l'histoire du 7^e art, il fut question à une époque de faire du cinéma un art musical. Au début du XX^e siècle, l'art cinématographique était encore un 'art' balbutiant qui cherchait à se définir comme art au même titre que la peinture ou la littérature. Pour permettre au cinéma d'acquérir le statut d'art autonome et légitime, les cinéastes et critiques de l'époque ont construit un rapprochement métaphorique et formel entre musique et cinéma. Cette analogie permettait ainsi – en recherchant les mêmes effets que la musique – de parvenir à un statut d'art cinématographique.

Parallèlement, de nombreux courants de pensée des domaines de l'art ont tenté de rendre compte des changements apportés par la modernité qui devaient (selon eux) être exprimés par

⁷ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 2013, p. 117

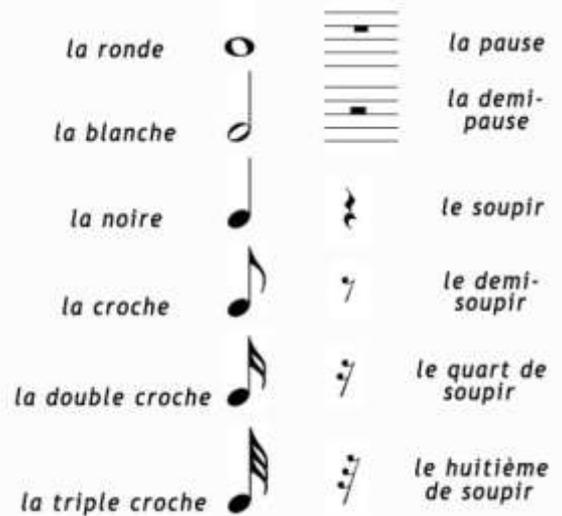
⁸ Cf *Stop Making Sense*, chapitre 2

l'art. Cette 'modernité' synonyme de progrès technique et rapidité – invention de la TSF, train de plus en plus rapide – faisait naître dans les cercles de réflexion de l'époque une envie de traduire la vitesse et le mouvement. Dans les années 20, les critiques d'art ont tenté de construire par analogie avec la musique - davantage que par analogie avec les autres arts visuels - une forme de 'cinéma pur' où les images et leurs agencements provoqueraient des sensations comparables à celles suscitées par la musique. Des termes comme « symphonie visuelle », « musique des images », etc. ont été largement employés durant cette période. Mais en essayant de copier les concepts musicaux pour les appliquer à la construction d'un film, les cinéastes se sont heurtés à l'incompatibilité de ces deux formes. En effet, si l'analogie opérée entre construction cinématographique et art musical est tentante, elle relève davantage d'une certaine volonté d'utiliser un vocabulaire technique afférent à la musique, 'symphonie', 'rythme', 'contrepoint', etc., que d'une véritable homogénéité entre ces deux formes. Il est cependant utile de s'intéresser à l'élément qui le plus rapproché ces deux formes : le rythme. En effet, à cette même période, sous l'impulsion de critiques et cinéastes français (Dulac, Epstein, Vuillermoz, etc.), le cinéma est perçu comme un art du rythme, ou du moins intellectualisé à travers le prisme du rythme, ce qui permettra de le rapprocher par la suite de l'art musical. Cependant, nous allons voir que 'rythme cinématographique' et 'rythme musical' divergent sensiblement.

Tout d'abord, nous allons évoquer le rythme musical qui semble être le plus facilement définissable. Il n'y aura pas dans ce mémoire de distinction entre métrique et construction rythmique. Nous nous appuierons sur la vision (majoritaire) de la musique occidentale selon laquelle la musique est construite par rapport à une métrique précise, découpage du temps suivant des indications comme 3/4 ou 5/8, etc. L'histoire de la musique révèle que certaines musiques ne s'inscrivent pas dans cette conception rythmique. Par simplification, nous resterons dans la vision musicale occidentale.

Le rythme musical détermine la durée des notes et le moment où on doit les entendre. Dans la musique classique, une pulsation régulière détermine des temps. Elle permet de mesurer les différentes figures de notes et de silences. Ici, le rythme musical correspond donc à la séparation temporelle de chaque note et leurs agencements répétés.

Nous pouvons observer dans l'image ci-contre, les différentes valeurs – liste non exhaustive - de temps que peuvent prendre une note ou un silence. Le temps de la noire sera donné par un tempo (très souvent fixe au cours du morceau). Cette notation permet de dégager un rythme qui sera donné par l'agencement, souvent répété, d'une note ou groupe de notes, avec une indication métrique présente sur la partition.



Le rythme cinématographique est quant à lui un peu plus complexe à expliquer. Dans les années 10 et 20, il y eut une grande mode du 'rythme', qui était défini comme base de tous les arts. Le cinéma n'échappa pas à cette vague de pensée. Il fut noté : « C'est du rythme que l'œuvre cinématographique tire l'ordre et la proportion sans quoi elle ne saurait avoir les caractères d'une œuvre d'art »⁹. Léon Moussinac proposa à cette époque deux visions du rythme cinématographique qui selon lui donne le 'rythme général' d'un film :

- « 1) le rythme intérieur des images, obtenu par la représentation (décors, costumes, éclairages, objectifs, angles de prise de vues) et l'interprétation ;
- 2) le rythme extérieur des images, obtenu par le découpage, autrement dit par la valeur en durée, mathématique et sentimentale, donnée à chaque image, par rapport aux images qui la précèdent et celles qui la suivent. »¹⁰

L. Moussinac distingua donc le rythme interne de chaque plan du rythme externe qui correspond à l'agencement des plans suivant le montage. Cette deuxième définition, qui donne au montage le pouvoir de créer le rythme cinématographique, est celle prévalut et qui reste la référence en matière de montage. Nous disons souvent d'un film qu'il a 'un problème de rythme' ou qu'il est 'très rythmé', etc.

Cependant, ce terme 'rythme cinématographique' renvoie-t-il à quelque chose de précis? Peut-il être analogue à celui de la musique ?

⁹ Laurent Guido, *Age du rythme*, Lausanne Editions L'âge d'Homme, 2014, , p. 83

¹⁰ Laurent Guido, *Age du rythme*, Lausanne, Editions L'âge d'Homme, 2014, p. 93

Toujours dans les années 20, avant que le cinéma ne devienne sonore – ou comme le dit Michel Chion, avant l' « invention du synchrono-cinématographe audiovisuel » - on a cru voir dans le montage le reflet du rythme musical. Est évoquée à cette époque l'idée qu' « à travers la conception du rythme comme montage, le film fait écho aux procédés musicaux : comme le rappelle Yan B. Dyl (1923 : 19), les images du film doivent également se juxtaposer dans le sens du rythme, comme se juxtaposent les sons et les accords et, par conséquent, être traitées en composition et en mouvement dans ce but précis »¹¹. Là encore, la comparaison est flatteuse et séduisante. Cependant, le cinéma ne peut pas être réduit à un découpage prédéterminé et une simple juxtaposition temporelle d'images. À cette époque déjà l'analogie suscitait des réserves : « Ceux qui parlent volontiers du rythme des cadres ou du montage jouent souvent sur une métaphore ou emploient le terme de rythme dans le sens général et peu fructueux qu'on lui donne, quand on parle de rythme en architecture, peinture, etc. »¹²

L'un des premiers biais est de penser la perception du rythme sonore équivalente au rythme visuel. Nous avons vu, dans les paragraphes précédents sur les perceptions physiologiques audiovisuelles, que nos sens (l'ouïe et la vue) ont des paramètres d'analyse sensiblement différents. Nous pouvons, en écoutant un rythme musical (sonore) peu complexe, frapper ce rythme avec nos mains sans difficulté majeure. Présentons maintenant une séquence de film et demandons au spectateur d'en donner le rythme. Il ne le pourra simplement pas, car ce dernier ne peut être analysé instinctivement par nos sens. Ceci prouve bien que ces deux « rythmes » sont par essence différents. La rapidité d'analyse de notre ouïe permet une nuance dans l'agencement rapide des sons que ne nous permet pas le montage rapide des plans. En effet, un montage rapide de plans va nous donner une impression de vitesse, mais nous ne saurons pas en dégager forcément autre chose. À l'inverse des longs plans agencés, les uns avec les autres et qui étirent la temporalité vont nous donner un sentiment de lenteur. Mais il demeure qu'au-delà de cette distinction vitesse/lenteur, nous ne sommes guère en mesure d'interpréter le rythme du montage.

Mais quel rapport, me demanderez-vous, entre différences de rythme et l'acte de filmer une performance musicale ? La musique jouée devant une caméra possède son propre rythme, son

¹¹ Laurent Guido, *Age du rythme*, Editions L'âge d'Homme, 2014, Lausanne, p. 94

¹² Laurent Guido, *Age du rythme*, Editions L'âge d'Homme, 2014, Lausanne, p. 83

un mouvement, sa direction, et sa « durée pure »¹³. Le cinéma possède également son propre rythme, celui-ci est plus libre, mais se traduit par un rythme complexe composé d'agencement de sons, d'images, de gestes, etc. Il se définit en partie par la capacité du montage à créer un rythme, par la variation de longueur de plan et de séquence. Ce rythme ne se définit pas par une métrique cinématographique consistant en une mesure scientifique de la longueur des plans. Il est davantage un « rythme libre (absence de fixité du nombre et de l'identité des cellules constitutives regroupées sur le plan de la perception) »¹⁴.

La question est comment parvenir à faire coexister ces deux rythmes dans une œuvre ? Une des solutions souvent apportées est le 'plan-séquence'. En effet, en enlevant si l'on retire coupe et montage, on centre le propos de l'objet filmique sur le rythme musical. Cette méthode très fréquemment utilisée dans la captation musicale – les concerts à emporter de la Blogothèque¹⁵ opèrent de cette manière – peut être remise en cause si l'on considère que le montage a toute sa place dans le cadre de la représentation musicale filmée. C'est un point que nous aborderons au cours de notre étude.

Plan image et plan sonore

Ces différences entre rythme musical et rythme cinématographique amènent une deuxième distinction qui provient du montage image et montage son. En effet, une des différences notables est la présence du plan pour l'image alors que l'idée d'un plan pour le son est plus discutable. En effet, le montage son ne permet pas de donner à entendre des plans comme le montage de l'image permet de distinguer des plans visuels dissociables les uns des autres. Les sons – et la musique – sont souvent caractérisés par un flux homogène qui permet de créer une continuité d'espace et de temps, là où l'image est un flux hétérogène, car les coupes du montage sont visibles. Le spectateur a une capacité à assembler les images les unes aux autres. Ici encore c'est par les capacités d'analyse différentes de nos sens – visuelles et auditives – que la distinction s'opère. Pour revenir à l'exemple du plan-séquence, il est intéressant de noter qu'enlever la coupe image permet d'homogénéiser ces deux formes que sont l'image et la musique. Ce rapport au montage différent des sons et des images est relevé par M.Chion dans son livre *L'audio-vision* :

¹³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Quadrige éditions, p.75,

¹⁴ Laurent Guido, *Age du rythme*, Lausanne, Editions L'âge d'Homme, 2014, p. 98

¹⁵ Chaîne YouTube qui propose des programmes musicaux dont les concerts à emporter.

« Pour l'image, c'est même cette fabrication par montage qui a créé l'unité spécifique du cinéma : le plan. [...] On voit tout de suite que nous n'avons rien de tel pour le son : le montage des sons n'a pas créé d'unité spécifique. ».¹⁶

Cette distinction entre plan sonore et plan visuel nous conduit à une autre distinction à prendre en compte lorsqu'on filme de la musique.

Que cadre-t-on en filmant la musique, est-ce que cadre sonore et cadre visuel sont assimilables ?

Cadre visuel et sonore

« Nous affirmons qu'il n'y a pas au cinéma de cadre sonore des sons ; autrement dit, il n'y a rien de sonore qui les contienne en commun et leur assigne à la fois une limite spatiale avec des bords, et une structuration par leur place même dans ce cadre, comme il en va au contraire pour l'image (puisque'il y a un cadre visible, visuel, du visuel, préexistant à celui-ci et structurant ce qu'il contient). Les sons ne sont éventuellement cadrés que par l'image elle-même, laquelle les localise (par l'effet d'aimantation spatiale), les ancre et les rattache ou non à un objet fini dans l'espace, ou bien inversement, en ne les incorporant pas, détermine leur existence sur une autre scène invisible ou dans un espace contigu hors-champ. »¹⁷

Le son et, par extension, la musique ne sont pas délimités par un cadre sonore. C'est là un des grands problèmes lorsqu'on veut filmer la musique. Le cinéma compose des cadres (des plans) qu'il agence temporellement les uns à la suite des autres. Ces images sont délimitées spatialement alors que la musique, elle, a la capacité de sortir de ce cadre visuel, de faire une incursion dans le hors-champ filmique, mais également dans la salle de cinéma, pouvant amener le spectateur à fermer les yeux et à écouter. Elle n'est pas bloquée dans un espace – et nous étudierons plus tard en quoi cette caractéristique lui permet de révéler la porosité d'une œuvre filmique. Ces différences inhérentes au son et à l'image font émerger des questions essentielles lorsqu'il s'agit de filmer un (ou plusieurs) musicien(s) : que cadre-t-on ? Où est la

¹⁶ Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Editions Armand Colin, 2013, p. 38/39.

¹⁷ Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Editions Armand Colin, 2013, p. 187

musique ? Comment rendre compte, avec le cadre, du mouvement musical ? Lorsqu'un guitariste fait un solo de guitare, doit-on faire un gros plan sur ses doigts parcourant la touche de la guitare ? Doit-on filmer la réception de son public (s'il y en a un) ?

La performance chantée suscite moins de questionnement. En effet, dans ce cas-là le visage, la bouche, les yeux offrent un endroit sur lequel la caméra peut poser son regard. Un endroit d'accroche évident pour le spectateur de cinéma qui sait par expérience à quel point la voix est un élément central de notre attention visuelle. Cependant, si le rapport du chant à l'image est plus simple de prime abord, il n'en demeure pas moins souvent contrarié par l'ajout d'une image sur la voix. Nous verrons dans une autre partie, les possibilités offertes pour résoudre à ces contraintes.

Verticalité et horizontalité

Comme nous l'avons vu précédemment, le courant musicaliste des années 1920 était friand de comparaisons entre construction musicale et cinématographique. Il tentait de « définir les paramètres filmiques à l'aide de certains éléments propres à la structuration du langage musical (« rythme », « mélodie », « contrepoint », « harmonie », « leitmotiv », [...] »¹⁸. Cette analogie fut intéressante dans la construction du cinéma de la fin du muet. Cependant, elle disparut avec l'arrivée du cinéma sonore, comme si la possibilité d'utiliser du son synchrone et de la musique directement sur les images avait fait oublier les recherches de construction musicale du cinéma. Ces tentatives, même si elles sont discutables sur le fond, ont permis au cinéma d'expérimenter des formes de montage rapides, des formes d'abstraction, et de refuser la systématisation de la narration, etc. Certaines de ces recherches peuvent même faire écho à des formes présentes aujourd'hui comme le clip vidéo. En effet, « Le vidéo-clip nous faire retrouver le cinéma muet, ce qui semble un paradoxe, puisqu'il s'agit d'une forme construite sur la musique. Mais c'est justement dans la mesure où une musique est la base, et où il n'y a pas de narration portée par un dialogue, que l'image y est totalement déliée de linéarité imposée par le son »¹⁹

¹⁸ Laurent Guido, *Age du rythme*, Lausanne, Editions L'âge d'Homme, 2014, p. 175

¹⁹ Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Editions Armand Colin, 2013, p. 143

Abordons à présent à une différence structurelle entre les deux arts, qui fait ‘contrepoint’ avec aux désirs des musicalistes de l’époque. La musique, à travers sa dimension tonale – et par opposition, atonale – possède une verticalité que ne possède pas – ou très rarement - le film. En effet par la ‘hauteur’ de chaque note et par la superposition de ces notes, on parvient à un accord. De plus, dans la musique orchestrale (ou toute musique possédant plus d’un instrument), il y a superposition de chaque timbre d’instruments pour arriver au résultat voulu. Cette superposition crée une verticalité dans la construction musicale. Même lorsque celle-ci se développe suivant un axe horizontal et temporel, comme pour une suite de notes créant une mélodie, c’est le rapport de la hauteur de chaque note, de leurs fréquences, qui crée le résultat harmonique.

Par exemple, un des accords de Do majeur à la guitare possède de manière superposée, un Do³ (262 Hz), un Mi³ (330Hz) et un Sol³ (392 Hz). C’est le rapport de ces trois fréquences qui donne un accord de do majeur.²⁰ Dans sa représentation graphique, cette verticalité est également présente (voir la partition ci-contre).



Cette verticalité, cette capacité à agencer ces éléments de base (les notes, les sons) n’est pas forcément offerte à la construction filmique. La musique et l’image peuvent bien entendu se concevoir comme deux éléments superposés, mais ici, je conçois l’objet filmique à travers l’image et la succession des plans (des photogrammes). Le film s’agence par succession de photogrammes et de plans. Il se construit donc par horizontalité et évolution temporelle des différentes images. Des tentatives dans le cinéma muet ont essayé d’aboutir à cette même verticalité dans le film. La surimpression, le montage rapide (La roue d’Abel Gance), le split-screen (Napoléon d’Abel Gance), le montage vertical (Eisenstein et Prokofiev), sont autant de tentatives visant à rendre compte de la dimension musicale d’une œuvre filmique. Cependant, ces tentatives, intéressantes et novatrices à l’époque, n’ont pas réellement réussi à retrouver la dimension verticale de la musique qui permet de mélanger plusieurs sons.

²⁰ Cet exemple est valable si bien entendu on se place dans le cadre de la gamme tempérée, majoritaire en musique depuis l’époque Baroque.

Michel Chion note : « ce qui ressemble le plus, sur le plan visuel, à la simultanéité polyphonique de la musique, c'est donc la succession rapide d'images une par une »²¹. Pour L'auteur, c'est le montage rapide qui peut se rapprocher le plus de ce mélange de notes, de cette faculté que possède l'art musical. Selon lui en étant monté rapidement, les images sont « mélangées » dans « la mémoire du spectateur ». Cette affirmation est pertinente, mais elle prouve surtout - par l'emploi du terme 'ressemble' - la différence par essence du son et l'image dans une forme de rapport vertical, polyphonique, de simultanéité.

Musique art du temps et cinéma art de l'espace ?

Enfin, nous pouvons émettre l'idée – déjà très présente dans la littérature – que la musique est l'art du temps et le cinéma l'art de l'espace. Nous pouvons appuyer cette réflexion sur la conception du temps définie par Henri Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

Le cinéma est une succession de photogrammes qui, depuis l'arrivée du parlant, est fixée majoritairement à 24 images par seconde. Dans le livre *La musique au cinéma* Michel Chion dit : « le cinéma a stabilisé la vitesse d'enregistrement et de lecture de ses images, permettant à cet art cinématographique (fixant le mouvement) de devenir également un art « chronographique » (fixant le temps) »²². Cependant, le cinéma n'a pas fixé le temps, mais a fixé une vitesse stable pour toutes ses productions. Nous voyons 24 images défiler devant nos yeux par seconde, ce qui donne une impression de mouvement et durée. Cependant, nous pouvons nous arrêter sur un photogramme, voir seulement une image de ce défilement. Il reste une unité d'espace, un monde visuel transcrit sur l'écran. Entre chaque photogramme se trouve un intervalle vide qui correspond à ce qu'il manque du mouvement ou de la durée. C'est notre cerveau qui constitue ce mouvement et cette durée, par essence le cinéma n'est pas l'art capable de retranscrire la durée ou le mouvement, il n'en donne qu'une illusion. Il se borne à compter des simultanéités et à donner une illusion de mouvement et de durée.

Pour Henri Bergson la durée pure se définit comme « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une

²¹ Michel Chion, Paris, *L'Audio-vision*, Editions Armand Colin, 2013, p. 143

²² Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 61.

séparation entre l'état présent et l'état antérieur. »²³. Par essence, la musique ne peut vraiment se dissocier de chaque note. Bien sûr, nous le pouvons lorsque nous écrivons une partition, ou lorsque nous séparons chacune des notes de la mélodie. Cependant, lorsque celle-ci est vraiment jouée, nous ne pouvons pas arrêter la musique pour fixer la note ou l'accord à un moment particulier, et l'analyser sans prendre en compte les notes précédentes. La mélodie fonctionne, car les notes se mélangent les unes aux autres en créant une connexion entre elles. Si nous arrêtons la musique, rien ne reste, alors que pour le film une image, un espace reste. De plus chaque note possède : attack, decay, sustain, release, lui conférant ainsi une durée intrinsèque non dissociable. C'est pour ces raisons que la musique peut être considérée comme un art de la durée (du temps) et le cinéma un art de l'espace.

Nous avons observé dans ce chapitre que cinéma et musique « demeurent distincts et autonomes » et que leurs différences en font certes des alliés lorsqu'ils doivent composer entre eux pour aboutir à une œuvre cinématographique, mais ces différences peuvent également entraver dans la capacité du film à capter une performance musicale. Nous verrons par la suite que ces deux formes peuvent aussi dialoguer entre elles et présenter des intérêts multiples.

²³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, Quadrige éditions, 2013, p. 75

Chapitre 2. Notion de porosité dans des séquences de musique filmée dans le cinéma de fiction

Après avoir résumé ce que pouvaient être les relations image et son – cinéma & musique – je propose d’analyser plusieurs séquences de musique filmée au sein du film de fiction *Bled Number One* (Rabah Ameer-Zaïmeche, 2006) ainsi qu’un exemple extrait de mon expérience de chef opérateur lors d’un tournage en 2021. Ces analyses viseront à définir une notion de « porosité » présente lorsque la performance musicale est le cœur d’une séquence. En effet, filmer la musique peut révéler la porosité d’un objet filmique.

Qu’implique le terme porosité ?

Il peut se comprendre comme : « Absence de délimitation claire entre deux domaines, deux milieux, etc., pouvant donner lieu à un jeu d’influences réciproques »²⁴. Il y a de la porosité entre la diégèse du film et ce qui est extra-diégétique. Entre la « musique de fosse » et la « musique d’écran »²⁵. Entre l’aspect documentaire et l’aspect fictionnel d’une œuvre. La performance musicale au cinéma a le pouvoir de jouer sur ces différentes strates poreuses qui composent l’objet filmique. En effet, le caractère non délimité de la musique lui permet de voyager spatialement, temporellement, d’être en l’espace de quelques secondes hors et à l’intérieur du film, et ainsi de créer ces porosités filmiques. Cette approche du terme porosité est également celle retenue par Michel Chion dans un court paragraphe de son livre *L’Audio-Vision*.

« Il y a porosité entre les espaces réels et imaginaires du film, lorsqu’il y a communication, circulation entre les différents niveaux. Par exemple lorsque la musique non-diégétique de fosse reprend les thèmes que l’on entend dans la musique diégétique d’écran, ou qu’elle étoffe orchestralement la musique diégétique (scènes de comédie

²⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/porosit%C3%A9/62656>

²⁵ Michel Chion, Paris, *L’Audio-vision*, Editions Armand Colin, 2013, p. 200

musicale dans lesquelles un personnage qui joue du piano est accompagné d'un orchestre invisible) »²⁶

Dans cet extrait, la notion de porosité est également employée pour définir une 'communication entre les différents niveaux' du film que j'ai nommés 'strates'. Pour illustrer son propos, il utilise également la musique filmée comme exemple de cette 'porosité'.

Nous pourrions mieux cerner cette notion à travers l'analyse de trois séquences de performances musicales présentes dans le film *Bled Number One* de Rabah Ameur Zameche, sorti en 2006.

La première séquence analysée se situe vers la moitié du film. La musique intervient à la fin de la scène de tension entre Kamel et Bouzid. Elle sert d'élément de liaison entre cette scène et les plans d'errance de Kamel dans la ville la nuit. Dans ce contexte, la musique est d'abord utilisée comme un élément extra-diégétique qui appuie la dramaturgie de la narration. Après une scène de tension, le personnage principal déambule sur une musique typée Blues-rock. Jusque-là rien de vraiment singulier. La partie de déambulation de Kamel dans les rues se termine par un plan fixe d'une rue, la nuit. Puis un fondu au noir nous emmène dans un autre espace-temps. Le spectateur se retrouve alors dans la nature algérienne, au lever du jour. Les deux scènes sont liées par la musique qui continue, mais séparées temporellement par ce fondu au noir. La séquence commence par un panoramique latéral qui parcourt l'ensemble de ce décor naturel. Là intervient une apparition singulière : La caméra se pose sur le guitariste et chanteur Rodolphe Burger en train de jouer le morceau en plein milieu de ce décor naturel. Devant lui, Kamel fait les cent pas, puis s'accroupit. Cette apparition un peu singulière de l'artiste qui n'a aucune existence dans le récit du film surprend²⁷. Tout à coup, nous sommes face à une scène déroutante. Que vient faire ce musicien dans ce lieu ? Qui est-il ? Que fait Kamel devant lui ? Etc. Mais finalement toutes ces questions restent sans réponse, et n'ont après tout que peu d'importance, car l'objet du cinéaste n'est pas d'expliquer cette présence, mais plutôt de nous proposer un moment suspendu où se joue autre chose. La musique n'est plus un élément extra-diégétique plaqué sur l'image pour appuyer la dramaturgie du personnage, mais elle devient moteur de la mise en scène et est porteuse d'un nouveau sens.

²⁶ Michel Chion, Paris, *L'Audio-vision*, Editions Armand Colin, 2013, p. 215

²⁷ Gilles Mouëllic, *Musique de Films, Nouveaux enjeux*, Les impressions nouvelles, 2013, p. 156

La scène révèle l'introspection de Kamel, un moment hors du temps où la guitare saturée de Rodolphe Burger vient rencontrer ce paysage calme et ce lac paisible. Ce paysage, montré par un panoramique, entre en contact avec les notes de guitare électrique jouées et s'électrise à ce contact. Un affrontement s'opère entre ces deux entités : le décor et la musique. Mettre en scène la performance de l'artiste permet de faire entrer la musique au sein de l'image et ainsi lui donner une autre place. Ici, elle ne se contente pas d'orienter un discours ou d'appuyer un sentiment, mais elle s'empare – au travers de la performance de Rodolphe Burger – de la mise en scène et devient un espace-temps propice à l'introspection du personnage, mais également du réalisateur.²⁸



Bled Number One (2006), Rabah Ameur-Zaïmeche

Cette performance live du musicien peut être interprétée dans un premier temps comme un entracte dans le film, une pause musicale, un moment de poésie au sein de la narration. Ce que la scène est effectivement, mais pas seulement. Elle donne aussi un espace et une temporalité de l'introspection au personnage.²⁹ Ce sentiment d'être dans un espace-temps suspendu est suggéré par l'emploi du plan séquence, une absence de montage laisse le live du musicien emplir l'espace et avoir une existence temporelle. De plus, cette scène contraste également avec les séquences précédentes, plus nerveuses et davantage découpées. La place de la caméra diffère également des séquences précédentes. Ainsi, la caméra épaulée proche des personnages puis la longue focale qui suit les déambulations de Kamel laissent place à un plan

²⁸ Gilles Mouëllic, *Musique de Films, Nouveaux enjeux*, Les impressions nouvelles, 2013, p. 157.

²⁹ Idem

sur pied effectuant simplement un léger panoramique pour ensuite se fixer devant la performance.

Ce changement de statut de la musique impose un renversement et donne à voir quelque chose de singulier propre au film. La musique n'est plus un élément extérieur, mais opère une contamination de l'image à travers la présence de ce musicien qui joue en live une improvisation demandée par le réalisateur. Ici se mélangent les éléments concrets de la fabrication du film : les câbles au premier plan, les micros, l'ampli, la performance live du musicien complètement hors de la narration ; et la trame interne du film. Ce qui crée cette liaison, c'est la présence de Kamel dans le plan. Le personnage semble être à la fois dans et en dehors du film : c'est-à-dire être Kamel, mais aussi Rabah Ameer Zaimeche, le réalisateur.³⁰

Cela nous conduit à évoquer un aspect particulier du film, qu'est la porosité existant dans le récit entre la fiction, le documentaire et ce qui serait de l'ordre de la fabrication du film. En effet, le réalisateur Rabah Ameer-Zaimeche porte la double casquette d'acteur et de réalisateur, mais il est également une partie de son personnage, du moins en ce qui concerne la genèse de ce dernier : il est effectivement né dans ce village d'Algérie, y est retourné pendant son adolescence, et pour revenir à son premier film *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe (2001)*, c'est bien la cité de Montfermeil dans laquelle il a grandi qui est le décor du film. Cette porosité est magnifiée par cette séquence. En effet, il est à la fois Kamel – personnage face à l'absurdité du monde dans lequel il vit et le réalisateur face au paysage où il a grandi. Un univers qu'il connaît, mais qu'il redécouvre, comme un retour aux sources porté par la musique blues de Rodolphe Burger. La force de ce film repose en partie sur le fait de jouer sur la porosité entre plusieurs strates du film et offrir ainsi plusieurs niveaux de lecture.

Cette séquence du film montre aussi que la musique, au-delà de sa fonction émotionnelle, est également un vecteur de sens, et d'un sens qu'on pourrait qualifier de symbolique. Tout d'abord, l'utilisation d'une musique typée blues-rock marquée par la distorsion de la guitare et l'utilisation d'un effet dit « Tremolo » donne un aspect vibratoire au morceau. Le blues est par essence une musique qui renvoie au sentiment de tristesse et de désolation. Elle traduit le sentiment de Kamel face à son pays d'origine. Elle renvoie également au sentiment

³⁰ Gilles Mouëllic, *Musique de Films, Nouveaux enjeux*, Les impressions nouvelle, 2013, p. 156.

d'appartenance à une terre, en l'occurrence la musique jouée par la population afro-américaine dans le sud des États-Unis. Tout ceci souligne le sentiment de tristesse et de déboire du personnage. De plus, le texte chanté par Rodolphe Burger : « Little Vagabond », poème de William Blake, apporte une touche romantique à la séquence. La musique et le texte portent chacun une partie de l'enjeu narratif.

Il est intéressant de noter que cette scène de performance musicale placée au milieu du film n'était pas initialement prévue dans le scénario. C'est au cours du tournage que Rabah Ameur Zaimche décida un matin d'aller filmer les improvisations de Rodolphe Burger sur le flan de cette colline.³¹ « Cette séquence imprévue deviendra le point d'équilibre du film »³² : une échappée poétique où la performance musicale du musicien rentre en résonance avec le décor, le personnage, le film tout entier.

Le second extrait se situe dans la deuxième partie du film. Louisa est internée en hôpital psychiatrique après une tentative de suicide. Un entretien avec une psychiatre révèle les raisons de son départ. Le rejet de sa famille est dû à son désir de devenir chanteuse. S'ensuit une scène de concert donnée au sein de l'hôpital avec comme public, l'équipe de soignants ainsi que les patients de cet hôpital. La mise en scène est ici différente de celle de la première performance musicale, mais elle rend toutefois compte également des singularités et de la porosité du film.

Ici, le dispositif de mise en scène de la performance live est plus classique et déroute moins que la première séquence. Cette scène s'inscrit dans la narration du film. Nous venons d'apprendre que Louisa est chanteuse, la voir sur scène apparaît donc logique. De plus, le concert est donné au public présent dans la salle et pas uniquement au spectateur derrière leur écran comme dans la 1^e séquence. Ici, la performance musicale est d'abord destinée aux patients de cet hôpital. Nous devenons donc en quelque sorte spectateurs du spectacle et cela rend la dynamique et le découpage différents. Alors que dans la première séquence, nous avons un plan à distance fixe du guitariste qui jouait dans ce paysage immense et sauvage, ici, la séquence est davantage découpée et s'articule autour du rapport musicien-spectateur avec un champ/contrechamp entre le public présent dans la pénombre de la salle et les

³¹Gilles Mouëllic, *Musique de Films, Nouveaux enjeux*, Les impressions nouvelle, 2013, p. 157.

³² Idem

musiciens dans la lumière des projecteurs. Les gros plans sont utilisés pour capter l'émotion sur le visage de ces patients qui composent le public de ce concert à la fois réel et fictionnel. L'espace ici n'est pas un enjeu essentiel, ce sont davantage les visages, les réactions de ce public et le visage de Louisa qui importent.

De plus, la musique est ici également le lieu « d'un débordement imprévisible qui survient dans la fiction, mais qui comporte une part documentaire non négligeable : Si Louisa est bien un personnage de fiction, l'interprète Meriem Serbah est réellement une chanteuse de jazz, de plus, le contexte de l'hôpital ainsi que les patients et l'équipe de soin sont eux tout à fait réels ». ³³

La performance musicale est utilisée comme déclencheur, comme situation permettant un débordement d'une part de récit documentaire dans la fiction. ³⁴ Le cinéaste crée cette situation tout en sachant qu'une scène de performance musicale est propice à l'improvisation, au débordement d'une part de réel. C'est bien le cas ici, car à la fin de la performance de Louisa, les patients envahissent la scène pour s'approprier l'espace, la musique et pour entrer dans la lumière. Ce moment est filmé avec une certaine spontanéité par les opérateurs, on ressent un moment capté sur le vif et qui n'est pas le produit d'une répétition ou d'une mise en scène ³⁵. Ceci ne relève bien entendu pas du hasard, car Rabah Ameer Zaimeche met en place tous les éléments pour qu'opère cette rencontre entre l'écrit, la mise en scène, et quelque chose de l'ordre l'improvisation, l'imprévisible. Une des caractéristiques du film est cette faculté à mélanger les pistes, les points de vue, les rencontres, etc.

Cependant, même si la séquence est par son essence différente du premier extrait, elle évoque certains traits récurrents du film dans son utilisation de la musique filmée. Tout d'abord comme dans le 1^{er} extrait, avec la présence du personnage de Kamel et sa double étiquette d'acteur-réalisateur, le personnage de Louisa est à la fois le personnage de fiction, mais est par extension aussi Meriem Serbah, la chanteuse de jazz dans la vraie vie ³⁶. Elle chante à la fois cette chanson pour son personnage – c'est l'histoire de son récit avec son mari – mais elle donne également un concert aux patients de cet hôpital en tant que chanteuse professionnelle.

³³ Idem, p. 154

³⁴ Idem

³⁵ Idem

³⁶ Idem

Cette double casquette de l'actrice se ressent dans les plans sur elle alors qu'une partie des patients a envahi la scène. En effet, elle reste sur scène dans la lumière, mais semble perdue dans ses pensées. Comme Kamel plus tôt dans le film, elle est à la fois dans et en dehors de la narration. Ce plan la sépare du reste des patients, elle n'est jamais dans le même cadre qu'eux, car elle n'est pas réellement une patiente de cet hôpital, elle est un personnage de fiction. Pourtant elle garde sa place dans la lumière, sur scène comme conditionnée par son métier de chanteuse.

Ici encore la fiction s'avère donc poreuse, transpercée par la réalité, par des éclats de récits documentaires. Ceci est bien à l'œuvre dans les deux extraits, mais également dans le reste du film. La musique et sa représentation permettent de faire naître un lieu où tous ces espaces, ces strates se mélangent et donnent à voir complexité, mystère et fragilité. La performance musicale est le lieu où plusieurs dimensions du film se rejoignent et se mêlent. Elle permet de connecter la narration du film avec le hors film, le spectateur du film avec le spectateur de la performance musicale. La représentation de la musique filmée permet et doit permettre la liberté de se déplacer dans les différents espaces poreux qu'offre une œuvre cinématographique.

Le troisième extrait se situe à la toute fin du film. C'est une variation de la 1re scène évoquée. Nous revenons sur ce flanc de colline avec le guitariste Rodolphe Burger et Kamel. Nous venons d'apprendre que Kamel songea à quitter le pays, ne pouvant plus rester en ce lieu où il se trouve en désaccord avec le reste des hommes. Cet extrait est une variation de la 1re séquence avec le guitariste français. La musique commence sur un plan de panoramique du village de Loulouj. Ce panoramique tend encore une fois à montrer ce décor paisible. Mais soudain, la guitare de Rodolphe Burger vient encore une fois électriser ce paysage, et emplir l'espace. Cette fois par contre, aucun fondu au noir pour passer au musicien qui joue. Lui et Kamel sont filmés à contre-jour, le soleil s'est levé, il ne joue plus face à ce décor calme et paisible. Ils sont filmés en contre-plongée et ne sont plus que des silhouettes. L'évolution est donc sensible par rapport à la première séquence où le personnage de Kamel regardait le paysage en face de lui. Désormais, ils ne sont plus que des masses noires, dans un espace plus violent. Le personnage doit remonter la pente qui est derrière lui, il n'y a plus de perspective devant lui. Ce n'est plus le moment de l'introspection, mais du choix, de la rupture. Ce plan permet de percevoir l'évolution du personnage de Kamel.



Bled Number One (2006), Rabah Ameur-Zaïmeche

Il doit prendre une décision. Deux personnages passent au second plan et viennent rompre l'équilibre de la scène. Elles empruntent un chemin au sommet de la colline, Kamel les regarde puis décide de les suivre. Il sort du plan, laissant le musicien continuer son improvisation blues en contre-jour complet. Est-ce le symbole du choix de Kamel de quitter le pays, de prendre la route comme ces deux paysannes ? Ou alors retourne-t-il au village pour y rester ? Aucune réponse n'est donnée. Cette scène clôture le film, et comme un symbole, elle laisse symboliquement le personnage de ce musicien seul dans le plan. Ce musicien hors de la narration, qui au travers de deux apparitions aura donné à voir un espace où se mélangent plusieurs mondes et où peut émerger toute la complexité du film de Rabah Ameur-Zaïmeche. Les séquences de performances musicales présentes dans le film permettent de rendre un espace particulier où filmer la musique est non seulement un moyen de parvenir à un débordement du récit par la part documentaire, mais aussi une façon de créer une distance, un moment inattendu et hors de la narration qui déplace le sens du film.

La performance musicale, qui permet de jouer sur la porosité de l'objet filmique, offre une liberté infinie quand elle est bien utilisée. Faire exister le musicien dans le film tout en le maintenant hors de la narration est un formidable révélateur des possibilités qu'ouvre la relation entre performance musicale et cinéma.

Un autre exemple de porosité cinéma/performance musicale m'a été donné au cours d'un tournage sur lequel j'ai travaillé en tant que chef opérateur en mars 2021.

Il s'agit d'un film de fin d'études d'une étudiante de la HEAD (Anaïs Durmort). Le film s'intitule *Rhodania* et retrace la fin d'un vieil hôtel dans le centre de Genève. La narration suit Alice, qui tient cet hôtel depuis 50 ans, mais qui va bientôt le quitter. Un des points similaires avec le film de Rabah Ameer-Zaïmeche, est que le film est une fiction où le personnage principal tient son propre rôle. Jeanine qui joue Alice est réellement la gérante de cet hôtel, et l'hôtel est vraiment voué à être transformé. Ces différentes strates apparaissent clairement lors d'une performance a cappella d'Alice. Le film possède une séquence musicale chantée qui fait transparaître la porosité du film. Lors du tournage du film, nous avons donc mis en scène Alice (Jeanine) dans une performance vocale. Nous avons décidé de filmer la séquence en un seul plan taille et fixe. La captation sonore s'est faite à l'aide d'une perche dans une idée de « prise de son à l'image »³⁷. Nous évitons donc découpage, mouvement de caméra. Le cadre est rigide, il n'essaye pas d'appuyer la performance chantée du personnage. Alice est mise en scène dans le fond d'un couloir, elle semble un peu enfermée dans l'espace étroit des murs. Elle regarde vers l'extérieur à travers la fenêtre. La mise en scène est assez distante et n'essaye pas d'appuyer la musique. Cependant, à travers cette petite performance (petite dans la durée) le chant a permis de rendre compte de la dimension poreuse du personnage d'Alice. Elle ne semble pas enfermée dans l'espace, elle chante pour ce lieu qui est là où elle a toujours vécu. Le cadre fixe permet à la musique d'exister à travers la performance de l'actrice (non professionnelle). Un petit accident arrive grâce à cette situation : elle oublie les paroles du 2e couplet, soupire et semble perdue dans le vide, révélant ainsi le sentiment que peut éprouver le personnage – et son interprète - face à la disparition de son hôtel. Enfin, les paroles de la chanson sont également fortes de sens, elles renvoient à la situation d'Alice :

« Je suis seule ce soir avec mes rêves, je suis seule ce soir sans ton amour, le jour tombe ma joie s'achève, tout se brise dans mon cœur lourd ».

³⁷ Thibault Haas, *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, Mémoire ENS Louis-Lumière, 2020



Rhodania (2021, Anaïs Durmort, Head Genève)

Dans ce film, nous avons filmé plusieurs performances chantées du personnage principal dans différents endroits de l'hôtel. Une seule séquence fut gardée au montage.

Dans ces fictions, les performances musicales sont intrinsèquement liées à la narrativité du film. Elles possèdent des enjeux propres forts, mais qui sont liés à la narration. Elles sont influencées par tout ce qui les précède.

La question qui émerge de ce constat est la suivante : comment filmer une œuvre musicale dans son unité sans évoquer une narration extérieure ?

Chapitre 3. Filmer la performance musicale live : un défi ?

Dans son livre *Un art sonore le cinéma*, Michel Chion intitule l'un de ses chapitres par « Filmer le lieu de la musique instrumentale, un défi ». Nous allons calquer la question qui nous occupe sur cette formule : 'Filmer la performance musicale live : un défi ?'.

Nous avons précédemment analysé les différences notables qui font de la musique et du cinéma deux formes à part entière. Il sera, dans cette partie, question des contraintes qui s'imposent et des possibilités qui s'ouvrent lorsque l'exécution musicale est le sujet et le cœur de l'objet filmique.

Le décor de la scène, le lieu de la représentation

Tout d'abord, il y a le lieu de cette performance musicale. La scénographie, le décor de cette représentation sont autant d'éléments qui interviennent pour mettre en scène les musiciens. En effet, 'filmer la musique' c'est d'abord filmer le lieu d'émanation de cette musique. L'interaction de la musique jouée dans le décor est l'un des premiers enjeux lorsqu'on filme une performance live. Ces lieux sont souvent imposés lorsqu'on assiste à un concert donné d'abord pour des spectateurs venus entendre la musique. Et parmi ces lieux imposés, nous avons tout d'abord la salle de concert – que nous détaillerons plus en profondeur dans la deuxième partie.

Salle de concert qui peut se décliner de nombreuses façons : à Paris par exemple, les musiques jouées et interprétées ne sont pas les mêmes selon que le concert se joue à la Philharmonie, L'Olympia, La Maroquinerie, etc., et le décor (la lumière, l'espace scénique, la place du spectateur, etc.) est lui aussi très différent selon les endroits. Ces différences de décor et d'ambiance marquent l'imagerie des performances musicales. En effet, un concert de rock à la Maroquinerie ou au New Morning aura par essence un univers visuel différent d'un concert symphonique à la Philharmonie ou l'Auditorium de la Maison de la Radio. Cette imagerie imposée par l'environnement même de ces lieux de représentation est souvent très contraignante et mène à une homogénéisation visuelle des genres musicaux. Ces lieux conçus pour accueillir les concerts sont assez hostiles à la réussite d'une captation live réussie. Ils sont synonymes de contraintes par rapport aux angles de prises de vue susceptibles d'être pris par l'opérateur. Ils en deviennent ainsi des éléments presque hostiles à une captation réussie. Faire sortir la performance musicale live de la salle de concert fut donc un moyen pour le

cinéma de construire un objet filmique en adéquation avec la musique. En effet, échappant aux contraintes visuelles – et sonore - de la salle de concert, les cinéastes purent jouir d'une liberté plus grande pour créer des œuvres pertinentes.

Prenons comme exemple Pink Floyd et le concert *Live at Pompeii* (1972) réalisé par Adrian Maben – avec comme directeur de la photographie Willy Kurant et Gabor Pogany, deux chefs opérateurs reconnus pour leurs carrières dans le monde du cinéma. Le film a été tourné dans un amphithéâtre de Pompéi, et le son a été enregistré en direct quadriphonie³⁸. Certaines des prises ont été tournées sur place dans l'amphithéâtre et d'autres en studio à Paris – avec des images projetées de Pompéi en arrière-plan. Plusieurs éléments sont à noter pour leur apport à l'originalité de cette œuvre. Tout d'abord, l'absence de public et la volonté du réalisateur de ne pas filmer le concert contrairement à ce qui se faisait à la fin des années 60 et au début des années 70 à travers des films comme *Woodstock* de Michael Wadleigh (1970) ou encore *Monterey Pop* (1968) de Donn Alan Pennebaker.

Cette absence du public permet au cinéaste d'ancrer le groupe dans ce lieu. Les plans sur les musiciens sont montés avec des plans sur les ruines de Pompéi, sur la lave du Vésuve, sur le visage de statues. La musique progressive et psychédélique du quatuor anglais percute et fait vibrer ce lieu vide, mais pas inerte. L'histoire antique, les éléments naturels, la dimension mystique du lieu sont mis en avant par le réalisateur. Il explique le choix de l'endroit par un heureux hasard lors d'une visite de Pompéi en touriste. Après une journée dans les ruines de l'ancienne ville italienne, il y retourne le soir pour y retrouver son passeport : « Je suis donc rentré seul, vers 20h, dans l'amphithéâtre. Soudain, alors que je cherchais mon passeport, j'ai pensé : "Ça y est !" Il y avait le silence, c'était la nuit, c'était très inquiétant. Et je me suis dit : c'est là que les Pink Floyd doivent être. Parce que Pompéi a beaucoup à offrir. Il a la mort. Il a du sexe. Et quelque chose qui y vit encore. Pink Floyd, dans cet amphithéâtre, pourrait redonner vie à l'ensemble. »³⁹.

Il ajoute : « L'idée principale du film était donc de faire une sorte de film anti-Woodstock où il n'y aurait personne. La musique, le silence, et l'amphithéâtre vide, signifieraient autant,

³⁸ La quadriphonie, est une technique d'ingénierie du son qui permet la restitution des musiques et effets sonores avec une impression d'espace accentuée, grâce à l'usage de quatre voies indépendantes : avant-droite, avant-gauche, arrière-droite et arrière-gauche. Les Pink Floyd seront un des groupes à utiliser cette technique.

³⁹ Interview with Adrian Maben from DVD *Live At Pompeii* - Director's Cut

sinon plus, qu'un million de personnes. »⁴⁰. Le réalisateur construit son film autour du rapport entre la musique de Pink Floyd et les ruines de Pompéi, créant une œuvre à l'antipode des concerts filmés caractéristiques des années 60/70. Le choix de l'espace de représentation est également très important dans l'enregistrement sonore du concert. En effet, l'acoustique de l'amphithéâtre de Pompéi « amplifie la musique des Floyd si bien que l'ingénieur du son Peter Watts a décrit cette acoustique comme étant « meilleure que celle d'Abbey Road dans les studios à Londres »⁴¹. Permettant ainsi de créer un enregistrement sonore unique et exceptionnel. Nous reviendrons sur cette œuvre d'Adrien Maben dans la seconde partie consacrée au film de concert, mais cet exemple permet d'illustrer l'importance du décor de la représentation dans le concert filmé.

Cette volonté de sortir de la salle de concert pour filmer la musique est également une des volontés du média La blogothèque, spécialisé dans l'art de filmer la musique, et qui à travers son programme 'A take away show' propose de filmer les musiciens dans l'espace public, dans la rue, etc., et joue ainsi sur les caractéristiques sonores et visuelles de ces lieux.

La salle de répétition, le studio d'enregistrement, et tous les lieux permettant de filmer la construction musicale furent largement utilisés afin de montrer des espaces de recherche où les morceaux se construisent. Ce fut le cas du One+One de Jean-Luc Godard (1970) qui filme les Rolling Stones lors de l'enregistrement de la chanson Sympathie For a Devil. Le cinéaste s'attache davantage à filmer les multiples variations du célèbre morceau du groupe anglais qu'à filmer l'enregistrement final du groupe. Dans sa version initiale du film, il ne fera jamais écouter le titre abouti au spectateur, il laissera ce dernier dans ce panel de variations musicales, avec ses tentatives, ses changements, ses travellings circulaires sur les musiciens anglais jouant, cherchant encore et encore. Ce qui semble davantage intéresser le réalisateur franco-suisse est la construction ou déconstruction de l'objet musical, et cela grâce aux capacités du cinéma. Un conflit apparaîtra entre la production et le cinéaste : en effet, les producteurs tenteront d'imposer la version finale du morceau des Rolling Stones, ce qui fera réagir Jean-Luc Godard. Lors d'une projection de la version modifiée, Il « quitte la salle

⁴⁰ Interview with Adrian Maben from DVD Live At Pompeii - Director's Cut

⁴¹ <https://www.culture-sorbonne.fr/wp-content/blogs.dir/20/files/2017/11/Rencontres-avec-Adrian-Maben-vu-RP-02-11-17.pdf>

précipitamment, demande à l'audience de faire de même, et répond aux sifflements des spectateurs en criant : « Vous êtes tous des fascistes ! ». ⁴²

Que ce soit dans une salle de concert, dans un amphithéâtre antique, dans la rue, dans une salle de répétition, ou dans n'importe quel autre endroit, le lieu de la performance musicale est un enjeu majeur dans la représentation filmique de la musique. En fonction des choix effectués, les moyens mis en place et le résultat seront très différents. Cette place du décor et de l'espace de représentation musicale amène une deuxième question : celle de la présence ou non du public dans ces films.

Le public : avec ou sans ?

L'exemple du live des Pink Floyd à Pompéi permet de soulever la question de la présence ou non du public dans la musique filmée. Faut-il jouer sur la présence d'un spectateur filmé dans l'acte de regarder la performance musicale ?

Le point de vue d'un – ou plusieurs - spectateur présent devant le.s musicien.ne.s permet de mettre en place une construction en champ/contre-champ qui est souvent utilisée, que ce soit en fiction, documentaire ou lors de films de concert. Prenons deux exemples, l'un de fiction et l'autre d'un concert filmé. Le premier provient d'une séquence d'Inside Llewyn Davis des frères Coen. Ce film suit les déboires d'un musicien de folk dans les années 60 aux États-Unis. Dans le dernier tiers du film, il rend visite à son père malade. Ce dernier semble ailleurs. Llewyn sort sa guitare et joue un morceau à son père pour échanger avec lui. Le vieil homme semble, dans un premier temps, ne pas vraiment écouter son fils, mais au fil de la chanson et des allers retours du champ et du contre-champ, on perçoit que la musique agit comme un révélateur pour le père. Il semble reprendre contact avec la réalité et l'émotion surgit sur son visage auparavant impassible. Le fils et son père ne seront jamais filmés dans le même plan au sein de la séquence. Ce qui les réunira c'est la performance musicale de Llewyn pour son père, c'est le fil émotionnel qui réunira les deux personnages. La construction ici de la scène en champ/contre-champ autour de la performance du personnage musicien permet de faire jouer le rapport du père au fils et inversement.

Nous pouvons largement observer cette construction dans les films de concert tels que Monterey Pop (1968) de Donn Alan Pennebaker. Le film documente le festival international

⁴² https://fr.wikipedia.org/wiki/One_%2B_One

de musique pop de Monterey de 1967. Le cinéaste multiplie dans ce film, les gros plans sur les visages du public ainsi que des gros plans sur les visages des artistes – Janis Joplin, Jimi Hendrix, etc. Les concerts sont filmés comme un immense champ/contre-champ entre la scène et le public. Le réalisateur dans un style cinéma direct caractéristique des années 60, filme caméra épaulée avec un zoom lui permettant de multiplier les mouvements optiques sur les musiciens et spectateurs. Cette construction filmique lui permet de documenter le festival à travers la relation entre les artistes et leur public, en utilisant la musique comme lien fédérateur et révélateur d’une époque.



Monterey Pop (1968, Pennebaker)



Monterey Pop (1968, Pennebaker)

La question du regard du public est une donnée importante lorsque l’on filme un concert. Dans le film d’Alan Pennebaker, l’incompréhension visible dans le regard des spectateurs face au guitariste Jimi Hendrix brûlant sa guitare, permet de rendre compte de la perception du public face à une performance – devenue par la suite mythique. D’autres œuvres utiliseront, dans la performance musicale filmée, le rapport entre le spectateur et le musicien. Cependant, cette incorporation du public n’est pas systématique et fut même rejetée par certains. Nous l’avons déjà mentionné plus haut en évoquant le live à Pompéi des Pink Floyd. Ce fut également la recherche du film de Justice : *Iris a Space Opera* (2019), qui s’appuya sur l’œuvre d’Adrian Maben pour réaliser son film sans public. Déçus par les nombreuses captations live de leurs concerts, ils décidèrent de produire un film d’un de leurs concerts uniquement pour le cinéma et sans public.

Ces exemples montrent que la question de la présence du public dans une œuvre dédiée à la représentation de la performance musicale est une question légitime. Dans les exemples comme celui de Monterey Pop (1967), le cinéaste filme une époque et donc son public, l’œuvre est une trace d’un événement et d’un mouvement culturel et musical de cette période. Le lien

entre l'artiste et son auditoire est une manière de mettre en scène la musique et de construire la relation instaurée par celle-ci. Cependant, le spectateur de cinéma devient par cette occasion 'spectateur du spectateur', il sent bien qu'il voit l'œuvre à travers le point de vue de quelqu'un. Pour éviter cette mise en abyme, certains cinéastes ont préféré travailler la performance directement pour le spectateur de cinéma. C'est le cas de certains exemples cités plus haut, mais également de films très récents comme *Annette* (2021) de Léos Carax. La scène d'introduction du film est un plan séquence qui commence dans un studio d'enregistrement et qui se poursuit à l'extérieur, dans la rue, l'ensemble formant un plan séquence de plusieurs minutes. Cette introduction musicale est directement adressée au spectateur assis dans son siège de cinéma. Les personnages regardent directement l'objectif de la caméra, et chantent les paroles suivantes : « ♪ So May we Start ♪ » ; traduisez « Pouvons-nous commencer ? ». Cette question – rhétorique - est posée au spectateur de cinéma, celui-ci est donc positionné comme le public visé et privilégié. Ce n'est pas le seul exemple existant dans l'œuvre du cinéaste français. Dans son précédent film, *Holy Motors*, il met en scène une séquence de musique instrumentale au cœur d'une église et proposé comme moment d'entracte. Là encore, la performance est filmée dans un plan-séquence qui circule dans l'église. Elle s'adresse également directement au spectateur de cinéma et « dégage une formidable énergie due notamment au déplacement des musiciens dans l'espace, déplacement qui nous éloigne du dispositif scénique d'un concert pour s'imposer comme une pure séquence de cinéma, avec l'audace que permet justement cette musique délivrée du sens, musique brute dont le souffle passe surtout par la présence surprenante de ces accordéons qui nécessitent une ampleur gestuelle très spectaculaire »⁴³. L'évocation du geste comme symbole de la musique filmée est peut-être une des réponses à apporter à la question de trouver le lieu d'émanation de la musique.

Le geste musical

Comme évoqué ci-dessus à travers l'exemple du film *Holy Motors* et de ses gestes « très spectaculaires », la gestuelle et les mouvements du corps sont des éléments qui peuvent être un support permettant au cinéma de montrer la musique. En effet, cette approche se justifie par les liens évidents qui unissent cinéma, musique et danse, la connexion entre ces arts ayant

⁴³ Gilles Mouëllic, *Op. cit.*, p. 158,

d'ailleurs débouché notamment sur une catégorie à part entière de la production cinématographique : les comédies musicales.

La danse est un pont entre la musique et l'image. Elle permet grâce aux mouvements des corps de rendre les images davantage 'musicales', non par le montage des images les unes entre elles, mais par la relation rythmique entre musique et chorégraphie. Nous pouvons donc transposer cette idée au domaine de la performance musicale.

Ceci peut varier selon le genre musical : un musicien de jazz ou de rock sera, en général, plus expressif corporellement qu'un musicien interprétant des morceaux du répertoire classique. Cependant, même dans le répertoire classique, certains interprètes jouent les morceaux de tout leur corps. Glenn Gould, par exemple, pianiste virtuose canadien du XXe siècle, connu pour son extravagance dans l'interprétation de la musique baroque. Il a notamment été filmé par Bruno Monsiegeon à de nombreuses reprises. Je vais prendre un extrait provenant du documentaire *The Art of Piano*, où l'on voit Glenn Gould interpréter une partition pour piano de J-S Bach. Il est installé devant son instrument, la prise de vue est classique ; la séquence se compose de plusieurs plans, mais la caméra est la plupart du temps positionnée latéralement par rapport au piano, elle est légèrement en plongée pour que l'on puisse voir les mains du musicien. Le premier plan est relativement large, on peut voir l'instrument et le pianiste assis devant celui-ci. On observe également la dimension intimiste du décor, il est certainement chez lui. Toutes ces caractéristiques sont assez communes dans la manière de filmer une interprétation au piano. Cependant ici, ce qui anime le plan et donne de la plus-value à l'image, c'est l'interprétation corporelle de Glenn Gould. Ce dernier bouge les bras de manière très ample, son corps semble battre la mesure tout en basculant d'avant en arrière. De plus, il chantonne la mélodie en émettant des onomatopées ce qui ajoute une autre dimension à l'interprétation instrumentale. Ici, le musicien devient acteur, il est la représentation corporelle de la musique qu'il joue. Le cinéaste/l'opérateur ne cherche pas à découper l'image en faisant de gros plans sur les mains ou sur le visage, mais il laisse tout le corps de l'artiste se mouvoir à l'intérieur du cadre. Ce choix est pertinent, car il permet de rendre tout le geste musical visible, et non juste les mains ou le visage comme c'est souvent le cas. Le plan n'est pas non plus trop large et permet ainsi de saisir les nuances des déplacements corporels du pianiste.

La séquence se décompose en plusieurs plans dont certains sont plus pertinents que d'autres. Une des prises de vues est faite plus loin derrière le piano, seule la tête du pianiste bougée, son

corps est masqué par l'instrument. Ce plan monté après l'autre semble être 'faible', car il ne rend plus compte de l'activité corporelle du musicien ni des expressions de son visage. Des plans d'extérieurs sont également montés par la suite et font sortir la musique du lieu de l'interprétation. Cette tentative ne fonctionne que partiellement, car l'essence de la séquence provient de l'interprétation de Glenn Gould, du musicien qui bouge devant son piano. Le plan latéral sur Glenn Gould semble presque se suffire à lui-même et montrer tout ce qu'il y a à voir dans la séquence. Il se lève à un moment du piano et se dirige vers la fenêtre tout en continuant à chanter la mélodie. Le montage dans le mouvement des deux plans permet de récupérer le musicien devant la fenêtre. Il se redirige vers le piano et reprend le morceau en rythme sur sa mélodie. La caméra ne laisse pas partir le pianiste en dehors du cadre, au contraire elle le suit, car celui-ci, par son déplacement, emporte la performance musicale avec lui – il continue de chanter la mélodie. Nous sommes accrochés à sa performance. Celle-ci est empreinte d'une force et d'une détermination qui ne peuvent nous laisser indifférents. Cette séquence a d'ailleurs été reprise dans un film de Lars Von Trier : *The House that Jack built* (2018), et le réalisateur danois l'a certainement utilisée pour son aspect monomaniaque et un peu fou.

Cette séquence de piano m'amène à en évoquer une autre filmée avec des cadres similaires qui laissent toute opportunité aux protagonistes de jouer avec leurs gestes. C'est une scène d'un des films des Marx Brother, *The Big Store* (1941). Harpo et Chico Marx sont assis devant un piano dans un grand magasin. Ils commencent à jouer tous les deux. Le jeu de comédie des frères Marx repose en grande partie sur la gestuelle, des situations burlesques, etc. Cette scène n'est pas seulement comique, elle possède également une grande musicalité dans sa représentation. Les cadres fixes, latéraux ou frontaux, placent les deux personnages dans le même cadre, permettant ainsi de montrer la relation entre les deux frères. La séquence est composée de six valeurs de cadre différentes qui alternent en fonction du montage. Ces valeurs permettent toujours de voir la gestuelle des deux personnages ainsi que leurs jeux de regard ; un seul plan se concentre juste sur leurs mains, et cela dans l'intention de montrer le geste spécifique de Chico, le doigt revolver. Les cadres effectués « veille à mettre plus en valeur l'élément dynamique mobile de l'image, les mains et les bras, et notamment, point de mire important, les yeux rieurs de nos acteurs-musiciens. »⁴⁴

⁴⁴ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1990, p. 67

« Acteurs-musiciens », le terme est intéressant. En effet, il a souvent été reproché à la musique filmée d'être parfois inexpressive, surtout lorsqu'il s'agit de musique classique. Un interprète musical doit se transformer en un acteur lorsqu'il se trouve sous le regard de la caméra. Le cinéaste doit adapter sa mise en scène pour pouvoir faire ressortir la personnalité et la dimension d'acteur du musicien, c'est un point d'ancrage important pour permettre au cinéma de rendre une performance musicale. Les exemples précédents – différents par essence, documentaire et fiction, pianiste du répertoire classique et pianiste de music-hall – montrent en effet que la dimension physique et la capacité du musicien à jouer un rôle sont autant d'éléments sur lesquels le cinéma doit s'appuyer pour donner à voir la musique interprétée.

Lorsqu'on filme une représentation musicale, on filme un interprète, un acteur. Il faut que le musicien devienne acteur de son propre rôle pour pouvoir amener la musique dans le cinéma et accepter ainsi l'ajout d'image sur le son. Le musicien-acteur est la porte d'entrée de toute musique filmée, il doit être capable d'amener un jeu en adéquation avec sa musique. Une performance musicale filmée réussie dépend donc de l'interprétation de l'artiste qui vaille la peine d'être filmée.

C'est d'après moi pour cette raison que la musique chantée est plus facilement filmable, car elle permet directement de faire se rencontrer chanteur, acteur, musique et cinéma.

Le mouvement et le montage.

Filmer la musique est un défi surtout du point de vue du montage. Chacun y va de sa manière d'appréhender les choses : il faut filmer en plan séquence, il faut que la caméra soit fixe, en mouvement, etc. Nous avons vu précédemment que le cinéma, grâce au montage, apporte un rythme propre qui ne peut pas être assimilable à une métrique musicale. Il en découle que chaque situation, chaque interprète amène une réflexion différente. Il n'existe pas de solution toute faite, et fort heureusement.

Voici un extrait d'une interview de Bruno Monsaingeon paru dans la revue Image Documentaire n°78/79, pages 35. Il répond à la question : « Comment abordez-vous techniquement ce problème : filmer la musique ? »

« On peut aboutir à quelque chose qui a une très grande force par le simple fait de changer de plan. Lorsqu'on change de plan pour des raisons arbitraires, parce qu'un

autre instrument reprend le thème, cela peut parfois complètement casser l'effet musical sur le spectateur. Mais lorsque le changement de plan intervient pour des raisons de structure musicale, lorsqu'il correspond à des événements harmoniques ou rythmiques ou lorsqu'on filme en plan séquence des plans qui peuvent être très longs, ou lorsqu'un mouvement de caméra, un travelling, est fait selon un rythme interne à la musique, je crois que le spectateur le perçoit. »⁴⁵

Faire correspondre le rythme de la musique avec celui de la caméra et du montage, voilà un enjeu majeur dans la problématique : filmer la musique. Comme évoqué dans la première partie, musique et cinéma ont deux temporalités et définitions du rythme différentes. Il faut réussir à trouver des points d'accroche et des constructions qui permettent d'aboutir à une œuvre filmique et musicale. Ici, B. Montsaingeon n'apporte pas de réponses toutes faites, car il n'y en a pas. Il le précise plus loin – en parlant de l'opus 117 n°2 de Brahms interprété par Gigori Sokolov - que cette question est l'objet d'une recherche permanente : « J'ai fait un montage en quatre ou cinq plans, puis j'ai réduit à trois, et puis je me suis dit quel besoin d'aller distraire quoi que ce soit. [...] J'ai laissé ça en un seul plan »⁴⁶. La recherche d'un montage qui épouserait le mouvement et la structure de la musique s'avère donc une quête de tous les instants.

Comme évoqué plus haut, le plan séquence est souvent retenu pour filmer une performance musicale. Cela permet d'éviter la « dispersion » que peut provoquer la coupe du montage et le changement de prise de vue. Le flux musical n'est ainsi pas contrarié par le l'hétérogénéité créée par le montage. Dans les années 2000, un site web spécialisé dans le domaine de filmer la musique voit le jour : La Blogothèque. Leur programme « A take away show », qui consiste en une « vidéo dans lequel un groupe jouerait dans la rue en composant avec l'environnement immédiat » recourt systématiquement au plan séquence pour filmer ces performances. La chaîne YouTube connaît un véritable engouement et la plupart des vidéos sont visionnées des milliers voire des millions de fois. Elle impose un véritable changement dans le secteur de la vidéo musicale et du clip vidéo. Dans un article de 2011, la journaliste Lizzy Goodman parle elle de révolution et écrit dans le New York Times : « Il y a environ cinq ans, un jeune

⁴⁵ « Filmer la musique », *Image Documentaire* n°78/79, décembre 2013, page 34

⁴⁶ « Filmer la musique », *Image Documentaire* n°78/79, décembre 2013, page 46

prodige réalisateur français nommé Vincent Moon a réinventé le clip musical »⁴⁷. Elle poursuit en notant : « Tournant dans un style intime de cinéma-vérité dans des endroits étranges, principalement autour de Paris, Moon a créé des dizaines et des dizaines de clips bruts et énigmatiques qui ont tout dépouillé sauf l'interprète et la chanson. Il a mis les musiciens dans des situations délicates et les résultats sont magnétiques ». L'absence de montage mélangeant lieux publics ou intimistes – les rues de Paris sont beaucoup représentées – et un style visuel épuré au maximum ont été la recette du succès du média, qui s'est par la suite diversifié et produit maintenant de nombreux contenus musicaux. Ces caractéristiques ont créé une rupture par rapport à l'image habituelle de la musique filmée dans les médias mainstream - comme les clips vidéo de MTV - au montage rapide et très travaillée visuellement. Cette rupture a été bénéfique pour l'évolution de la musique filmée.

La pratique quasi systématique du plan séquence dans la musique filmée avec des mouvements de caméra – steadycam, épaule, travelling, etc. – est devenue, selon moi, un gimmick qui est temps de remettre en question. Refuser le montage, et la coupe visuelle, c'est refuser une possibilité du cinéma dans sa capacité à filmer la musique. Cette faculté de pouvoir alterner les points de vues, mettre en relief des détails, de voyager à travers le son qui se propage hors champs, de construire un équilibre entre le rythme du montage et le rythme musical. Reprenons une séquence analysée précédemment : *The Big Store* des Marx Brothers, qui montre comment une construction du montage peut épouser les changements « internes à la musique ».

⁴⁷ <https://www.nytimes.com/2011/06/19/magazine/vincent-moons-take-away-videos.html>



Ci-dessus, nous observons un petit collage des plans montés les uns à la suite des autres qui révèle en partie les variations de cadres effectuées. Cette construction de montage semble être très musicale à première vue. On observe la répétition du premier plan (1) en haut à gauche soit tous les 4 plans, soit tous les 3 plans. Cette utilisation du rythme du montage comme répétition de motifs visuels à intervalles réguliers amène une construction qui se rapproche d'un rythme musical (ou poétique si l'on souhaite recourir à une autre analogie). Nous obtenons donc 1,2,3,4 & 1,2,3 & 1,2,3 & 1,2,3,4 etc. Ce montage n'est pas un hasard dans la représentation de cette performance musicale filmée, il révèle une tentative de trouver un mouvement rythmique des images qui soit en 'harmonie' (terme musical s'il en est) avec le rythme interne à la musique. Il n'est pas question ici de plaquer cette construction sur la métrique musicale. Comme expliqué dans le premier chapitre, c'est deux arts ne sont pas égaux dans leur rapport au rythme. Mais il est intéressant de noter que la répétition à intervalles réguliers de plans références peut être utilisée dans un montage voulant représenter la musique filmée. Ici bien sûr, les plans n'ont pas les mêmes durées, et comme indiqué plus haut, le jeu comique et gestuel d'Harpo et Chico Marx est également de formidable vecteur de musicalité.

Le montage peut également jouer sur un principe d'énergie et de tension lorsque l'on filme une performance musicale. Il peut ainsi rejoindre la musique dans sa construction articulée autour de tensions et de résolutions. C'est-à-dire par exemple, faire durer un plan jusqu'à ce qu'il concentre toute son énergie et utiliser le plan suivant comme une résolution de ce premier plan. En musique, cette construction se fonde sur l'utilisation d'une note ou d'un accord dissonant qui produit cette fameuse tension – un sentiment de quelque chose qui ne va pas – suivie d'une note ou accord en général consonant – même parfois également dissonant – qui résout cette tension. Cette idée trouve son origine dans une idée similaire mentionnée par David Ctiborsky, réalisateur à la Blogothèque : « C'est davantage une question d'énergie et de tension. À une époque d'ailleurs, j'avais cette idée qu'un plan c'était une réserve d'énergie qui se remplit. Ça se remplit, ça se remplit, laisse là se remplir, laisse là se remplir, et quand tu cut c'est là où tu libères cette énergie-là »⁴⁸.

Révéléateur historique

Une performance musicale peut également être importante pour son caractère historique, auquel cas la captation de concert peut être considérée comme une archive. En effet, même une captation banale peut devenir un objet important si elle a permis de garder une trace d'une performance historique, ou l'image d'un artiste dont peu d'enregistrements sonores et visuels sont disponibles. Elle contribue à former une grande bibliothèque des concerts importants de notre époque. C'est en tout cas le point de vue de Bruno Monsiegeon qui explique dans une interview⁴⁹ : « Ce qui est très important pour moi c'est la création d'un patrimoine, non seulement de la musique, mais sur quelque chose qui est peut-être plus vaste que la musique, sur des personnages de notre temps ». Le réalisateur et musicien français est spécialisé dans les films sur les grands interprètes de musique classique, il a notamment collaboré avec Glenn Gould, Dietrich Fischer-Dieskau, Sviatoslav Richter, etc.

Il arrive parfois que des concerts filmés refassent surface après avoir été enfouis des années dans des tiroirs de producteurs. En 2018, la sortie au cinéma du film-concert *Amazing Grace - Aretha Franklin*, 46 ans après son tournage en est un exemple parlant. En 1972, Sidney Pollack est chargé de filmer la performance de la chanteuse de gospel Aretha Franklin dans

⁴⁸ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

⁴⁹ « Filmer la musique », *Image Documentaire* n°78/79, décembre 2013, page 30

une église à Los Angeles. Suite à une erreur technique de synchronisation entre le son et les images, le film ne pourra être monté. Le disque du concert sortira quelques mois plus tard, mais les images resteront sur les étagères de la Warner Bros pendant plus de trente ans. Dans les années 90, un jeune producteur récupérera les droits du film et tentera de resynchroniser l'image et le son, sans succès. Il devra attendre la fin des années 2000, et l'arrivée de nouvelles technologies, pour réussir à resynchroniser le film correctement. Le film est sorti en 2018, quelques mois après la mort de la chanteuse. Cette dernière avait opposé son droit de véto sur la diffusion de cette captation.⁵⁰

Ceci montre plusieurs choses : tout d'abord une captation de concert comporte des enjeux techniques complexes et une erreur est vite arrivée.

Ensuite, cela révèle la valeur de l'objet aujourd'hui. Qu'apporte-t-il aujourd'hui ? C'est son caractère historique qui ressort, revoir une jeune Aretha Franklin chanter du gospel dans une église est émouvant par sa dimension historique. Il restera une trace et un document du patrimoine audio-visuel important, la captation participe à la construction de notre histoire collective.

Certains documentaires musicaux prennent forme dans les répétitions et construction de certaines œuvres musicales. Représenter ces artistes dans leurs lieux de répétition et les montrer en plein travail de composition musicale est un élément qui participe également à la construction d'une histoire de la musique.

Enfin, le patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO a classé les archives du festival jazz de Montreux dans son registre *Mémoires du Monde*⁵¹. En effet, depuis sa création en 1967, l'organisateur du festival – Claude Nobs – a fait en sorte de pouvoir enregistrer tous les concerts avec la meilleure technologie de l'époque. « Le résultat de cet engagement est un patrimoine de plus de 5'000 heures de concerts enregistrés qui représente une part significative de l'histoire de la musique de la seconde moitié du XXe siècle. »⁵² Cette collection prouve l'importance que revêt l'acte de créer des objets audiovisuels sur des

⁵⁰ <https://www.franceculture.fr/musique/pleurer-et-danser-en-meme-temps-par-la-magie-de-lamazing-grace-daretha-franklin>

⁵¹ <https://www.unesco.ch/fr/comunication/memoire-du-monde/francais-lheritage-du-montreux-jazz-festival/>

⁵² <https://www.unesco.ch/fr/comunication/memoire-du-monde/francais-lheritage-du-montreux-jazz-festival/>

performances musicales importantes pour l'histoire de la musique, mais également du cinéma. Cette collection fut la « première collection audiovisuelle inscrite par l'UNESCO au registre international de la Mémoire du Monde ». ⁵³

Enregistrement sonore

Bien entendu l'un des enjeux les plus importants lorsqu'une performance musicale est filmée, c'est de pouvoir réaliser un enregistrement sonore le plus abouti possible. Souvent, les enjeux techniques de l'enregistrement du son de ces objets filmiques amènent des innovations techniques. Cette question ne sera pas abordée précisément dans ce mémoire puisque ce n'est pas ma spécialité, qu'est le travail de l'image et des spécificités du cinéma dans sa dimension visuelle. Je serais parfois amené parfois à parler de techniques ou de spécificité de prise de son, mais je préfère en rester à l'historique ou au cas pratique et ne pas rentrer dans des formulations d'ordre technique. Pour les lecteurs curieux de ces questions, je me permets de vous rediriger vers deux mémoires réalisés au sein de l'école nationale supérieure Louis-Lumière : *Interaction entre Image et son dans la musique filmée*, 1996, Jean-Christophe Laurier & *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, Thibault Haas, ENS Louis-Lumière, 2020.

Nous allons maintenant nous intéresser à une forme particulière qui met en scène la performance musicale live. Cette forme est le film de concert. Ici, je vais utiliser le terme Film-Concert. Nous avons vu dans le précédent chapitre les relations qu'entretiennent le cinéma et la musique dans la performance, ainsi que les problématiques que cela pouvait impliquer. Ces questions et enjeux sont exacerbés dans cette forme de production audiovisuelle, car ces dernières sont très contraignantes d'un point de vue technique, mais également dans la difficulté à retranscrire cinématographiquement une œuvre musicale dans sa performance scénique.

⁵³ <https://www.unesco.ch/fr/comunication/memoire-du-monde/francais-lheritage-du-montreux-jazz-festival/>

DEUXIEME PARTIE.

Les films-concerts

Chapitre 1. Une forme compliquée.

Définition et période du muet

Tout d'abord, il est souhaitable d'essayer de définir ce que sont les « Films-Concerts ». C'est un néologisme qui provient d'une contraction de la locution film de concert. Ce terme regroupe deux mots qui ont chacun leur signification propre. Le mot « Film » désigne ici, une œuvre cinématographique et le mot « Concert » une séance de musique vocale ou instrumentale donnée dans un lieu public ou privé à au moins une personne. Comme évoqué dans les chapitres précédents, il unifie deux formes qui sont autonomes et distinctes que sont le cinéma et la musique. Ce néologisme, que l'on peut retrouver dans certains écrits, est souvent utilisé de manière promotionnelle ou pour catégoriser des œuvres qui sont dans un genre un peu flou. Il est parfois utilisé par des critiques de cinéma pour qualifier ces œuvres. De plus, il peut être employé comme traduction du terme 'concert film' en anglais. Nous pouvons dire que ces films de concerts appartiennent à la catégorie des films musicaux sans vraiment prendre de risque. Mais que sont vraiment ces « films-concerts » ? Qu'est-ce qui les différencie d'une simple captation live ? Que nous apprennent-ils sur comment filmer la musique ?

Je définirais les films-concerts comme des œuvres qui se construisent autour de la captation d'un concert. Ces films se composent donc majoritairement de performances live filmées. Les moments de scènes sont souvent entrecoupés d'interviews, de reportages sur les coulisses ou les préparations du concert. Ces objets se distinguent des captations live pour la télévision – bien que certaines d'entre elles soient devenues des œuvres de cinéma - ou d'autres médias par le désir initial d'en faire un objet pensé pour des spectateurs de cinéma. Ce terme de films-concert désigne un grand nombre de projets et d'œuvres qui sont souvent mis de côté, car considérés comme présentant peu d'intérêt. Cependant, ils constituent un patrimoine non négligeable. Sur le site IMDB, lorsque l'on utilise le mot-clef « Concert Film », on trouve plus de 3000 œuvres affiliées à ce terme. Ces œuvres sont souvent rangées dans la catégorie documentaire, ce qui est légitime dans la mesure où leur caractère documentaire est bien présent, mais ce sont tout autant des films de performances. Les films-concert peuvent être considérés comme un genre distinct ou du moins une forme hybride dans laquelle un documentaire axé sur l'observation de la performance révèle des moments expressifs

(abandon, joie, etc.) et donne à voir une expérience de cinéma particulière. Il est donc intéressant d'analyser ce rapport entre cinéma et concert.

Le mélange de concert et de cinéma n'est pas quelque chose de nouveau ou qui daterait seulement des années 60 et 70 – avec l'arrivée des concerts de rock filmés et diffusés dans les cinémas – mais est presque né en même temps que le cinéma. Dès le début du 20^e siècle, il y eut des scènes musicales filmées : « Entre 1900 et 1907, Alice Guy tourne entre autres des « phonoscènes » avec des airs d'opéra et des chansons chantées, « douze tableaux de Carmen » et « vingt-deux tableaux de Faust », synchronisés sur plus d'une heure⁵⁴. À la fin des années 1910 et au début des années 1920, des films-opéra muets sont réalisés. La pratique des opéras portés à l'écran « durant la période du muet » peut « paraître surprenante »⁵⁵. En effet, le cinéma n'a pas attendu la synchronisation du son pour porter à l'écran des concerts opératiques. « Dès le début du cinéma, Méliès tourne des sélections d'opéras et d'opéras-comiques comme Faust, La Damanation de Faust, le Barbier de Séville, etc. »⁵⁶. La performance musicale scénique est l'un des moyens de rendre compte de cette synchronisation du son à l'image dans les premières années du cinéma. Dans les premières tentatives de synchronisation du son avec l'image, on peut noter par exemple la tentative d'Edison (1895) filmant Dickson jouant une ritournelle au violon pour synchroniser un kinetographe et un phonographe.

Arrivée du cinéma sonore et période de creux

L'arrivée du son synchrone en 1927 va permettre à d'autres films de concert de voir le jour. Tout d'abord, l'expérimentation du synchronisme audio-visuel va être réalisée au travers d'une performance musicale dans le film *Un Chanteur de Jazz* (1927). Les séquences 'sonores'⁵⁷ du film sont cinq scènes musicales chantées. La démonstration « du nouveau Vitaphone comprend aussi, outre ce grand film, des courts métrages musicaux : solos instrumentaux, airs et ensembles d'opéra par de grands artistes de bel canto du moment ». « Le programme ainsi présenté par Hays comportait principalement de la musique ou du chant

⁵⁴ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1990, p.52

⁵⁵ Idem

⁵⁶ Idem

⁵⁷ Sonore ici désigne le synchronisme du son et de l'image dans le cinéma.

classiques filmés : le violoniste Mischa Elman jouant, accompagné par Joseph Bonine, l'humoresque de Dvorak et une Gavotte de Gossec [...]. »⁵⁸.

Avec l'arrivée du cinéma sonore, la place de la musique et des musiciens évolue radicalement. Les musiciens ne sont plus employés à l'intérieur des cinémas pour jouer en même temps que les films projetés. Il y a alors une mutation du travail du musicien dans l'industrie cinématographique. De plus, les mouvements d'avant-garde des années 20, qui ont essayé de concevoir la spécificité du cinéma par analogie avec l'art musical, vont s'essouffler puis disparaître. Comme si le synchronisme audio-visuel avait paradoxalement éloigné les rapprochements entre musique et cinéma. Malgré le fait que la musique filmée et la performance musicale live furent utilisées pour expérimenter le synchronisme son et image, et qu'il y eut à la fin des années 20 quelques expérimentations sur la captation live de concerts, ce genre d'œuvre avait disparu dans les années 30. Ceci pour plusieurs raisons. La première est l'accumulation de contraintes techniques. Il était encore très compliqué d'enregistrer du son avec des caméras encore très bruyantes. Les caméras devaient donc s'armer de blimps. De plus, devoir monter de longues durées de rush n'était pas chose facile. Ce genre d'œuvres n'intéressait pas vraiment les cinéastes, car trop compliqué pour un résultat peu garanti. La deuxième raison est l'intégration dans les films de fiction de performances musicales chantées, sous forme d'entracte. Ces performances étaient interprétées soit par des acteurs, soit par « de simples chanteurs qui n'intervenaient dans le film que pour interpréter une ou plusieurs chansons. On rencontre des chanteurs déjà connus et qui ont vu leur popularité exploser grâce au cinéma »⁵⁹. La musique filmée se situe donc davantage, dans ces années-là en France, dans une rencontre entre musique populaire et cinéma exposée dans des entractes musicaux.

Entre les années 30 et 50, les concerts filmés ne sont pas vraiment une production importante. C'est l'arrivée de nouvelles techniques de prise de vues et d'enregistrements sonores qui vont faire émerger de nouvelles captations de concerts. Lorsqu'on regarde la liste des films liés au mot clef 'concert film' sur IMDB, on constate que la majorité des œuvres sont réalisées à partir de la fin des années 1950. Quelques exemples sont tout de même notables dans les années 40. Par exemple *Jivin' in Be-Bop (1946)* réalisé par Leonard Anderson, qui met en scène un total de 19 numéros de musique et de danse. *Concert Magic (1948)* réalisé par Paul

⁵⁸ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1990, p.64

⁵⁹ Giusy Pisano, « Les années trente entre chanson et cinéma », 38 | 2002 *Musique !*, page 7

Gordon, qui tournée à Hollywood dans les studios de Charlie Chaplin et qui met en vedette le violoniste virtuose Yehudi Menuhin. Ce film est considéré par certains comme le premier concert filmé pour le cinéma.⁶⁰ On peut citer également le programme télévisuel *Toscanini: The Television Concerts, Vol. 1 - Music of Wagner (1948)*.

Enfin, au cours de ces trois décennies, une autre forme de film musical connaîtra son âge d'or, il s'agit de la comédie musicale, forme qui sera largement répandue dans le cinéma américain entre 1930 et 1960.

Essor des films-concert

C'est en 1959, que le format du film-concert va réellement émerger avec le film *Jazz on a Summer's Day (1959)* réalisé par le célèbre photographe Bert Stern et le réalisateur Aram Avakian. Le film est créé à partir de l'évènement Newport Jazz Festival de 1958 à Rhode Island. Il pose les bases de ce que sera plus tard toute la vague de films de concert des années 60 et 70. Cette date n'est pas anodine. En effet, la fin des années 50 correspond à l'essor de nouvelles formes de cinéma grâce à l'arrivée de caméras portables plus légères (Arriflex, Cameflex, etc.), et à la révolution sonore apportée par l'enregistreur Nagra.⁶¹ Les pellicules vont être plus rapides permettant d'affronter l'obscurité des spectacles scéniques.

Ce sont les années du cinéma direct et du début de la nouvelle vague française. C'est également, le début des films de concert qui à partir de cette date deviendront de plus en plus nombreux. Le film de Bert Stern et Aram Avakian documente le Festival de Jazz de Newport et mélange la musique live sur scène, le public, et des plans documentaires sur la vie à Newport. C'est une première tentative de ce qui deviendra par la suite un genre à part entière. L'objet filmique est, tout d'abord, une réussite par sa dimension historique et comme œuvre de patrimoine. Il a été sélectionné en 1999, pour être conservé dans le National Film Registry des États-Unis par la Bibliothèque du Congrès, en tant qu'œuvre culturellement, historiquement ou esthétiquement significative.⁶² Cet essai de concert-film ne peut cependant pas être considéré comme véritablement abouti. Les cadres ne sont pas véritablement

⁶⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Concert_film

⁶¹ Louis Roux L'ÉVOLUTION DE L'ERGONOMIE DES CAMÉRAS ET LA PRATIQUE DU CADRE, Mémoire de Master, ENSLL, p .28

⁶² <https://www.loc.gov/loc/lcib/9912/nfb.html>

convaincants, et la performance musicale est pendant la première partie du film partiellement oubliée au détriment d'images sur les voiliers de la compétition America's Cup. Les cinéastes ne semblent guère croire à la qualité de leurs images et à la capacité du cinéma à filmer la musique live. Ils montrent davantage des plans de la vie du port de Newport que ce qu'il se passe sur scène. Cependant certaines approches et certaines mises en scène sont très intéressantes et plutôt novatrices, même si elles ne sont que partiellement utilisées. Par exemple, certaines scènes montrent un groupe jouant à travers la ville, ou dans l'espace public, faisant sortir le concert de l'espace scénique habituel. Deux autres séquences sont également intéressantes, elles filment un groupe puis un musicien seul dans une chambre. Cela confère directement à la performance musicale un caractère intimiste. Ces incursions sont cependant relativement rares. Curieusement, une fois que la nuit est tombée sur le festival, les excursions en dehors du concert ne se font plus.

La deuxième partie du film se passe donc exclusivement sur scène. C'est lors de cette deuxième partie que la forme de film-concert va se construire. Les musiciens ne seront désormais laissés de côté que pour montrer un public dansant, chantant, etc. Le film se construira alors sur la relation musicien-spectateur. Les gros plans de visages des musiciens rencontrent ceux des spectateurs. La musique rencontre la danse. Tout cela donne une image contrastée où les visages et corps, éclairés par des lumières dures et directionnelles, se détachent de l'obscurité. Le film réussit dans cette deuxième partie à imposer une forme de film-concert qui sera par la suite utilisée notamment par Donn Alan Pennebaker (*Monterey Pop*, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, etc.) ou alors pour le film *Woodstock* (1970) de Michael Wadleigh. Ce film est important pour son aspect historique, car c'est l'un des tout premiers films-concert réalisés dans l'histoire du cinéma.



Jazz on a summer's day, 1959, Bert Stern et Aram Avakian



Jazz on a summer's day, 1959, Bert Stern et Aram Avakian

Par la suite, la télévision et le cinéma vont parallèlement créer de plus en plus d'œuvres basées sur une captation de concert. Nous n'étudierons pas les œuvres liées à la télévision dans ces années-là, ceci relevant d'un sujet entier. Beaucoup d'expériences furent tentées à la télévision au cours de ces années sous l'impulsion par exemple de Jean Christophe Averty – grand amateur de Jazz – sur la chaîne ORTF. Il créa de nombreuses émissions mettant en scène les stars de l'époque. Il filma notamment la première apparition télévisuelle de Miles Davis en 1957⁶³ avec son quintette interprétant un thème inspiré du morceau "Dig" de Jackie McLean. Jean-Christophe Averty fut très novateur dans la manière de mettre en scène la performance musicale, il expérimenta beaucoup au fil de sa carrière. Sur le site de l'INA, de nombreuses archives de ces programmes sont disponibles. Aux États-Unis et en Angleterre, la télévision produisit également beaucoup d'émissions musicales (que ce soit la NBC ou la BBC). Un exemple marquant en est le concert d'Elvis à Hawaï (1973), filmé et retransmis par la NBC, premier concert retransmis au direct à travers le monde – 54 pays – et regardé par plus d'un milliard de téléspectateurs.

En parallèle, le cinéma et le concert se retrouveront à de nombreuses reprises à partir des années 60. Une autre œuvre précurseur de la vague de film-rock de la fin des années 60 et 70 est le film *The T.A.M.I. Show* (1964) réalisé par Steve Binder. C'est l'un des premiers films-concert rock réalisés. Il met en scène toutes les stars de musique populaire de l'époque : Chuck Berry, Les Beach Boys, Les Rolling Stones, etc. Cette forme mélangeant documentaire et performance musicale live, va grandir en même temps que la vague de musique rock. Le genre du film-concert sous cette forme est donc lié en grande partie à la musique populaire de l'époque, c'est-à-dire le rock. De ce mélange entre documentaire et concert rock naîtra le terme 'Rockumentaire'.

⁶³ <https://www.francemusique.fr/jazz/jazz-culture-inedit-les-premieres-images-de-miles-davis-a-la-tele-archiv-ina-76073>

Rockumentaire

Ce néologisme est une contraction des mots 'Rock' et 'documentaire'. Il a été utilisé pour la première fois par Bill Drake dans l'émission radiophonique *History of Rock & Roll* de 1969. Les films-concert de rock vont entrer dans cette catégorie 'Rockumentaire' qui englobe les films de concerts rock comme *Monterey Pop* (1968), mais également des documentaires plus classiques sur des célébrités de la musique pop, comme *Don't Look Back* de D.A Pennebaker. Ces films de concert vont connaître leur âge d'or dans les années 60 et 70 avec les œuvres sur des groupes de rock nommées « Films-rock » : *Woodstock* (1970), *Monterey Pop* (1968), *Gimme Shelter* (1970), *The Last Waltz* (1978), etc.

Ces captations live vont être produites et diffusées dans de nombreux cinémas. Ces oeuvres sont classées dans la catégorie documentaire (ou documentaire musical), mais restent des concerts filmés pour être diffusés dans « des salles uniquement dédiées à ce genre de films. »⁶⁴ Ces performances ont effectivement un caractère documentaire, car elles témoignent d'une évolution de la société – anglo-saxonne en grande majorité – à travers les événements musicaux. *Woodstock*, par exemple, montre l'apogée du mouvement hippie des années 60 dans la société occidentale. Être révélatrices de leurs époques grâce à la musique filmée constitue une de leurs principales forces. Cependant, ces films ne seraient-ils pas aussi des films-performance ? Où l'intérêt majeur serait la représentation de la musique live en permettant au cinéma de créer une œuvre mélangeant concert et film ?

Ces films-concert sont en général, détachés d'une narration – hormis celle qui se passe sur scène – et s'articulent davantage autour de la construction de l'image du musicien, du rapport de la musique avec l'image de sa représentation. En effet, la plupart de ces films ont une part quasi totale de performance musicale interprétée sur scène. Citons par exemple *The Last Waltz* (1978) réalisé par Martin Scorsese. Le film relate le dernier concert du groupe The Band. Il est filmé par les plus grands directeurs de la photographie de l'époque : Michael Chapman (*Taxi Driver*, *Raging Bull*, etc.), Vilmos Zsigmond (*Voyage au bout de l'enfer*, *Rencontre du troisième type*), Laszlo Kovacs (*Easy Rider*). L'intérêt majeur du film ne porte pas sur les quelques interviews de Robbie Robertson et des autres membres du groupe, mais bien sur les performances musicales interprétées sur scène pour la dernière fois par le groupe

⁶⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_musical#Le_film_de_concert

The Band. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le film commence par la mention : « *This film should be played loud !* » traduisez par « Ce film doit être écouté fort ! ». Ce concert d'adieu du groupe est le cœur de l'œuvre cinématographique et la forme du film tend à rendre un objet qui essaye de montrer la musique live de la manière la plus fidèle possible.

Cette émergence des films-rock et des films de concerts est liée également à la mutation que subissent ces années-là les studios d'Hollywood. Les deux genres prédominant dans la production américaine, les westerns et les comédies musicales, ne sont plus autant demandés qu'auparavant. La jeune génération n'est plus intéressée par ce type de production. Cette jeunesse – anglo-saxonne - écoute du rock et désire des films sur la jeunesse. La combinaison de ces circonstances, du déclin du système des studios et de l'impact de cette situation sur les genres cinématographiques établis, en particulier la comédie musicale, ont laissé un vide générique qui sera comblé à la fin des années 1960 par la forme 'rockumentaire' lancée par Pennebaker⁶⁵. Les films sur la musique rock – en grande partie des concerts filmés – occupent l'espace laissé libre par les comédies musicales, et deviennent un nouveau genre de film musical mettant l'accent sur les performances expressives et exploitant la spécificité de l'expérience cinématographique.⁶⁶ De plus, l'esthétique de ces films, qui correspond souvent au style de cinéma direct - caméra à l'épaule et zooms – rejoint l'énergie et la fureur d'une musique rock qui vient de trouver son imagerie.

Ces films-concert vont reposer sur la stratégie déjà employée dans *Jazz on a summer's day* en 1958, c'est-à-dire la relation de l'artiste avec le public. La construction de ces films dans un premier temps va reposer sur cette manière de montrer le concert et ce, jusqu'à en devenir un cliché, refusé par certains cinéastes désireux de montrer le concert autrement. Lors du premier chapitre, j'avais évoqué *Live at Pompéi* des Pink Floyd réalisé par Adrian Maben. Cet exemple montre bien la limite rencontrée par ce schéma des films-concert utilisé de manière excessive à la fin des 60 et au début des années 70. D'ailleurs par la suite les plans 'reaction shot' sur le public ne seront plus beaucoup (*The Last Waltz*) voire plus du tout employés (*Stop Making Sense*). Les films de concert rock et plus largement les 'rockumentaires' seront une forme prolifique lors des années 70 et du début des années 80, mais elles subiront la fin du mouvement rock. En effet, vers la fin des années 70 et le début de la décennie suivante, la

⁶⁵ Beattie, Keith. *D.A. Pennebaker (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, 2011, p. 23

⁶⁶ Beattie, Keith. *D.A. Pennebaker (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, 2011, p. 23

musique 'Rock' n'est plus à la mode. Le mouvement Punk et les Sex Pistols (1977) sont passés par là et puis le début des années 80 marque une nouvelle 'ère' dans la musique filmée avec l'arrivée de la vidéo et des chaînes de télévision comme MTV (1981) spécialisées dans la musique.

Chapitre 2. *Stop Making Sense* (1984) : un exemple singulier

Genèse et production

Au début des années 80, les films de concert rock n'ont plus vraiment le vent en poupe. La mode est passée, la télévision et des chaînes comme MTV ont repris le secteur de la musique filmée : Le clip 'Thriller' de Michael Jackson sorti en décembre 1983 sur MTV bénéficia à peu près du même budget que le concert filmé des Talking Heads. De moins en moins de concerts sont filmés pour être diffusés au cinéma – le dernier film-concert vraiment exploité en salle est *Sign o' the Times* réalisé par Prince en 1987. Une comédie qui parodie le genre des films rock de concert va même être remarquée : *Spinal Tap* (1984). Parodie qui sonne comme le glas de toute cette période de rockumentaire. C'est dans cette période transitoire et un peu à contre-courant du marché visuel de la musique que Jonathan Demme (*Le silence des agneaux*, *Philadelphia*, *Melvin and Howard*, etc.) va proposer au groupe des Talking Heads de filmer leur concert. Le réalisateur américain est un grand amateur de musique et du groupe New Yorkais. Après avoir vu le concert de la bande de David Byrne, il leur propose de filmer leur show. En effet, « lorsqu'il se rend à l'un de leurs concerts à Los Angeles au printemps 1983, Demme est subjugué par la mise en scène du show »⁶⁷ et il pense que celle-ci a un formidable potentiel cinématographique. De plus, le réalisateur déclare dans le magazine *Time* en 2014 : « Il m'arrive de penser que filmer la musique est la forme la plus pure de cinéma. Cette collision démente du son et de l'image, cette collaboration intense, produit des performances incroyablement cinématiques. Et les soirs où vous filmez le concert, pour un non-musicien comme moi, c'est comme éprouver la sensation de faire partie du groupe ».⁶⁸

Le film sera tourné sur quatre soirs durant le mois de décembre 1983 au théâtre *Pantages* d'Hollywood. « Le réalisateur a affirmé qu'une nuit de tournage a été entièrement dédiée aux plans larges depuis l'arrière pour minimiser les intrusions des caméras sur la scène. Il a aussi considéré faire une bande son séparée, mais le groupe a insisté pour utiliser le son live pour conserver les réactions de l'audience. »⁶⁹. Huit caméras seront utilisées pour filmer chaque soir le concert : six caméras sur pied, une caméra à l'épaule et une caméra sur une *PanaGlide*.

⁶⁷ *Stop Making Sense*, Livret DVD, Christophe Conte, p24, Carlotta films, 2019

⁶⁸ <https://time.com/2980989/stop-making-sense-anniversary-david-byrne-jonathan-demme/>

⁶⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Stop_Making_Sense

La rigueur du show des Talking Heads permettra au réalisateur américain de filmer quatre soirs différents sans risque de problèmes de raccord ou de différence dans l'interprétation des morceaux. Le film est un des premiers à utiliser le numérique pour le travail du son. Contrairement à ce que prétend internet – on peut lire par exemple sur les pages Wikipédia - anglaise et française - que c'est le premier film entièrement en numérique -, le son n'a pas été enregistré en numérique. Cette information a été également diffusée dans des articles du New York Times⁷⁰ ou en interview par D. Byrne⁷¹. La bande sonore fut enregistrée en analogique sur un master 24 pistes puis transférée vers un master 24 pistes numériques pour une post-production numérique.⁷² Ce fut tout de même un des premiers films à utiliser une multipiste numérique pour effectuer la post-production d'un film. Cependant, la même année (1984), deux autres films ont eux été réalisés entièrement avec un son numérique, de la production à la post-production : *Digital Dream & Metropolis* (la version du film de Fritz Lang restaurée par Giorgio Moroder).⁷³ Ces trois films ont utilisé une Pcm 3324 Sony 24 pistes numériques sur bande format DASH. Bien que l'affirmation sur le son numérique du film soit fausse, il n'en reste pas moins que d'un point de vue de l'innovation sonore, *Stop Making Sense* reste un film important. Comme évoqué dans le premier chapitre avec le Live de Pink Floyd à Pompéi et leur enregistrement en quadriphonie, les films de concert sont des œuvres où l'innovation sonore – et visuelle – est souvent importante, car les enjeux techniques sont complexes. De plus, dans la campagne de distribution, les albums live sont souvent édités et vendus pour rentabiliser le coût de la production. Le film est souvent cité pour la qualité sonore du live, se rapprochant d'une qualité d'un album studio. *Stop making sense* sorti en 1984, remportera le prix du meilleur documentaire lors de la 18^e cérémonie des National Society of Film Critics Awards la même année. Presque 40 ans après sa sortie, il est toujours considéré comme une référence dans la captation de concert.

Analysons maintenant les raisons pour lesquelles ce concert filmé est devenu une référence du genre, et comment il est parvenu à concilier cinéma et musique live.

⁷⁰ <https://www.nytimes.com/1984/10/19/movies/movies-talking-heads-in-stop-making-sense.html>

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VkwgVU3sQtw&t=119s>

⁷² *Recording Engineer Producer*, Octobre 1985, Volume 16, p. 123

⁷³ *Recording Engineer Producer*, Octobre 1985, Volume 16, p. 122

Lecture narrative du show

Tout d'abord, la performance du groupe new-yorkais est construite comme un récit et comme une évolution permanente du personnage de David Byrne ainsi qu'une transformation de l'espace scénique. Le film commence avec l'arrivée du chanteur, seul sur une scène vide. Il pose un magnétophone à cassettes sur le sol et lance le beat de la chanson « Psycho Killer ». Il est seul avec sa guitare. Les premiers plans sont rapprochés puis deviennent des plans larges laissant apercevoir l'espace scénique vide autour du musicien. Le récit du concert est autour de ce personnage/musicien. Il représente un archétype d'un homme moderne perdu, confronté à une crise d'identité. À la fin de ce premier morceau, D. Byrne fait mime de tomber à plusieurs reprises. Le montage était, jusqu'ici, constitué de longs plans stables sur le chanteur, mais pour appuyer la perte d'équilibre du musicien, les cuts deviennent plus rapides et « reprennent la chute du personnage dans un recadrage soudain. »⁷⁴. Ce moment est le point de rupture du personnage qui va perdre pied et devoir se reconstruire.

La ligne narrative du film est une idée du groupe lui-même – comme détaillé dans une interview de David Byrne⁷⁵. Le concert se joue sur une scène qui se remplit de plus en plus, les musiciens viennent s'ajouter les uns aux autres, et nous pouvons voir les techniciens mettre en place les lumières, décors, etc. au fur et à mesure. Un des arcs narratifs est donc la création du show pièce par pièce. Dans cette même interview, le leader des Talking Heads confirme qu'il y a bien une autre construction narrative autour de son personnage. Celui-ci, arrive sur scène seul, anxieux, nerveux, mais au fur à mesure du film et du concert, l'arrivée des autres membres du groupe et la musique vont agir sur cet homme comme un parcours cathartique lui permettant de s'émanciper de ses problèmes et de devenir plus libre. Cette évolution est perceptible au travers de symboles utilisés par le film ainsi que par la mise en scène et le travail de lumière effectué. Cette ligne narrative est également évoquée dans les paroles des chansons. Prenons par exemple la première chanson : Psycho Killer dont voici le 1^{er} couplet :

⁷⁴ <https://goodtime-webzine.com/2020/09/15/stop-making-sense-talking-heads-et-politique-du-geste/>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VkwgVU3sQtw&t=119s>

*I can't seem to face up to the facts
I'm tense and nervous and I can't relax
I can't sleep 'cause my bed's on fire
Don't touch me I'm a real live wire'*

Cela renvoie bien – comme décrit plus haut – à cette idée de l'archétype d'un homme moderne, anxieux, en proie à des questions d'identité. Chaque chanson va apporter une évolution du personnage de D. Byrne à travers les paroles des chansons. Dans le livre *Song and Circumstance: the work of David Byrne*, Sytze Steentra évoque également cet aspect et cette évolution dans le show du groupe new-yorkais : « Towards the end of the movie, Byrne's personae find more happiness, in songs like "This Must Be the Place (Naive Melody)" and "Girlfriend Is Better." All in all, the development suggests an abstract story of a man who is overwhelmed by outside forces and suffers an identity crisis, but somehow finds a way of dealing with it through the music, and achieves a balance. »⁷⁶ Le concert se finit sur la chanson *Take me to the river* et symbolise le moment où tous les musiciens deviennent libres, finançant par conséquent le périple musical des personnages.

Construction du film

Le film diffère des autres films-concerts par plusieurs points. Tout d'abord, il n'alterne pas de séquences de performances live avec des interviews, de reportage sur les coulisses du show, ou encore de un retour sur les origines du groupe comme c'est le cas dans de nombreux film-concert comme *The Latz Waltz* (1978), *Woodstock* (1970), ou plus récemment *Shine a light* (2006). Il reste concentré exclusivement sur le concert des Talking Heads sans jamais essayer de nous montrer autre chose que le groupe new-yorkais sur scène. Ensuite, il ne montre jamais le public – hormis à la toute fin – alors que tel est souvent le cas dans l'acte de filmer un concert – comme évoqué plus haut dans le paragraphe sur le rockumentaire. Cette raison de l'absence du public provient d'une mauvaise expérience lors du premier soir de tournage. En effet, J. Demme explique en interview⁷⁷ que ce premier soir, il demanda au directeur de la photographie - Jordan Cronenweth - d'éclairer le public pour pouvoir filmer leur réaction afin de monter – et montrer – la connexion entre le groupe et public. Cependant, cela eut comme

⁷⁶ Steenstra, Sytze. *Song and Circumstance: The Work of David Byrne from Talking Heads to the Present*, Bloomsbury Publishing, 2010, p. 102

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pS-FHFV7IbQ>

effet de provoquer l'inhibition du public et entraîna un malaise dans le groupe qui donna par conséquent un de leurs pires concerts. Après ce premier échec, le réalisateur décida de ne plus filmer le public. Il en tira une conclusion, et affirma plus tard que des plans sur le public n'étaient pas nécessaires, car ce qu'il se passait sur scène était largement plus intéressant. Enfin, une des volontés de Jonathan Demme, mais également du groupe américain, était de produire un objet à destination du spectateur de cinéma et non de montrer le spectateur du concert. Comme évoqué dans le chapitre I, pour éviter que le spectateur de cinéma ne devienne spectateur du spectateur, faire abstraction du public présent dans la salle permet au réalisateur de créer une œuvre directement dédiée au grand écran. Cette volonté est perceptible à travers certains éléments. Tout d'abord, le film nous entraîne dans un flux musical et visuel nous donnant l'impression d'être dans la salle comme spectateur du concert. Ensuite, à certains moments le chanteur du groupe regarde face caméra comme pour interpeler le spectateur de la salle de cinéma, comme, par exemple, les deux photogrammes ci-dessous :



Ces interactions avec la caméra ont été réfléchies en amont et surviennent seulement à quelques moments précis. En effet, une des directives du producteur du film – Gary Goetzmann - aux musiciens était de ne pas regarder la caméra ou de ne pas faire de drôle de tête.⁷⁸ *Stop Making Sense* est un film-concert vraiment pensé pour le spectateur de cinéma et qui met en place une construction dans ce sens. Le film diffère des autres œuvres du même genre également par son travail de l'image.

Travail de la lumière et de l'image dans *Stop Making Sense*

Un des points frappants dans l'œuvre de Jonathan Demme, est le travail visuel qui est très éloigné du visuel des concerts rock ou pop de l'époque. Ceci s'explique par un travail singulier entre les différents acteurs de la direction artistique visuelle. En effet, la lumière d'un concert filmé est souvent celle du live en lui-même. Le problème est que cette lumière n'est pas du tout adaptée à une prise de vues : les contrastes sont trop forts, les projecteurs ont un IRC (indice de rendu des couleurs) faible, ils sont souvent directement dans le cadre, provoquant des images 'cramées', etc. La plupart du temps cela donne une image non maîtrisée qui ne parvient pas à rendre visuellement le show. Nous verrons par la suite plus en détail ces problèmes techniques de prises de vues. Ici, plusieurs personnes sont à l'origine de la création de cette image 'originale'. Tout d'abord D. Byrne lui-même. Pour la création du concert, il élaborait une conception lumineuse de l'intégralité du show à travers un story-board. Chaque chanson fut dotée, avant les premiers concerts, d'une direction lumineuse travaillée par David Byrne. Pour réussir à concevoir cette lumière sur scène, il s'entoura d'une éclairagiste de théâtre du nom de Beverly Emmons. Cette dernière l'aida à mettre en lumière les images qu'il avait en tête. D'après elle, « David aimait l'utilisation de la lumière blanche et voulait que tout soit simple et réel »⁷⁹. Plusieurs des trouvailles de solutions d'éclairage ont été suggérées par elle. Elle déclare par exemple dans une interview que lors de la chanson *Slippery people*, le leader des Talking Heads lui a demandé d'éclairer par une source de lumière unique provenant de la gauche. Un HMI 4 kW fut utilisé comme unique source

⁷⁸ *Stop Making Sense*, Livret DVD, Christophe Conte, p25, Carlotta films, 2019

⁷⁹ <https://www.thecapitoltheatre.com/blog/detail/uncovering-hidden-insights-with-stop-making-sense-lighting-designer-beverly-emmons>

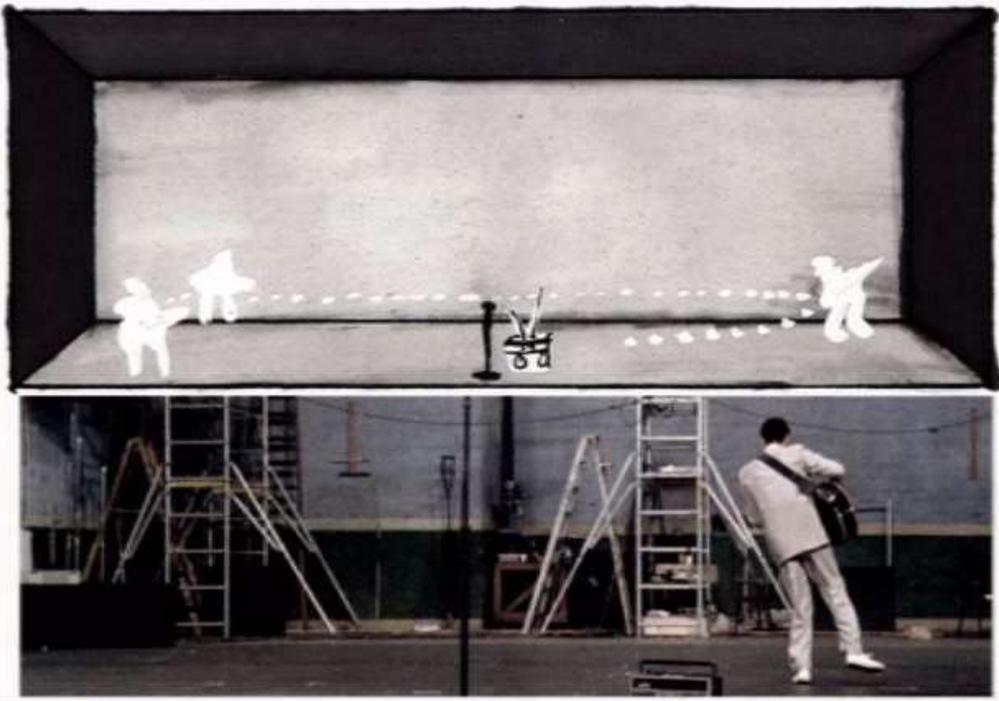
lumineuse pour éclairer la scène.⁸⁰ Le problème est que ce genre de projecteur met plusieurs minutes à s'allumer avant d'atteindre une stabilité colorimétrique. Le projecteur restera donc allumé tout au long du morceau. La technologie HMI (Hydrargyrum medium-arc iodide) n'est pas vraiment une technologie utilisée dans le spectacle vivant musical. Elle peut être utilisée de temps en temps au théâtre (cf *Penser la lumière* de Dominique Bruguère et Chantal Hurault), mais rarement dans un concert. Beaucoup de raisons à cela : c'est une lumière fragile qui coûte cher, d'une durée de vie assez courte, qui ne peut pas se brancher en DMX sur une console – pour l'époque des années 80 on parlera de jeu d'orgue -, elle met du temps à se stabiliser et a donc besoin d'être chauffée, etc. Ce n'est donc pas le compagnon idéal d'une lumière de concert. À l'époque, c'était cependant le meilleur moyen d'avoir une source lumineuse puissante et équilibrée à environ 5600K. De plus elle possède un très bon IRC.

La troisième personne de la chaîne visuelle est le directeur de la photographie Jordan Cronenweth. Celui-ci arrive après que le live a déjà été construit visuellement. Il doit cependant réussir à retranscrire sur la pellicule toutes les intentions visuelles du show et ainsi rendre à l'image ce que le spectateur de la salle voit avec ces yeux. J. Cronenweth vient de terminer le tournage de *Blade Runner* qui deviendra un film majeur du cinéma américain en partie grâce à son travail de directeur de la photographie. Celui-ci va réussir sur *Stop Making Sense* à obtenir également une image maîtrisée, construite sur des contrastes forts, en clair-obscur, qui nous rappelleront certaines images du film de Ridley Scott (*Blade Runner*). Par sa précision, son travail méticuleux, Jordan Cronenweth réussira à éclairer et capter l'essence de la performance visuelle du live des Talking Heads. La discussion autour de l'image se fera surtout entre Cronenweth et D. Byrne. Jonathan Demme – d'après ses dires – ne participera pas aux discussions autour du travail de l'image et de la lumière. L'outil de discussion entre le directeur de la photographie et le chanteur du groupe sera le story-board conçu par ce dernier. Examinons un instant des comparaisons entre certaines planches du story-board – le reste du story-board se trouve en annexe - et l'image finale du film avec les indications inscrites par D. Byrne.

⁸⁰ <https://www.thecapitoltheatre.com/blog/detail/uncovering-hidden-insights-with-stop-making-sense-lighting-designer-beverly-emmons>

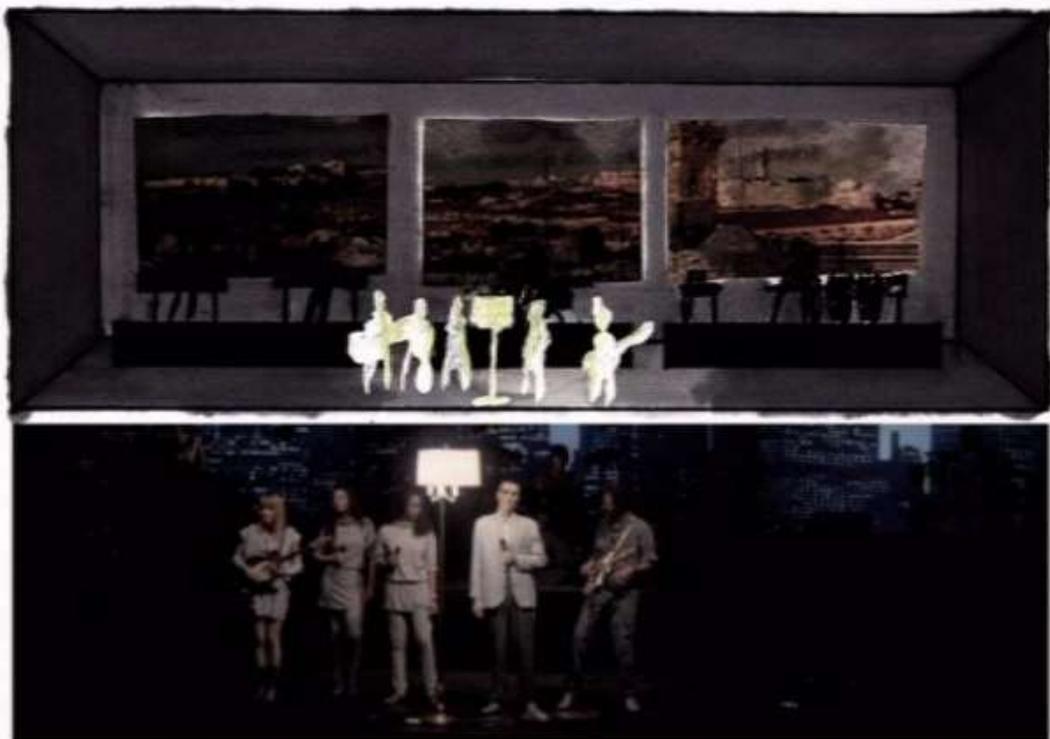
STORYBOARD

"PSYCHO KILLER"



STORYBOARD

"THIS MUST BE THE PLACE"



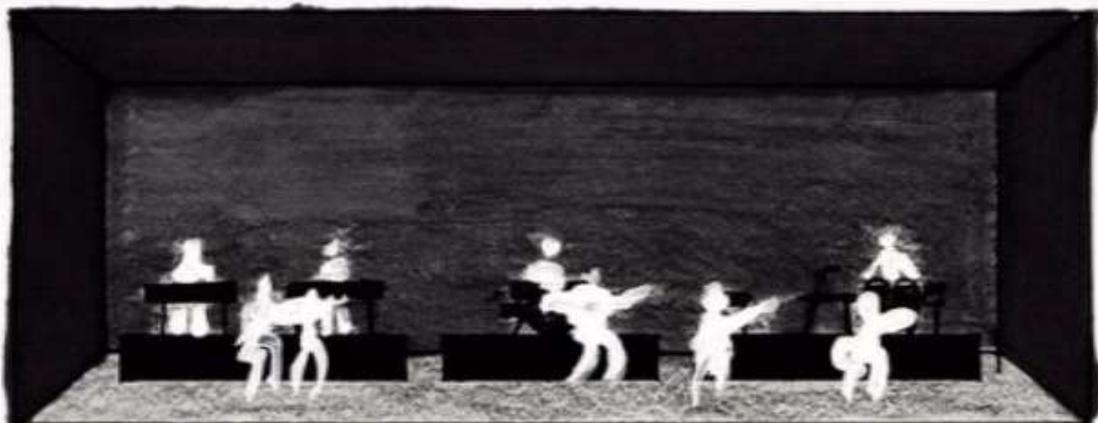
STORYBOARD

"SWAMP"



STORYBOARD

"LIFE DURING WARTIME"



LIFE DURING WARTIME

- SECOND KEYBOARD RISER HAS BEEN WHEELED OUT (BERNIE)...HE BEGINS SONG
- DAVIDS GUITAR IS TAKEN FROM HIM....SO HE IS FREE TO RUN AROUND
 - "JOGGING" DANCE AND "INDIAN-SNAKE" DANCE DURING THIS SONG.
 - DAVID RUNS AROUND THE STAGE AT THE END OF THIS SONG

STORYBOARD

"THIS MUST BE THE PLACE"



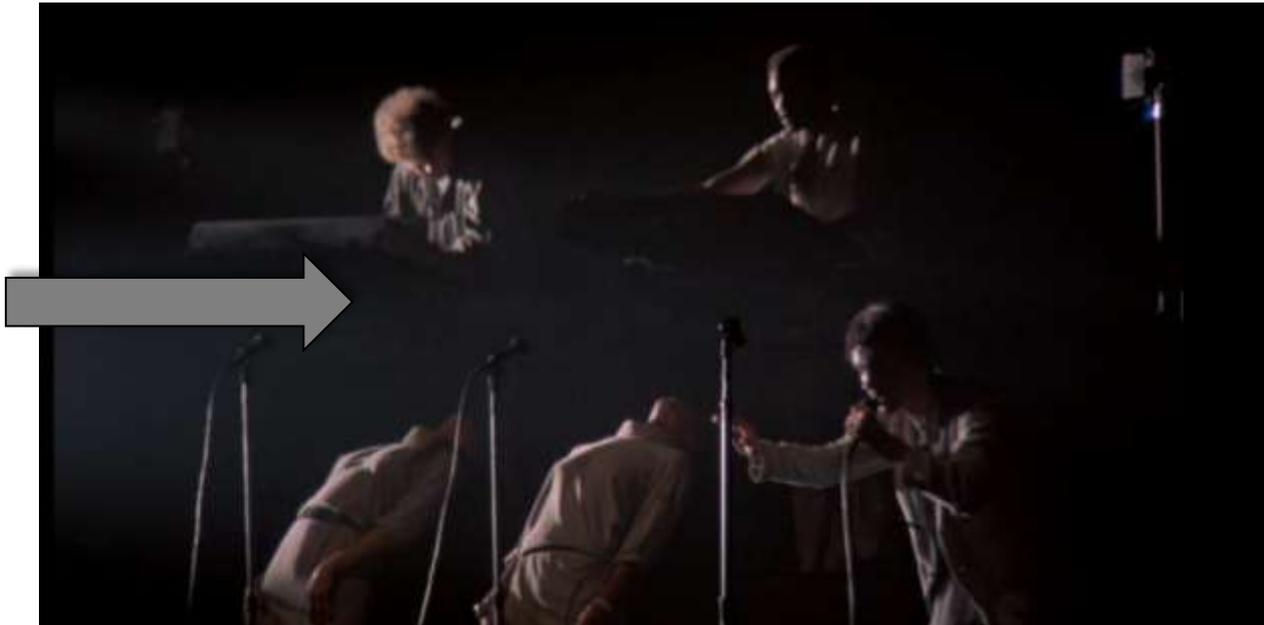
- DURING SECOND INSTRUMENTAL BREAK STAGE LIGHTS GO OFF (LEAVING FLOOR LAMP
- SLIDES OF FUNNY BODY PARTS COMES ON... KNEES... ELBOWS... BELLYBUTTONS ... BUTTS... DOG PAWS + TAILS
- RETURNS TO PREVIOUS SINGING CUE DURING NEXT VERSE.

Les indications lumineuses, de jeu, etc. étaient toutes notées préalablement dans ce découpage, facilitant ainsi le travail de Jonathan Demme, qui avait déjà un découpage de chaque chanson, mais également celui de Jordan Cronenweth qui disposait d'une référence visuelle sur laquelle se baser. Les images du film sont toutes très proches des intentions initiales du groupe new-yorkais.

Le directeur de la photographie utilisa les 3 soirs à sa disposition (le premier soir ne fut pas gardé pour les raisons citées plus haut) pour éclairer chaque axe différemment afin d'avoir le plus souvent possible une lumière correspondant aux intensions visuelles quitte à avoir de faux raccords lumière entre deux plans ; faux raccords qui ne sont visibles que si l'on s'y attarde. Prenons par exemple le cas de du titre *Once in a lifetime* vers le milieu du film. Le premier plan dure environ 3'40'' et reste fixe sur le chanteur, c'est un plan taille qui laisse la possibilité au chanteur de se mouvoir sans que ses mains ne sortent du cadre. La lumière est dure et latérale, elle provient de la droite caméra. La scène est quasiment plongée dans le noir, on aperçoit seulement le batteur éclairé par une lumière plus douce dans une direction gauche/droite.



Après ces 3 minutes de plan frontal sur le chanteur, une coupe révèle une partie du reste du groupe sur sa gauche, avec une lumière en $\frac{3}{4}$ contre. Le raccord fonctionne parfaitement, car on conserve les mêmes valeurs de contraste et la lumière reste dure et puissante. Cependant, si on s'attarde un peu, on se rend compte que la direction lumineuse n'est pas du tout la même que sur le premier plan. Elle est passée de droite/gauche à gauche/droite.



Ces deux plans n'ont donc pas été filmés le même soir. D'autres exemples de ce type sont repérables dans le film. Il montre toute la créativité du chef opérateur dans sa conception de l'image du film. Il ne s'est pas attaché uniquement à exposer correctement la lumière du live créée par D. Byrne et Beverly Emmons, mais il a éclairé chaque soir par rapport à un axe, essayant de donner un maximum de cohérence entre les différents axes. Ce que confirme Jonathan Demme lors d'une interview⁸¹ où il explique que J. Cronenweth a bel et bien éclairé chaque soir différemment et l'image du film s'en ressent. C'est en effet assez inhabituel dans la manière d'éclairer un concert. Les concerts sont souvent éclairés au moyen de projecteurs placés tout autour de la scène, ne privilégiant pas d'axe particulier par rapport à un autre. Les caméras qui captent le live subissent ces éclairages omnidirectionnels et ne rendent ainsi pas compte de l'aspect visuel du show. De plus, la possibilité de filmer plusieurs fois le même concert afin d'en faire un concert filmé unique est assez exceptionnelle, laissant ainsi au cinéma la possibilité de s'approprier l'œuvre scénique d'un concert. Si certains moments restent dans une esthétique plus brute et semblent moins préparés, ce n'est pas préjudiciable dans la mesure où cela renvoie au caractère même de ce qu'est un concert.

La lumière et l'image du film racontent également la crise existentielle du personnage de D. Byrne ainsi que son parcours cathartique. « Cet aspect quelque peu mortifère de la photographie, accentué par l'absence de décor et les vêtements gris des musiciens, va dans le

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9Ucsk5TB2hI>

sens d'une perte d'ancrage de l'individu dans un monde dévitalisé. La scène de spectacle semble inhabitable, avant qu'une progressive énergie naisse et explose, offrant un concert dynamique, communicatif, et salvateur. »⁸²

Pour poursuivre notre réflexion sur le travail de l'image dans ce film, évoquons maintenant les diverses influences provenant du cinéma, du théâtre, etc. détectables dans l'œuvre de J. Demme.

Influences visuelles

Lors de la chanson *This must be the place*, D. Byrne dance avec une lampe. Cette séquence n'est pas sans rappeler une séquence avec Fred Astaire dans le film *Royal Wedding* (1951, Stanley Donen).



Royal Wedding, Stanley Donen, 1951



Stop Making Sense, Jonathan Demme, 1984

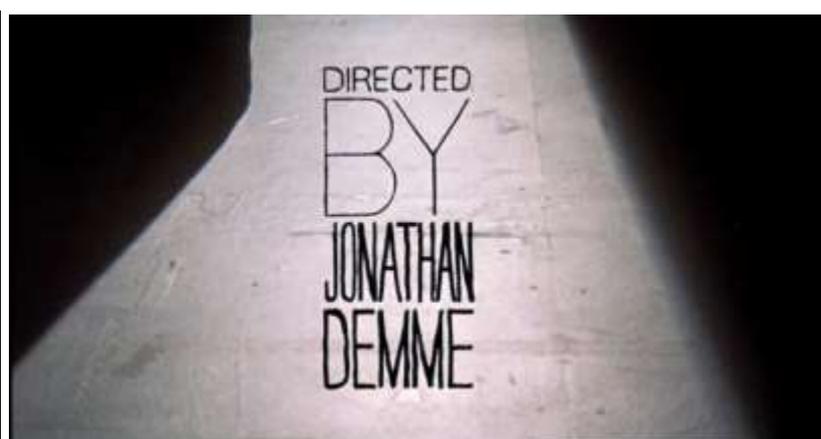
La valeur du plan (plan moyen où les personnages sont cadrés de plain-pied), la position de caméra (frontale par rapport à un espace scénique), le jeu de danse autour d'un objet similaire (une lampe et un porte-manteau), la musique comme cœur de l'objet filmique, tous ces éléments opèrent un rapprochement entre les deux séquences extraites de ces deux films. Cette comparaison nous conduit à émettre une hypothèse : le film-concert des Talking Heads ne serait-il pas aussi une comédie musicale ? Ou du moins, ne s'appuierait-il pas en partie sur les caractéristiques d'une comédie musicale ?

⁸² <https://goodtime-webzine.com/2020/09/15/stop-making-sense-talking-heads-et-politique-du-geste/>

En effet, tous les éléments cités précédemment comme par exemple, le fait que le show possède une lecture narrative lisible au travers du personnage joué par D. Byrne, le travail de lumière impeccable, empruntant des moyens techniques au cinéma de fiction, le placement frontal de la caméra et l'utilisation de longs plans pour rendre compte de l'unité de chaque interprétation scénique, sont des caractéristiques des comédies musicales américaines des années 40 et 50. Comme évoqué dans la partie *Filmer la performance musicale live : un défi ?*, c'est par la danse et le mouvement du corps que la musique va être en partie filmée. Ici, la mise en scène, le montage, le choix des valeurs de plan amènent à rendre compte de la chorégraphie et de la musicalité des corps. Le personnage de David Byrne se développe au travers de ses gestes : il arrive d'abord rigide et droit, seul sur scène puis au fur et à mesure du show, ses gestes seront plus amples, déliés. Les autres membres du groupe contribuent également au travers de leur chorégraphie à incarner des personnages musicaux.

Cette musicalité des corps et l'utilisation de la danse comme pont entre musique et image concourent à rendre toute l'énergie du concert. La dimension athlétique et physique du concert s'en ressent. Les musicien.ne.s ne sont jamais statiques, ils courent, sautent, font preuve d'un engagement physique intense. Les longs plans sont composés de cadres stables, mais la dimension athlétique des musiciens et la musique entraînante du groupe vont faire sortir la musique du cadre. Ici, on ne cherche plus le lieu d'émanation de la musique, comme ce pourrait être le cas avec un musicien seul devant un instrument acoustique, la musique surgit de partout, elle déborde des cadres fixes des opérateurs, elle nous entraîne en tant que spectateur dans le concert. Ceci est rendu possible en partie grâce au point d'ancrage que constitue de la performance chorégraphique du groupe new-yorkais. Le flux musical est rendu parfaitement par l'image et le montage du film.

D'autres influences sont perceptibles dans le film. Les titres du générique au début ne sont pas sans rappeler la typographie des cartons d'une œuvre de Stanley Kubrick : *Docteur Folamour* (1964).



Jonathan Demme le confirme lors d'une interview⁸³. Ces cartons titre sont l'œuvre de Pablo Ferro, graphiste américain spécialisé dans les génériques de films. Il a participé, par exemple, aux génériques d'*Orange mécanique* (1971), *L'affaire Thomas Cronw* (1968), *BettleJuice* (1988), etc. Il est également l'auteur des titres du film de Stanley Kubrick, *Docteur Folamour* (1964). J. Demme souhaitait des cartons titre ressemblant à ceux du film de Kubrick, Pablo Ferro lui proposa de faire les mêmes, et ainsi naquirent les titres de *Stop Making Sense*.

L'influence du théâtre traditionnel japonais est également perceptible dans le show du groupe, notamment avec le costume 'The Big Suit' que porte D. Byrne lors de la chanson 'Girlfriend is better'. D. Byrne écrit⁸⁴ que pendant le début de la tournée de l'album *Remain in light* (1980), le groupe s'est retrouvé au Japon. Pendant cette tournée au Japon, le chanteur du groupe s'intéressa au théâtre traditionnel japonais : Kabuki, Nô, Bunraku. La vision de ces spectacles lui donna les principales idées visuelles pour le prochain concert des Talking Heads, idées qui se retrouvèrent par la même occasion dans le film *Stop Making Sense*.

Quelles sont ces influences ?

« In Bunraku, the puppet theater, often a whole group of assistants would be onstage operating the almost-life-size puppet. We weren't supposed to "see" them, but they were right there, albeit dressed in black »⁸⁵

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=9Uesk5TB2hI>

⁸⁴ David Byrne, *How Music works*, New-York, Three rivers press, 2012, p. 54

⁸⁵ David Byrne, *How Music works*, New-York, Three rivers press, 2012, p. 54

Rappelant le rôle des assistants qui agitent les marionnettes lors d'une représentation du théâtre Bunraku, le concert des Talking Head joue sur les interventions des 'roadies'⁸⁶ pour amener les différents éléments présents sur scène au fur et à mesure et ainsi construire le show. On peut également apercevoir dans le film, des techniciens se promenant au milieu des musiciens avec des projecteurs, jouant ainsi avec des ombres projetées et des changements de lumière. De plus, le chanteur du groupe va plus loin en précisant, toujours au sujet du théâtre traditionnel japonais : «Everyone wore massive, elaborate costumes and moved in ways that were unlike the ways people move in real life», s'appuyant sur l'adage formulé un soir par le créateur de mode Jurgen Lehl : « Tout sur scène doit être plus grand ». D. Byrne s'inspira de ces idées pour créer le show et une tenue de scène. Il reprit l'idée d'un costume d'homme d'affaires qu'il avait déjà utilisée lors d'une des tournées précédentes, mais le réalisa cette fois plus grand et stylisé à la manière d'un costume du théâtre Nô.



Croquis du costume 'Big Suit' *How Music works*, page 55



David Byrne sur Scène avec le fameux costume. Stop Making Sense (1984)

Il arrive dans cette tenue pour la chanson 'Girlfriend is better'. C'est le moment où le personnage finit sa transformation et revient sur scène à l'intérieur de cette immense tenue. En plus du costume 'the big suit' inspiré des tenues du théâtre Nô, les visages des musiciens sont lors de certaines chansons éclairés de telle façon que l'on a l'impression qu'il s'agit davantage de masques. Pendant le morceau 'What a day that was', ils sont éclairés par-dessous, ce qui

⁸⁶ Machiniste itinérant qui suit souvent les groupes de musique en tournées.

dessine sur leur visage une sorte de « masque archétypal formant un visage impersonnel ressemblant à un crâne qui frissonne ».⁸⁷



Stop Making Sense, Jonathan Demme, 1984



Stop Making Sense, Jonathan Demme, 1984

David Byrne explique également l'influence du théâtre japonais dans cette idée de masque. « As in Japanese theater, the performers often wore masks and extreme makeup; their movements, too, were stylized and “unnatural.” It began to sink in that this kind of “presentational” theater had more in common with certain kinds of pop-music performance than traditional western theater dit ».⁸⁸ Cette utilisation de la lumière pour créer des visages surnaturels et ainsi produire un visuel différent de la majorité des concerts est également en lien avec le sens de la chanson. « What a day that was » est une référence au morceau religieux « What a day that will be ». La création - par la lumière - de masques symbolisant des crânes renvoie à notre propre mortalité et ainsi joue sur la citation ironique du morceau catholique, hymne chrétien de l'Ascension. Changer le titre de la chanson 'Quelle journée ce sera' en 'Quelle journée ce fut' appuie cette remise en question de la religion. De plus, comme évoqué plus haut, cela renvoie à la quête de repère et d'identité du personnage qui face à la mort trouve ses propres réponses et évolue vers un avenir plus libre. À travers de l'exemple de cette chanson, nous voyons en quoi le cinéma peut participer à la création d'une œuvre cinématographique en lien avec l'œuvre musicale. La capacité du cinéma à effectuer des plans rapprochés, ou de gros plans sur le visage permet une approche symbolique qu'une personne spectatrice du concert aura du mal à percevoir, car trop éloignée de la scène.

⁸⁷Steenstra, Sytze. *Song and Circumstance: The Work of David Byrne from Talking Heads to the Present*, Bloomsbury Publishing, 2010, p. 102

⁸⁸David Byrne, *How Music works*, New-York, Press Three Rivers, 2012, p. 54

Marqué par la vision de ces différentes représentations théâtrales, D. Byrne s'en inspira pour créer visuellement le concert, désireux d'échapper à la volonté de naturalisme et de spontanéité selon lui très marquée dans la représentation du théâtre occidental. Toutes ces influences font de *Stop Making Sense*, un film-concert novateur qui grâce à son intégration de différentes formes de représentation, au travail du groupe, du réalisateur, du chef opérateur, etc. va réussir à produire une performance scénique musicale pour le cinéma.

Le montage

Pour aborder la question du montage, mentionnons tout d'abord un autre film-concert réalisé quelques années plus tôt : *Let's spend the night together* (1981) de Hal Ashby, film-concert sur une tournée des Rolling Stones en 1980.

Le premier élément intéressant, qui relève d'ailleurs davantage de l'anecdote, est la présence de Pablo Ferro dans la réalisation du film. Cette fois-ci, il n'est pas impliqué dans la conception des titres, mais il aide Ashby comme 'consultant créatif'.

Ensuite, et plus important, vient la présence de Lisa Day comme monteuse. Elle sera également la monteuse de l'œuvre de Jonathan Demme trois ans plus tard. Lors de la réalisation de ce concert filmé, le réalisateur et son équipe technique mettent en place un système vidéo qui permettra à Hal Ashby et Pablo Ferro d'avoir sur des moniteurs le retour de chaque caméra.⁸⁹ De nos jours, disposer d'une régie vidéo lorsqu'on filme un concert est très fréquent, mais à l'époque il s'agissait une innovation technique de taille, rendue possible par les innovations des différents supports et l'arrivée par exemple de l'enregistreur Sony Betacam. Jonathan Demme reprit ce système quelques années plus tard. Il possédait donc une régie vidéo avec ces 8 retours vidéo, et put suivre en permanence ce qu'il se passait sur scène. C'était le début des régies multi-machines. Cette évolution technique est un tournant majeur dans le système de captation à plusieurs caméras. Cela permit un montage beaucoup plus rapide que précédemment. Jonathan Demme et à la monteuse Lisa Day ont pu, grâce à cette technique, monter le film en moins de 3 mois, alors que 8 caméras avaient filmé le show 4 soirs différents. Le système développé par Ashby marque le début du montage non linéaire.

⁸⁹ <https://www.nytimes.com/1983/02/06/movies/they-filmed-as-the-stones-rolled.html>

Cette révolution a permis de réduire le temps de montage des films concerts et constitue une étape importante dans le montage non linéaire en usage aujourd'hui.

A contrario de beaucoup de film-concert qui utilisent un montage rapide, où chaque plan ne dure pas plus de 10 secondes, *Stop Making Sense* est constitué de longs plans souvent sans mouvements intempestifs – 6 des 8 caméras sont sur pied. Pas de mouvements de grues, ni de travellings à tout va. Cette unité de temps dans chaque chanson va permettre à la performance de tirer sa force de ce qu'il se passe sur scène sans que cela soit perturbé par un montage rapide voire de type 'clip'. Jonathan Demme souhaitait créer cette construction et il précise dans une interview⁹⁰ : « I wanted to shoot it like a feature film and not do a bunch of quick cuts which had become pretty fashionable already on TV. » Il souhaite filmer ce concert comme il filmerait un film de fiction. Il évoque la télévision, car à cette époque – 1984 – les clips vidéo et des chaînes comme MTV étaient devenus majoritaires dans le secteur de la musique filmée, imposant une esthétique qui allait devenir la norme : montage rapide, image vidéo, etc. À contre-courant de cette esthétique, il souhaite réaliser une œuvre pour le cinéma. Chaque chanson va amener un découpage et un montage adaptés au morceau. Le réalisateur travaillera dans la durée des plans et sur le sens que porte chaque coupe dans la représentation scénique de la musique.

Citons plusieurs exemples. Pour la première chanson, *Psycho Killer*, le film s'ouvre sur un plan de sol avec une forte entrée de lumière provoquant un couloir lumineux. Les titres défilent. D. Byrne arrive sur scène, on n'aperçoit que ses pieds, il avance jusqu'au micro, la caméra effectue un travelling arrière – l'opérateur se sert d'une Panaglide, stabilisateur analogue à la steadicam – tout en ne filmant que les pieds du chanteur. D. Byrne pose un magnétophone, s'adresse au public : 'I have tape i want a play' et lance le beat de la première chanson du concert. La caméra filme toujours les pieds de l'artiste tapant le rythme du morceau. Le plan dure depuis 1'30'' et nous n'avons toujours pas vu le visage du musicien ou de la scène. Sa première intervention arrive par le hors champ avec la phrase adressée au public. Comme un symbole, les premiers sons musicaux qui vont sortir du magnétophone, proviennent d'un outil non humain, une machine. Le réalisateur ne se trompe pas et filme cette machine produisant les premiers sons avant de remonter sur le visage de David Byrne chantant les premières paroles de *Psycho Killer*. Commencer par filmer la machine produisant

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=RXT0WOUceak>

du son puis remonter vers le visage humain introduit parfaitement la problématique du personnage incarné par D. Byrne : la crise existentielle de l'homme moderne. Le cinéaste aurait pu découper ces 2 premières minutes de nombreuses manières différentes ; plan large pour présenter le décor vide de la scène puis un plan serré sur le chanteur pour se focaliser sur son visage, etc. Cependant, en privilégiant un plan serré sur ses pieds et en n'incarnant ainsi le personnage quasiment uniquement au moyen du hors champ, il laisse le spectateur intrigué par cette entrée et met en avant la mise en scène du magnétophone. Ce premier plan dure environ 2' avant qu'une première coupe arrive, cette durée permet au spectateur d'entrer dans le film comme un spectateur entrerait dans un concert. Ce long plan d'introduction est une très grande réussite qui démontre tout le potentiel dont dispose le cinéma pour filmer un concert. Ce plan est suivi de deux plans larges - un plan large de dos et un plan large de face - qui vont cette fois-ci placer le chanteur seul au milieu de la grande scène du théâtre Pantages, soulignant encore l'idée de cet homme perdu dans la société. Le morceau continue avec des plans plein pieds ou rapprochés sur le musicien. Chaque plan sera relativement long laissant ainsi la performance musicale s'accaparer l'image. Le montage va également s'appuyer sur la construction musicale pour effectuer ces changements de plan. La citation de Bruno Monsaingeon évoquée dans le premier chapitre, « lorsque le changement de plan intervient pour des raisons de structure musicale, lorsqu'il correspond à des événements harmoniques ou rythmiques ou lorsqu'on filme en plan séquence des plans qui peuvent être très longs, ou lorsqu'un mouvement de caméra, un travelling, est fait selon un rythme interne à la musique, je crois que le spectateur le perçoit »⁹¹, prend ici tout son sens. Le montage joue avec la structure du morceau. Les changements de plan arrivent souvent une ou deux mesures avant le changement de partie de la chanson. Par exemple, le premier cut arrive deux mesures avant le passage du couplet au refrain, anticipant ainsi la structure musicale. Le changement des plans correspond quasiment systématiquement à un changement dans la structure du morceau. Le rythme du montage composé de longs plans est composé à partir du 'rythme interne' de la musique. Cela est davantage perceptible vers la fin du morceau, lorsque le chanteur s'éloigne du micro et se dirige vers le fond de la scène. Le montage jusqu'ici composé de ces plans relativement longs va se transformer en une succession de coupes rapides lorsque D. Byrne fait mine de tomber à plusieurs reprises. Le beat du morceau va devenir davantage syncopé, entraînant avec lui la chute du chanteur, mais également un montage essayant de rattraper le musicien dans sa chute. Là encore c'est la structure du morceau, la musique, la chorégraphie

⁹¹ « Filmer la musique », *Image Documentaire* n°78/79, décembre 2013, p. 34

du chanteur qui vont emporter avec eux le montage. Les coupes sont le reflet de tous ces éléments scéniques et musicaux laissant ainsi la musique être un point d'ancrage dans l'image, sans lui infliger les cut intempestifs pouvant provenir d'un montage générique et rapide. Comme expliqué dans la première partie, chaque chanson possède son propre découpage en adéquation avec le propre rythme de la musique, mais également de la mise en scène scénique du groupe. Jonathan Demme veut se focaliser sur l'essence du concert et en faire une véritable œuvre cinématographique et le montage va dans ce sens. Il l'évoque lors d'une interview⁹² : « we wanted that each song to feel different somehow the editing if at all possible ».

Un deuxième exemple montre bien la volonté du réalisateur de se focaliser sur ce qu'il y a de plus intéressant sur scène tout en étant en adéquation avec la musique, la mise en scène scénique, etc. : lors de la chanson *Once in a lifetime*, le premier plan dure plus de 3 minutes, il reste sur D. Byrne interprétant le morceau avec une énergie folle. Il n'y a pas de coupe ni de mouvement de caméra – hormis un panoramique au tout début du plan passant du claviériste au chanteur –, on reste sur David Byrne, car c'est l'endroit où il se passe le plus de choses entre la musique et l'image. Lors du même entretien, Jonathan Demme déclare en se référant à ce moment : « I had that great shot that - I didn't plan it but it started on Bernie Worell, setting the mood, pans over to David... and I remember sitting there with Lisa Day and we're like "ok, that's a great opening"... and then we're just like yeah, yeah... no reason to cut yet... And two minutes later : no reason to cut yet. Three minutes later : it's really getting powerful now! And then finally we cut because we didn't want to push our luck having -you know- playing that for so long. And we cut to that wonderful sideshot».⁹³

Le cinéaste est à l'écoute de ce qui se passe sur scène et essaye en permanence d'être aux meilleurs endroits pour filmer la musique. Il réussit avec l'aide de la monteuse Lisa Day (forte de son expérience dans les films musicaux) à trouver un montage en adéquation avec chaque morceau.

Concluons cette partie par une dernière citation du cinéaste particulièrement révélatrice : « We're competing with live music when we make music film. Indeed we can never win but

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=9Uesk5TB2hI>

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=9Uesk5TB2hI>

we can aspire to getting close and creating a really righteous kind of experience.» On ne pourra effectivement jamais réaliser une œuvre qui dépasse la sensation que l'on éprouve lorsque l'on se trouve dans la salle de concert ou face à une interprétation – l'ambition de ce mémoire n'étant pas d'ailleurs de le prouver – mais une fois que l'on a décidé de filmer la musique, mon étude montre que l'on peut tendre vers un objet cinématographique capable de raconter la musique live. L'un des sentiments qui se dégage de ce film, est que la caméra ne cherche pas ce qu'elle doit montrer, elle le sait, elle filme là où les choses se passent et elle ne donne pas l'impression de chercher « le lieu d'émanation de la musique », car la musique est tout autour du cadre, elle ne montre qu'une image parcellaire, mais qui rencontre la totalité de la performance. Ceci est possible grâce à tous les éléments analysés au cours de ce chapitre. Ce film-concert est une immense réussite grâce à tous ces éléments, mais également parce que le concert des Talking Heads est à la base déjà une formidable réussite visuelle et de mise en scène. La caméra est attirée par le personnage de D. Byrne, presque vampirisée par le personnage central autour duquel gravitent les autres musiciens, et donne à voir un film de concert, mais également un film sur des personnages, sur des musiciens qui sont à la fois des acteurs et des performeurs. Cette réussite est rare et repose sur une rencontre fragile qui se produit entre un groupe et le metteur en scène. Elle repose également sur des enjeux techniques spécifiques à toute captation de concert : les enjeux de l'image qui seront étudiés dans le prochain chapitre.

Pour aller plus loin dans notre analyse, hors de ce mémoire cette fois, il sera certainement intéressant de comparer ce film-concert à cet autre concert de D. Byrne filmé par Spike Lee, *David Byrne's American Utopia*, sorti en 2021.

Chapitre 3. Enjeux techniques lors d'un film-concert ou d'une captation.

Après l'exemple de Stop Making Sense, je vais m'intéresser maintenant aux enjeux techniques lors d'une captation de concert. Cette partie sera illustrée par ma partie pratique effectuée lors du festival les filets bleus à Douarnenez en aout 2021, ainsi que des entretiens avec Elie Girard et David Ctiborsky – deux anciens étudiants de Louis Lumière qui ont travaillé notamment pour la blogothèque.

La lumière

La lumière, lors d'un spectacle vivant, est rarement adaptée à l'enregistrement d'une image par une caméra. Elle très souvent composée et contrôlée par un régisseur lumière qui se charge de créer son plan de feu et de composer ses effets visuels en fonction du show. Les projecteurs utilisés ne sont pas forcément adaptés non plus à la prise de vues : ils ont un irc souvent peu élevé. Prenons pour exemple un des projecteurs utilisé lors du concert des Filets Bleus à Douarnenez. C'est un Starway Dino, projecteur directionnel à LED, il possède un irc à peine supérieur à 76 lorsque les projecteurs de cinéma ont un irc⁹⁴ – très souvent – supérieur à 90. De plus, souvent les régisseurs lumières utilisent des projecteurs LED RGB et des lumières de couleur monochromatique : du rouge, du bleu, etc. Le problème lié à ce genre de lumière est que l'on risque d'avoir un écrêtage par chrominance ('Color Clipping'), c'est-à-dire que le canal rgb de votre capteur de caméra correspondant à la couleur de la lumière va écrêter très rapidement, car il va recevoir plus d'informations qu'il peut en traiter. Cela peut provoquer des aplats de couleurs. Le problème, est que lorsque l'on expose avec un posemètre ou un 'waveform', on mesure la luminance pour une lumière blanche, on ne la mesure pas pour chaque canal rgb de notre capteur. Notre appareil de mesure va donc nous indiquer qu'on est correctement exposé alors qu'on perd le signal d'un canal, car on l'aura surexposé. On ne peut donc pas se fier dans ce cas aux mesures d'un posemètre ou d'un waveform. Une des solutions consiste à utiliser l'outil 'Parade' qui permet de visualiser la luminance par canaux et donc de vérifier qu'un des canaux rgb n'écrête pas. Cet outil est disponible sur certains moniteurs ainsi que sur les logiciels d'étalonnage. Sur un oscilloscope, on peut également utiliser une fonction qui permet d'afficher un seul des trois canaux rgb du capteur.

⁹⁴ Irc : Indice de rendu de couleur

Dès que l'on obtient des lumières monochromatiques très fortes, il faut se montrer vigilant et vérifier que l'on n'est pas en train d'écrêter un canal.

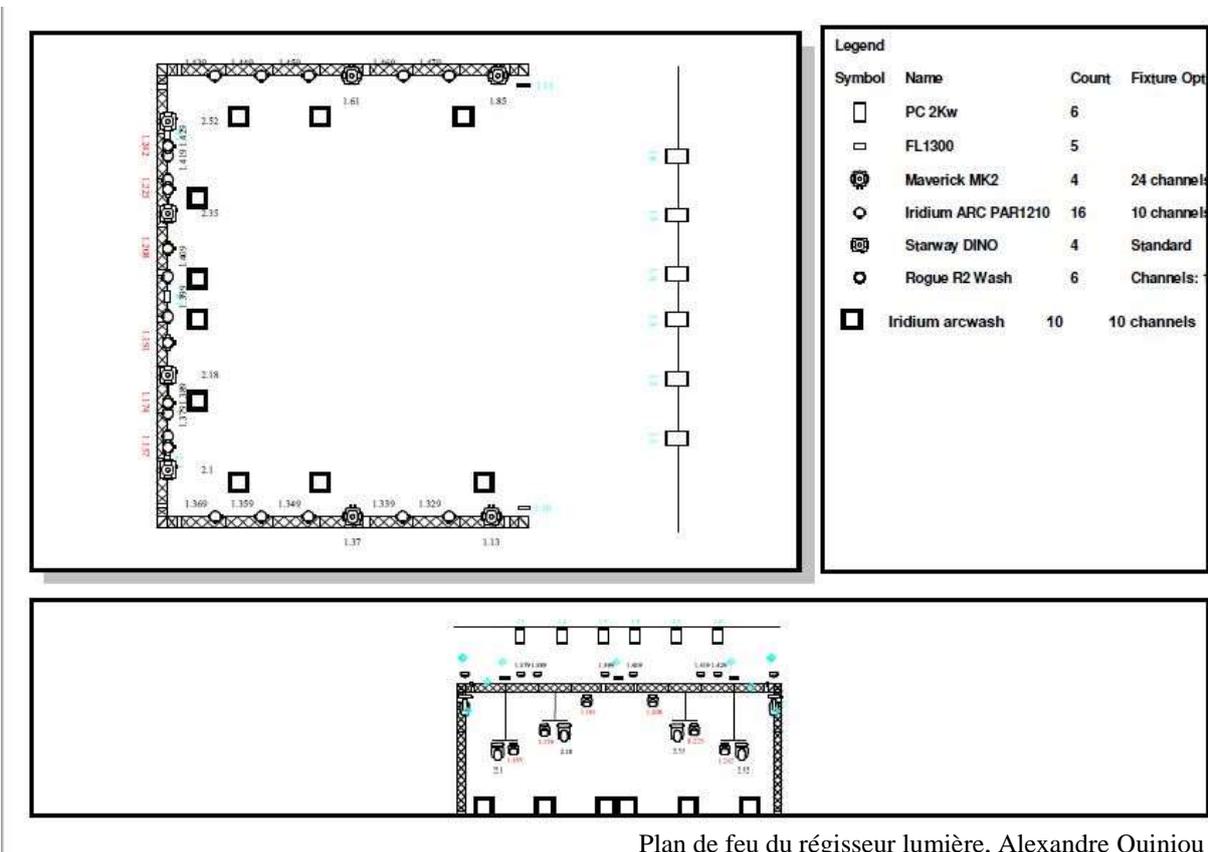
Cependant, même lorsque l'on fait attention à cette surexposition par canaux, on peut se retrouver battu. En effet, les contrastes créés par ces projecteurs sont énormes (de l'ordre de 10 diaphragmes parfois), et il faut dans ce cas composer avec le régisseur lumière pour réussir à rendre les couleurs de la lumière moins monochromatiques, et procéder à un réglage de ces niveaux en lui demandant de 'dimmer' certaines sources au profit d'autres. Cette discussion n'aboutit pourtant pas toujours au choix souhaité au départ mais il faudra s'y adapter. Dans certains cas, lorsque le groupe finance lui-même la captation ou le film, le réalisateur pourra alors imposer un chef opérateur pour créer la lumière du spectacle en adéquation avec ses envies. Par conséquent, le travail de la lumière est beaucoup plus intéressant, car les possibilités sont plus grandes. Prenons un exemple, lors de la captation du groupe Alt-J à la chapelle des petits augustins en 2015 afin d'illustrer mon propos. Il s'agit d'une production de la Blogothèque en collaboration avec Arte. La captation a été réalisée par David Ctiborsky et le chef opérateur était Elie Girard. Pour ce live, *Libération* est par exemple assez dithyrambique : « Du décor impressionnant au soin apporté à la lumière en passant par les mouvements de caméra ambitieux, le résultat réalisé par David Ctiborsky tient presque plus du clip léché – de 70 minutes – que de la captation lambda »⁹⁵. Pour ce film, le chef opérateur – Elie Girard – a pu éclairer la scène comme il l'entendait. Comme c'est un concert filmé avec 8 caméras sur un soir, il faut trouver l'axe lumineux qui permet de faire raccorder toutes les caméras. Sur ce live, le chef opérateur a fait le choix d'éclairer en contre les musiciens : « Quand tu as 8 caméras qui sont de face, ¾ face, et latéralement à gauche ou à droite par rapport aux musiciens, le seul axe qui peut convenir à toutes les caméras c'est en contre sur les musiciens. Parce que, si tu commences à éclairer latéralement sur les artistes, une des caméras va être en contre, donc génial, mais une autre aura une lumière de face pas terrible. Pour ce concert, la solution a été de mettre un éclairage en contre. J'ai également mis un ballon L-Star pour faire un éclairage davantage en ¾ contre que j'aime beaucoup et puis ça permet d'éclairer aussi le fond du décor »⁹⁶.

⁹⁵ https://www.liberation.fr/video/2015/02/03/alt-j-en-live-aux-beaux-arts-chapelle-ardente_1194563/

⁹⁶ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes.

L'un des enjeux de lumière est la capacité à maîtriser les contrastes présents sur une scène, et très marqués. La scène est plongée à la fois dans une grande obscurité, mais les musiciens et artistes sont éclairés par des sources très directionnelles et très puissantes. Il faut réussir à ne pas 'cramer' les hautes lumières, tout en exposant suffisamment haut pour ne pas être dans une trop grande pénombre. Lors du concert d'Aroze que j'ai filmé aux Filets bleus, j'ai fait le choix d'exposer relativement bas, quitte à être vraiment dans une image sombre, afin d'éviter toute surexposition. Dans certains cas il faut faire des choix comme celui-ci.

Enfin, un des problèmes de la captation live, réside dans la prise en compte de l'ensemble des axes lumineux utilisés. Souvent, les lumières sont omnidirectionnelles et ne donnent pas vraiment un axe lumineux. Lors du festival de Douarnenez, le plan de feu était le suivant.



Plan de feu du régisseur lumière, Alexandre Quiniou

Toutes les sources lumineuses sont branchées en DMX512 et reliées à une console placée en façade. Le branchement en DMX permet pour un seul branchement d'utiliser 512 canaux. Chaque paramètre d'un projecteur utilise un canal comme par exemple la couleur, le pan, l'intensité, etc. On peut donc brancher en série autant de projecteurs que l'on souhaite tant que la somme de tous les paramètres de ces projecteurs ne dépasse pas 512. Dans ce cas il faudra

effectuer un autre branchement en XLR. Le total des projecteurs contrôlables pour une seule liaison DMX dépend donc du nombre de canaux utilisés.



Live d'Aroze aux Filets Bleus



Live d'Aroze aux Filets Bleus

On peut voir que les projecteurs sont positionnés à 360° autour des artistes. Cela ne permet pas d'avoir un axe lumineux prépondérant et l'objectif de la caméra est sujet à énormément de 'flare' et autres aberrations. Sur le Live d'Aroze, par chance la lumière était par chance majoritairement en contre pour faire ressortir l'écran placé derrière les artistes. L'écran créait cependant une autre problématique technique. Le principal problème était le 'flicker' qui était parfois présent à l'image. J'ai essayé de régler ce flicker en faisant varier le shutter de mes caméras, mais à certains moments cela se voit encore. L'incorporation de vidéo dans le show est de plus en plus utilisée et doit être prise en compte lors d'une captation live.

Le cadre

Cadrer une performance musicale live n'est pas un exercice facile. Il faut être capable d'anticiper tout ce qu'il se passe sur scène pour ne pas être en retard. Il faut appréhender le mouvement de chaque acteur de la scène. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai filmé deux concerts au festival Les Filets Bleus. J'étais le seul cadreur. J'ai donc placé deux caméras fixes et j'ai opéré une troisième caméra. Cadrer pendant presque deux heures un concert, demande une concentration très forte, il faut réussir à être soi-même dans une forme de performance physique, un peu comme les musiciens sur scène. Mon expérience antérieure de musicien dans un groupe de rock me permet aujourd'hui de rapprocher l'implication mentale et physique lorsqu'on cadre de la musique scénique de celle éprouvée par les musiciens sur scène. Seul et ne recevant pas d'ordres, je pouvais me concentrer pleinement sur l'image, sur

la musique, sur la performance des artistes. Je devais également réussir à faire les plus longs plans exploitables possibles, car les deux autres caméras étaient fixes et beaucoup moins intéressantes. Lorsqu'on cadre de la musique (lors d'un concert dans une salle ou dans la rue) il faut être « à la fois être cérébral, comprendre l'évolution de la musique, comprendre qu'il va y avoir tel musicien qui va s'avancer, etc., mais en même temps extrêmement spontané et intuitif, car si tu n'es que dans la réflexion tu vas être en retard et ça ne sera pas bien »⁹⁷.

Par ailleurs, souvent lors des captations multi-caméras, il y a souvent une régie vidéo avec un réalisateur qui donne des ordres aux cadreurs. Cette façon de procéder permet d'obtenir une régularité sur l'objet réalisé, mais cela annihile aussi le rapport du cadreur avec ce qu'il se joue sur scène. De plus « cette méthode ne permet jamais d'aboutir à une forme de film qui explose tout, où tu vas chercher des moments synchrones avec des moments asynchrones. »⁹⁸

À l'inverse, lors du live d'Alt-J à la chapelle des petits augustins, David Ctiborsky réalisait sans régie vidéo, et il ne pouvait donc pas voir ce que les cadreurs filmaient. « On faisait des petits briefs au début, où l'on se disait sur quel artiste on allait se consacrer à tel moment, mais il n'y avait pas de retour ni d'oreille pour diriger le cadreur. Chaque cadreur était un peu libre de faire ce qu'il voulait. C'était en quelque sorte une performance d'une heure trente où tu te concentrais pour comprendre le concert. Tu n'as pas une personne qui te parle à l'oreillette et te dit d'aller filmer la huitième octave du piano, par exemple ». « On ramenait la culture de la Blogothèque, c'est-à-dire des caméras portables pas terribles et chaque opérateur faisait une forme de plan séquence. Chaque caméra essayait de faire son propre film, car on ne savait pas ce que les autres filmaient ».

Un autre enjeu lors d'un concert filmé, réside dans l'endroit où poser la caméra. Ces places sont souvent limitées par le public, la scène, la régie, etc. Il faut également réussir à négocier. L'un des enjeux est de ne pas être une gêne pour le public. En effet, perturber le spectacle du public risque de casser le rapport entre les artistes et les spectateurs et ainsi de provoquer un concert médiocre. Cela aura donc un impact sur la qualité de la captation de concert effectué. Notre liberté s'en trouve réduite, hormis si le public est absent et que l'on peut utiliser tout l'espace. C'est notamment ce qu'il s'est passé récemment avec la période de fermeture des salles au public lors de la pandémie de Sars Cov2. Les salles de concert étaient utilisées pour des concerts sans public filmés pour des médias. Dans cette situation, les réalisateurs et chefs

⁹⁷ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes..

⁹⁸ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes.

opérateurs ont pu expérimenter des placements de caméras ainsi que des mouvements inédits. À ce titre le concert de Rone & Friends au Théâtre du Châtelet en 2021 diffusé sur Arte Concert est une bonne illustration.

Il faut veiller lorsque l'on place les caméras à ce qu'elles ne se filment pas mutuellement. C'est-à-dire que sur un plan large nous devons éviter de voir un cadreur sur scène qui filme un plan plus rapproché d'un musicien. Cela impose qu'aucun cadreur ne se trouve dans le plan large, ce qui n'est pas forcément évident, mais certaines astuces existent pour l'éviter. Il est par exemple possible de faire des cachettes sur scène pour pouvoir y mettre des cadreurs. Par exemple, pour filmer un clavier qui se trouve à Cours ou à Jardin, on peut tirer le rideau de la scène pour y cacher un cadreur derrière.⁹⁹ C'est souvent possible dans les salles de taille moyenne qui permettent ce genre de subterfuge comme nous l'explique Elie Girard : « Des fois c'était simplement le rideau qui était tiré et qui permettait au cadreur de s'approcher sans être vu par les autres caméras. Dans des petites salles, comme la Maroquinerie, où il y a des rideaux, on faisait ça. Alors que sur d'énormes captations de festival, toutes les caméras sont très loin, et c'est pour ça que c'est un peu ennuyant ». L'autre solution, comme utilisée dans *Stop Making Sense*, c'est de pouvoir filmer les plans larges un soir et filmer les plans plus rapprochés un autre soir. Cela implique que les deux concerts soient strictement identiques pour éviter tout faux raccord visible. Ce qui n'est généralement pas le cas de figure dans lequel se trouve le cinéaste filmant un concert.

Un autre paramètre à prendre en compte dans les problématiques de cadre réside dans l'utilisation de grosse machinerie pour les captations. En effet, il y a souvent une utilisation excessive et non réfléchie de mouvements compliqués tels que les mouvements de grue rapides au-dessus de la foule. D. Ctiborsky le confirme dans son entretien : « C'est davantage que tout le monde se dit qu'il faut plein de caméras, il faut une grue, etc., mais après les gens l'utilisent n'importe comment ou alors ils l'utilisent parce qu'il faut l'utiliser, pour faire des mouvements rapides, etc. ». La technique prend donc le pas sur la réflexion et sur l'envie de créer un objet filmique en lien avec la musique. Pour reprendre l'exemple de *Stop Making Sense*, dans ce film il n'y a aucun mouvement compliqué : pas de grue, pas de travelling circulaire, etc. Il y a 'seulement' six caméras sur pieds et deux caméras qui se déplacent – une Panaglide et une caméra épaule. Malgré cette configuration très classique, le film est une

⁹⁹ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes.

immense réussite. Il ne s'agit pas de remettre en doute l'intérêt que peut avoir une grue lors d'une captation de concert, mais de questionner le besoin de mouvements génériques effectués pour être vus au détriment de la musique et de la performance. En effet, des mouvements de grue peuvent être utiles, mais ils doivent être pensés et réfléchis, et apporter une réelle plus-value au film.

Une idée revient souvent quand il est question de cadrer un concert. La plupart des personnes ayant travaillé dans ce domaine font part de leur sensation de faire partie du groupe de musique lorsqu'ils les filment. Ils ont le sentiment d'être un chaînon rajouté qui doit s'intégrer avec les artistes. Plusieurs cinéastes se rejoignent sur ce point. Tout d'abord, comme cité dans le chapitre II.B, Jonathan Demme évoque ce sentiment lorsqu'il filme les Talking Heads. David Ctiborsky, réalisateur à la Blogothèque le suggère également : « Un truc que je ressens le plus fort en réalisation – que ce soit en direct ou après en salle de montage – quand il y a 5 musiciens, j'ai l'impression d'être le 6e musicien. D'apporter une petite ligne mélodique derrière. Quand t'es le sixième musicien, que tu apportes ta ligne mélodique et que tu es libre ». ¹⁰⁰ Le réalisateur Vincent Moon – créateur des concerts à emporter de la Blogothèque - m'a également mentionné cela lors d'un entretien téléphonique : « J'essaye d'être dans une forme de connexion avec les musiciens. C'est un peu dur à expliquer, mais il y a quelque chose de l'ordre de la transe. J'ai un peu l'impression de faire partie du groupe lorsque je filme, j'ai besoin de me sentir à l'intérieur du groupe. ». Ce point mérite que l'on s'y attarde, car il offre une piste intéressante sur : comment filmer la musique en tant que cinéaste, cadreur, etc. Il faut devenir un musicien du cadre. Cette analogie peut paraître un peu pompeuse de prime abord, mais je pense qu'il faut effectivement avoir une compréhension forte de la musique et essayer de devenir musicien, non par la 'musicalité' d'un plan, mais par la manière d'appréhender l'acte filmique et par l'énergie physique que nous y mettons.

Enfin, je terminerais en soulignant le caractère formateur de l'expérience de cadrer la musique lors de concerts. En effet, par ses contraintes, sa complexité, son caractère imprévisible qui demande une compréhension du mouvement des musiciens, c'est un excellent exercice pour le travail du cadre.

Cet avis est rejoint par Elie Girard : « Comme on le disait tout à l'heure cette expérience m'a servi également pour le cadre dans des courts-métrages de fiction. Ça apprend à être sur le

¹⁰⁰ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

bon rythme par rapport à un acteur, ni en retard ni en avance, et ça, c'est primordial lorsque tu cadres, que ce soit un acteur, un musicien, ou d'autres choses ». ¹⁰¹

¹⁰¹ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes.

TROISIÈME PARTIE.

**Nouveaux médias : nouvelles formes de la
musique filmée ? La parole aux professionnels.**

Chapitre 1. La Blogothèque et les concerts à emporter

Cette partie porte sur l'évolution de la musique filmée à partir des années 2000, avec l'arrivée de plateformes comme YouTube, Dailymotion, mais également de boîtes de production dédiées à la musique filmée comme la Blogothèque et Arte live web – qui plus tard deviendra Arte Concert. Nous étudierons cette évolution au travers majoritairement de la Blogothèque qui la cristallise et la résume. Cette partie s'appuiera principalement sur les quatre entretiens que j'ai effectués auprès de professionnels.

Les années 1990, sont marquées par la prédominance de la télévision et de MTV dans la production d'images pour la musique, mais également dans la production d'objets audiovisuels sur la musique filmée. Certains concerts télévisuels resteront d'ailleurs marquants dans l'histoire de la musique comme par exemple le live Unplugged de NIRVANA sur la chaîne MTV en 1993. À la fin des années 90, l'arrivée d'Internet va changer le paysage de la musique.

Début de la Blogothèque

Christophe Abric – Chryde – crée avec d'autres un blog spécialisé dans la musique rock indépendante en 2003. Il rencontre Vincent Moon – jeune réalisateur français – fin 2004. Les deux hommes entreprennent de filmer la musique différemment. Lors d'un concert d'Arcade Fire au Casino de Paris en 2006, les artistes sortent dans la rue pour interpréter un de leurs morceaux. Cette improvisation crée un rapport direct entre le public, l'espace urbain, le groupe, l'improvisation, etc. Chryde et Vincent Moon sont présents à ce concert et vont se servir de cet exemple pour créer le programme « *A take away show* » ou « *Un concert à emporter* ».

Le premier « *concert à emporter* » sort sur YouTube en avril 2006¹⁰² avec une performance du groupe Spinto Band. Suivront des centaines puis des milliers d'autres concerts filmés sur ce mode. Le principe des *concerts à emporter* – *A take away show* – repose sur plusieurs éléments qui ont permis de créer des objets filmiques singuliers sur la musique live filmée.

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=NH1r3PiF6Vk>

Tout d'abord, le refus de production et de financement pour ces films. Ceci correspond à un désir fort des créateurs de la Blogothèque, mais également de Vincent Moon qui souhaite rester libre dans sa mise en scène et sa manière de filmer la musique. En effet, les rapports entre musique et images sont souvent dictés par une volonté de promotion et diffusion à grande échelle. Les labels et producteurs lorsqu'ils financent un clip, une session live, etc. souhaitent généralement faire de cet objet, un objet promotionnel sans véritable place pour une collaboration artistique entre musicien et cinéaste.¹⁰³ Il existe bien sûr des contre-exemples avec des clips musicaux d'une qualité exceptionnelle et avec une vraie vision artistique de la part du réalisateur. Certains cinéastes ont d'ailleurs commencé dans ce secteur avant de devenir des metteurs en scène de longs métrages reconnus. Nous pouvons citer par exemple : Michel Gondry, Spike Jonze, etc.

Vincent Moon voulait une totale liberté dans la réalisation de ses films-concert. Démarche qu'il a continué à revendiquer par la suite dans la réalisation de la série Petites Planètes.¹⁰⁴ Les concerts à emporter sont donc réalisés de manière bénévole, il n'y a pas de rémunération, ni pour les techniciens ni pour les artistes.¹⁰⁵ Ce modèle va perdurer jusque dans le milieu des années 2010. Cette absence de contrainte économique va permettre de créer une forme singulière d'objet sur la musique filmée. De plus, le réalisateur français précise : « La chance qu'on a eue, c'est qu'à cette époque les labels, et les boîtes de production galéraient un peu avec l'arrivée d'internet et la promotion des artistes sur le web, ils nous ont donc laissé faire sans trop nous embêter. »¹⁰⁶. Le cinéaste pouvait donc expérimenter une manière de filmer la musique qui débouchera sur une forme qui marquera la fin des années 2000 dans le secteur de la musique. Ces concerts sont improvisés dans la rue et filmés en plan séquence. Ils dégagent une dimension brute, une énergie folle, et une forme de concert où l'inattendu est au cœur de l'objet filmique.

L'image est également très brute, car les caméras utilisées à l'époque étaient de petites caméras portatives de faible qualité (Mini Dv, etc.). La ligne éditoriale des concerts à emporter était la suivante : « Filmer des musiciens en direct dans un autre lieu que la salle de

¹⁰³ Entretien avec Arthur Jeanroy réalisé par mes soins le 13/09/2021. Voir les annexes

¹⁰⁴ Il met tous ses films en ligne gratuitement sous licence Créative Commons.

¹⁰⁵ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes.

¹⁰⁶ Entretien avec Vincent Moon réalisé par mes soins le 11/09/2021. Voir les annexes

concert ou le studio d'enregistrement »¹⁰⁷. Comme expliqué par V. Moon, la volonté était de mettre musiciens, réalisateur, ingénieurs du son, etc., dans une situation inconfortable pour pouvoir être dans la réception de ce qu'il se passe devant la caméra. Il y a bien entendu quelque chose de l'ordre du documentaire dans ces vidéos de performance de quelques minutes. Le regard que nous avons en tant que spectateurs est très fort, car il y a un effet de réel qui s'imprègne de l'image et de la performance des musiciens devant l'écran.

Concert à emporter d'Arcade Fire à l'Olympia

Pour continuer à évoquer les caractéristiques de ces « concerts à emporter », prenons l'exemple du *concert à emporter* d'Arcade Fire à l'Olympia en 2007¹⁰⁸. Le film est tourné juste avant le concert du groupe canadien, il se déroule tout d'abord dans les couloirs de l'Olympia puis dans la salle de spectacle. Le début est chaotique. Les musiciens marchent dans les couloirs. La caméra les suit. Certains indices de l'image nous permettent de comprendre qu'on est dans une salle de concert, comme les inscriptions 'loge' sur les portes ainsi que l'environnement visuel. Les mouvements de caméra sont heurtés, nous apercevons l'ingénieur du son dans le champ à un moment donné, etc., ce qui crée un sentiment à la fois d'improvisation, mais également d'intimité. Pendant que l'image suit les musiciens s'avançant dans les couloirs, une voix hors champ évoque la mise en scène à venir par des consignes précises à respecter. Nous ne comprenons pas tout de suite de quoi il s'agit, mais cela nous oriente. Le son est également chaotique : certaines notes jouées par les musiciens, des bribes de discussions pas toujours compréhensibles, les bruits de portes qui s'ouvrent et se ferment, tous ces bruits se mélangent et donnent un sentiment de tohu-bohu.

L'utilisation du plan séquence nous emmène avec eux. Une sorte de fragilité et de tension apparaît dans ce mélange hétérogène d'informations. Les musiciens et le cinéaste arrivent à un ascenseur. Là, nous entendons la voix, probablement, du cinéaste, qui donne des directives afin de pouvoir faire jouer le groupe dans ce lieu. Cette façon de mettre en scène en direct est assez saisissante et donne le sentiment de quelque chose qui se construit sous nos yeux. C'est assez fascinant de voir la construction d'un minuscule espace scénique devant nous, d'observer ces musiciens serrés les uns contre les autres dans cette petite cage d'ascenseur.

¹⁰⁷ Thibault Hass, *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, ENS Louis-Lumière, 2020

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=y-5XK-2Ufd4>

On ressent le risque et la tension de ce moment un peu chaotique. Puis soudain, tout le monde semble prêt et les musiciens commencent à jouer. Là, il se passe quelque chose qui est presque de l'ordre du 'sacré' : tout le chaos des deux minutes précédentes s'efface devant l'évidence de la performance musicale. La musique jouée par les musiciens va mettre à leur place tous ces éléments qui étaient quelques secondes plus tôt hétérogènes et semblaient ne pas vouloir se construire. La performance musicale permet d'ordonner ce chaos et de rendre ce concert exceptionnel. C'est là un peu toute la magie des *concerts à emporter* créée par Vincent Moon et Chryde. La mise en scène crée une sorte d'incertitude et d'improvisation constante que la musique semble résoudre par elle-même. Bien entendu la qualité des musiciens et de leur interprétation joue grandement. Comme évoqué par Elie Girard lors d'un entretien, certains artistes détestent être mis dans des situations compliquées, et souvent, lors d'un concert à emporter, ils se montrent peu réactifs. Ici, cela fonctionne parfaitement, car les musiciens jouent le jeu et donnent un concert unique dans un lieu improbable. Même certains éléments qui pourraient être un peu agaçants ne le sont pas : comme, par exemple, le musicien qui déchire des pages en rythme et qui attire beaucoup le regard dans un premier temps.

Une fois cette première chanson terminée, le plan continue et redevient chaotique – que ce soit à l'image ou au son. La caméra montre parfois uniquement le sol et des pieds. Tous les 'acteurs' retournent à leurs préparatifs. On retombe alors dans le même schéma qu'au début du film. Puis, les artistes entrent dans la salle de concert plongée dans le noir. Les musiciens et le cadreur se retrouvent au milieu de la foule. Ils sont chahutés. Alors que lors de la première performance dans l'ascenseur, il n'y avait personne pour assister au concert, pas de public, ici le public est au cœur de l'image et de la force de la performance. C'est l'interaction provoquée et physique – car les musiciens et le cinéaste se retrouvent au milieu de la foule, bousculés, ne pouvant pas vraiment se déplacer – qui donne le caractère intimiste et privilégié du rapport entre les musiciens et leur public. Il y a encore quelque chose de magique qui émane de cette situation, car la caméra est au bon endroit – en plein milieu de la foule, encerclée – pour pouvoir retranscrire cela. De plus, la qualité brute de l'image et du son permettent un rapport très direct à cette performance, l'impression de réel est très forte.

L'une des questions qui surgit inévitablement est : quelle aurait été l'impression créée si le film avait débuté lorsque les musiciens commencent à interpréter leur premier morceau ? Tout d'abord, le sentiment de la musique qui ordonne tout le chaos précédant l'interprétation n'aurait pas été perceptible. L'importance de la performance aurait peut-être été moindre. De

plus, cette sensation de réel et de fragilité de la performance aurait été moins perçue par le spectateur. L'énergie provient de cette mise en scène construite devant nos yeux.

Le plan-séquence est également un point central dans la construction du film. Il n'y aura aucune coupe en plus de 13 minutes. Les plans-séquences dans les concerts à emporter tendent à être un dogme. D'après Vincent Moon : « C'était vraiment une volonté de laisser toute la prise comme une sorte de grands flux continus où à un moment donné, tous les acteurs se mettaient en place et une sorte de chose sacrée émanait. On était dans l'improvisation pour pouvoir toujours être à l'affût de ce qu'il allait se passer. » Cette esthétique brute qu'on pourrait même qualifier de punk permet de créer des objets uniques dans un élan d'énergie incroyable où le cinéaste parvient à filmer une performance musicale et à en faire un film unique.

Ces objets sont difficiles à classer. Comme mentionné dans la première partie, une journaliste du Time qualifiera ces vidéos de « clips musicaux bruts et énigmatiques ». Cependant, ce sont aussi de véritables court-métrages documentaires sur la musique et également des films-concert. La chaîne connaît un véritable succès grâce à la qualité des vidéos proposées et de plus en plus d'artistes veulent participer à ces concerts à emporter. L'influence de V. Moon sur les concerts à emporter restera très forte au fil des années. Il a imposé une forme filmique qui restera une référence. D'ailleurs, les réalisateurs qui arriveront à partir des années 2008/2009 à la Blogothèque pour réaliser des concerts à emporter porteront le poids de l'héritage laissé par Vincent Moon. En effet, les deux réalisateurs que j'ai interviewés, qui ont travaillé par la suite pour ce programme l'évoquent cela : « C'est davantage le fait que tu arrives un peu dans une institution créée par Vincent Moon et j'avais énormément de respect pour lui en tant que réalisateur, en tant que cadreur, etc. Lorsqu'on te donne une caméra et qu'on te dit 'tu vas faire un concert à emporter' tu y penses beaucoup. Tu te dis : 'Ok, je marche dans les pas d'un gars qui a créé quelque chose de singulier et qualitatif' »¹⁰⁹. « J'avais clairement l'impression qu'en concert à emporter, c'était un peu dur d'apporter quelque chose par rapport à Vincent Moon, j'étais très impressionné par ce qu'il faisait »¹¹⁰

¹⁰⁹ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes

¹¹⁰ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

Augmentation des aides du CNC

Au fil des années, l'esthétique de ces concerts filmés a un peu changé. L'image est devenue de meilleure qualité – les caméras portatives telles que des dslr type canon 5D sont apparues – et « les dispositifs de prise de son ont évolué de manière considérable depuis 2006 ». Vincent Moon se retire de la Blogothèque vers 2009 et d'autres prennent la relève. Sous l'impulsion de Christophe Abric et de Matthieu Buchsenschutz, la Blogothèque devient une boîte de production à partir de l'été 2009. « L'enjeu est de faire évoluer la structure et de dégager des revenus pour soutenir les contributeurs de la partie média. »¹¹¹ C'est à cette période que le CNC va augmenter ses aides aux productions audiovisuelles spécialisées dans les spectacles vivants, donc dans les captations de concerts, etc. Entre 2008 et 2012, l'aide du CNC accordée à la production de programmes audiovisuels spécialisés dans les spectacles vivants passent de 16 M€ à 26,4 M€, ce qui correspond à une augmentation d'environ 60%. Cette augmentation des aides est corrélée – avec une causalité évidente – à une augmentation du volume de production des programmes audiovisuels aidés qui passe de 401 heures (en 2008) à 697 heures (en 2012), soit une augmentation de 57%.¹¹² « En 2012, le volume de production de captations et créations de spectacle vivant enregistre une nouvelle hausse à 697 heures (+12,2 % par rapport à 2011). La quasi-totalité de cette croissance est le fait des captations à destination des services en ligne sur internet ». La musique est la part majoritaire de ces productions, elle représente en 2012 73% du volume horaire de production dans la catégorie des spectacles vivants.¹¹³ C'est dans cet élan que la Blogothèque va se développer. Ces aides vont faire émerger de nombreux médias se spécialisant dans les captations de concert par exemple. Cette abondance de projets ne donnera pas que des objets de qualité, mais elle permettra de créer une effervescence autour de la musique filmée. Certains médias spécialisés se développent comme Arte live web qui deviendra par la suite Arte Concert, la Blogothèque, etc. Ce développement amène une augmentation de moyens de production dans les différents programmes de musique live et donne à voir une production qui tend à se lisser.

¹¹¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Blogoth%C3%A8que

¹¹² Ces chiffres proviennent du rapport de la production aidée du CNC en 2012 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-production-audiovisuelle-aidee-en-2012_222087. Je mets le tableau en Annexe.

¹¹³ Tableau en annexe.

Evolution de l'esthétique des concerts à emporter

Les concerts à emporter de la Blogothèque tendent également à évoluer à partir de 2011 pour devenir moins bruts, avec une image et un son davantage 'propres'. Cependant, ces réalisations restent bénévoles et permettent aux réalisateurs, et producteurs de la Blogothèque, de garder le contrôle total sur ce programme. Ces concerts restent des cartes blanches à l'initiative du réalisateur et des producteurs. La ligne éditoriale change un peu, mais la plupart des éléments qui ont fait le succès de ces vidéos demeurent : plan-séquence, improvisation, lieux insolites, etc.



Concert à emporter, Arcade Fire, 2007, Vincent Moon & Chryde

Le concert à emporter des Do sorti en 2014 et réalisé par Elie Girard va nous permettre de percevoir les changements opérés dans l'esthétique de ces films.

La vidéo est devenue la ligne éditoriale de la Blogothèque, elle comptabilise plus de 44 millions de vues sur YouTube, ce qui en fait largement le 'take away show' le plus vue. L'image n'a plus rien à voir avec les concerts à emporter du début de la Blogothèque, elle évolue avec les innovations techniques du numérique. Elle est désormais en HD et beaucoup plus douce. Le concert est toujours dans un lieu public, mais cette fois-ci, le parc remplace les rues et autres endroits citadins. L'aspect urbain est moins présent qu'au début du programme. La vidéo commence par quelques plans de présentation du lieu, alors que précédemment nous

étions plongés directement dans un flux d'images sans savoir véritablement où nous nous trouvions, cette fois-ci le décor est présenté dès le début. Dans les premiers concerts filmés de V. Moon le déplacement était omniprésent, ici il l'est moins. La mise en scène est moins explosive et brute. On n'entend plus les directives hors champ du cinéaste, nous avons moins la construction en direct de la mise en scène. Cependant, une certaine filiation est présente. Tout d'abord, il y a toujours ce sentiment d'improvisation et de rencontre musicale entre un groupe et un réalisateur-cadreur. De plus, le lieu et sa mise en scène sont toujours au centre de l'objet filmique. Les incidents sont également présents au travers de certains flares et de légères pertes de points. Enfin, c'est surtout cette capacité à réussir à cadrer la musique, à se déplacer pour être toujours être à l'affût de ce qui se passe devant la caméra, qui ressort.



Concert à emporter, The Do, 2014, Elie Girard

La production et la manière de filmer ces *concerts à emporter* ont évolué avec les années. Ils sont moins virevoltants et les artistes sont moins engagés physiquement dans les représentations. Les films gardent tout de même une singularité dans la manière de filmer la musique. Ils sont cependant peut-être moins dans une prise de risques et un élan d'improvisation. Ils ont perdu un peu l'énergie des premiers films de V. Moon. L'image très texturée et la mise en scène énergique du cinéaste français possèdent une singularité qui est difficile à retrouver dans les nouveaux concerts à emporter. Il y a quelque chose dans l'aspect brut de l'image et du son qui fonctionnait très bien avec ces performances intimistes,

atypiques et magnétiques. De plus, la forme pouvait être rapprochée à une forme de cinématographie suscitant des émotions très fortes lors du visionnage de ces concerts.

Chapitre 2. L'influence des concerts à emporter

Les captations live

La culture de la Blogothèque - et des concerts à emporter - sera utilisée par les réalisateurs de captations live. En 2009, la Blogothèque devient une société de production et diversifie ses créations. Elle se met à proposer des captations de concerts, des clips, des formats magazine tels que Radio vinyle, et également les soirées de poche – mises en scène dans des lieux privés. Nous allons maintenant nous intéresser aux captations de concerts et également à la série 'The Empty Space' pour étudier l'évolution des formes de musique filmée au sein de la Blogothèque.

Les réalisateurs issus des concerts à emporter vont avoir une approche assez différente dans la manière de réaliser une captation de concert 'classique' de ce qui est fait communément. Ils vont arriver avec l'ADN de la Blogothèque et une volonté de rendre ces productions davantage cinématographiques. David Ctiborsky nous explique la manière dont s'est passée cette transition et ce qu'elle a imposé dans les concerts filmés.

« C'est pour cela que je te racontais tout l'historique. C'est pour te montrer avec quelle culture et quelles envies j'arrive en captation. Je sais ce qui ne me plaît pas et ce qui ne m'intéresse pas. La première captation est commandée quelques semaines après le festival de Pitchfork (2011). Dans ma note d'intention, c'était presque une sorte de 'manifeste'. J'essayais de poser des bases. L'idée était que je prenais des cadresurs qui avaient tous, soit une âme de réalisateurs, soit qui faisaient du montage. En tout cas, ils étaient vraiment dans l'esprit de raconter quelque chose dans la durée. En analysant ce que je n'aimais pas dans la captation – et ce que je n'aime toujours pas – c'est le fait d'arriver à la captation par l'autre côté. De se dire : « Bon, j'ai plein de caméras, on va essayer d'assurer chaque caméra. Celle-ci fait ça, l'autre fait ça, etc. » Avec soi-disant un regard, alors qu'au contraire tu annihiles le regard. Il n'y a plus de regard à force de multiplier les axes sans vision. Cette idée de point de vue était centrale dans ma manière de voir les choses. Elle l'est toujours. J'ai mon point de vue, mais il doit s'appuyer sur des points de vue très forts devant raconter chacun quelque chose à leur manière. Les caméras doivent raconter un regard. Du coup, on travaillait effectivement sans régie, ça ce n'était pas forcément un choix, c'était davantage une question financière. Par contre, on travaillait à l'intuition avec l'envie de raconter des choses

dans la durée, par des mouvements de caméra, est-ce que je reste longtemps sur untel ?, etc. Chaque cadreur n'assure pas, et je ne suis pas en train de dire : 'il faut absolument quelqu'un sur la batterie, sur tel instrument, etc.'. Je pense qu'un des facteurs qui casse le plus l'esthétique de la captation, c'est cette idée d'assurer les plans, du coup tu perds tout dynamisme. Puis surtout, tu n'es pas un assureur, tu es quelqu'un qui doit donner un regard. L'idée c'était ça : on est libre, chaque cadreur avait son intuition et son regard. De toute façon, je ne pouvais pas 'monitorer', et j'opérais une des caméras. Par la suite, je me retrouvais avec toute cette masse de rushes, et je montais comme si c'était du documentaire ou de la fiction».¹¹⁴

L'influence des concerts à emporter est bien présente. Les réalisateurs ne veulent plus faire des captations 'classiques' dans une esthétique banale que nous avons tous vue des milliers de fois. Ils essayent de trouver une manière de représenter ces performances en tirant profit des expériences vécues lors du programme emblématique de la Blogothèque. Ils gardent une liberté d'expérimentation acquise lors des 'concerts à emporter' et construisent des objets en lien avec la musique jouée sur scène. Chaque cadreur filme en quelque sorte un plan séquence du concert et essaye de construire ainsi son propre film. Matière qui sera ensuite reconstruite au montage. Cette manière de réaliser permet d'impliquer complètement chaque cadreur et de ne pas être dans la 'sécurité' de montrer correctement chaque instrument. Une certaine radicalité voit donc le jour dans ces concerts filmés par la Blogothèque au début des années 2010.

Comme pour les concerts à emporter, les réalisateurs et producteurs vont essayer d'organiser des concerts dans des lieux atypiques afin de mettre en scène différemment le concert filmé et la relation spectateur-artiste. Le rapport du décor avec la performance live devient un enjeu lors de ces concerts organisés par la Blogothèque. David Ctiborsky a notamment filmé Iggy Pop à la Gaité lyrique ou Alt-J à la Chapelle des Petits Augustins. Il nous décrit la recherche d'interaction public-musiciens lors de ces concerts.

« En tout cas le plus important, et que tu disais implicitement, c'est qu'il faut raconter quelque chose du rapport à l'artiste au moment où tu montres le public. Dès qu'on a eu la chance d'organiser des concerts, que ce soit les Alt-J, etc. une des premières choses qu'on faisait, c'était de faire en sorte que le public et l'artiste aient une interaction

¹¹⁴ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

différente par rapport aux concerts habituels. Soit ça passe par une scène circulaire avec du public tout autour, ou alors à faire en sorte qu'à plusieurs endroits l'artiste puisse rentrer dans le public, etc. Dans ce cadre-là, tu commences à créer d'autres interactions avec le public et ça peut commencer à être beaucoup plus intéressant dans la manière de filmer du live. Il faut être au maximum à l'affût de ce qui peut se faire dans le concert tel qu'il a été conçu par l'artiste. Si dans le cadre luxueux où tu peux demander des choses ou les organiser toi-même, c'est sûr que dans ce cas-là tu fais en sorte que les interactions soient le plus fortes possibles parce que c'est là qu'il se passe les choses les plus intéressantes. »¹¹⁵

En se spécialisant dans la musique filmée, la Blogothèque a instauré un rapport fort entre les personnes de l'image – réalisateur, chef opérateur, etc. – et les artistes. Cela permettait de dialoguer plus facilement entre ces deux univers.

« Je pense que j'ai aussi découvert quelque chose sur la capacité à réagir à la contrainte et essayer de se débrouiller avec ces contraintes pour que ça marche. On est dans un univers parfois hostile aux équipes de télévision, car c'est deux mondes qui ne se connaissent pas et qui ne s'apprécient pas forcément. Ce n'est pas les mêmes états d'esprit. Souvent les gens de l'image – télé, site web, etc. - arrivent avec leurs gros sabots sans aucun respect pour les gens qui bossent sur le live, pour les roadies, pour les régisseurs de salle, etc. Ça c'est quelque chose qu'on essaye toujours de garder avec La Blogothèque. On travaille beaucoup dans cette relation de respect, qui sur le moyen terme - ou long terme - est forcément positif pour nous. Ça nous permet d'être plus connus dans le milieu, d'être plus respectés. C'est bête, mais c'est comme quand t'arrives chez quelqu'un et que tu dois faire ton meilleur boulot possible. On doit travailler avec les conditions de sécurité, respecter le public aussi. Mine de rien quand tu filmes, tu agis sur l'objet que tu filmes. Forcément si tu commences à dégrader l'ambiance parce que tu as une grosse grue qui empêche tout le monde de voir, que tu as un cadreur qui s'approche trop près d'un artiste un peu timide et qui par conséquent va livrer une performance moins bien, ça va impliquer la qualité de ton film. Il faut faire en sorte que l'ambiance soit le mieux possible et que l'artiste soit dans les meilleures conditions possibles pour avoir le meilleur film. Ça fait partie complètement de l'équation et c'est hyper intéressant ce truc-là. C'est quelque chose que

¹¹⁵ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

j'ai appris en accéléré dans le sens où des fois on a fait des concerts privés où l'on organisait tout de A à Z : le booking de l'artiste, le décor, la scénographie, etc. »¹¹⁶

La collaboration mise en place entre musiciens et cinéastes dans les concerts à emporter a permis à la Blogothèque d'instaurer un dialogue de confiance entre ces deux corps de métier afin de produire des objets audiovisuels plus pertinents.

The Empty Space

La série 'The Empty Space' est une collection de captations live à la frontière entre les concerts à emporter et les captations multi-caméras plus classiques. La marque Converse en partenariat avec la Blogothèque finance ces performances filmées et permet aux groupes et cinéastes de pouvoir utiliser des lieux comme la Bibliothèque de la ville de Paris, le marché de Rungis, Le Grand Palais, etc.

Ce sont tous des groupes de Rock jouant amplifiés. Nous ne sommes plus dans des concerts acoustiques improvisés et filmés dans la rue comme *les concerts à emporter*. L'absence de public n'en fait pas non plus des captations de concerts 'classiques'. La forme pour filmer la performance musicale évolue et mélange les différentes expériences menées à la Blogothèque par le réalisateur – David Ctiborsky – et le chef opérateur – Elie Girard. Nous sommes davantage dans une recherche musicale explorant les possibilités du montage.

Cette évolution est évoquée par le réalisateur :

« Au départ c'est des plans-séquences (« Concert à emporter ») puis c'est des plans-séquences de chacun que je monte (Captations live). Puis effectivement, la série 'Empty Space' c'est plus radical, j'expérimente totalement autre chose, mais pour moi c'est tellement pour mettre en valeur la musique et chaque coupe est tellement justifiée par de la musique que le montage ne va pas du tout prendre le dessus sur la musique, mais au contraire il va être dicté par la musique »¹¹⁷

Prenons l'exemple du groupe Liars filmé au marché de Rungis.

La musique commence sur des plans du marché de Rungis montés très rapidement avec des plans du groupe marchant dans les couloirs. L'image est froide et contrastée. L'ambiance

¹¹⁶ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

¹¹⁷ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

générale est plutôt inquiétante et tendue. La typographie rouge utilisée pour les titres souligne également ce sentiment. La musique commence sur des plans extérieurs à la performance musicale et donne davantage un sentiment initial de clip vidéo. Cependant, au bout de quelques secondes nous nous retrouvons dans cet entrepôt avec un immense travelling arrière réalisé au drone et isolant le groupe dans cet immense lieu. Le montage alterne alors coupes rapides et plans un peu plus longs. L'énergie de la musique et de la performance va être rendue par un montage syncopé composé de mouvements de caméra survoltés, à la limite de la perception rétinienne. Le live est une réussite à ce niveau. La connexion entre le décor, le montage, la musique et les mouvements de caméra rendent un objet brutal, excessif, qui donne à voir un objet filmique de concert unique et se rapprochant de l'impression ressentie en live par cette musique.

Cependant, un sentiment perdure. Le film est réussi, il n'y a pas de doute sur le fait que ce soit du son live, mais nous n'avons pourtant pas l'impression d'être devant une performance live. La musique commence sur des plans du groupe marchant dans les couloirs ainsi que des plans du marché de Rungis, donnant un sentiment de clip où les images ne sont plus forcément reliées à la production d'une performance à l'intérieur du cadre. De plus, nous avons été, au travers de nombreux clips musicaux, habitués à voir des groupes jouer en playback. Ce qui suscite une suspicion de son postsynchronisé et ajouté sur des musiciens jouant en playback. C'est peut-être un peu ce qu'il se passe ici. Le montage est très précis et rappelle certains clips musicaux, comme par exemple, le clip *Toxicity* de System of a Down qui met en scène les quatre musiciens performants en playback. Par le montage rapide, précis, et par une excursion en dehors du lieu de la performance nous tendons vers la limite de la perception d'une performance live par le spectateur.

Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il existe une limite de durée des plans au montage pour pouvoir rendre une performance musicale. Autrement dit, en dessous d'une certaine durée par plan, la musique jouée en direct n'a pas le temps de contaminer l'image et d'imposer la propre temporalité de son interprétation. Les images et la musique se mélangent et donnent à voir un objet audiovisuel pouvant être intéressant, mais qui aura du mal à rendre une impression de réel dans l'interprétation musicale.

Ce questionnement provient d'un échange avec Elie Girard – chef opérateur sur ce projet :

« Par exemple, le live de Liars à Rungis ou celui de Franz Ferdinand à l'hôtel, c'est filmé comme un live, mais c'est presque dans une esthétique de clip vidéo. Qu'est-ce que t'en penses ? Est-ce que tu trouves que cela reste une performance live ou alors est-ce que tu as eu l'impression d'un clip musical et de ne plus avoir cette sensation de son direct ?

J'ai plus l'impression d'un clip, c'est un autre objet. Ça devient un objet audiovisuel davantage clip. J'ai moins cette sensation de performance musicale live. Mais cela provient, je pense, de ce montage très rapide.

Pourtant ça en est. C'est du son direct, il n'y a pas de coupe au son, c'est plusieurs caméras, c'est une seule prise. C'est vrai qu'on est allé chercher quelque chose dans ces live. On est peut-être allé à la limite. Je trouvais cela intéressant, mais effectivement faut pas aller plus loin. Personne ne veut mettre de l'argent là-dessus, c'est très cher de mettre un groupe dans un espace comme cela avec plusieurs caméras. C'est plus cher qu'un clip et je pense que c'est moins bien qu'un clip. Un clip tu peux redévelopper un nouvel univers, tu peux davantage explorer. »¹¹⁸

Ce glissement vers le clip permet de faire le lien avec une évolution actuelle dans la production de performances musicales filmées live. Depuis quelques années, une mode s'est lancée, un peu dans la lignée des concerts à emporter. L'idée est de faire ce qu'on appelle des 'clips-live', c'est-à-dire des objets promotionnels équivalents à des clips, mais filmés en plan-séquence avec un son live.

¹¹⁸ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes

Chapitre 3. Vers le clip-live

Devant le succès des concerts à emporter et des sessions live, beaucoup de groupes, de producteurs, et de réalisateurs décidèrent de mélanger les deux formes suivantes : le clip vidéo et les performances musicales filmées en direct. Par exemple, Elie Girard a réalisé deux clips-live pour la Blogothèque : Maggie Rogers – *Light on* et Clara Luciani – *Emmanuelle*. Ces objets parviennent-ils à mettre en scène la performance musicale ? Constituent-ils une évolution cohérente du marché de la musique filmée ?

Ces clips reprennent le concept des concerts à emporter : utilisation majoritaire de plan séquence, lieux insolites, enregistrement du son en direct. Cependant, ils n'ont plus rien à voir avec ces derniers. Tout d'abord, ils sont extrêmement produits, et n'ont plus la simplicité des premières vidéos de la Blogothèque. Il y a un déploiement excessif de moyens : décor, mise en scène, etc. Comme beaucoup de personnes vont investir dans ces clips, les réalisateurs et producteurs essaient de justifier cette dépense par une production toujours plus complexe. Cette impression est confirmée par Elie Girard et David Ctiborsky qui ont tous deux travaillé sur plusieurs de ces projets.

« C'est une performance musicale live, mais, comme c'est un clip et qu'il y a des gens qui vont investir, on va attendre beaucoup de la performance de la mise en scène. Par conséquent, on essaye de trouver des idées incroyables, des trucs très compliqués ou alors des histoires très élaborées, et je ne suis pas sûr que ce soit si passionnant que ça au final »¹¹⁹

Souvent cette mise en scène compliquée a un impact non négligeable sur la performance de l'artiste. En effet, ce dernier est si concentré sur ce qu'il doit faire, ses déplacements, etc., qu'il ne donne plus rien lors de son interprétation. Il produit donc une interprétation moyenne. Il n'y a plus de place pour l'improvisation, le débordement de la musique. Elle (re)devient bloquée par la mise en scène et l'image.

Cela prouve plusieurs choses intéressantes :

¹¹⁹ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes

Tout d'abord, aucun dogme ne peut vraiment s'appliquer lorsqu'on filme une performance musicale ; ce n'est pas parce qu'on filme en plan séquence, ou parce qu'on met en scène dans un décor particulier, que la rencontre entre concert et image va se produire.

Deuxièmement, c'est tellement sophistiqué que l'on en perd le sentiment que du live. L'impression de réel forte des premiers concerts à emporter disparaît et on en vient même à douter que le son ait été pris en direct. Ceci est imputable au travail de l'image et de la mise en scène devenu d'une précision presque publicitaire, mais également au travail du son qui se rapproche désormais d'un son de studio. À être trop parfait – que ce soit l'image ou le son – nous en perdons le sentiment, en tant que spectateur, d'être devant un concert, voire d'être immergé dans le concert. Ce qui devrait pourtant être la première qualité recherchée lorsque l'on filme le live d'un musicien. Ce sentiment de ne plus croire en une performance musicale filmée en direct est partagé par d'autres personnes. Dans la section commentaire de YouTube du clip-live *Oh Man*, beaucoup de personnes remettent en question l'affirmation que c'est du live. Cela montre un peu un échec de ces objets dans la manière de filmer la performance en direct.

Un autre aspect regrettable est l'effacement du point de vue du cadreur. Prenons par exemple le clip-live *Oh Man* de Jain réalisé par David Ctiborsky. La caméra est robotique, elle est stabilisée à l'aide d'un Ronin et d'un cadreur sur un sigway. À la fin, la caméra passe même sur une grue pour s'élever dans les airs. Le point de vue ne peut pas être celui d'un humain, et est déconnecté de la musique par la même occasion. Tout cela donne le sentiment d'un objet froid, lisse, ne rendant pas compte de toutes les possibilités liées à la musique filmée. De plus, malgré la technicité très compliquée de l'objet, on ne ressent pas la prise de risque, ni le sentiment que la caméra est au bon endroit.

Cette remarque de David Ctiborsky lors d'un entretien va dans ce sens :

« Soit tu fais un clip et dans ces cas-là tu as une vision générale d'un autre objet pour la musique. Soit tu fais quelque chose en live, mais la perfection visuelle et la maîtrise complète des évènements ne sont peut-être pas importantes. Si on ne contrôle pas complètement les évènements, je pense qu'on va percevoir les choses avec plus d'intuition, plus d'affect et de sensibilité. Pareil pour l'artiste, en étant dans des conditions où le réel va avoir une influence sur lui, certains artistes vont livrer une

prestation complètement différente. Des fois, ils sortent et ils nous disent : « c'est génial, je redécouvre ma chanson dans ce contexte. »¹²⁰.

Cette évolution est perceptible dans la production de nombreux clips récents et pose alors la question de l'intérêt de ces objets.

Prenons par exemple le clip-live *Say Something* (2018) de Justin Timberlake produit par la Blogothèque. C'est un plan séquence de plus de 6 minutes avec une prise de son musical en direct. La vidéo est une réussite technique indiscutable, car d'une complexité inouïe. Le plan filmé à la steadicam effectue à certains moments des travellings composés – technique très compliquée à réaliser avec une steadicam. Il y a des effets de lumière avec des dizaines de lumières de jeu variant ensemble. Les musiciens se trouvent dans un immense décor, mais le son qu'ils émettent ne souffre pas de l'immensité de l'espace visible à l'image et reste d'une grande clarté. Techniquement c'est parfait. Mais on ne ressent pas grand-chose. C'est d'une telle complexité que le rapport à la performance musicale live est réduit à un détail. L'une des raisons est que nous n'avons plus de point d'ancrage dans l'image nous permettant de savoir d'où provient la musique. Le point d'écoute est discographique¹²¹ et l'image semble suivre des musiciens qui interprètent le morceau, sans que le son ne provienne d'eux. Le cadre a beau se balader et nous montrer les différents musiciens jouant, il ne se passe rien.

Dans les premiers concerts à emporter, le rapport du son au cadre était très puissant. Ici, son et cadre semblent déconnectés et cela atténue la sensation de réel. De plus, l'improvisation et le chaos permettaient d'utiliser la musique comme un élément mettant naturellement les choses en scène. Ici, la mise en scène extrêmement étudiée et préparée semble avoir écrasé la dimension magique que peut créer la musique filmée quand elle trouve sa résonance dans l'image. La mise en scène est extérieure à la performance musicale et empêche le spectateur audiovisuel de ressentir le sentiment d'un concert interprété sur son écran.

Comme il l'explique dans son mémoire *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, Thibault Hass a expérimenté ce phénomène au cours de sa partie pratique. Lorsque

¹²⁰ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

¹²¹ Thibault Hass, *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, ENS Louis-Lumière, 2020

la prise de son était effectuée davantage pour faire ressortir un point d'écoute discographique, et non pour un point d'écoute à l'image, une partie du panel des personnes interrogées émettait des doutes sur le caractère « direct » du son. Il concluait : « Un tel travail de prise de son peut s'avérer peu habituel dans le cadre d'une performance filmée dans l'espace public. Ainsi, le.la spectateur.rice ne s'attend pas forcément à un rendu sonore de ce type. Une démarche de mixage trop poussée sur chaque source visant à servir « la qualité » du son de la séquence musicale pourrait encourager les spectateur.rice.s à se questionner sur la nature « directe » de la prise de son. »¹²²

Cette remarque de D. Ctiborsky illustre également ce point :

« C'est une problématique de la Blogothèque qui arrive souvent. Les ingénieurs du son débarquent des fois en furie et disent : « Je ne comprends pas pourquoi sur YouTube, il y a des gens qui critiquent en disant que ce n'est pas fait live. Je suis obligé de dire que c'est du live. Ils sont cons les gens ». Non, c'est à nous de nous remettre en question. On ne va pas écrire : Ceci a été fait live. C'est l'échec absolu artistiquement. Si l'effet de réel n'est pas là et que c'est écrasé par des codes narratifs qui ne sont pas ceux qu'on devrait adopter, c'est à nous de remettre en question sur notre travail. Parfois, tu es tellement grisé en tant que réalisateur par la perfection visuelle, par la narration, et par le côté parfait du son, que tu en oublies l'essentiel, c'est-à-dire qu'on filme des musiciens en live. Il faut faire attention à ne pas le perdre. »¹²³

En effet, le clip-live de Justin Timberlake est réussi, mais il ne donne pas la sensation d'une performance musicale filmée live. Dans ce cas, nous pouvons nous poser cette question : pourquoi effectuer toute cette session en prise de son direct ? Des clips comme *Weapon Of Choice - Fatboy Slim ft. Bootsy Collins* (2001) réalisés par Spike Jonze ou *Around the world – Daft Punk* sont d'une originalité et d'un intérêt plus flagrants. Ils ne cherchent à aucun moment à utiliser la performance live, mais emploient la danse comme pont entre image et musique.

¹²² Thibault Hass, *Filmer la performance musicale dans l'espace public*, p99, ENS Louis-Lumière, 2020

¹²³ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

Après une certaine radicalité perçue dans les propositions filmiques offertes par les *concerts à emporter* notamment, une certaine standardisation est perceptible dans la production de performances live filmées au sein des médias comme la Blogothèque. L'évolution vers les clips-live tend à rendre des objets hybrides qui n'ont pas encore forcément trouvé leur forme et qui posent les limites d'une certaine esthétique dans l'acte de filmer la musique.

Conclusion

Filmer une performance musicale permet de faire se rencontrer deux formes : le cinéma et la musique. Ces deux domaines hétérogènes sont par essence différents. Les rythmes cinématographique et musical, ne sont pas assimilables, le cadre de l'image ne peut pas correspondre avec un cadre sonore, la verticalité de la musique ne possède pas d'équivalent dans le cinéma, et enfin, leur rapport au temps et à l'espace ne sont pas les mêmes. Ces différences amènent des problématiques lorsque nous entreprenons de filmer un.e/des musicien.ne.s, mais dans le même temps, peuvent également ouvrir des possibilités de jouer sur la matière filmique. La porosité du film peut être révélée par l'utilisation de la performance musicale. Nous avons vu dans le film *Bled Number One* de Rabah Ameur Zaimeche que la musique filmée permettait de rendre compte d'une porosité dans le film, et grâce à l'intervention d'un musicien hors de la narration, de faire voyager la musique à travers les différentes strates filmiques. Nous retrouvons cette caractéristique par exemple dans *Coming Home* (1978) d'Hal Ashby. Dans ce film, le réalisateur superpose à certains moments jusqu'à trois couches de musique : une musique extra-diégétique, une musique présente dans un poste de radio et enfin la musique interprétée par un personnage à l'image. Cette juxtaposition permet de rendre compte également des différentes strates du film, et grâce au mélange sonore que cela produit, de révéler les porosités entre ces différents niveaux.

Le défi que constitue l'acte de filmer une performance musicale doit prendre en considération plusieurs paramètres : le décor scénique, la présence d'un public, le montage, le geste musical, la trace historique, l'enregistrement sonore, etc. Toutes ces caractéristiques sont présentes dans l'objet du film-concert en tant qu'œuvre qui essaye de capter l'essence de la musique scénique à travers le cinéma. Ces films ont permis de créer un patrimoine non négligeable sur les artistes et musiques du XXe puis du XXIe siècle. Ils constituent des œuvres de cinéma à part entière mettant en scène des performances musicales expressives et exploitant la qualité de l'expérience cinématographique. *Stop Making Sense* de Jonathan Demme possède toutes les qualités permettant à un concert d'être le dialogue parfait entre musique filmée et cinéma. Forme peu considérée dans l'histoire du cinéma, les films-concert sont pourtant un marqueur historique du cinéma à différentes époques. Leur manque de créativité a souvent été pointé du doigt pour justifier leur mise à l'écart. Pourtant, des films de concert comme *Stop Making Sense* font preuve d'une immense créativité cinématographique.

Tout au long de ce mémoire, nous nous sommes interrogés sur : Comment filmer une performance musicale ? Quelles sont les possibilités à exploiter dans la musique filmée ?

Malgré des pistes et des exemples parlants, aucune généralité ne peut clairement se dégager car la musique reste quelque chose de mystérieux pour l'image et le cinéma. Elle s'échappe sans arrêt. Mais c'est par ce mystère, cette magie, que naissent des objets où musique live et cinéma tissent des liens profonds, propres à notre histoire et à nos émotions. Le caractère imprévisible d'une performance musicale fait naître des situations où le réel s'impose à la fois aux artistes musicaux, mais également au cinéaste. C'est une des grandes qualités des '*concerts à emporter*' qui ont changé le paysage de la musique filmée au cours des années 2000.

Comment filmer la musique ? Dans ce mémoire je n'ai proposé que des points de vue singuliers, car ici encore aucune règle générale ne peut être établie. En effet, cadrer la musique c'est être toujours un peu à côté de ce qu'il se passe. C'est le sens de la réponse d'Elie Girard à la question suivante :

« Est-ce que des fois tu as le sentiment de ne pas réussir à cadrer – à filmer - la musique ?

Oui tout le temps. C'est horrible. T'arrives jamais vraiment à cadrer là d'où ça vient. C'est plutôt l'inverse, c'est quand tu sais que tu cadres dans la musique, c'est là que tu t'en rends compte et tu te dis : 'Ouais ! il s'est enfin passé un truc.' »¹²⁴

Il y a bien quelque chose d'insondable dans la musique qui au final demeure un mystère et c'est bien cela qui fascine autant. Lorsque nous filmons la musique, quelque chose nous échappe, et c'est peut-être le plus important. Dans cette incomplétude se cachent des variations infinies de fragments qui nous permettent de continuer à chercher, à filmer des musiciens, des concerts, des rencontres entre public et artistes, pour créer des portraits singuliers sur des artistes de notre temps.

¹²⁴ Entretien avec Elie Girard réalisé par mes soins le 06/09/2021. Voir les annexes

Le domaine de la musique filmée a subi une forte mutation et est devenu aujourd'hui un espace de production immense dans lequel il est parfois difficile de se retrouver : clip-live, films-concert, documentaires, émissions, etc. La prolifération de contenus sur internet a engendré une dilution de la qualité moyenne. Filmer une performance musicale semble facile, car il suffit de cadrer la personne qui performe, mais revêt pourtant une complexité telle que cela nous mène à cette conclusion : filmer la musique exige d'être en quelque sorte musicien.

La période de Covid-19 a provoqué un chamboulement des productions audiovisuelles. Une nette progression de contenus en live-stream a été perceptible sur Internet pour compenser la fermeture des salles de spectacles. Jamais le lien n'a été aussi fort entre la musique filmée et le web. Des festivals comme les Trans Musicales de Rennes ou Arte Concert Festival à la Gaité Lyrique ont été diffusés en live sur internet faute de pouvoir accueillir des spectateurs en chair et en os. Ces questions n'ont pas été abordées dans ce mémoire, mais feront certainement l'objet de nouvelles recherches.

Pour conclure, gardons la magie et continuons à filmer la musique dans n'importe quel contexte. Car si elle se monte souvent réticente à se laisser filmer, lorsque la rencontre de la musique, d'une interprète et du cinéma se produit, cela en vaut la peine.

Filmographie

DEMME, Jonathan, *Stop Making Sense*, Etats-Unis, 1984, 1h28min, Couleurs

PENNEBAKER, D.A., *Monterey Pop*, États-Unis, 1968, 1h19min, Couleurs

SCORSESE, Martin, *The Last Waltz (La Dernière Valse)*, Etats-Unis, 1978, 1h57min, Couleurs

STERN, Bern & AVAKIAN, Aram, *Jazz on a summer's day (Jazz à Newport)*, Etats-Unis, 1958, 1h25min, Couleurs

MABEN, Adrien, *Pink Floyd: Live at Pompeii*, France, Royaume-Unis, Belgique, Allemagne, 1973, 1h20min, Couleurs

BERAUD, Armand & CHEMETOFF, André, *IRIS : A Space Opera by Justice*, France, 2019, 1h3min, Couleurs

POLACK, Sydney & ELLIOTT, Alan, *Amazing Grace – Aretha Franklin*, États-Unis, 2018, 1h29min, Couleurs

AMEUR-ZAIMECHE, Rabah, *Bled Number One*, France, 2006, 1h40min, Couleurs

COEN, Joel & Ethan, *Inside Llewyn Davis*, Etats-Unis, 2013, 1h45, Couleurs

MARX, Brothers, *The Big Store (Les Marx au grand magasin)*, Etats-Unis, 1941, 1h23, Noir & Blanc

CARAX, Leos, *Holy Motors*, France, 2012, 1h55, Couleurs,

CARAX, Leos, *Annette*, France, 2021, 2h20, Couleurs

GODARD, Jean-Luc, *One + One*, 1968, 1h40, Couleurs

- La Blogothèque

MOON Vincent, Arcade Fire – Neon Bible & Wake up | A Take Away Show, 2007, La Blogothèque, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=qtR5L-RGKgw>

GIRARD Elie, The Dø - Despair, Hangover & Ecstasy & Miracles | A Take Away Show, 2014, La Blogothèque, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=qu577tNp1hA>

CTIBORSKY David, Liars - Mask Maker | Empty Space #6 au Marché International de Rungis, 2014, La Blogothèque, lien : <https://www.youtube.com/watch?v=7NbhCugt6-E>

CTIBORSKY David, Jain - Oh Man (Official Video | Live @MNAC Museum), 2018, La Blogothèque, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=tEXEg6w6BMg>

CTIBORSKY David, Alt-J - Concert à la chapelle des Beaux-Arts, Paris, 2015, La blogothèque

GIRARD Elie, Maggie Rogers - Light On (La Blogothèque – Live in Paris), 2019, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=fVLDxmjeyVo>

PEREZ JR. ARTURO, Justin Timberlake - Say Something (Official Video) ft. Chris Stapleton, 2018, La blogothèque, lien : <https://www.youtube.com/watch?v=8MPbR6Cbwi4>

Bibliographie

- *Ouvrages*

MOUELLIC, Gilles, « De quelques performances musicales dans le cinéma contemporain », *Musique de films, Nouveaux enjeux*, Séverine Abhervé, N.T. Binh, José Moure (dir), Paris, Les Impressions nouvelles, 2013, p. 145-162

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahier du cinéma, 2003

CHION, Michel, *L'audio-vision*, Paris, Armand Colin, 2013

GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme, cinéma, musicalité et culture des corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'âge d'homme, 2014

BYRNE, David, *How Music Works*, New-York, Three rivers press, 2012

STEENSTRA, Sytze, *Song and circumstance, the work of David Byrne from Talking Head to the present*, London, Bloomsbury, 2010

BEATTIE, Keith, *D.A Pennebaker*, University of Illinois, 2011

BINH, N.T (sous la dir. de), *Musique & Cinéma, le mariage du siècle ?*, Paris, Acte Sud, 2013

MOUELLIC, Gilles & MASSON, M.N (sous la dir. de), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2003

Articles de Périodiques

MOREL, Guillaume, « Musique et documentaire, quelques affinités malgré tout », *Filmer la musique*, n°78/79, Images Documentaires, Décembre 2013, p.13-16

MONSAINGEON, Bruno, « Retrouver l'émotion à l'état pur », *Filmer la musique*, n°78/79, Images Documentaires, Décembre 2013, p.29-48

DESHAYS, Daniel, « Faire entendre le discontinu, entretien avec Daniel Deshays », *Filmer la musique*, n°78/79, Images Documentaires, Décembre 2013, p.17-28

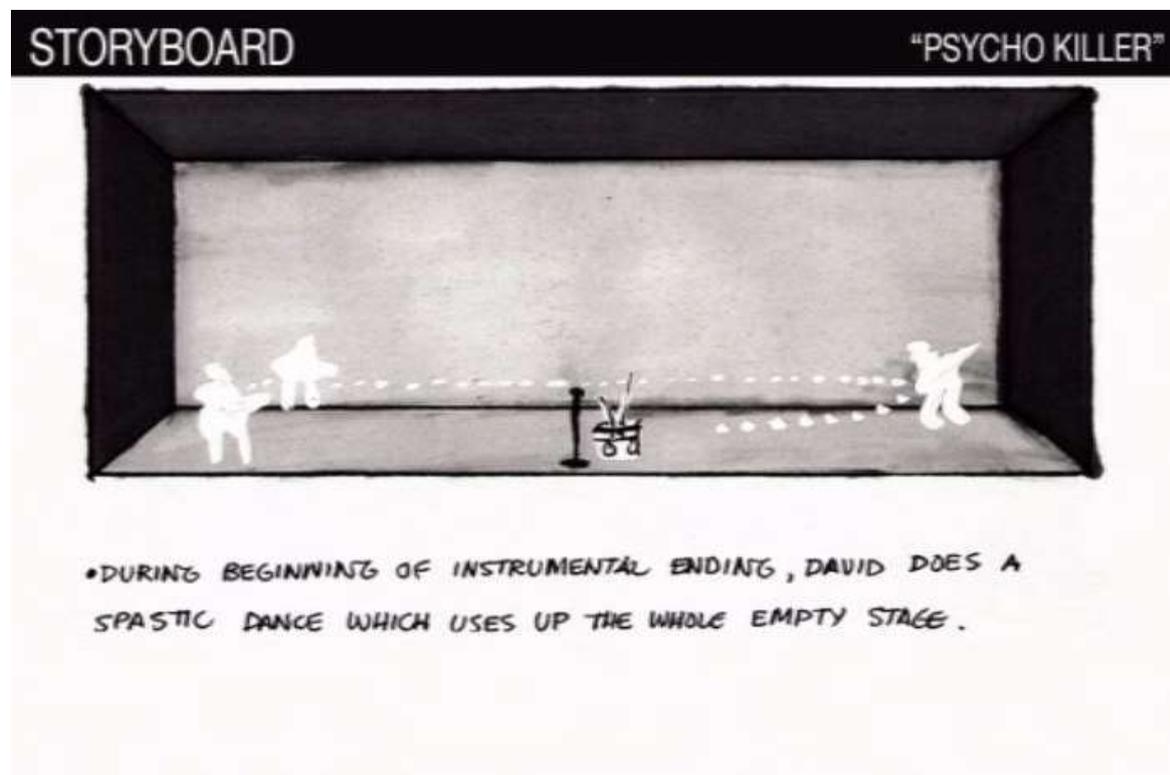
- *Mémoire de recherche*

LAURIER, Jean-Christophe, *L'interaction entre l'image et le son dans la musique filmée*, E.N.S Louis Lumière, 1996

HASS, Thibault, *Filmer la performance musicale dans l'espace public Points d'écoute et prise de son directe*, E.N.S Louis Lumière, 2020

Annexes

Quelques exemples de planches de Story-board de *Stop Making Sense*.



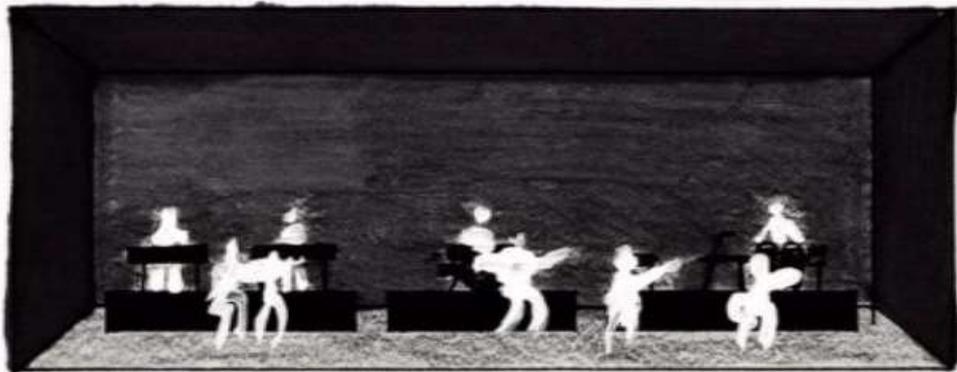
STORYBOARD

"LIFE DURING WARTIME"



STORYBOARD

"LIFE DURING WARTIME"



LIFE DURING WARTIME

- SECOND KEYBOARD RISER HAS BEEN WHEELED OUT (BERNIE)..HE BEGINS SONG
- DAVIDS GUITAR IS TAKEN FROM HIM....SO HE IS FREE TO RUN AROUND
 - "JOGGING" DANCE AND "INDIAN-SNAKE" DANCE DURING THIS SONG.
 - DAVID RUNS AROUND THE STAGE AT THE END OF THIS SONG

STORYBOARD

"MAKING FLIPPY FLOPPY"



STORYBOARD

"MAKING FLIPPY FLOPPY"



MAKING FLIPPY FLOPPY

- BLACKOUT AS BAND RE-ENTERS STAGE
- RED SLIDES WITH WORDS
- DRUM INTRODUCTION...SLIDES CONTINUE UNTIL SINGING.

STORYBOARD

"THIS MUST BE THE PLACE"



STORYBOARD

"THIS MUST BE THE PLACE"



- DURING SECOND INSTRUMENTAL BREAK STAGE LIGHTS GO OFF (LEAVING FLOOR LAMP
- SLIDES OF FUNNY BODYPARTS COMES ON... KNEES... ELBOWS... BELLYBUTTONS ...BUTTS... DOG PAWS + TAILS
- RETURNS TO PREVIOUS SINGING CUE DURING NEXT VERSE.

STORYBOARD

"GIRLFRIEND IS BETTER"



STORYBOARD

"GIRLFRIEND IS BETTER"



- AT LEAST 1 (MAYBE 2) MORE ROVING SUN GUNS APPEAR... CASTING MOVING SHADOWS ON THE SCREEN... STAGE HAND IN THE PIT ON ON THE FLOOR KEEPS ONE LIGHT ON DAVID AT ALL TIMES.
- DOWNSTAGE MUSICIANS ARE LIT BY STAGE LIGHTS... RISER MUSICIANS ARE LIT AS THE SUN GUNS HIT THEM.
- DAVID DOES A "WIGGLE" DANCE IN THE BIG SUIT AT THE END OF THE SONG.

Entretien avec Elie Girard réalisé le 06/09/2021

Elie Girard est réalisateur et chef opérateur. Il est sorti de l'ENS Louis Lumière en 2008, section cinéma. Il a travaillé en tant que chef opérateur et réalisateur au sein de la société de production spécialisée dans la musique : La Blogothèque. Il a notamment réalisé de nombreux 'concerts à emporter' et d'autres productions dans la musique filmée : clip, captations de concerts, etc.

Peux-tu me parler un peu de ton parcours et me dire comment tu es arrivé à filmer des performances musicales pour la blogothèque ?

Hyper facile, il n'y a que des histoires d'amitiés. J'étais à l'école avec David Ctiborsky (ENSSL cinéma 2008) et François Clos (ENSSL son 2008). Depuis un certain temps, j'étais fan de la Blogothèque comme spectateur. C'était encore l'époque du début de la Blogothèque avec Vincent Moon, la Blogothèque venait de se créer. En 2008, François Clos que je connaissais avait été contacté, et avait commencé à travailler avec la Blogothèque et V. Moon. Il a apporté quelque chose de vraiment puissant. Ça fait partie des moments et des gens qui ont vraiment apporté quelque chose à la blogothèque, car il est arrivé avec des techniques de son de cinéma apprissent à Louis Lumière. Il a commencé à utiliser des micros HF, des Lavalier sur les instruments en faisant des captations magiques à la fois 'roots' mais également hyper qualitative.

Je ne me suis pas rendu compte tout de suite qu'il travaillait avec cette boîte que j'adorais. Arrivé à un moment, il a fallu faire entrer de nouveaux réalisateurs dans la boîte, car il y avait une demande grandissante pour les concerts à emporter, et que Vincent Moon était en train de partir, etc. David Ctiborsky, qui était dans la même promotion que moi, a été appelé. David et François étaient potes et ils ont commencé à travailler ensemble. Il lui a proposé de venir faire des projets à la Blogothèque en tant que réalisateur. J'étais un peu jaloux parce que je n'avais pas vu venir le truc. Étant par contre pote avec David, j'ai commencé en tant que chef opérateur de David. Il voulait moins tenir la caméra, c'était moins son truc les concerts à emporter. Ils l'ont du coup mis, naturellement, davantage sur des captations de concert. Je dis 'captation', mais ça ne ressemble plus du tout à ce qu'on peut voir aujourd'hui comme captation. On a fait des captations vraiment sympas. Par exemple Charles Bradley à la Cigale, si tu arrives à la retrouver. David faisait des captations et avait besoin de personnes pour

s'entourer. Il savait que j'aimais beaucoup la blogothèque, il m'a dit : « viens avec nous on verra bien ce qu'il se passe ». Et on a fait des films vraiment bien ; Charles Bradley, Alt-J et d'autres groupes.

Lors de ces concerts, on n'avait pas de régie, c'était des captations multi-caméras sans régie. On ramenait la culture de la Blogothèque, c'est-à-dire des caméras portables pas terribles avec chaque opérateur faisant une forme de plan séquence. Chaque caméra essayait de faire son propre film, car on ne savait pas ce que les autres filmaient. David n'avait aucune idée de ce qu'on filmait. On se faisait des petits briefs au début où l'on se disait sur quel artiste on allait se consacrer à tel moment, mais il n'y avait pas de retour ni d'oreillette pour diriger le cadreur. Chaque cadreur était un peu libre de faire ce qu'il voulait. C'était en quelque sorte une performance d'une heure trente où tu te concentrais pour comprendre le concert. Tu n'as pas une personne qui te parle à l'oreillette et te dit d'aller filmer la huitième octave du piano, par exemple. Ce qui je trouve est très pénible. C'est comme cela que je deviens le chef opérateur de David. Petit à petit on a fait des projets plus gros, des tournées en Angleterre, on a également fait la série 'the Empty Space' pour la Blogothèque. Puis, au bout d'un moment on m'a proposé de faire un *concert à emporter* en tant que réalisateur. Depuis, j'en ai fait beaucoup, plus que David à la fin je pense. Puis j'ai fait d'autres trucs, mais voilà au départ c'était comme chef opérateur de David.

Comment abordes-tu la captation de ces performances avec l'artiste ou les artistes ? Parles-tu avec eux amont de ce que tu veux faire, ou on-t-il des demandes très précises, etc. ?

Au départ, la loi lors des concerts à emporter c'est que personne ne gagne d'argent. C'est le management qui appelle le label qui lui appelle la 'Blogo' et dit : tel artiste veut faire un concert à emporter. Si les personnes en charge à la Blogothèque aiment bien et trouvent que c'est dans la ligne éditoriale, elles disent : ' vas-y on tourne, on fait un film'. « On choisit la date, l'horaire, le lieu et on le fait, vous ne dites rien, vous n'avez rien à dire, c'est notre carte blanche ». Petit à petit, mais ça c'est récent, ça fait 2, 3 ans, ça a un peu changé. Il y a 6 ans je dirais, tout le monde voulait faire des concerts à emporter parce que c'était cool, ça faisait de la promo par cher. Mais c'est devenu pénible, car tout le monde voulait en faire et les labels commençaient à avoir des exigences. Ils (les personnes en charge à la blogothèque) ont commencé à faire des *concerts à emporter* rémunérés et des *concerts à emporter* gratuits. Ça

a un peu dévoyé le truc. Cependant, au départ la politique c'est : un groupe, un lieu, une date. Si ça plait à la Blog, ils envoient ça aux réalisateurs : « qui veut le faire ? Ah ouai j'adore ce groupe, je veux le faire. ». Le jour J on se retrouve et on filme la performance. On voit s'il se passe quelque chose entre le groupe, nous, le lieu, etc.

Sur tous les concerts filmés, 50% ne sont pas ouf, 40% ça va et il y a seulement 10% où vraiment il se passe quelque chose. Mais même sur les 50% pas ouf, ce n'est quand même pas si mal, c'est de la musique, des personnes qui performent en vrai, ça reste sympa. Par contre, il y a plein de vidéos qui ne sont jamais sorties, souvent c'est parce que les réalisateurs ne sont pas vraiment contents de ce qu'ils ont fait, donc ils ne les sortent pas. Cependant, des fois c'est les groupes qui ne veulent pas que ça sorte, là ça devient plus problématique. C'est quand même un travail bénévole à la base. Par exemple, sur le concert à emporter de The Do que j'ai réalisé et où il y a 44 millions de vues - qui est devenu assez rapidement la ligne directrice des « concerts à emporter », un des membres du groupe ne voulait pas que la version sorte car il ne la trouvait pas bien. On a dû se battre pour pouvoir la sortir. Au final on a réussi, tant mieux, car le film est génial, je trouve la version très bien.

En parlant de cet exemple, j'avais noté une question : souvent lorsque la captation de la performance est réussie c'est quand il se passe quelque chose devant la caméra, et quand les musicien.nes deviennent acteur.rice.s. Dans l'exemple des Do, Olivia Merilahti, synthétise la performance au travers de ces gestes, déplacements, etc. Es-tu d'accord ?

Effectivement, c'est les chanteurs.se.s qui sont souvent conscients de la caméra et réussissent à avoir un truc, ils savent jouer avec la caméra. D'ailleurs, la plupart des chanteurs.se.s de rock ou de pop ne savent pas vraiment chanter, mais ils.elles ont une présence scénique énorme. Il y a ceux qui comprennent, et ceux qui au contraire sont timides, ont le regard fuyant, etc. Dans ce cas-là ce n'est vraiment pas facile à filmer. Il y a aussi ceux qui en font trop des fois. Ils sont dans une forme de séduction comme avec un photographe. Par exemple, pour les concerts à emporter, on a plusieurs règles qui ne sont pas forcément explicites. L'une est qu'on a un peu tendance à interdire le regard caméra pour éviter de casser la magie parce que certains musicien.ne.s et chanteur.se.s ont cette manie de regarder la caméra comme ils regarderaient un objectif lors d'un shooting, c'est assez perturbant. Il y en a qui ne peuvent pas s'en empêcher. Olivia (The Do), elle n'a pas du tout ça, au contraire, elle sait qu'elle a un charme fou, mais elle joue parfaitement avec la caméra dans ses déplacements, ses

mouvements, sa gestuelle, etc. Cependant, pour avoir filmé pleins de gens, et un peu des stars des fois, il y a des gens qui sur joue un peu ça.

Peux-tu me parler un peu des lives de la série 'Empty Space' ?

C'est la marque Converse qui nous donnait de l'argent pour qu'on fasse des captations live dans des endroits plutôt sympas. C'était des live filmés en multi-caméras dans des endroits incroyables. On filmait encore sans régie. On avait l'envie, avec ses vidéos, de faire des trucs hyper organiques. On filmait les musiciens très proches d'eux, on essayait d'être dans une forme de mouvement chorégraphique avec eux.

Par rapport à ces exemples de multi-caméras, un truc assez important, quand on faisait des concerts filmés sans régie, il y a plus de 10/15 ans, avec David. Ça donnait une manière de filmer très organique où on allait chercher des choses. Cependant, que ce soit David, moi ou d'autres, on passait des nuits entières en montage, car il y avait une tonne de matière qui était hétérogène et réfractaire. C'était un peu le bordel. Là où quand tu as une régie vidéo, c'est quand même beaucoup plus rapide à monter. Tu as tes 10 caméras. Tu fais camera 1, puis camera 2, puis camera 3, puis quand aucune des caméras est intéressante, tu essayes de voir dans les rushes avant s'il n'y a pas un truc intéressant et tu le montes, tu le fais 3, 4 fois dans le concert. Vite fait, tu montes des plans asynchrones pour améliorer le truc, ce qui est génial. C'est ultra-rapide, ce que tu fais en ½ journée, nous ça nous prenait 3 jours à le faire, c'est énorme. Mais cette méthode ne permet jamais, ce que disait David, d'aboutir à une forme de film qui explose tout, où tu vas chercher des moments synchrones avec des moments asynchrones.

Il cassait le synchronisme lorsqu'il filmait la musique ?

Il t'en parlera mieux que moi, mais oui, il cassait beaucoup le synchronisme. Il y a trop de moments où les cadreur n'étaient pas sur ce qu'il fallait, et du coup David était obligé d'aller raconter une histoire ailleurs en allant chercher dans les rushes un autre moment asynchrone pour récupérer quelque chose.

Je te dis mon avis, et peut-être que tu ne seras pas d'accord, mais la musique est bien plus intéressante que le filmage de la musique. Il faut donc trouver un endroit où se joue autre chose parce que sinon voir juste des musiciens jouer sur leurs instruments n'est pas forcément

très intéressant. Il y a plein de captation de concert qu'on a fait, que j'ai adoré faire, où la musique était vraiment bien. Je les réécoute des fois, mais je ne regarde jamais la vidéo, j'écoute toujours la musique.

Comme la dit un programmateur d'Arte Concert lors d'une conférence : s'il ne se passe rien sur scène on peut avoir le meilleur dispositif sur scène, la captation sera ratée. Es-tu d'accord avec cette affirmation ?

C'est tout le truc des concerts à emporter. Des fois, il y a des artistes que j'adorais qui voulait faire un concert à emporter. J'allais un peu voir des vidéos d'eux sur internet et je voyais que ce n'était jamais incroyable, ça ne passait pas vraiment à l'image. À l'inverse des groupes qui avait une énorme présence scénique, mais où j'étais moins fan de la musique, mais qui je savais aller donner quelque chose visuellement. Si tu es un peu égoïste en tant que mec de l'image, il vaut mieux s'attarder sur ce genre de performance.

Tu as fait beaucoup de concerts à emporter, comment as-tu abordé les contraintes du plan séquence, de l'espace public, etc. ?

Ce n'est pas vraiment les contraintes techniques du plan séquence qui étaient compliquées à gérer. C'est davantage le fait que tu arrives à peu dans une institution créée par Vincent Moon et j'avais énormément de respect pour lui en tant que réalisateur, et en tant que cadreur, etc. Lorsqu'on te donne une caméra et qu'on te dit 'tu vas faire un concert à emporter' tu y penses beaucoup. Tu te dis : 'Ok, je marche dans les pas d'un gars qui a créé quelque chose de singulier et qualitatif'.

C'est vraiment une série (« les concerts à emporter ») où il y a eu des trucs de dingue fait, au début il y a eu REM, Arcade Fire, etc. Il y avait, du coup, pour les gens qui arrivait après une grosse pression.

Après, les contraintes de toute façon tu n'as pas le choix, donc tu fais avec. Le plan séquence, espace public, son direct, pas de coupe. Au final, il y a plein de concerts à emporter où il y a des coupes. Le premier que j'ai fait, par exemple, il y a deux coupes. Tout le monde le faisait un peu. Mais t'es obligé de trouver toujours la bonne place avec tes jambes pour trouver les bons cadres, etc. J'ai énormément progressé en filmant la musique ça c'est sûr. Ça me fait un peu penser à Depardon qui dit que le cadre c'est les jambes. La musique pour le cadre c'est vraiment un super entraînement, t'as pas le choix, t'es obligé de te déplacer, de comprendre,

etc. Quand tu filmes un concert, le déplacement des musiciens n'est jamais programmé, t'es obligé d'anticiper un peu sur leurs mouvements et au bout d'un moment tu comprends leurs gestuelles et du coup quand tu filmes la fiction, ça te permet, je pense, de comprendre plus rapidement comment un acteur bouge, se déplace pour ne jamais être en retard ou dans la réaction. C'est une forme d'appréhension du corps.

Le plan-séquence est employé quasiment tout le temps dans le programme « a take away show ». C'est une sorte de dogme. Un dogme que je peux comprendre. Le changement de plan peut être vu comme un élément perturbateur lorsqu'on est en train de voir de la musique. Ma question est : quel est ton point de vue sur le montage par rapport à la musique filmée ?

Au départ, pourquoi le choix du plan séquence lors des concerts à emporter ? Car la musique ne doit pas être coupée, il ne doit pas y avoir de montage son. Si tu fais différentes prises, c'est compliqué entre les changements de tempo, la voix qui n'est pas la même, etc. Ce n'est pas évident de monter chaque prise entre elles et chaque coupe est un peu problématique pour le son. D'ailleurs à chaque coupe lors d'un concert à emporter, les ingénieurs du son râlent un peu. Si une prise n'est pas bonne au son tu ne peux pas la monter par exemple. C'est un peu l'inverse de la fiction où tu peux monter beaucoup l'image, car le son peut être très facilement monté. Tu peux monter le son à la syllabe près. Tu peux couper le son plus que l'image. Tu peux avoir 10 prises de sons ça ne s'entend pas.

Pour en revenir à la question. Les captations lives lors du programme « The Empty Space » sont par exemple très découpées. J'aime beaucoup ces lives mais effectivement, on a été dans un autre registre. Par exemple le live de Liars à Rungis ou celui de Franz Ferdinand à l'hôtel, c'est filmé comme un live, mais c'est presque dans une esthétique de clip vidéo. Qu'est-ce que t'en penses ? Est-ce que tu trouves que cela reste une performance live ou alors est-ce que tu as eu l'impression d'un clip musical et de ne plus avoir cette sensation de son direct ?

Moi quand je vois ça, j'ai plus l'impression d'un clip, c'est un autre objet. Ça devient un objet audiovisuel davantage clip. J'ai moins cette sensation de performance musicale live. Mais cela provient, je pense, de ce montage très rapide.

Pourtant ça en est, c'est du son direct, il n'y a pas de coupe au son, ce sont plusieurs caméras, c'est une seule prise. C'est vrai qu'on est allé chercher quelque chose dans ces live. On est

peut-être allé à la limite. Je trouvais cela intéressant, mais effectivement faut pas aller plus loin. Personne ne veut mettre de l'argent là-dessus, c'est très cher de mettre un groupe dans un espace comme cela avec plusieurs caméras. C'est plus cher qu'un clip et je pense que c'est moins bien qu'un clip. Un clip tu peux redévelopper un nouvel univers, tu peux davantage développer.

Du coup, il faut absolument que tu réfléchisses à la question du « clip live » qui est pour moi un peu une hérésie, mais comme c'est ce que j'ai récemment fait avec la Blogothèque. C'est un concept qui est un peu en train de monter. C'est une performance musicale live, mais comme c'est un clip, et comme il y a des gens qui vont investir, on va attendre beaucoup de la performance de la mise en scène. Par conséquent, on essaye de trouver des idées incroyables, des trucs très compliqués ou alors des histoires très élaborées, et je ne suis pas sûr que ce soit si passionnant que ça au final. Il y a une mini mode là-dessus en ce moment, qui est peut-être déjà en train de mourir, je ne m'en rends pas compte. Il y a eu un moment où beaucoup de labels ont pensé à faire ça. J'ai réalisé par exemple un clip live pour Maggie Rogers qui est pas trop mal, mais c'est un peu vain j'ai l'impression. J'ai le sentiment qu'on veut faire des concerts à emporter, mais ultra produit. Le problème c'est qu'on n'a plus le rapport d'intimité d'image davantage 'documentaire' que peuvent produire les concerts à emporter.

David a fait un truc avec Jane, moi j'ai fait un clip live également avec Clara Luciani. Il y a eu beaucoup de productions pour faire ce clip, et c'était très compliqué.

Ça a l'air effectivement compliqué, c'est du live ?

Oui c'est du live, c'est du son direct et en plan-séquence avec un steadicamer, etc.

C'est marrant, parce que c'est tellement produit qu'on a même plus l'impression de que c'est du live. J'ai eu un doute un moment en le regardant (clip live de Clara Luciani) malgré la mention clip live. Alors que sur celui de Maggie Rogers j'ai moins de doute.

La différence entre les deux, c'est les gens qui ont fait le son. Dans le deuxième ils ont fait des passes de sons seuls pour réussir à avoir quasiment un son studio, ce que je trouve personnellement un peu absurde. Puis, la mise en scène devient tellement compliquée que l'artiste devient enfermé dans une mise en scène où il réfléchit davantage à ce qu'il doit faire et par où il doit passer qu'à interpréter sa musique. Du coup, il ne se passe rien, les musiciens

ne sont plus dans une interprétation live de leur musique. Au final, il y a une énorme production avec une histoire, un immense décor, des figurants, et il ne se passe plus grand-chose. Après c'est de ma faute aussi, mais voilà je trouve cet objet : 'le clip-live' pas forcément un truc ouf.

Par exemple le clip de Jane qu'à fait David, c'est vraiment extrêmement compliqué avec des mouvements de grues, un drone, etc. On arrive un peu dans une esthétique de pub, ou on met énormément d'argent pour ces clips live. Du coup, on se sent obligé de créer des trucs pas possibles pour justifier ça. On n'est plus du tout dans les premiers concerts à emporter de la Blogothèque qui ne coutait rien vu qu'on travaillait bénévolement et que la production était très légère.

Le décor & l'espace scénique sont quelque chose d'important dans l'acte de filmer une performance musicale. La Blogothèque a compris cela et propose des concerts à travers des endroits divers et variés. Tu as filmé, par exemple, The Do dans un parc, Sébastien Tellier sur les toits du théâtre du Chatelet, etc. La question est : que penses-tu de l'apport que peut avoir un lieu, un décor, un espace scénique dans la performance musicale filmée. Comment travailles-tu ce rapport de la musique que tu filmes avec son décor ?

Je me rends compte que ça m'intéresse beaucoup moins que les autres cette question de décor, de rencontre entre la musique et un lieu. C'est vrai que les producteurs à la blogothèque avec lesquels on travaillait (David et moi), étaient souvent obsédés par le lieu. Ils disaient : « Ok, on va faire une vidéo, il faut trouver un lieu. » Souvent, on faisait des repérages, on cherchait des endroits, etc., et on se retrouvait dans des lieux pas possibles : sur le toit du théâtre Chatelet, dans une villa comme la vidéo pour Clara Luciani. On met beaucoup de moyens dans ces lieux, et au final est-ce que c'est si important que cela ? Est-ce que si ça avait été la maison familiale de sa grand-mère ça n'aurait pas été mieux ?

Assez vite en fait le geste de mise en scène est considéré comme 'pauvre', soit parce que tu vas faire un plan séquence un peu à l'instinct, soit parce que tu vas faire une captation multi-caméras plus classique avec plan large, plan serré et qui est un peu pré-formaté. Par conséquent, on essaye d'amener de la 'production value' tout simplement par le décor. Et je me suis toujours demandé : est-ce que c'est si important que cela ? J'étais un peu en lutte

contre ça. Les concerts à emporter, on m'appelait une semaine avant, et on me disait « tu veux aller où ? T'as repéré des endroits ? » et je répondais : « franchement je ne sais pas, peut-être qu'on va se poser devant Louis Ceinture et qu'il y aura une lumière orange et que ça sera très bien. » Après j'ai un peu changé d'avis, mine de rien quand tu trouves l'écrin parfait qui crée une résonance comme tu le dis avec l'exemple de Pompéi, c'est quand même cool, mais par contre c'est une erreur de croire qu'on peut savoir à l'avance ce que cela va rendre. Ce n'est pas parce que le lieu est cher ou inaccessible qu'il va y avoir une résonance particulière. Ça se trouve le lieu tout banal et un peu pourri va rendre un truc beaucoup plus fort. Par exemple, j'ai tourné un concert à emporter dans mon appartement – c'est peut-être parce que c'est mon appartement que je trouve ça bien et puis j'étais en train de le quitter – et il pleuvait ce jour-là. Le concert à emporter c'est Blaenavon. On a tourné dans mon salon et je suis hyper attaché au film. Puis je connaissais le lieu, je savais les axes intéressants, etc.

Pour en revenir à la question, je trouve que c'est souvent un peu de la fanfaronnade.

En tout cas il y a eu la volonté de sortir de la salle de concert pour devenir plus libre.

Oui effectivement, sortir de la salle de concert c'est bien, mais maintenant on est un peu dans l'effet 'Wahou'. Je dis ça, mais par exemple le concert à emporter de Sébastien Tellier je le trouve très bien et on est sur les toits du théâtre Chatelet. J'adore ce film. C'était une période après le premier confinement, on n'avait plus vu Paris depuis longtemps, on ressortait nous-mêmes, du coup il y avait quelque chose qui marchait bien dans la vision de Paris. C'est pour ça que je te dis que j'ai un peu changé d'avis avec le temps. Par contre, des fois on a eu des décors incroyables et vraiment pénibles. Par exemple Chili Gonzales à la bibliothèque du château de Fontainebleau. Ultra compliqué pour y aller, tu n'as pas le droit d'allumer une bougie, pour brancher des projecteurs et tirer des prolongateurs c'est compliqué. Tu dois mettre de la moquette partout. C'est 1000 contraintes et à la fin le film est un peu ennuyeux et on aurait été dans le salon d'untel ça aurait été potentiellement mieux. Je pense que c'est souvent l'argent qui crée cette attente.

C'est vrai que maintenant entre Arte Concert, la blogotèque, YouTube music, etc. Il y a beaucoup de boîte de production et de diffuseur qui sont en jeu.

Ce qu'il faut que tu comprennes en terme d'industrie c'est qu'il y a eu un moment, je crois que c'est en 2010. C'était encore Arte live web à l'époque, le CNC a dit : « ok on va soutenir

la captation de spectacle vivant dont la musique » et ils ont déversé des tonnes d'argent pour ça. Il y a avait du coup plein d'aides du CNC pour filmer la musique. C'était un coup de pouce que le CNC donnait. Ce qui a provoqué l'émergence de plein de boîtes qui ont construit un 'business model' juste là-dessus, car ils savaient qu'ils allaient avoir les aides du CNC. Ils faisaient des films un peu nazes et puis basta. Il y a une économie qui s'est créée là-dessus. Puis, vers 2016, 2017, je ne sais plus exactement, le CNC a dit : « super on a créé un patrimoine, un nouveau métier, une économie. Maintenant on ne peut pas continuer à tout subventionner, on divise les subventions par 4. » Et 90% des boîtes ont coulé, et ceux qui sont restés, c'est ceux qui avaient fait des films intéressants, par exemple la Blogothèque. La Blogothèque a pu rester, car elle était devenue en quelque sorte une marque. Elle pouvait aller voir des clients qui sont des clients privés pour avoir des financements. Ce que beaucoup de boîtes n'ont pas pu faire.

Il y a eu une sorte de piège un peu, mais en même temps c'était très bien, car ça a été un tremplin pour plein de médias et de projets. Si tu regardes Arte live web d'il y a 10 ans, il y a avait plein de trucs pas très passionnants. Il y avait beaucoup de quantité, mais pas forcément de la qualité.

Il y a eu également plein de formats un peu comme les 'concerts à emporter' de la Blogothèque, mais sans vraiment réussir à dépasser le truc, souvent c'était vraiment moins bien. Ce n'était pas vraiment pris au sérieux, il y avait pas forcément de geste de mise en scène. Et puis le travail du son n'était pas forcément le même. Les gars de la Blogothèque ont des secrets de polichinelle qu'ils gardent pour eux.

Puis il y avait un petit truc de chef op aussi. David vient de louis lumière, moi aussi. Vincent Moon filmait en sd, mais il cherchait vraiment la matière dans l'image et Colin – autre réal qui a également fait énormément de concerts à emporter – travaillait également beaucoup l'image. Toutes ces personnes avaient vraiment une passion de l'image et par exemple, on étalonnait pendant des journées entières pour que ça correspondent à ce qu'on voulait. Dans d'autres boîtes de production, ils n'étalonnaient même pas. C'est ce qui a permis à la blogothèque de se dégager et de faire quelque chose de qualitatif. C'est une accumulation de tout ce travail dans le son, l'image, la mise en scène, etc. qui a donné à la Blogothèque sa qualité. Par exemple dans les concerts à emporter, sur un plan séquence de 4/5 minutes, on pouvait passer une semaine de post-production alors qu'il y a juste une coupe au début à faire.

On a appris à faire de l'étalonnage évolutif avec des keyframes, etc. Et puis à l'époque il n'y avait pas vraiment Davinci Resolve, donc on étalonnait sur after-effect, ça prenait beaucoup de temps. On a aussi testé beaucoup de choses sur les stabilisations numériques sur after-effect, on passait des heures pour rendre la stabilisation 'humaine'. Colin était un champion de la Stabilisation.

Maintenant, il y a aussi souvent des steadicamers qui viennent faire les plans-séquences.

Oui, après on a travaillé avec pas mal de steadicamers. Il y en a qui sont vachement fort pour cadrer la musique et d'autres qui le sont beaucoup moins. Cependant, ça met une machine et un cadreur entre toi et le musicien.

Que penses-tu de ce point : le public dans la représentation de la musique filmée ? À travers la Blogothèques et tes expériences quelles sont les contraintes que cela impose.

Je voulais faire un film à un moment, où je filmerais que le public. Ça vient un peu du fait que j'écoute pas mal de musique électronique et quand on filme le concert d'un DJ par exemple, ce n'est pas sur scène qui se produit le truc le plus intéressant. Voir un mec derrière ses machines ou son ordi, c'est un peu ennuyant. À ce moment-là, c'est davantage le public qui est intéressant.

Pendant un moment, j'ai demandé à David, et je pense qu'il me faisait confiance sur ça, de faire ces plans de public. Et c'était vraiment un plaisir. J'aime beaucoup, surtout lorsqu'on est avec un DJ ou autres musiciens électroniques, de filmer le public. Je trouve ça assez touchant. C'est pour cela que je voulais faire un film un peu expérimental ou je ne filmerai jamais l'artiste, mais que le public qui entre un peu en transe.

Que penses-tu du rapport entre chorégraphie, musique et cinéma ? Dans mon mémoire, j'ai évoqué le besoin qu'avaient les corps d'exprimer une musicalité pour révéler à la caméra une partie de la performance.

C'est un truc que je trouve pour l'instant un peu décevant, ou le clip a beaucoup plus prouvé de la valeur que la captation live (que ce soit le clip live, concert filmé, etc.). Il y a énormément de clips géniaux qui sont basés sur des danseurs, des chorégraphes, et dans ce cas

ça marche. Alors qu'en captation, il y a eu des trucs hybrides de fait et pour l'instant Je n'ai jamais vraiment été convaincu parce que ce n'est pas évident. Il a eu récemment une série sur la collaboration entre un musicien et un danseur, j'ai vu ça de loin, mais ça à l'air pas mal.

Tu as fait par exemple un clip live ou il y a ce mélange, entre artiste, danseur et chorégraphe. C'est la vidéo avec Vanessa Wagner.

Tu vois, là c'est une semi-bonne expérience. Je trouve qu'on n'a pas réussi à faire décoller le truc. Je trouve la vidéo un peu banale. La chorégraphie est je trouve un peu banal. Typiquement, c'est le genre de projet, où c'est l'aéroport de Paris qui commande le film, il a pas mal de financement, beaucoup de contraintes de lieu, on n'a pas le droit de faire ci ou ça. Au final, avec le chorégraphe – qui est un mec que j'adore – on en parle 3 heures, on ne fait pas de répétition parce que c'est trop cher, on a pseudo répété le truc un peu avant, mais on s'est retrouvé à devoir à moitié improviser le plan séquence sur le moment. Et quand tu filmes une chorégraphie en plan séquence tu ne peux pas vraiment improviser, il faut que ce soit extrêmement calé, chirurgical. Peut-être c'est moi, mais je n'ai pas réussi encore à intégrer cet aspect. Ça fait beaucoup de contraintes en plus en tant que réalisateur. Il y a un vrai truc à faire, mais je pense que le metteur en scène ne doit pas être celui qui tient la caméra, mais il faut que ce soit le chorégraphe. Là, je trouve qu'il y a trop de triangulaires entre le réalisateur, l'artiste, le chorégraphe.

Il y a un exemple qui me vient en tête. C'est un concert qu'on a filmé au festival PitchFork et le groupe est tout au fond de la scène et devant il y avait deux danseurs qui performaient et c'était très intéressant, mais on n'avait pas vraiment eu le temps de le préparer. À ce moment tu films 10 concerts en trois jours.

Plus récemment, assez intéressant dans cette idée également, avec la Blogothèque on a filmé Rone qui a travaillé avec la Horde au théâtre du Chatelet. Je cadrerais une caméra sur ce projet. Super collaboration, Rone avait écrit une pièce musicale, La Horde a fait une chorégraphie sur cette pièce, la collaboration préexistait. Puis, il y a eu une captation sur scène au théâtre du châtelet, sans public donc on pouvait mettre les caméras où l'on voulait, dont certaines sur scène à certains moments choisis pour se mêler aux danseurs. C'est un peu fragile parce que c'est 1h30 et filmé sur deux soirées, mais c'est assez beau. Là ça fonctionne, car la collaboration préexiste.

Tu as été chef opérateur sur des captations à plusieurs caméras. Peux-tu me dire les contraintes que cela t’as imposées et les expériences liées à cela ?

Souvent tu te greffes sur une tournée, tu essayes de parler au régisseur lumière qui n’a jamais le temps parce que le jour J il a des problèmes. Telle installation lumière qu’il avait demandée n’est pas parfaite, il doit régler ses focus, etc. Souvent, tu attends beaucoup, et tu fais juste quelques réglages. Tu demandes au régisseur : « tu peux me mettre tes lumières les plus rouges », tu trouves que c’est un peu trop rouge donc tu lui demandes de mettre un peu de jaune par exemple. Tu fais ta balance des blancs et c’est à peu près tout. Et du coup sur la lumière c’est hyper frustrant.

Du coup, tu ne parles pas trop avec le régisseur lumière pour régler la lumière pour la captation ?

Je sais qu’il y a des chefs opérateurs qui se sont spécialisés dans les captations de concerts et qui parlent beaucoup plus avec les régisseurs lumières, mais c’est beaucoup de travail pour pas grand-chose au final. Tu fais des réglages, mais ça reste des petits trucs. Souvent tu n’as pas le temps. Sinon des fois, parce que la captation est importante, ou alors que c’est le groupe qui paye – ça arrive des fois. On a filmé pas mal The National aux États-Unis, et là c’était le groupe qui payait la captation. Dans ces cas-là, on arrive plus à parler aux techniciens de la lumière, car ils étaient des prestataires. Alors que souvent c’est la chaîne, le diffuseur, qui dit-on va filmer ce soir-là, ce concert. Ils demandent l’accord des prestataires du concert, qui souvent dise oui, mais comme ils ont été déjà rémunérés pour ça, ils ne font pas forcément des efforts. En général les personnes sont arrangeantes, mais on ne conçoit pas de lumière pour que ce soit filmer et ça, c’est très frustrant.

C’est un peu la différence que peux ce faire entre des ‘captations’ simples de concerts et des films-concerts qui ont été éclairés, pensés pour le cinéma.

Il y a des fois où tu as le pouvoir sur la lumière et des fois où tu ne l’as pas. La Blogothèque par exemple produit avec Arte le ‘Arte Concert festival’. Comme c’est produit par la Blogothèque et Arte Concert, les concerts sont éclairés pour la captation, etc. Le régisseur lumière est du coup embauché par la Blogothèque et là on a plus de liberté, on choisit où on met les projos. Je n’en ai pas fait en tant que chef op donc je ne pourrais pas trop t’en parler,

mais là tu choisis. Sur la lumière, c'est plutôt mitigé, à part si tu peux faire ta propre lumière et là c'est génial, comme sur le concert Alt-J aux beaux-arts. Par contre c'est hyper compliqué parce que c'est multi cam. Ce n'est pas 2 caméras dans une fiction qui faut raccorder, là c'est 8 caméras qui faut raccorder et c'est en direct, une seule fois. En gros c'est hyper dur d'éclairer bien pour tous les axes. Sur Alt-j par exemple, j'étais des fois à la régie lumière pour faire des variations lumières par rapport à l'axe que tu pressens qui va être monté.

Sur les caméras, il faut qu'elles raccordent entre elles, il ne faut pas que les caméras se voient les unes des autres. Plus tu as de caméras plus t'as des chances d'en voir une dans le cadre. C'est beaucoup de contraintes. Souvent quand tu mets un cadreur sur scène par exemple, t'es obligé de rogner un peu ton plan large pour qu'on n'aperçoive pas l'autre cadreur. Par exemple, lorsque tu filmes un clavier soit à jardin ou à cours, t'as envie d'être proche. Tu coup ton cadreur s'approche, mais il entre dans ton plan large. Cependant, t'as envie que ton plan large soit quand même bien, donc t'es un peu battu. On a inventé des trucs pour pouvoir dissimuler les cadreurs, des formes de cachettes. Des fois, c'était simplement le rideau qui était tiré et qui permettait au cadreur de s'approcher sans être vu par les autres caméras. Dans des petites salles, comme la Maroquinerie, où il y a des rideaux, on faisait ça. Alors que sur d'énormes captations de festival, toutes les caméras sont très loin, et c'est pour ça que c'est un peu ennuyant.

On est quand même beaucoup dans les contraintes, et c'est pour ça qu'à un moment j'en ai eu marre.

Sur le concert d'Alt-J, les musiciens sont souvent éclairés en contre. C'est assez étonnant, mais je pense que c'est par rapport à l'axe de chaque caméra.

Oui. Quand tu as 8 caméras qui sont de face, $\frac{3}{4}$ face à face, plus latéralement à gauche ou à droite, le seul axe qui peut convenir à toutes les caméras c'est en contre sur les musiciens. Parce que si tu commences à éclairer latéralement par exemple sur les artistes, une des caméras va être en contre, donc génial, mais une autre aura une lumière de face souvent vraiment pas belle et ça ne va pas le faire. Donc pour ce concert, la solution a été de mettre un éclairage en contre. J'ai également mis un ballon L-Star pour faire un éclairage davantage en $\frac{3}{4}$ contre que j'aime beaucoup et puis ça permet d'éclairer aussi le fond du décor.

Avec the Staves, tu as filmé Teeth White lors d'un concert à emporter puis tu as fait le clip de cette chanson. Que peux-tu m'en dire ?

Je suis assez déçu par le clip, je préfère largement le concert à emporter qu'on a fait de cette chanson. Sur le clip, le lieu n'était pas forcément ouf, et puis on était encore à cheval entre un truc de captation et un truc plus de l'ordre du clip. Un peu dans l'idée du clip live, truc hybride qui je trouve ne fonctionne pas vraiment. Dans ce cas le son n'était pas du direct donc ça n'était pas un clip live, mais on a un peu les mêmes problématiques. Je suis un peu frustré de ce clip. Je préfère le concert à emporter qu'on a fait, je le trouve plus réussi.

Une dernière question : Est-ce que des fois tu à l'impression de ne pas réussir à cadrer – à filmer- la musique ?

Oui tout le temps. C'est horrible. T'arrives jamais vraiment à cadrer la d'où ça vient. C'est plutôt l'inverse, c'est quand tu sais que tu cadres dans la musique, c'est là que tu t'en rends compte et tu te dis : 'Ouais ! il s'est enfin passé un truc'. Mais tu perds ça quand t'es dans une captation multi-caméras avec une oreillette et le réalisateur dans la régie qui te dit : 'vas cadrer un peu ça, fais un gros sur le piano, etc'. Là tu perds cette recherche, t'es juste un exécutant et tu n'as plus trop de plaisir à filmer la musique.

Parce que filmer un live, c'est à la fois être cérébrale, comprendre l'évolution de la musique, comprendre qu'il va y avoir tel musicien qui va s'avancer, etc., mais en même temps, être extrêmement spontané et intuitif, car si tu n'es que dans la réflexion tu vas être en retard et ça ne sera pas bien. Lors des concerts à emporter à la blogothèque, souvent la première prise n'était pas la bonne, il ne faut pas faire de mythe par rapport à ça. Tu fais 4, 5 prises, mais souvent tu vas monter la 2 ou la 3^e car c'est à ce moment-là que tu vivais un vrai truc. Il y a une chose que je crois beaucoup au cadre, c'est quand tu es mis en danger en tant que cadreur, pas forcément en danger, mais quand tu es plongé dans une situation où tu réagis par rapport à ce qu'il se passe, c'est souvent plus intéressant que lorsque tu es briffé ou que tu anticipes. Et lorsque je faisais des courts métrages en tant que chef op, je me mettais – ou le réal me mettais – dans des situations où on se disait 'ça ne va pas être possible de cadrer.' Par exemple, t'es dans une foule, ce n'est pas des figurants, t'es bousculé, etc. Et au final, c'est parce que ce n'était pas possible de cadrer que ton point de vue était vraiment juste.

Si t'es dans une voiture avec une caméra en train de suivre des personnages qui avancent, il y a de grandes chances de ne rien vivre à la caméra. Après ça à pleins d'autres intérêts.

Du coup, filmer du spectacle vivant et de la musique permet de comprendre ces enjeux de cadre ?

Il se joue quelque chose entre toi et le performeur et c'est ça qui est vraiment génial. Tu ressens le show, t'y participes en quelques sortes. Mais effectivement, même pour cadrer après de la fiction, se confronter aux enjeux de cadre dans la musique c'est hyper formateur. Par exemple parmi tous les métiers que j'ai faits (réal, monteur, etc.), je pense que celui où je me sentais le mieux, c'est le poste de cadreur et c'est en partie parce que j'ai filmé énormément de live de musique. C'est peut-être la musique qui m'a appris ça parce qu'effectivement tu n'as pas le choix. Comme on le disait tout à l'heure cette expérience m'a servi également pour le cadre dans des courts-métrages de fiction. Ça apprend à être sur le bon rythme par rapport à un acteur, ni en retard ni en avance, et ça, c'est primordial lorsque tu cadres, que ce soit un acteur, un musicien, ou d'autre chose.

Entretien David Ctiborsky

David Ctiborsky est un ancien étudiant de Louis Lumière, sorti en 2008 de la section cinéma. Il participe rapidement dans les productions de la Blogothèque, notamment le programme des « concerts à emporter ». Il devient par la suite réalisateur spécialisé dans les concerts filmés pour différents médias : Arte concert, la Blogothèque, etc.

Peux-tu me parler un peu de ton parcours et me dire comment tu es arrivé à filmer des performances musicales pour la Blogothèque ?

Quand je suis sorti de l'école, j'ai travaillé à Libération, il y avait à l'époque des petits services dans les journaux pour créer un peu de contenus audiovisuels. On avait un petit studio, c'était super. À ce moment-là, j'étais complètement fan de ce que faisait la Blogothèque et j'adorais le travail de V. Moon. C'était un truc, à l'époque, qui révolutionnait la manière de filmer la musique. À Louis Lumière, j'avais fait section documentaire et je n'étais pas complètement à l'aise avec le fait de filmer des gens. On apprenait les choses de manière très technique, etc. Il y avait un truc qui me manquait, pourtant j'étais à l'aise techniquement. Travailler à Libé ne m'a pas complètement aidé de ce côté-là parce que les conditions n'étaient pas vraiment idéales. Par contre, on avait un peu de matériel, et il y a pote qui travaillait avec la Blogothèque. Je les ai aidés en leur prêtant un peu de matériel. Je suis entré en contact avec eux comme cela. Le pote qui travaillait avec la Blogothèque s'appelait François Clos, qui est un historique de la Blogo. Il m'a présenté à Chryde, j'ai fait un essai et puis j'ai commencé comme cela, en faisant un concert à emporter. C'était encore le début, il n'y avait pas de structure, de locaux, on se prêtait les caméras. Je suis tombé au bon moment et ils ont bien aimé ce que je faisais. Ça m'a reconnecté avec une manière intuitive de filmer les gens et cela par le biais de la musique. Au départ, je ne pensais pas du tout filmer de la musique. Mais c'est ce que je faisais à Libé, car on filmait des sessions. Puis à la Blogothèque j'ai vraiment expérimenté le concept. J'ai fait pas mal de concerts à emporter dans un premier temps. Puis un jour, j'ai fait un documentaire sur le festival de PitchFork (2011) et je devais filmer un live, sorte de captation. Je ne savais pas du tout ce que c'était une captation, j'avais vu des concerts à la télévision, mais ce n'était pas du tout quelque chose qui m'intéressait. À la base ce n'était pas une esthétique que j'aimais forcément. J'ai filmé ce concert avec le bagage que j'avais appris pendant les concerts à emporter et je l'ai fait comme si c'était un

concert à emporter. J'ai tourné ça avec deux autres réalisateurs de la blogothèque. À trois caméras on était si rodé et réactif par rapport à la musique, qu'on a fait tout ce qu'il fallait. J'ai monté le concert après et j'étais très content. Je me suis dit : 'On peut réussir à filmer une captation multi-caméras qui a de la gueule et qui me donne l'impression d'être dans un film. C'est comme cela que j'ai commencé sur la captation, deux ans après mon arrivée à la Blogothèque. Matthieu Buchsenschutz, un des bosses de la Blogo, a commencé à me proposer des live et là je me suis dit que c'était un espace pour m'exprimer. Parce que j'avais clairement l'impression qu'en concert à emporter, c'était un peu dur d'apporter quelque chose par rapport à Vincent Moon, j'étais très impressionné par ce qu'il faisait. Sur les captations live, je suis dit là je peux apporter quelque chose de singulier, ma patte personnelle. Après, ça a continué sur des productions plus grosse et plus broadcast, mais en essayant de gardant cet esprit-là, initial.

À cette époque, dans les premières captations que tu fais à la blogothèque, il n'y a pas de régie vidéo et chaque cadreur 'essaye de faire un film d'1h30' qui faut par la suite essayer de mélanger pour obtenir le film. Vous arrivez avec l'adn des concerts à emporter que vous utilisez pour ces captations. Je voulais savoir comment tu abordais cette manière de filmer les concerts, et en quoi cette méthode a permis de faire certaines choses ?

C'est pour cela que je te racontais tout l'historique. C'est pour te montrer avec quelle culture et quelles envies j'arrive en captation. Je sais ce qui ne me plaît pas et ce qui ne m'intéresse pas. La première captation est commandée quelques semaines après le festival de Pitchfork (2011). Dans ma note d'intention, c'était presque une sorte de 'manifeste'. J'essayais de poser des bases. L'idée était que je prenais des cadreurs qui avaient tous, soit une âme de réalisateurs, soit qui faisaient du montage. En tout cas, ils étaient vraiment dans l'esprit de raconter quelque chose dans la durée. En analysant ce que je n'aimais pas dans la captation – et ce que je n'aime toujours pas – c'est le fait d'arriver à la captation par l'autre côté. De se dire : « Bon, j'ai plein de caméras, on va essayer d'assurer chaque caméra. Celle-ci fait ça, l'autre fait ça, etc. » Avec soi-disant un regard, alors qu'au contraire tu annihiles le regard. Il n'y a plus de regard à force de multiplier les axes sans vision. Cette idée de point de vue était centrale dans ma manière de voir les choses. Elle l'est toujours. J'ai mon point de vue, mais il doit s'appuyer sur des points de vue très forts devant raconter chacun quelque chose à leur

manière. Les caméras doivent raconter un regard. Du coup, on travaillait effectivement sans régie, ça ce n'était pas forcément un choix, c'était davantage une question financière. Par contre, on travaillait à l'intuition avec l'envie de raconter des choses dans la durée, par des mouvements de caméra, est-ce que je reste longtemps sur untel ?, etc. Chaque cadreur n'assure pas, et je ne suis pas en train de dire : 'il faut absolument quelqu'un sur la batterie, sur tel instrument, etc.'. Je pense qu'un des facteurs qui casse le plus l'esthétique de la captation, c'est cette idée d'assurer les plans, du coup tu perds tout dynamisme. Puis surtout, tu n'es pas un assureur, tu es quelqu'un qui doit donner un regard. L'idée c'était ça : on est libre, chaque cadreur avait son intuition et son regard. De toute façon, je ne pouvais pas 'monitorer', et j'opérais une des caméras. Par la suite, je me retrouvais avec toute cette masse de rushs, et je montais comme si c'était du documentaire ou de la fiction».¹²⁵

C'était ça mon esprit et je ne voulais pas repartir dans les réflexes du switch, etc. Je montais ça comme de la fiction. J'étais dans final cut, j'avais mes cinq caméras et puis je coupais, je coupais, etc., et puis je creusais dans les rushs en mettant une certaine priorité sur certains rushs. Du coup, ça faisait que rien n'était ajouté, parce que tout mouvement un petit peu brusque se raccordait peut-être avec un autre mouvement d'un autre cadreur à tel moment. En général quand il y avait des mouvements un peu brusques, c'est qu'il se passait quelque chose dans la musique qui faisait que. Tu te retrouvais avec des problématiques de montage super intéressantes : tu avais quelqu'un qui était attiré par quelque chose sur scène et dans le raccord dans le mouvement tu avais l'autre cadreur qui allait vers ce musicien-là. Il se passe des trucs qu'il se passe des fois en docu, et c'était intéressant pour moi d'apporter tout cet esprit un peu documentaire. Voilà, C'était Baxter Dury la première captation que j'avais sorti comme ça et à l'époque c'était cool. En plus, Baxter Dury avait un gros charisme, et il se passait des choses sur scène, tu avais l'impression d'être dans un film des fois. Après la question c'est : comment tu fais pour garder cet esprit qui est au départ assez radical pour continuer à faire des choses plus produites, plus broadcast, etc.

Ça c'est quelque chose avec laquelle la Blogotèque se bat dans tous les secteurs. Dans les concerts à emporter, dans les documentaires musicaux, etc. Parce que c'est quelque chose qui est dans l'ADN de la Blogotèque d'être à la fois radical, mais en même temps d'aimer faire des trucs toujours plus gros et plus produit.

¹²⁵ Entretien avec David Ctiborsky réalisé par mes soins le 14/09/2021. Voir les annexes.

Justement, tu es arrivé à La Blogothèque, vers 2009 et tu travailles toujours pour eux. Quelles ont été les mutations dans ce secteur au cours des années 2010 ?

Ce qui est intéressant avec les concerts à emporter par exemple, c'est qu'au départ c'était extrêmement difficile de monétiser ça. Au départ, l'idée c'était quand même que ça rapporterait un minimum d'argent pour pouvoir financer un peu la structure, le matériel, etc. ça été fait une fois avec Orange et V. Moon il me semble, et ça n'avait pas vraiment marché. Finalement, ça restait hors système, et lorsque tu as des communicants qui essayent de récupérer un truc hors système, en général ça ne marche pas trop. Ils se trompent un petit peu de cible.

C'était donc dur à monétiser parce qu'il y avait un petit peu ce côté 'hors système'. Forcément, ce qu'il s'est passé pour que ça devienne ce que c'est devenu, il a fallu que ça rentre dans un certain système. C'est pareil pour mon travail, je ne peux pas nier qu'il a une partie de la radicalité du début qui a clairement disparu dans une bonne partie de mon travail. Cependant, il y a quand même quelque chose qui est restée dans l'état d'esprit de fond qui fait qu'on sait pourquoi on fait les choses. Ça c'est quelque chose qu'on expérimente parfois lorsqu'on travaille sur un nouveau projet, sur une commande, pour lesquels on n'a pas forcément d'attraction au départ. On peut se retrouver dans la situation de filmer cela bien, etc., mais sans savoir pourquoi tu le fais ou pourquoi tu le fais comme ça. À part parce que c'est ça comme qu'on fait ou alors parce que j'ai vu que c'est comme ça qui fallait faire. Là, il y a une force dans les différents domaines de la blogo qui est que : tout ce que je fais, je sais pourquoi je le fais et comment j'y suis arrivé au fil des années. Ça c'est très important, car lorsque tu te retrouves dans des situations inverses des expériences du début. C'est-à-dire que tu retrouves avec 12 caméras dont 10 cadreurs, là ça commence à faire beaucoup parce que tu as plus de caméras que de doigts donc là il faut commencer à faire du piano, tu dois donner les informations à tout le monde, il y a plein d'informations partout, il y a les musiciens, etc. Dans cette situation tu n'as pas la place de ne pas savoir pourquoi tu fais les choses. Par conséquent, avoir cet ancrage-là c'est ce qu'il y a de plus important. D'ailleurs la seule fois où j'ai dû donner des ordres à des cadreurs – en plus c'était en anglais aux États-Unis – alors que je ne réalisais pas et que je n'avais pas l'initiative, je n'y arrivais pas. Finalement, dans ce cas-là tu ne sais pas exactement pourquoi tu fais les choses. Je ne sais pas, mais j'ai quand même l'impression qu'une partie des réalisateurs en captation que je croise et qui ne font pas des trucs incroyables, sont un petit peu dans ce cas-là. Ça peut m'arriver aussi quand tu

commences à enchaîner des trucs en festivals, où c'est beaucoup moins créatif, là tu passes en mode pilote automatique et dans ce cas j'expérimente ce que vivent d'autres réels mais que j'essaie d'éviter le plus possible.

Avec la blogothèque, tu as d'abord fait des concerts à emporter où souvent c'est des plans séquences, puis tu as fait après la série « Empty Space » qui beaucoup plus découpé. Tu as fait également d'autres live plus ou moins montés. En regardant tes films, j'ai le sentiment que le montage est important, tes films sont davantage découpés que la plupart des contenus de la blogothèque. Comment tu envisages le montage lorsqu'on filme une performance live musicale ?

C'est un peu lié au plaisir du montage. J'ai découvert le montage vraiment à la blogothèque quand j'ai fait ce documentaire pour Pitchfork. Avant, j'en faisais un peu, mais franchement à Louis Lumière la formation en montage ne m'avait pas beaucoup plu et il y a rien qui m'en avait donné envie à l'école. Du coup, j'ai commencé à la blogothèque et j'ai très vite expérimenté des nouvelles formes de cuts. Puis tu racontes complètement différemment les choses. Pour moi un film en plan séquence et un film monté, il n'y a pas énormément de différence dans le sens ou le plan séquence fait du montage aussi, par les déplacements, le hors champs. Après, il y a quelque chose d'ontologique dans le plan séquence par rapport à quelque chose de plus monté. Il y a un effet de réel qui ressort. En même temps, d'un autre côté, il y a une partie de mon style s'est affirmé par la manière de monter, de faire des ruptures dans le montage. De la même manière, quand j'ai fait mes premières captations, j'ai eu l'impression que j'avais quelque chose à découvrir dans le montage, à exprimer dans le montage. En laissant courir des plans beaucoup plus long puis tout à coup en coupant. Les 'Empty Space' marchait sur cette idée, dans la découverte d'un lieu, choisir le moment où tu découvres ce lieu. Ce qu'on faisait en plan séquence aussi, finalement je l'ai réintégré en montage par des choses plus radicales. Là où en plan séquence tu recules doucement pour découvrir un lieu, en montage tu peux passer d'un plan très serré à un plan très large, l'effet est très différent, mais je pense que le but narratif est le même.

Tu imposes quelque chose, que tu sois en plan séquence ou alors que tu utilises montage, tu choisis de mettre dans le champ ou hors champ des gens. T'as pas trop le choix à part si tu fais de la VR. Le montage tel que le vis, je le vis très en symbiose avec la musique parce que c'est comme ça que j'ai commencé à travailler. Justement, comme je t'ai raconté comment

j'ai démarré. Au départ c'est des plans séquences (« Concert à emporter ») puis c'est des plans-séquences de chacun que je monte et finalement des fois il y avait très peu de coupes dans certains live. Puis effectivement, la série 'Empty Space' c'est plus radical, j'expérimente totalement autre chose, mais pour moi c'est tellement pour mettre en valeur la musique et chaque coupe est tellement justifié par de la musique que du coup il ne va pas du tout prendre le dessus sur la musique, mais au contraire il va être dicté par la musique. Un truc que je ressens le plus fort en réalisation – que ce soit en direct ou après en salle de montage – quand il y a 5 musiciens, j'ai l'impression d'être le 6e musicien. D'apporter une petite ligne mélodique derrière. Quand t'es le sixième musicien, que tu apportes ta ligne mélodique et que tu es libre. Tu es libre, mais il faut quand même que ta ligne mélodique soit dans les mêmes harmoniques que les autres mélodies. C'est un peu ça mon idée, le montage tant qu'il reste dans la bonne harmonie par rapport au reste de la musique, il se rajoute à la partition et il est là pour mettre en valeur la musique. Dans les plans séquences aussi tu as ces choix, il y a des moments où tu vas mettre l'accent sur un musicien, puis à un autre moment sur un autre musicien. Pour le coup, là tu es vraiment un instrument qui prend de la place, t'es la ligne de basse.

La performance musicale est quand même très souvent mal filmée et mal montée. Ce n'est pas que dans le montage. Par exemple, il y a toujours ce besoin de mettre la machinerie, etc. moi j'ai fini par l'intégrer au fur et à mesure, tout doucement. La première fois que j'avais bossé pour France télévision, mon producteur disait : « eux, ils ne veulent pas qu'on mette de grue parce qu'ils pensent que c'est ton style de ne pas avoir de grue ». J'ai répondu : « Ok, on va mettre une grue pour voir comment ça s'intègre dans mon style ». Au final, ça avait bien marché. Même eux, ils avaient un sentiment de se dire : « peut-être que c'est la grue qui n'est pas adaptée dans le monde de la captation, du coup il faut la virer pour recevoir le style qu'on voulait de David. » Ce n'est pas la grue le problème. C'est davantage que tout le monde se dit qu'il faut plein de caméras, il faut une grue, etc., mais après les gens l'utilisent n'importe comment ou alors ils l'utilisent parce qu'il faut l'utiliser, pour faire des mouvements rapides, etc. Ce que je veux dire, c'est que n'est pas que le montage, c'est aussi la rapidité des mouvements caméra. Je suis hyper tatillon sur les rapidités de mouvement caméra et chaque fois que je travaille avec de nouveaux cadres, des machinistes, etc. le nombre de fois où je dis : « moins vite ! moins vite ! » parfois je dis : « plus vite », mais la plupart du temps c'est quand même « moins vite ! ». Souvent une grue, le mec il a envie qu'on voit son mouvement de caméra, donc souvent les plans sont mis parce qu'il faut voir le mouvement. Là je te

rejoins complètement dans l'idée. Il ne faut pas qu'on voie le mouvement, il faut que celui-ci rentre en vibration avec la musique et que ce soit ça qui crée l'émotion. C'est pour ça que je travaille énormément sur les rythmes de mouvements de caméra et après du coup aussi sur le montage. Cela doit être toujours en harmonie avec la musique, avec son rythme, avec son énergie. Ce n'est pas que le rythme, ce n'est pas du tout tu as une musique rapide il faut monter rapide. C'est davantage une question d'énergie et de tension. À une époque d'ailleurs, j'avais cette idée qu'un plan c'était une réserve d'énergie qui se remplit. Ça se remplit, ça se remplit, laisse là se remplir, laisse là se remplir, et quand tu cut c'est là où tu libères cette énergie-là. Finalement, quand il y a un cadreur qui est bon et qui va réussir à te raconter quelque chose dans la durée avec cette idée de plan séquence – maintenant un plan séquence en captation c'est plus de 4 secondes donc c'est un peu galvaudé – et qui va faire un truc un peu plus dans la durée, il faut laisser, laisser, laisser, laisser voir, etc. Des fois ce qu'il se passe avec un monteur, c'est qu'il veut cutter pour aller voir tel musicien. Il faut lui dire de laisser pour voir ce qu'il se passe, regarder ce que les musiciens font. Tu laisses le plan tourné et tu dis : « Quand il fait ce mouvement, si tu coupes juste après le mouvement t'as l'impression que c'est raté, mais en fait si tu coupes encore un peu plus tard le mouvement reprend, sens par rapport à ce qu'il se passe après ». Pour le coup c'est comme du montage classique, en particulier en documentaire. Les choses vont prendre sens en s'accumulant les unes avec les autres, et tu vas commencer à ressentir le point de vue, le regard du cadreur au fur et à mesure du plan qui va se dérouler. Puis à un moment ça va retomber parce qu'il y a moins d'inspiration de son côté, parce que la musique appelle autre chose, où simplement parce qu'il s'est foiré ce qui peut arriver aussi, et du coup là ça casse un peu l'énergie. Jusqu'au point de rupture de l'énergie et là on peut cutter. Je trouve que c'est là que cela devient le plus intéressant.

Je retrouve cette idée également dans un film que j'étudie, qui s'appelle Stop Making Sense. Jonathan Demme dans une interview parle d'un plan de plus de 3 minutes sur une chanson des Talking Heads. Le plan reste sur le chanteur et en interview le réalisateur raconte un peu ça, qui ont laissé jusqu'à ce que le plan se remplisse de toute l'énergie du chanteur pour ensuite couper comme une sorte de révélation sur autre chose, et ce cut donne toute la puissance au premier plan.

Ce film est incroyable, car tu as le côté très austère de la scène avec D. Byrne en costume, etc., mais il y a une chaleur qui se dégage du concert qui est hallucinante. Clairement, c'est

une de mes références. Je trouve ça incroyable, car quand tu regardes l'implantation caméra, elle est plutôt classique, elle couvre le truc bien, mais pas forcément incroyable. Tout se passe, déjà dans le show qui est incroyable, mais également dans quelque chose de très cinématographique dans la manière de choisir le moment où tu vas changer de plan, les différents axes, etc., et qui ne fait jamais captation. Quand tu regardes techniquement c'est quand même assez proche, il n'y a rien d'extraordinaire, il n'y a pas l'utilisation d'artifice pour faire croire qu'on est dans un film.

Jonathan Demme est très, très fort, mais c'est rare de voir un cinéaste de fiction venir faire une captation et que ce soit bien. Quand Scorsese fait son film je ne trouve pas ça réussi, tu l'as vu ?

J'ai vu The Last Waltz

Ah oui, ça c'est bien. Je pensais à Shine in light qui je trouve est vraiment pas très réussi. Il y a Klapisch aussi qui a essayé de faire une captation. Mine de rien ces cinéastes n'arrivent pas forcément à apporter leur touche à part dans les scènes à côté, car ça reste des virtuoses de la mise en scène. Mais filmer de la musique avec toutes les contraintes que ça implique et l'implantation caméra que ça implique, il n'y en pas beaucoup qu'ils ont réussi. C'est vrai que Jonathan Demme a réussi cela.

Lors d'un concert filmé avec plusieurs caméras, quelles sont pour toi les contraintes les plus pénibles ?

C'est vrai que c'est un monde de contraintes, ça c'est sûr. Je pense que j'ai aussi découvert quelque chose sur la capacité à réagir à la contrainte et essayer de se débrouiller avec ces contraintes pour que ça marche. On est dans un univers parfois hostiles aux équipes de télévision, car c'est deux univers qui ne se connaissent pas et qui ne s'apprécient pas forcément. Ce n'est pas les mêmes états d'esprit. Souvent la télé arrive avec ses gros sabots sans aucun respect pour les gens qui bossent sur le live, pour les roadies, pour les régisseurs de salle, etc. ça c'est quelque qu'on essaye toujours de garder avec La Blogothèque, on travaille beaucoup dans cette relation de respect qui sur le moyen terme ou long terme est forcément positif pour nous. Ça nous permet d'être plus connus dans le milieu, d'être plus respectés parce que nous aussi on respecte les gens. C'est bête, mais c'est comme quand tu arrives chez quelqu'un et tu dois faire ton meilleur boulot possible chez quelqu'un. On doit

pas mal travailler avec les conditions de sécurité, respecter le public aussi énormément. Mine de rien quand tu filmes, tu agis sur l'objet que tu filmes. Forcément si tu commences à dégrader l'ambiance parce que tu as une grosse grue qui empêche tout le monde de voir, tu as un cadreur qui approche trop près d'un artiste un peu timide et qui par conséquent va livrer une performance moins bien, ça va impliquer que ton film est moins bien. Il faut faire en sorte que l'ambiance soit le mieux possible et que l'artiste soit dans les meilleures conditions possibles pour avoir le meilleur film. Ça fait partie complètement de l'équation et c'est hyper intéressant ce truc-là. C'est quelque chose que j'ai appris en accéléré dans le sens où des fois on a fait des concerts privés où pour le coup on gérait tout de A à Z : le booking de l'artiste, le décor, la scénographie, etc.

Par exemple, Alt-J aux beaux-arts ?

Par exemple oui, ou Iggy Pop à la Gaité Lyrique, etc. Dans ce cas-là, tu te retrouves toi-même victime de tes propres folies techniques si tu commences à dépasser ça. Par conséquent, là tu prends tout en compte et tu te rends compte des limites. Pour le coup, c'est exactement pareil en documentaire encore une fois, il y a un moment tu dois un petit peu 'Streetdown' la technique pour pouvoir laisser un petit plus le réel s'exprimer, pour pouvoir le filmer encore mieux. Ça c'est la contrainte principale qui m'intéresse.

Tu viens un peu de parler du public comme paramètre dans les concerts filmés. Le public est une part importante lorsqu'on filme une performance musicale, un concert. Certains cinéastes jouent avec ce rapport artistes/spectateur comme les films concerts des années 60 par exemple. D'autres, au contraire, enlèvent la présence du public quand il filme un concert. Quel est ton avis sur cette question ?

Clairement, la première chose que j'essaye toujours de faire c'est donner l'impression qu'on est dans le concert, qu'on est dans la salle avec l'artiste. C'est bête, mais c'est quand même le premier but du live avec un plus que je rapporte, mais il y a quand même ce truc-là. Du coup ma réponse c'est : ça dépend. La plupart du temps je joue avec le public. D'ailleurs, on voit très bien quand je travaille avec de nouvelles boîtes de production, je leur demande d'utiliser des pieds qui sont plus bas que ce qu'ils utilisent d'habitude. D'habitude, ils font en sorte de pouvoir voir bien l'artiste et de ne pas être gênés par le public. Moi j'adore être gêné par le public. Je ne suis pas très grand, je fais 1m75 et quand je me retrouve en concert, souvent, la

sensation que j'ai c'est que j'ai des gens qui vont être devant, me cacher la vue. Inconsciemment c'est peut-être ça que j'essaye de reproduire dans ma manière de filmer le live. Très souvent, surtout quand il y a de l'ambiance dans le public, je vais avoir envie de jouer avec ces amorces de public. Des fois, on se retrouve avec des plans où t'as juste 10% de l'artiste et le reste c'est du 'brouillis' de gens. Je suis beaucoup dans cette façon de faire. Ça c'est l'axe sur l'artiste. Côté direction du public, c'est quelque chose qui est dur à prendre en main parce que il faut éviter le côté hyper classique du champ/contre-champ entre l'artiste et le public qui peut faire un peu 'cheap', il faut trouver les bonnes personnes à filmer, etc. Ce que j'ai plus en plus fini par utiliser c'est la grue. Je l'aime bien cette grue au final. Pour le coup, c'est complètement l'inverse de tout à l'heure. Dans un point complètement dans le brouilli du public, tout à coup tu es un oiseau au-dessus et tu te retournes sur les gens. Il y a des plans comme ça sur un concert de Phoenix qu'on a fait et qui était complètement dingue. En tout cas le plus important, et que tu disais implicitement, c'est qu'il faut que tu racontes quelque chose de son rapport à l'artiste au moment où tu montres le public. Dès qu'on a eu la chance d'organiser des concerts, que ce soit les Alt-J, etc. Une des premières choses qu'on faisait, c'était de faire en sorte que le public et l'artiste aient une interaction différente par rapport aux concerts habituels. Soit ça passe par une scène circulaire avec du public tout autour, ou alors à plusieurs endroits faire en sorte que l'artiste puisse entrer dans le public à certains moments, etc. Dans ce cadre-là, tu commences à créer d'autres interactions avec le public et ça peut commencer à être beaucoup plus intéressant dans la manière de filmer du live. Il faut être au maximum à l'affût de ce qui peut se faire dans le live tel qu'il a été conçu par l'artiste. Si dans le cadre luxueux où tu peux demander des choses ou les organiser toi-même, c'est sûr que dans ce cas-là tu fais en sorte que les interactions soient le plus fortes parce que c'est là qui se passent les choses les plus intéressantes.

Récemment la mode est un peu au clip live comme tu as fait pour Jain. Que penses-tu de ce format un peu hybride mélangeant clip très produit et performance musicale live ?

Je pense que c'est beaucoup de contraintes pour pas grand-chose. Le clip-live pour Jain, je pense que c'est un des pires films de toute ma carrière. Je le trouve personnellement horrible, moche. Elle n'est pas à l'aise, elle ne chante pas très bien sur la prise, les conditions étaient très compliquées. Après, le tournage c'est des souvenirs qui restent assez cool. Sur le moment c'était horrible, mais comme souvenir c'est plutôt sympa. C'était à Barcelone, elle avait un concert juste après dans la soirée. Elle avait un concert et on n'arrivait pas à rentrer le plan

séquence, parce que c'est un vrai plan-séquence. C'est d'ailleurs drôle de voir dans les commentaires les gens qui débattent sur si c'est un vrai plan séquence ou non. C'est clairement un vrai plan séquence avec un mec sur un Segway, avec un Ronin qui à la fin passe sous une grue qui a des crochets et pose le Ronin sur la grue. La grue s'élève, etc. Inutile de te préciser que c'était très compliqué. Puis avec elle au début qui doit se lever, etc. C'était un bordel sans nom. C'est l'exemple typique de films qui ont été complètement bouffés par la technique. En même temps elle est plutôt habituée parce qu'elle a tourné avec Greg Elliot, c'était des aussi des tournages très techniques.

À l'arrivée le film est nul pour moi. Déjà le décor qu'on a fini par nous être imposé, ne me plaisait pas tant que ça et puis ça performance n'est pas bonne. Là on y revient. Si tu filmes une performance qui n'est pas bonne, ton film il n'est pas bon. Là, c'est exactement ce qu'il se passe. Et puis artistiquement je ne savais pas vraiment pas comment représenter cette chanson qui ne me parler pas du tout.

J'ai fait également un clip live pour Aya Nakamura au début de l'année. C'était correct, mais pas incroyable non plus. J'ai fait ça pour Justin Bieber aussi, après c'était davantage des sessions live qui ressemblent à des clips. Pour le coup, ça ne joue pas sur la qualité de la prestation parce que le mec c'est une bête de scène.

Pour l'instant dans ce qu'on appelle clip live, qui est effectivement une mode, je n'ai eu aucune expérience artistique réellement convaincante et qui m'a intéressé. J'ai des choses qui pour moi n'étaient pas forcément ratées, Jain c'était plutôt raté, mais Aya Nakamura s'est plutôt réussi par rapport à ce qu'on voulait faire. Mais il n'y a rien qui se passe. Là où tu te dis : « Il pourrait y avoir quelque chose d'intéressant. C'est un clip, mais il chante quand même en live, il devrait se passer quelque chose. ». Mais le fameux truc ontologique dont je te parlais tout à l'heure, ça c'est vraiment comme ça, etc. Déjà tout le monde ne se rend pas compte que les artistes sont en live. Si tu ne t'en rends pas compte, il y a quand même un problème d'effet de réel. Puis si c'est pour altérer la performance de l'artiste, là je ne trouve pas ça très intéressant. Effectivement, je suis assez d'accord avec Elie.

C'est vrai qu'à certains moments, je n'ai pas l'impression que c'est du live. Par exemple, Elie a fait un clip live pour Clara Luciani et je n'avais vraiment pas le ressenti que c'était du live. J'avais juste l'impression que c'était un clip en plan séquence.

Il y a tellement de mise en scène, tellement de narration, et puis le son est parfait.

C'est vrai que le son me donne plus l'impression d'un enregistrement studio. Je me dis du coup que c'est juste un clip en plan séquence. Après tu te rends compte que c'est live et tu fais : « Ah, ok. ».

C'est une problématique de la Blogothèque qui arrive souvent. Les ingénieurs du son débarquent des fois en furie et disent : « Je ne comprends pas pourquoi sur YouTube il y a des gens qui critiquent en disant que ce n'est pas fait live. Je suis obligé de dire que c'est du live. Ils sont cons les gens ». Non, c'est à nous de nous remettre en question. On ne va pas écrire : ceci a été fait live. C'est l'échec absolu artistiquement. Si l'effet de réel n'est pas là et que c'est écrasé par des codes narratifs qui ne sont pas ceux qu'on devrait adopter, c'est à nous de remettre en question sur ce travail. Parfois tu es tellement grisé en tant que réalisateur par la perfection visuelle, par la narration, et par le côté parfait du son, que tu en oublies l'essentiel, c'est-à-dire qu'on filme des musiciens en live. Il faut faire attention à ne pas le perdre.

Je reste convaincu que ça va quand même ensemble de se laisser porter par la musique et de se laisser porter par les événements et par un réel que tu ne maîtrises pas complètement. C'est un peu l'essence des concerts à emporter.

Soit tu fais un clip et dans ces cas-là tu as une vision générale d'un autre objet pour la musique. Soit tu fais quelque chose en live, mais la perfection visuelle et la maîtrise complète des événements ne sont peut-être pas importantes. Si on ne contrôle pas complètement les événements, je pense qu'on va percevoir les choses avec plus d'intuition, plus d'affecte et de sensibilité. Pareil pour l'artiste, en étant dans des conditions où le réel va avoir une influence sur lui, certains artistes vont livrer une prestation complètement différente. Des fois, ils sortent et ils nous disent : « c'est génial, je redécouvre ma chanson dans ce contexte. »

Pour en revenir au clip live, généralement ce qu'on mesure de l'artiste c'est à quel point il va réussir à être proche de la version studio. C'est ce qui se passe souvent. T'es donc dans la soustraction, ça ne marche pas, tu n'es pas dans l'addition. Pour l'instant, dans les expériences que j'ai eues c'est ça. Après Jain n'est pas une immense performeuse, Aya Nakamura non

plus, Justin Bieber c'est tellement un robot qui te fais le truc parfait à chaque fois donc ça n'apporte pas grand-chose. Je ne désespère pas que cela arrive, mais pour l'instant les conditions dans lesquelles on s'est mis et les pitches qu'on a proposés, etc. ne nous ont pas toujours mis dans les conditions où l'on pouvait être dans l'addition, et où il se passerait quelque chose de nouveau.

Entretien Arthur Jeanroy

Arthur Jeanroy est un ancien étudiant de l'école ENS Louis Lumière. Il sort de la section cinéma en 2013 et monte avec un ami une boîte production. Il réalise plusieurs clips de rap, sujet en lien avec son mémoire de fin d'études : L'esthétique de la colère à travers l'imaginaire visuel du rap français.

Peux-tu me parler un peu de ton parcours et ton rapport à la musique filmée et au clip que tu as réalisé ? Tu as créé une boîte de production dans la musique à la sortie de l'école non ?

Je suis sorti de l'école en 2013. En sortant de l'école avec Damien et un autre ami, on a décidé de créer une boîte de production plutôt dans l'idée de créer un studio créatif que de faire une boîte de production où l'on produirait d'autres gens. Comme j'avais fait mon sujet de mémoire sur l'esthétique de la colère dans l'imaginaire du rap français. J'avais fait un clip pour ma partie pratique de mémoire : Tout dans la tête de Zoxea. Une des pistes pour enchaîner c'était de faire d'autres clips. J'en ai fait deux autres clips de rap, des jeunes qui étaient produits par Zoxea. On a refait un autre clip plus tard (en 2015) pour Mehari qui s'appelle *the long way home*. C'était un clip interactif. Le clip c'est un peu une histoire d'amour ratée pour moi. Autant pour Zoxea c'était très bien, mais c'était irréaliste parce qu'on avait 5 jours de tournage, une alexa n&b, une équipe de cinéma, et plusieurs mois de prépa. Autant après on avait des délais très courts et des budgets pas fous. J'avais l'impératif de gagner ma vie à ce moment-là et je crois que le clip au début ça ne sert pas à ça. Ça sert à faire ta bande démo, ton réseau et progresser dans les vidéos promos que ce soit de musique ou de pub. Du coup, assez vite, on a laissé tomber ça parce qu'on voyait que ça allait être un long chemin qui nous correspondait pas forcément. Le clip d'électro c'est le dernier qu'on a fait, on avait fait une vidéo interactive parce que c'était le début. Pour des raisons de maison de disque, l'album a été repoussé pendant 1 an et demi. Ce qu'on avait fait en interactivité était déjà un peu obsolète. Tu donnes beaucoup, tu ne gagnes pas grand-chose et en plus tu ne maîtrises pas donc je pense qu'il faut des coups de cœur avec des artistes avec qui tu travailles. Puis on avait l'impératif de gagner notre vie.

Quand tu dis que c'est une expérience un peu ratée, tu avais quand même le désir de travailler dans la musique filmée ?

Oui au début, car c'est quand même un désir, car je souhaitais expérimenter dans ce domaine. Je voyais ce qui se faisait en regardant d'autres clips, etc., et je sentais une énergie que j'avais envie d'expérimenter. Après je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de demi-mesure et qui fallait le faire à fond.

C'était quoi ton rapport entre la musique et l'image. Qu'est-ce que voulait en filmant la musique ?

En sortant de l'école, j'avais beaucoup moins envie de fiction, parce que passer trois ans enfermer dans les studios avec que des gens qui parlent que de caméras et cinéma, moi qui ne venait pas de ce milieu-là, ça cassait un peu l'imaginaire et l'envie de raconter des histoires. Je trouvais ça très cool de faire des tournages et de faire des trucs techniques, mais l'envie de raconter des choses avait un peu disparu. La musique était pour le coup un matériau qui racontait quelque chose et qui pouvait amener un univers sur lequel on pouvait construire quelque chose. Ça c'était intéressant. Une autre chose, c'est que ça donnait l'opportunité de dialoguer avec un autre art. De mettre des images qui ne vont pas juste illustrer, mais qui vont raconter autre chose.

Ce n'est pas ce que cherchent les artistes en général, c'est davantage un outil de promotion pour eux qu'un outil de dialogue. Généralement les clips sont vus des milliers voir des millions de fois, donc ça sert à vendre leur musique et leurs images. C'est aussi pour ça que des fois tu n'as pas envie de t'épuiser pour la promotion d'un autre, sauf si tu aimes l'univers, etc. Ou alors il faut développer ton propre style et il faut qu'on vienne te chercher pour ça.

Souvent dans les clips de rap, il y a le plan générique du rappeur rapping devant la caméra. Que représente ce plan en termes de symbole ou d'utilité ?

Sur Zoxea, on a fait un clip d'une chanson qui s'appelle 'meurtre rap'. Il y avait la volonté de faire un truc pas trop réaliste, puis on avait les moyens de faire un truc plutôt sympa. Il y avait donc l'idée d'inclure le chant dans une narration. Tous les plans de playback ils sont un peu des moments d'introspection où il est sur le lit. C'était travaillé pour que ce soit complètement inclus. Après, il y a une question complètement économique pour les playbacks. Faire une

narration hyper rythmée de cinq minutes, il faut la production qui va avec même. Quand tu regardes les clips très produits, les plans se répètent. Pour les deux autres clips. Le premier a été pensé comme un truc qui intégrait directement du playback parce que t'as que deux jours de tournages. Le troisième clip avec du playback était fait plus à l'arrache, il avait un petit budget et on était sur un tournage en même temps.

C'est très différent sur chaque projet le playback. Tu as une constante qui est que le rappeur se met en scène quand il rappe et il complètement associé à sa diction. Il y a aussi une question économique, parce que ça habille ton clip. Sur Zoxea, c'était beaucoup plus réfléchi dans un truc ou on peut se permettre de choisir tous les plans que l'on va faire. C'était une volonté aussi parce que je travaillais sur comment mettre en scène la parole. Je crois qu'il a qu'un seul regard caméra dans ce clip. Sinon sur les clips pas trop produits, tu trouves un décor, et après c'est un jeu entre la caméra et le rappeur. Ils sont quand même assez forts car il y a des clips qui tiennent que sur la performance du rap face caméra. Généralement en plus, les rappeurs font beaucoup de scène et ils savent faire face à une caméra. Ils savent faire le show, c'est présent dans la culture hip hop.

On en a parlé un peu plus haut, pour toi le clip est aujourd'hui est un objet davantage de promotion que de créativité entre deux formes, la musique et l'image.

Oui, à partir d'un certain niveau les gens te vendent de la pub. La créativité quand tu rentres sur des projets beaucoup plus produit n'est plus forcément sur le réalisateur. Tu as un directeur artistique qui va avoir une équipe marketing, ils auront déjà trouvé leurs références, ils veulent que tu fasses un peu comme ça. Ce n'est plus vraiment une rencontre entre deux artistes. Il n'y a plus la rencontre artisanale entre deux univers. Du coup, ça devient plus standardisé, car tu dois convaincre plus de personnes et il faut que ça fasse le plus de vues possible.

Entretien téléphonique avec Vincent Moon

Vincent Moon est un réalisateur français qui a notamment créé avec Christophe Abric, les concerts à emporter sur la Blogothèque. De 2006 à 2010, il réalise de nombreux concerts à emporter. À partir des années 2010, il traverse le monde en continuant à réaliser des films musicaux pour une collection appelée Petites Planètes.

NB : L'enregistrement sonore de cet entretien n'a pas fonctionné. La transcription suivante est fondée sur des souvenirs et n'est pas le contenu exact au mot près, de notre entretien.

Comment es-tu arrivé à filmer la musique et pourquoi ? Comment les concerts à emporter sont nés ?

Lorsque j'avais 20 ans, j'écumais les salles de concert. J'aimais me retrouver dans la foule, au milieu des gens, et vivre une sorte d'expérience. Je ne suis pas forcément un immense mélomane, je n'écoute pas énormément de musique hors d'un cadre de concert, mais j'aimais la sorte de transe dans laquelle j'étais lors d'un concert. Je faisais beaucoup de photographie de rue à ce moment-là. J'étais très inspiré par Robert Frank, William Klein, etc., Et je me suis mis à photographier des musiciens, etc. J'étais influencé par tous ces films sur la musique, ces concerts magnifiquement filmés dans les années 60, puis ces clips incroyables de Spike Jonze, Gondry, etc. dans les années 90, mais on voulait faire une autre esthétique qui se détache de cela. On s'est rencontré avec Chryde (Christophe Abric, fondateur de la blogothèque) à un concert et on a commencé à discuter d'une nouvelle forme pour filmer la musique. On a eu l'idée des concerts à emporter lors d'un concert d'Arcade Fire au Casino de Paris, après le concert ils se sont retrouvés à jouer dans la rue, et là il y avait quelque chose qui rendait la performance très intimiste, et c'est là que l'idée de faire un format où l'on mettait en scène des musiciens dans la rue, n'importe où, est venu.

C'est davantage Chryde qui a eu l'idée de faire ça et moi je lui apporte l'aspect filmique. À l'époque on était un peu punk, on voulait quelque chose de brut, d'intimiste dans la manière de représenter la musique. C'était chaotique. Un autre point, j'étais désireux qu'on ne soit pas financé et qu'il n'y soit pas de production, pour pouvoir rester libre de faire ce que l'on

voulait. C'était important pour nous de pouvoir avoir cette liberté d'expression et de ne pas rentrer dans un modèle économique. La chance qu'on ait eue, c'est qu'à cette époque les labels, et les boîtes de productions galéraient un peu avec l'arrivée d'internet et la promotion des artistes sur le web, ils nous ont donc laissé faire sans trop nous embêter.

Pour en revenir à l'aspect chaotique, par exemple, le concert à emporter d'Arcade Fire à l'Olympia ou vous être dans l'ascenseur, il y a quelque chose de l'ordre du chaos, on ne sait pas trop ce qu'il se passe, la mise en scène se met en place sous nos yeux, et lorsque la musique arrive, tout devient cohérent et une relation magique s'installe entre les musiciens, la caméra, toi, etc.

C'était vraiment une volonté de laisser toute la prise comme une sorte de grand flux continue ou à un moment donné, tous les acteurs se mettent en place et une sorte de chose sacrée émane. On était dans l'improvisation pour pouvoir toujours être à l'affût de ce qu'il allait se passer. C'est mon rapport avec le cinéma, il faut être dans l'inconnu pour pouvoir être réceptif à ce qu'il se passe devant la caméra, et c'est ce qu'on a fait.

Filmer une performance musicale, est-ce pour toi s'engager physiquement dans le filmage ? Utiliser des jambes pour te déplacer, comprendre la musique en tant que mouvement des corps ?

Souvent les musiciens me disent après qu'ils ont été entraînés par l'intensité que je mettais lors de la performance. C'est vrai que je mets beaucoup d'énergie lorsque je cadre, je m'engage totalement dans l'acte de filmer. Et pour en revenir au début, je cherche un peu ça, une forme de transe dans la performance. J'essaye d'être dans une forme de connexion avec les musiciens. C'est un peu dur à expliquer, mais il y a quelque chose de l'ordre de la transe. J'ai un peu l'impression de faire partie du groupe lorsque je filme, j'ai besoin de me sentir à l'intérieur du groupe. Une forme de danse se développe avec le sujet. Et c'est quelque chose que j'ai continué à faire après la Blogothèque, avec Petites Planètes quand je filme des cérémonies sacrées.

Je pense que j'ai déjà ma réponse, mais, lors des concerts à emporter, comment abordais-tu la captation de ces performances avec l'artiste ou les artistes ? Parles-tu avec eu amont de ce que tu voulais faire, ou alors était-ce improvisé sur le moment ?

Ça dépendait des moments, mais c'était jamais plus que 'vous marchez par là et on remonte la rue jusqu'en haut', il y avait des petites indications justes avant, mais on laissait l'espace pour que quelque chose arrive entre le groupe, l'espace public, Paris, nous, etc. Au début des concerts à emporter, on a beaucoup travaillé avec des groupes nord-américains (The national, Arcade Fire, Rem, etc.) qui adoraient Paris. Pour eux se retrouver dans cette ville, dans la rue, en train de jouer devant des inconnus, c'était génial. On ne donnait pas trop d'indications, car on voulait avoir cette improvisation.

Document tiré du rapport du CNC sur la production audiovisuelle aidée en 2012

V. Le spectacle vivant

Chiffres clés du spectacle vivant

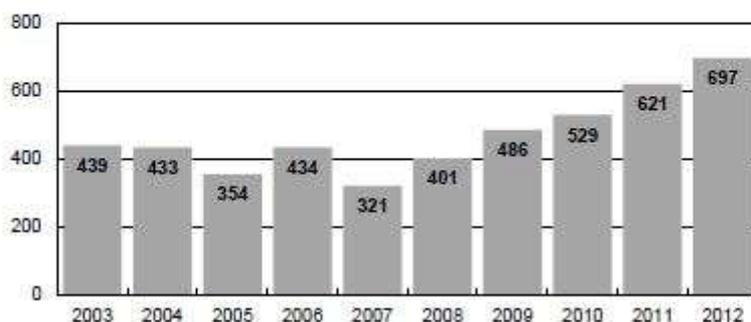
	2008	2009	2010	2011	2012
volume horaire (heures)	401	486	529	621	697
devis (M€)	60,9	75,7	84,5	92,4	91,8
coût horaire (K€/heure)	151,7	156,0	159,9	148,7	131,7
apports des diffuseurs (M€)	21,2	25,0	27,3	32,9	32,5
apports du CNC ¹ (M€)	16,0	19,8	22,6	24,3	26,4
apports étrangers (M€)	3,7	4,5	6,3	6,0	6,8

¹ Y compris les compléments d'aide.

A. Nouvelle progression des volumes

En 2012, le nombre d'heures aidées de captation et création de spectacle vivant progresse de 12,2 % pour atteindre 697 heures, soit le plus haut niveau jamais atteint. Les devis de ces œuvres diminuent de 0,6 % par rapport à 2011 pour atteindre 91,8 M€, soit un coût horaire moyen en baisse de 11,4 % à 131,7 K€. Le spectacle vivant représente 13,5 % du total des heures de programmes aidées en 2012 (+0,7 point par rapport à 2011) et capte 12,0 % des apports du CNC (+0,7 point).

Heures aidées de spectacle vivant



Dossier Partie pratique de mémoire

ENS Louis-Lumiere

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

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2018-2021

Soutenance d'octobre 2021

Aroze aux Filets Bleus (Extraits)

Victor Riou

Cette PPM fait partie du mémoire et elle est intitulée : *Filmer la musique : la performance musicale live à l'épreuve de la caméra. Le film-concert.*

Directeur de Mémoire interne : Giusy Pisano

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Sommaire

CV.....	p. 162
Note d'intention.....	p. 163
Liste matériel.....	p. 164
Plan de feu.....	P. 165



VICTOR RIOU

3 rue Baudin, 93400 St Ouen

19/01/1995

06 86 58 99 13

v.riou@ens-louis-lumiere.fr

Assistant caméra

CHEF OPERATEUR

Rhodania, 2021 - Réalisé par Anaïs Durmort,
Production La HEAD, Genève - 25'

L'Automne au printemps, 2020 - Réalisé par Lily Grizard,
Co-directeur de la photographie avec Thibault Alcouffe
ENSSL Production - 15'

Silberstreif, 2019 - Réalisé par Paul Bernard,
Co-directeur de la photographie avec Carol Sibony
ENSSL Production - 12'

CADREUR

Les rencontres des quatre saisons, 2020 - Réalisé par
Zephir Blanc,
Auto-Production - 30'

Entre Chien et Loup, 2019 - Réalisé par Mathéo Palma,
ENSSL Production - 12'

Trypt-x, 2019 - Réalisé par Eloi Lemée et Lucie Benichou
16mm, Expérimental - 3'

Ange, 2019 - Réalisé par Camille Lamy,
Auto-Production - 8'

Au loin, le chant menu d'un oiseau, 2019 - Réalisé par
Nicolas Jehl,
ENSSL production - 7'

PREMIER ASSISTANT CAMERA

La glaneuse, 2020, - Réalisé par Agathe Savornin
Production ENSSL - 15'

Un beau film 2020, Réalisé par Eloi Lemée
ENSSL production - 6'

CHEF ELECTRICIEN

Pépito, 2021, Réalisé par Bartolo Labesceau
Production ENSSL

Deux pour un, 2021 - Réalisé par Zephir Blanc
Production ENSSL - 20'

PHOTOGRAPHIE

Exposition L'homme et la Mer,
Le Guilvinec, Finistère, 2019

Série sur le mur de l'Atlantique en collaboration avec Nicolas
Szwanka

- Prix «Coup de Coeur du Jury»

Concours photo Sorbonne Université - Paris, 2016

EXPÉRIENCES

FORMATION

Master en Cinéma
Ecole Nationale Supérieure Louis Lumiere
2018-2021 - Paris, France

Classe préparatoire aux écoles de cinéma,
Institution Saint Stanislas,
2017-2018 - Nîmes, France

Licence III de mathématiques,
Faculté de Jussieu, Paris 6
2016-2017 - Paris, France

Licence II de mathématiques,
Faculté de Jussieu, Paris 6
2015-2016 - Paris, France

CPGE, Physique et sciences
de l'ingénieur (PSCI-PSI)
Lycée Vauban, Brest - 2013-2015

Baccalauréat Scientifique,
Lycée Brizeux, Quimper - 2013

COMPÉTENCES

Habilitation électrique
Installation combo / vidéo
Workflow / Lut / Etalonnage
Back-up (avec checksum) / Proxy
Argentique (16mm et 35mm)
Anamorphique
Calage Optique
Fond vert
Arri Alexa
FS7 et FS5
Phantom Gold HD

LOGICIELS

 Davinci Resolve
 Photoshop/Lightroom
 After Effect
 Pack Office
 Ableton Live

INTÉRÊTS

PHOTOGRAPHIE
Argentique 6x6 et 24x36,
développement argentique,
retouches numérique.

MUSIQUE
Pratique de la guitare / mandoline
/ basse / synthétiseur.
Concerts en groupe

SPORT
Tennis / Escrime / Equitation

Note d'intention partie pratique de mémoire.

Je tiens tout d'abord à préciser que ma partie pratique de mémoire à changer lors de ces derniers mois en raison d'une incapacité à faire le projet initial. Je me suis donc adapté en décidant de réaliser un autre objet pour pouvoir illustrer mon mémoire.

Je souhaite filmer un concert lors du festival des Filets Bleus à Douarnenez le 14 août, afin de me mettre dans les conditions de contrainte d'un véritable concert pour pouvoir en dégager les problématiques de cadre et de lumière. Je souhaite travailler en collaboration avec Alexandre Quiniou (Siwa) qui sera régisseur lumière lors de certains concerts afin de soulever les problématiques liées aux différents enjeux techniques et esthétique lors d'une captation live.

Lors de ce concert, je serai le seul cadreur et je ne filmerai qu'avec trois caméras : deux fixes et une que j'opérerai. Je souhaite travailler dans la longueur pour avoir ensuite la possibilité au montage de laisser les plans presque en plan séquence. Je ne souhaite pas trop m'appuyer sur les deux autres caméras. Je laisserais le plan de feu et les choix lumineux au régisseur lumière, je ne demanderais seulement à faire quelques mesures sur la lumière de face et demander de « dimmer » certains projecteurs. La volonté est de subir un peu les choix du régisseur pour pouvoir observer les problèmes lumineux. Je filmerai le concert depuis la fosse. Je n'irai pas sur la scène, car je n'ai pas eu l'autorisation du festival. Le son sera récupéré directement depuis la table de mixage et ne subira aucun re-mixage par la suite.

Les résultats me permettront de dégager des problématiques de cadre et de lumière en lien avec les entretiens effectués auprès d'Elie Girard et David Ctiborsky – réalisateur et chef opérateur à la Blogothèque.

Liste Matériel

- Caméra 1

- Panasonic Lumix S5
- Objectif : Lumix S 20-60mm f/3.5-5.6
- Atomos Ninja V
- SSD Atomos 500Go
- Pied vidéo Carbura vidéostar 188
- Micro Audio-Technica AT8024
- 3 Batteries
- Matte-Box SmallRig

- Caméra 2

- Fujifilm XT-2
- Objectif zoom fuji xf 55-200 mm f/3.5-4.8 Atomos Ninja V
- 2x Carte sd 64 go sandisk extreme pro
- Pied vidéo Manfrotto MVK 500AM
- Follow-focus SmallRig
- 2 Batteries

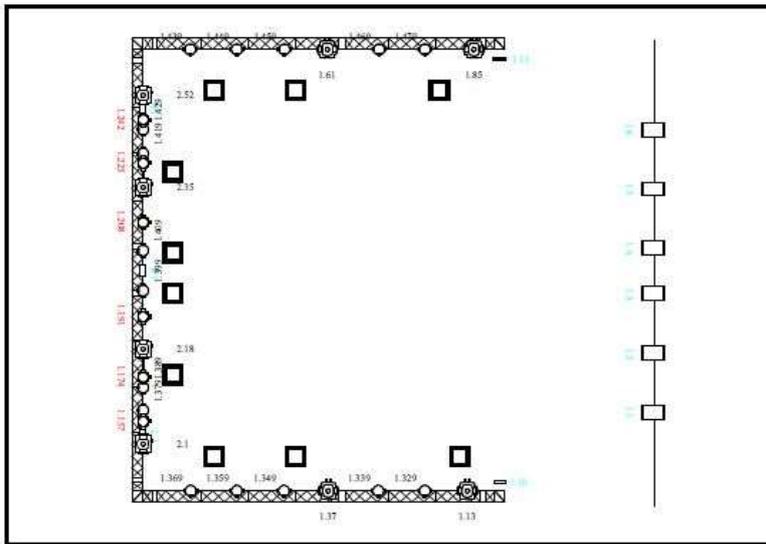
- Caméra 3

- Black Magic pocket cinéma caméra
- Objectif Olympus 12-50 mm f3.5-6.3 zoom lens
- 1x Carte Sd 64Go sandisk extreme pro
- 1x pied vidéo Manfrotto
- 3x batteries MVK 500AM

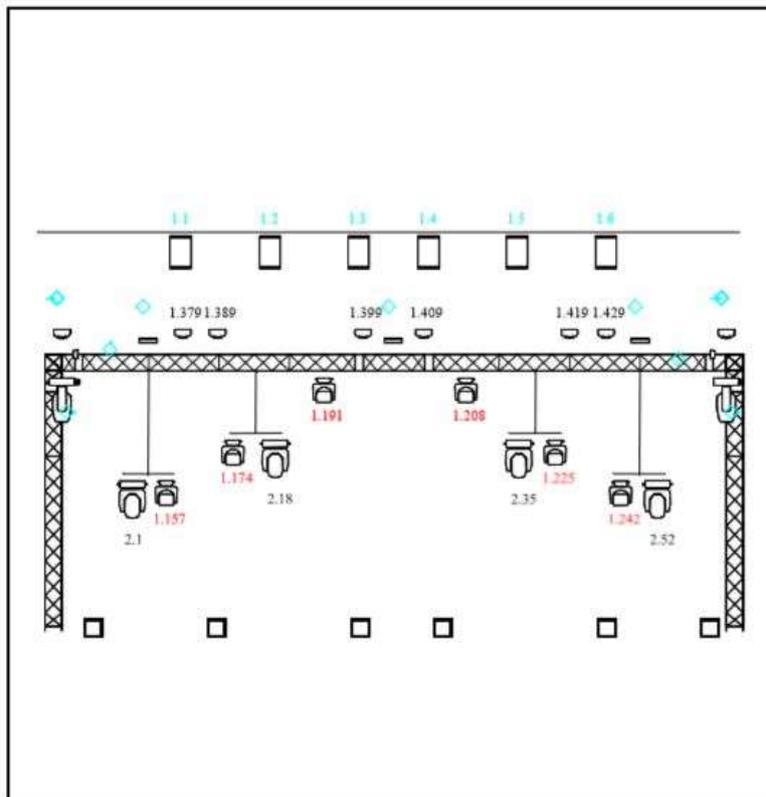
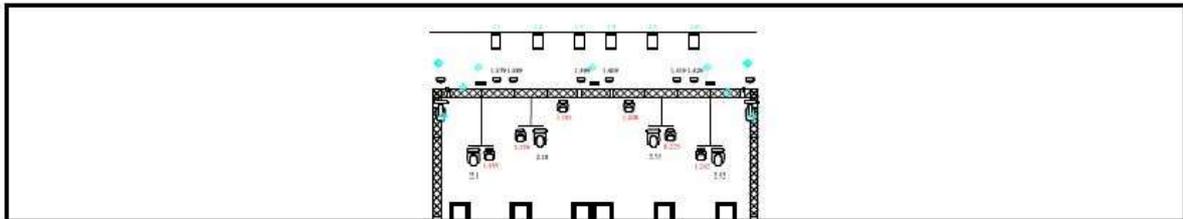
- Autre

- Lecteur Atomos disque SSD
- Posemètre Sekonic L-458DR
- Carte son Scarlet Focusrite
- 2x Disque Dur 1 To WD elements

Plan de feu



Legend			
Symbol	Name	Count	Fixture Opt
□	PC 2Kw	6	
□	FL1300	5	
⊗	Maverick MK2	4	24 channels
⊙	Iridium ARC PAR1210	16	10 channels
⊗	Starway DINO	4	Standard
⊙	Rogue R2 Wash	6	Channels:
□	Iridium arcwash	10	10 channels



Legend			
Symbol	Name	Count	Fixture Opt
□	PC 2Kw	6	
□	FL1300	5	
⊗	Maverick MK2	4	24 channels
⊙	Iridium ARC PAR1210	16	10 channels
⊗	Starway DINO	4	Standard
⊙	Rogue R2 Wash	6	Channels:
□	Iridium arcwash	10	10 channels