

ENS Louis-Lumière

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

tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

LE PAYS DU FILM :

L'importance du choix des décors, vu au travers du cinéma de
Claire Denis et Agnès Godard

Antoine PITAVAL

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : Les Rapaces.

Directeur de mémoire : David Grinberg

Directeur de mémoire extérieur : Frédéric Serve

Présidente du jury cinéma et coordinateur des mémoires : Giusy Pisano et David Faroult

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Agnès Godard, Claire Denis, David Cailley, Arnaud de Moléron et Antoine Dubois, pour le temps qu'ils m'ont accordé, et les discussions passionnantes qui en sont nées.

Merci à David Grinberg pour ses retours constructifs et sa bienveillance.

Un merci tout particulier à Frédéric Serve, pour avoir accepté de suivre mon mémoire au pied levé, et pour ses retours justes et pertinents, en un temps record. J'associe à ces remerciements Pascale Marin, pour nos échanges réguliers et pour avoir suivi de loin mon travail tout au long de l'année.

Un grand merci à toute l'équipe des Rapaces : Tim Saillant, Clémentine Barbara, Noa Bradenburg, Alice Ryndzunski, Aurélien Bolard, Thom Lefevre, Cécile Wahono, Lily Saillant, Shana Déhedin, pour nous avoir accompagné dans le tournage de ce chouette film !

Un grand merci à mes parents, pour leur aide précieuse tout le long du tournage, et pour leur soutien inconditionnel.

Merci Clem pour m'avoir supporté tous les jours pendant l'écriture de ce mémoire.

Enfin, merci infiniment à toute la promo 2025, pour les memes, les burn-outs collectifs, et ces trois folles années passées ensemble !

Résumé

Ce mémoire est né de mon désir de comprendre comment les décors, loin d'être de simples toiles de fond, peuvent nourrir en profondeur la mise en scène et la mise en image d'un film. J'ai choisi d'interroger cette relation à travers le travail de Claire Denis et de la cheffe opératrice Agnès Godard, en analysant deux films aux approches spatiales très différentes : *35 Rhums*, centré sur l'intimité d'un appartement, et *Beau Travail*, tourné dans l'immensité des paysages de Djibouti.

Ma démarche s'appuie sur des analyses filmiques, enrichies par des entretiens avec Claire Denis et Agnès Godard, qui m'ont permis d'appréhender la place sensible et fondatrice qu'occupe le choix des décors dans leur processus de création. Ces échanges ont nourri ma réflexion sur ce que je nomme le « pays du film » : une géographie émotionnelle propre à chaque projet.

J'ai prolongé cette recherche par une expérience concrète à travers *Les Rapaces*, un court-métrage tourné exclusivement en décors naturels. Cette partie pratique m'a permis de mettre en œuvre les enjeux théoriques abordés, et de questionner, par la pratique, la manière dont un lieu influence la lumière, le cadre et le rythme d'un film.

Mots clefs

repérages / choix des décors / décors naturels / lieux / paysages / Pays du film / Claire Denis / Agnès Godard / *35 Rhums* / *Beau Travail* / *Les Rapaces*

Abstract

This thesis was born out of my desire to understand how locations, far from being mere backdrops, can deeply inform the mise-en-scène and visual composition of a film. I chose to explore this relationship through the work of director Claire Denis and cinematographer Agnès Godard, by analyzing two films with very different spatial approaches: *35 Shots of rum*, centered on the intimacy of a domestic apartment, and *Beau Travail*, shot amidst the vast landscapes of Djibouti.

My approach is based on film analysis, enriched by interviews with Claire Denis and Agnès Godard, which allowed me to grasp the sensitive and foundational role that the choice of locations plays in their creative process. These exchanges informed my reflection on what I call the “land of the film”: an emotional geography unique to each project.

I extended this research through a hands-on experience with *Les Rapaces*, a short film shot entirely on location. This practical component allowed me to put theoretical questions into action and to explore, through filmmaking itself, how a place can influence the light, framing, and rhythm of a film.

Key words

location scouting / set selection / natural locations / places / landscapes / the Land of the film / Claire Denis / Agnès Godard / *35 Shots of Rum* / *Beau Travail* / *Les Rapaces*

Sommaire

Introduction

I] 35 Rhums : le traitement d'un décor intérieur commun dans la mise en scène de Claire Denis

- A. Le décor, territoire du lien : l'appartement comme espace fusionnel
- B. La mise en crise de l'espace : du cocon à l'étouffement
- C. L'extérieur comme promesse d'émancipation
- D. L'émulation des repérages selon Claire Denis

II] Entre chair et poussière : relation entre les paysages et les corps dans Beau Travail de Claire Denis

- A. Paysages et subjectivité
- B. Corps chorégraphiques et espace scénique
- C. Territoires, frontières et déracinement
- D. Découvrir le pays du film : entretien avec Agnès Godard

III] Les Rapaces, Articulation pratique-théorique

- A. Préparation
- B. Recherches et repérages
- C. Tournage et retour d'expérience

Conclusion

Bibliographie

Filmographie

Annexes

Dossier PPM

Table des matières

Introduction

A l'origine de ce mémoire, il y a une volonté qui me tenait à cœur. Celle de découvrir un peu plus comment fonctionnent les repérages, une étape cruciale dans la préparation d'un film, dont on parle pourtant très peu en cours ou dans les livres de cinéma.

Durant mon cursus à Louis-Lumière, rares ont été les occasions de travailler en décors naturels. Et pour les quelques court-métrages que j'ai pu réaliser ou mettre en images, l'enjeu de cette phase de repérages restait alors flou, réduit à une forme de reconnaissance géographique, sans portée esthétique poussée.

Pourtant, je suis convaincu que lors de la préparation d'un film, chaque décision prise, du choix des acteurs à la couleur des rideaux, contribue à l'élaboration de l'univers visuel de l'œuvre. Parmi ces décisions, les repérages semblent souvent considérés comme une étape pragmatique et logistique. Mais pourquoi ne joueraient-ils pas, eux aussi, un rôle fondamental dans la conception esthétique du film ?

C'est en partant de cette interrogation que s'est construite ma recherche. Mon souhait était d'explorer plus en profondeur le travail de l'image en décor naturel, un territoire que j'avais peu eu l'occasion d'arpenter jusque-là. Je voulais comprendre comment la lumière, les cadres, le rythme même d'un film peuvent naître du rapport au lieu. Pour cela, j'ai entrepris de rencontrer plusieurs professionnels - repéreurs, metteurs en scène, chefs opérateurs, chefs décorateurs - afin de découvrir comment chacun, à son niveau, s'approprie cette phase des repérages, et comment elle nourrit leur travail.

Ces échanges m'ont amené à revoir certains films qui m'avaient marqué par la force de leurs décors : *La Vie rêvée des anges* d'Eric Zonca, *Heureux comme Lazzaro* d'Alice Rohrwacher, ou encore *A Scene at the Sea* de Takeshi Kitano. Pourquoi avoir choisi un appartement aussi exigü et délabré dans le premier ? Comment Alice Rohrwacher

parvient-elle à créer un espace hors du temps dans le second ? Et pourquoi ce couple de surfeurs s'obstine-t-il à fréquenter une plage de béton et de déchets dans le troisième ? Ces questions m'ont guidé vers une cinéaste dont le rapport au lieu m'avait toujours intrigué : Claire Denis.

Ses films, et en particulier ceux qu'elle a réalisés avec la cheffe opératrice Agnès Godard, m'ont semblé particulièrement féconds pour interroger la place des repérages dans la construction des images. Ma rencontre avec Agnès Godard a été décisive. J'ai découvert une manière de travailler, une attention particulière aux lieux, à leur respiration, à leur singularité. Cet échange a redéfini ma façon de penser ce mémoire, en m'encourageant à concentrer mon analyse sur deux films qui, à mes yeux, comptent parmi les plus beaux de Claire Denis : *35 Rhums* et *Beau Travail*.

35 Rhums, me paraissait particulièrement intéressant, car il se déroule majoritairement dans des appartements. J'avais donc envie de chercher comment Claire Denis parvenait-elle à donner une identité à ces décors, qui sont pourtant si communs.

A l'opposé, *Beau Travail* s'inscrit dans des extérieurs grandioses, les déserts immenses de Djibouti, la mer d'Aral. Et pourtant, je n'ai jamais eu l'impression d'un film carte-postale, qui fasse passer la beauté des paysages avant son histoire et son propos.

Ces deux films, de par leurs différences et leur singularité, me semblent offrir la possibilité de dresser un aperçu varié, bien que non exhaustif, du rapport mise-en-scène/décor et décor/mise-en-scène. Et par la même occasion, de découvrir un peu plus la genèse de ces deux projets, des repérages au tournage.

Si ma première intention était de me concentrer uniquement sur les repérages, j'ai compris au fil de mes recherches que le terme repérage était peut-être trop restrictif. En effet, même si le métier de repéreur m'intéresse, j'ai surtout envie de creuser les relations entre décor et mise-en-scène, entre décor et image. De ce fait, je pense qu'il est plus adapté pour moi de parler de "choix des décors" dans un sens large, plutôt

que de repérages, qui se limitent seulement à la découverte physique, à la visite, des potentiels décors envisagés.

Ainsi, j'ai donc choisi de centrer ce mémoire autour de la problématique suivante :

Comment les décors naturels, par leur singularité, viennent-ils irriguer la mise en scène de Claire Denis, et les images d'Agnès Godard ?

Pour répondre à cette question je vais, dans une première partie, analyser le film 35 Rhums au travers de l'appartement de ses personnages principaux. Dans un second temps, j'évoquerai le rapport de la réalisatrice aux paysages, par l'analyse filmique de Beau Travail. Enfin, dans une troisième partie, je présenterai un retour d'expérience sur ma partie pratique de mémoire, Les Rapaces, un court-métrage tourné entièrement en décors naturels, en développant les questionnements qui ont pu me porter, des premiers repérages jusqu'au tournage du film.

I] 35 Rhums : le traitement d'un décor intérieur commun dans la mise en scène de Claire Denis

A. Le décor, territoire du lien : l'appartement comme espace fusionnel

A.1. Un espace à contre-courant des représentations habituelles de la banlieue

Dans 35 Rhums, Claire Denis propose une vision profondément intime et nuancée de la vie en banlieue, qui se démarque radicalement des représentations habituelles du cadre urbain dans le cinéma français contemporain. Là où des films comme *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, *L'Esquive* (2004) d'Abdellatif Kechiche ou encore *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet mettent en lumière les tensions sociales, les violences institutionnelles et les problématiques d'intégration, 35 Rhums fait le choix d'un regard décentré, tourné vers le quotidien silencieux d'un père et de sa fille dans une cité où, justement, les conflits sont intériorisés, les enjeux sociaux mis en sourdine au profit de l'affectif.

Claire Denis filme une famille d'origine antillaise sans jamais en faire le centre du propos, ni la base d'un discours sur la condition postcoloniale ou l'intégration. C'est là une posture rare, surtout de la part d'une réalisatrice blanche, qui choisit ici de raconter ses personnages avant tout pour ce qu'ils sont, dans leur singularité, leur complexité, leur intériorité. Ce parti pris a des implications majeures dans le choix des décors : ceux-ci ne sont pas des lieux de tension sociale, mais des espaces-refuges, des prolongements émotionnels des personnages.

Le choix du décor principal participe pleinement de cette vision singulière. Claire Denis ne travaille pas avec des repéreurs, préférant se confronter elle-même aux lieux, en quête d'un espace qui entre en résonance avec l'univers du film. En amont de l'écriture, elle s'intéresse à la vie des conducteurs de RER B, découvre que certains sont logés dans des appartements de fonction, et visite plusieurs logements.

«Et du coup je demande dans quel genre de maisons, d'appartements, ils vivent. Et on me répond : « nous à la SNCF, on a des immeubles, donc certains vivent dans les appartements de fonction de la SNCF. » Donc je suis allée en visiter plusieurs, j'en ai trouvé un qui était l'appartement d'un conducteur de RER B. Qui est en plus au-dessus des voies ferrées de la gare de l'Est. »

L'immeuble dans lequel vivent Lionel et Joséphine n'est jamais filmé comme un espace d'oppression ou de relégation. Il est au contraire un lieu de vie, de croisement, d'humanité. Claire Denis ne cherche pas à dénoncer, mais à révéler. Le décor n'est pas là pour souligner un contexte sociopolitique, il est au service d'une atmosphère, d'une sensation. Le réalisme social, souvent brut et frontal dans le cinéma de banlieue, laisse ici place à un réalisme poétique, fait de nuances, de silences et de respirations.

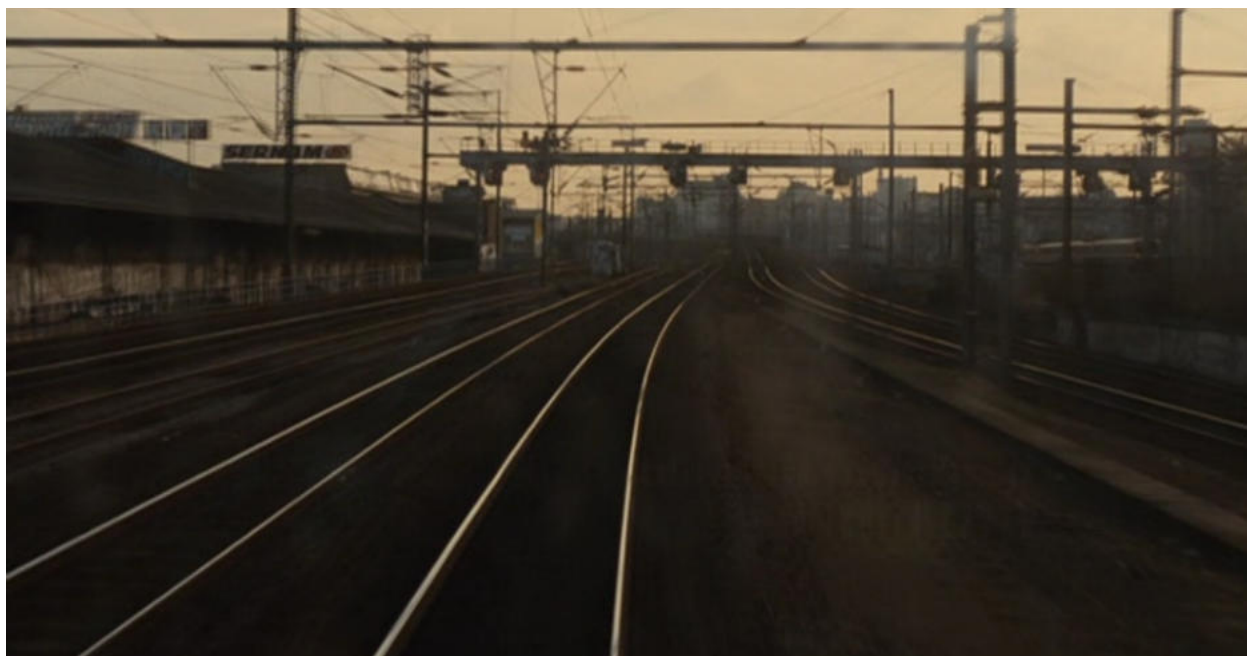


La dimension sociologique du choix de décor est d'autant plus forte que la réalisatrice s'inspire d'un conducteur de RER entendu à la radio, évoquant la solitude, la lecture, et la confrontation à la mort.

Claire Denis raconte : *« ce chauffeur de RER B, c'était un lecteur. Il parlait des livres qu'il était en train de lire. Il raconte que le livre qu'il est en train de lire, c'est un livre qui s'appelle Mars, qui est un roman qui parle de l'histoire d'un suicide. Et donc le journaliste lui dit : « mais vous êtes dépressif un peu, alors ? si vous aimez lire ça ? ». Et le chauffeur de RER B dit : « bah vous savez, dans le temps, les conducteurs de train étaient deux. Maintenant on est seuls. Et vu que, parfois, il y a des suicides sur la voie, l'idée de la mort est présente en moi. » »*

Cette anecdote nourrit le scénario et donne naissance au personnage de Lionel.

« Tout ça est entré dans le film. Pas comme une obligation, mais comme une... particule essentielle, comme des particules essentielles du film. »



A.2. L'appartement de Lionel et Joséphine : une bulle protectrice

Le cœur du film bat dans l'appartement de Lionel et Joséphine, qui incarne à lui seul la nature de leur relation. Dès les premières minutes, le spectateur est invité à pénétrer dans cet espace intime, structuré autour d'un long couloir, qui articule les différentes pièces sans jamais vraiment les isoler. L'agencement reflète une organisation familiale à la fois fusionnelle et respectueuse des espaces de chacun : Lionel et Joséphine disposent chacun de leur chambre, et la cuisine devient le lieu de convergence, le cœur symbolique du foyer.

Quand je l'interroge à ce propos, Claire Denis souligne combien l'architecture de l'appartement répondait à cette relation père-fille ambivalente, entre proximité et respect de l'intimité :

« Ce couloir me plaisait énormément, parce que je n'imaginais pas qu'une fille adulte et son père aient des chambres à coucher côte à côte. Ça permettait au père d'avoir une fille un peu plus indépendante. Comme s'il y avait son studio proche de la cuisine, elle peut aller et venir. Et lui a sa chambre à lui, tout au fond, il a sa douche à côté, etc... ça respectait énormément l'intimité. Je ne pouvais pas imaginer qu'à l'âge de



cette fille, un père aurait accepté de vivre collée à elle. Ce n'aurait pas été possible d'être dans un appartement où la promiscuité était imposée. Là, au contraire, ce couloir permettait une énorme liberté. »

L'agencement du lieu n'est donc pas purement fonctionnel, il devient le reflet discret mais puissant de la dynamique familiale.

Cette attention portée à la configuration réelle de l'espace rejoint aussi une volonté de continuité affective et narrative :

« Moi, le scénario, je l'avais écrit par rapport au film d'Ozu, par rapport à Mati, Alex et à Grégoire. Et après, ce lieu, ces décors, cet ensemble, est venu accueillir le film. Comme si c'était sa place, son unique place. »

Le décor agit donc ici comme un contenant préexistant, capable d'absorber et de refléter les liens : il n'est pas accessoire, mais essentiel, et participe activement à la mise en forme du récit.

L'espace est chaleureux, tamisé, souvent filmé de nuit ou en fin de journée, baigné d'une lumière douce provenant de lampes d'appoint. Ce choix de lumière contribue à envelopper l'appartement dans une atmosphère de cocon, presque ouaté, où les bruits sont feutrés, les gestes ralentis, les paroles rares. Cette ambiance participe à la mise en scène d'un quotidien routinier, presque immobile, dans lequel père et fille évoluent comme deux astres en orbite l'un autour de l'autre.



La caméra d'Agnès Godard épouse la sinuosité des lieux, utilise les encadrements de porte, les amorces de murs, les surcadres pour fragmenter l'espace sans jamais l'éclater. Cela crée une proximité constante entre les personnages, une promiscuité qui peut paraître rassurante, mais qui contient déjà les germes de l'étouffement à venir. Le décor contraint les corps à se croiser, à se frôler, à cohabiter. On y ressent à la fois la tendresse d'un lien fort, et l'absence d'air, d'ouverture.

A.3. L'immeuble comme microcosme affectif

Lors de l'écriture, Claire Denis n'avait pas spécialement en tête que tous ses personnages habitent le même bâtiment. Mais cet immeuble, ce microcosme, s'est presque imposé de lui-même lors des repérages. Elle me raconte :

« C'est dans le même immeuble. Il y a trois appartements, il y a l'appartement de Grégoire, l'appartement de la chauffeur de taxi. Le restaurant, la rue. L'endroit où il achète le rice cooker, c'est le magasin qui est juste en bas. L'endroit où il fume sa clope en regardant passer les trains, c'est là. Les quais du canal de l'Ourcq sont là.

Et c'était comme si...Je me sentais... Ce n'était pas du tout un choix esthétique, c'était comme si j'étais obligée. »

Pour la réalisatrice, cette proximité spatiale entre les lieux n'est pas seulement pratique : elle participe d'un ancrage sensible dans un espace vécu. « *Il y avait tout, tout coulait de source[...] c'était comme si j'étais obligée.* », explique-t-elle, soulignant l'évidence presque organique qui relie ces lieux entre eux.

L'extérieur immédiat de l'appartement n'est pas relégué au hors-champ. Au contraire, il est filmé comme un prolongement naturel de la cellule familiale. La façade de l'immeuble, les fenêtres des voisins, les couloirs, les cages d'escalier : tout cela constitue une sorte de topographie affective, où les relations se dessinent à travers la manière dont les personnages habitent ou n'habitent pas leur espace.



Dans la première partie du film, les fenêtres des trois appartements sont montrées successivement. Celle de Lionel et Joséphine est illuminée de l'intérieur, émettant une lumière chaude, presque dorée. Elle devient immédiatement un repère visuel et émotionnel : c'est là que « ça vit ». Pourtant, Joséphine ne regarde pas dehors : elle est enfermée dans l'espace, ce qui reflète à la fois son attachement et son enfermement.

La fenêtre de Gabrielle, petite et vue uniquement de l'extérieur, suggère une position d'exclusion. Gabrielle fume, observe, tente de se raccrocher à cette famille qu'elle aimerait rejoindre. Mais l'absence de point de vue intérieur sur son appartement traduit son invisibilité narrative. Elle n'est jamais véritablement chez elle, ni dans son espace, ni dans celui de Lionel.

L'appartement de Noé, enfin, dégage une étrangeté dès ce premier regard. Il est éclairé, mais sans mouvement perceptible. Il semble figé, comme une coquille vide. Ce décor silencieux annonce d'emblée le rôle trouble que jouera cet espace dans la suite du film : un lieu de désir non abouti, de fuite, d'absence. En le mettant à distance, Claire Denis l'inscrit dans une dramaturgie visuelle avant même que les personnages ne s'y déplacent.

Ce jeu de perspectives depuis l'extérieur installe l'immeuble comme un théâtre discret des relations humaines. Chacun vit derrière sa fenêtre, mais les regards, les présences, les silences circulent. Il s'agit d'un espace clos, mais poreux, traversé par le désir, la frustration, l'amour et l'attente.

B. La mise en crise de l'espace : du cocon à l'étouffement

B.1. Mutation du décor, mutation des relations

Le décor, dans *35 Rhums*, n'est jamais figé. Il évolue au rythme des relations qu'il abrite, et reflète les tensions latentes ou émergentes entre les personnages. Là où l'appartement de Lionel et Joséphine apparaissait, dans le premier extrait, comme un havre de chaleur et d'intimité, il devient dans la seconde partie du film un espace de repli, puis de friction. Cette transformation progressive du lieu traduit visuellement l'évolution psychologique et affective des protagonistes, sans jamais recourir au dialogue explicatif. Le décor devient ainsi un vecteur privilégié du récit.

Aux deux tiers du film, le spectateur redécouvre cet espace familial sous un jour nouveau. Les mêmes pièces sont filmées différemment : les cadres se resserrent, les focales s'allongent, les jeux d'amorces deviennent plus marqués, plus oppressants. Là où la caméra semblait épouser la douceur des lieux, elle en souligne désormais les limites, les obstacles, les cloisonnements.



L'appartement paraît plus sombre, plus étroit. La cuisine, jadis centre névralgique du foyer, lieu d'échange et de complicité, n'est plus mise en valeur. Elle devient secondaire, presque invisible. Claire Denis abandonne les plans larges, qui permettaient de respirer dans l'espace, au profit de compositions plus fermées, qui renforcent la sensation d'enfermement. L'effet est saisissant : sans modifier radicalement le décor, la mise en scène transforme notre perception de l'espace et, par conséquent, des relations qui s'y jouent.

Ce glissement spatial accompagne une prise de conscience progressive : celle de l'impossibilité pour Joséphine de continuer à vivre dans cet espace devenu trop étroit. Le cocon protecteur devient cage, et le décor, dans sa transformation, raconte cette bascule.

B.2. Le couloir : métaphore de la transition

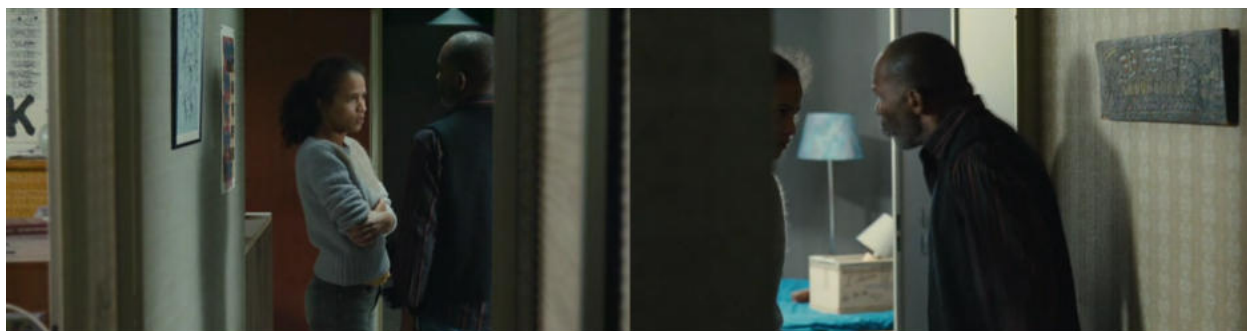
S'il est un espace qui incarne à lui seul cette mutation, c'est bien le couloir. Dans la première partie du film, il est un simple trait d'union entre les pièces, un lieu de passage anodin. Dans la deuxième partie, il devient scène principale du conflit. C'est là que l'échange entre Lionel et Joséphine atteint son point de rupture. C'est là aussi que le décor se fait le plus contraignant.

Claire Denis choisit de filmer cette scène avec une focale plus longue, ce qui a pour effet d'écraser la profondeur de champ et de rapprocher visuellement les éléments. Les murs deviennent omniprésents, ils encadrent et enferment les personnages, comme des œillères. Les corps sont coincés entre les parois du décor, et la tension dramatique s'exprime physiquement, dans cette impossibilité de mouvement.

Ce traitement du couloir, en tant qu'espace d'affrontement, ne doit rien au hasard. *« un couloir, c'est ça. C'est... c'est le boyau qui permet de relier les choses. »*

Claire Denis elle-même confie qu'elle ne concevait pas la confrontation entre père et fille dans un autre lieu :

« Je ne la voyais pas aller dans la chambre de son père s'engueuler avec lui. J'avais l'impression que le terrain neutre, c'était le couloir ou la cuisine. »



Ce choix révèle à quel point l'espace est pensé non comme un simple décor, mais comme une extension des rapports humains : la tension entre Lionel et Joséphine, qui

jusque-là restait contenue, trouve dans le couloir l'unique lieu possible pour se dire - ou du moins pour éclater.

Le couloir est aussi un espace symbolique. Il ne permet ni retrait, ni échappée. Il oblige la confrontation. Ce n'est plus un lieu de circulation, mais un point de crispation. Dans sa verticalité étroite, il exprime la difficulté de la transition : de la vie en duo à la vie séparée, de la dépendance à l'autonomie.

B.3. Le décor comme troisième personnage

Dans ce second extrait, le décor prend une telle importance dans la composition des plans qu'il en vient à reléguer les personnages à l'arrière-plan. À plusieurs reprises, les corps de Lionel et Joséphine sont filmés en retrait, leurs silhouettes absorbées par la masse de l'espace. La scène de dispute, notamment, se conclut dans l'entrée de l'appartement, filmée dans une semi-obscurité où seules leurs formes se devinent. Le seuil devient frontière, transition, mais aussi effacement.



La symbolique est forte : l'appartement, qui jusque-là incarnait leur relation, semble maintenant les contenir malgré eux. Il devient trop grand pour Lionel, trop petit pour Joséphine. Le déséquilibre spatial reflète leur désynchronisation affective. Tandis que Joséphine cherche à s'échapper, Lionel s'accroche à un espace qu'il ne contrôle plus. Le déséquilibre visuel (Lionel entouré de vide, Joséphine prise dans l'étroitesse) met en lumière ce décalage de trajectoire.

Un détail apparemment anodin illustre cette évolution : le mur rouge, à gauche de l'entrée, a été repeint par Joséphine. Ce geste, à peine évoqué dans le film, marque pourtant une tentative de réappropriation de l'espace, un acte discret, mais symbolique. Elle veut s'approprier ce lieu, mais d'une manière qui exprime déjà la distance. La peinture devient ainsi un signe de transformation intérieure. C'est aussi un indice que quelque chose a changé dans la configuration spatiale - et affective - du foyer.

Ce geste de repeindre n'est pas anodin pour Claire Denis. Elle me raconte s'être inspirée d'un souvenir de sa mère :

« Ma mère disait à son père : " [...] ça a été... un moment très particulier pour elle, le moment où elle a décidé de quitter son père. C'était à la fois un déchirement. Et en même temps, elle sentait, qu'il fallait qu'elle parte. [...] Elle lui disait : « ah, j'en ai marre de cet endroit, je vais repeindre... on s'encroûte ici ! », comme si elle reprochait à son père son désir à elle de pas bouger. Donc j'ai gardé ça dans le scénario, voilà. »

Le geste de Joséphine, alors, devient plus qu'un simple changement décoratif : c'est une contestation silencieuse, une manière d'affirmer que l'espace tel qu'il est ne suffit plus à contenir son avenir.

Claire Denis pousse encore plus loin cette logique en modifiant subtilement l'utilisation des espaces. Certains angles de vue sont abandonnés, certaines pièces ne sont plus montrées. La cuisine, encore une fois, disparaît presque. Ce n'est pas seulement le

décor qui évolue, c'est le regard porté sur lui. Et cette variation de point de vue traduit, mieux que n'importe quel dialogue, la fracture progressive entre les deux personnages.



Ici par exemple, la différence de point de vue porté sur la chambre de Lionel entre le début du film (à gauche) et la séquence de dispute (à droite). La différence est minime, et pourtant bien présente. Un pas de recul, une focale un peu plus courte et une porte légèrement fermée, de sorte que l'amorce à gauche soit un peu plus massive, cassant la symétrie et l'harmonie du premier plan pour marquer une distance avec la jeune femme et l'enfermer un peu plus dans l'appartement.



C. L'extérieur comme promesse d'émancipation

C.1. L'appartement de Noé : l'inachevé et le vide

L'appartement de Noé se présente comme l'exact opposé de celui de Lionel et Joséphine : un lieu vaste, lumineux, mais sans ancrage émotionnel. Ce décor, dans lequel se joue une autre dynamique intime entre Noé et Joséphine, n'est pas un refuge mais une coquille. Il reflète l'absence, la perte, l'errance - en somme, l'identité floue de son occupant.



La première fois que le spectateur entre réellement dans cet espace, c'est au bout d'une heure de film, au moment où Joséphine et Noé partagent un moment d'intimité ambigu. Le contraste est frappant : les plans sont larges, les pièces semblent

désordonnées mais désertes, les murs blancs réfléchissent une lumière froide. Le sentiment de vide est accentué par l'utilisation d'une longue focale, qui crée un effet de profondeur désaffectée. Contrairement à l'appartement de Lionel, filmé avec de nombreuses amorces et des cadres serrés, celui de Noé laisse la place à l'espace... mais un espace qui ne contient rien.

Dans cet appartement, Noé ne s'installe jamais vraiment. Il n'y vit pas pleinement, il y passe, entre deux voyages, entre deux fuites. Son rapport au lieu est provisoire, détaché, presque fantomatique. Il ne cherche pas à habiter l'espace, ni à s'y attacher - ce qui reflète en miroir sa difficulté à s'engager affectivement.

Même son corps n'habite pas vraiment l'espace : Noé ne s'assoit jamais confortablement, il reste debout, en mouvement, ou s'effondre sans intention. La mise en scène traduit son inconfort par rapport à ce lieu trop chargé d'un passé qu'il fuit.

Dans une scène silencieuse mais très évocatrice, c'est Lionel, venu nourrir le chat de Noé, qui semble pour la première fois prendre possession des lieux : il regarde par la fenêtre, il s'assoit, il se projette. À travers cette prise d'espace, Lionel entrevoit symboliquement une vie sans sa fille. Le décor de Noé devient ainsi, par effet de miroir, le lieu d'un questionnement intime pour Lionel.



C.2. Le regard vers l'extérieur : fenêtres et échappées

Si l'espace intérieur se rétrécit, la fenêtre devient progressivement un motif visuel majeur du désir d'évasion. Dans la seconde moitié du film, Joséphine est montrée à plusieurs reprises debout devant la fenêtre, regardant dehors, cherchant de l'air. Ce motif, absent ou



marginal dans la première partie, devient ici central. La fenêtre n'est plus seulement un élément de décor, mais un vecteur dramatique : elle incarne le seuil entre deux mondes — celui du foyer protecteur mais contraignant, et celui du dehors, de l'avenir, de l'inconnu.

Le cadre intègre de plus en plus souvent l'extérieur, en arrière-plan ou en ouverture. C'est une rupture dans la grammaire visuelle du film. Là où les premiers plans étaient cloisonnés, intimistes, la mise en scène s'ouvre désormais vers la rue, vers la ville, vers le mouvement. Joséphine, dans ces instants silencieux, semble déjà ailleurs, tournée vers ce qui l'attend hors de cet espace clos. L'extériorité devient espace de projection.



Lionel, lui, observe l'extérieur depuis l'appartement de Noé. Dans une scène muette mais chargée de sens, il regarde par la fenêtre, comme pour entrevoir une vie possible,

sans Joséphine, mais aussi sans lui-même. Cette scène marque une césure : Lionel accepte, à contrecœur, qu'il n'est plus au centre de la vie de sa fille. Le regard vers l'extérieur devient alors, pour les deux personnages, un acte de séparation en douceur. Ce que les mots n'arrivent pas à dire, le décor l'exprime avec une grande délicatesse.

C.3. La route comme nouvel espace de mise à distance



La dernière étape de cette évolution spatiale se joue hors les murs : sur la route. Dans les scènes finales du film, Lionel et Joséphine entreprennent un voyage en Allemagne, pour se recueillir sur la tombe de la mère de Joséphine. Ce déplacement géographique marque un basculement radical dans la mise en scène : les décors ne sont plus fermés, domestiques, mais ouverts, mouvants, instables. Les espaces sont traversés plutôt qu'habités.

Un changement qui prend sens dans la séquence où Lionel et Joséphine sont dans leur van, au bord de la mer. Une scène que Claire admet volontiers avoir reprise de *Printemps Tardif*, de Yasujiro Ozu :

« Le seul moment déchirant, dans le film d'Ozu que j'ai gardé dans 35 Rhums, c'est quand ils vont au bord de la mer. Le père et la fille. Et qu'ils dorment à la belle étoile, et qu'elle lui dit, « on est si bien là », comme s'il y avait une éternité pour leur amour, et que changer de vie n'avait pas de sens, quoi.

« Toi, mon père, tu me dis, il faut que tu fasses ta vie, mais pourquoi ? puisqu'on est si bien comme ça ? »

Et cette scène-là, elle n'a pas de murs, mais elle a un lieu maritime, comme dans le film d'Ozu. »



Ce changement de décor n'est pas anodin. En quittant leur appartement, les personnages quittent symboliquement leur ancrage, leur routine, leur espace fusionnel. Ils entrent dans une phase de transition, rendue visible par les paysages

traversés. Ce sont des lieux de passage, qui n'ont pas de mémoire, pas d'histoire commune. Ils permettent aux personnages de prendre du recul, de se détacher.

Le voyage devient donc un décor en soi, mais un décor transitoire, libérateur. Il ne s'agit plus d'un espace à habiter, mais d'un espace à traverser, pour arriver ailleurs. La mise en scène se fait plus aérienne, les plans plus larges, la lumière naturelle. L'espace cesse d'être contraint, il devient fluide. Cette fluidité accompagne la transformation intérieure des personnages : Joséphine est prête à partir, Lionel est prêt à la laisser partir.

La scène finale, marquée par une grande sobriété, confirme cette évolution. Joséphine quitte le foyer. Lionel reste, seul, mais apaisé. Le décor final est moins important que le sentiment qu'il transmet : celui d'un passage, d'une séparation, mais aussi d'un nouvel équilibre. La boucle est bouclée.

D. L'émulation des repérages selon Claire Denis

Dans notre entretien, Claire Denis souligne l'importance cruciale des repérages dans la création cinématographique. Pour elle, ces moments de recherche ne se limitent pas à une simple quête de lieux où filmer, mais deviennent une étape fondamentale de l'élaboration du film. Elle exprime ainsi sa manière de travailler sur 35 Rhums : « *Je partais là-bas avec Agnès [Godard], filmer, parce que je ne voulais plus changer de lieu. C'était ma zone, mon quartier, mon trajet, ma zone.* » Cette phrase révèle une vision du décor comme étant intrinsèquement liée au film, non seulement pour sa fonction spatiale, mais aussi pour sa capacité à traduire une réalité vécue et

personnelle. Les repérages sont avant tout un moyen de se connecter à un espace qu'elle a déjà exploré et qui résonne avec les thématiques du film.

Elle évoque également la manière dont ces repérages peuvent se transformer en une expérience sensorielle et émotionnelle, une exploration qui va au-delà de la simple reconnaissance du lieu :

« La seule chose que je savais, c'est que je voulais écrire pour que le personnage principal, ça soit Alex Descas, cet acteur avec qui j'avais déjà pas mal travaillé. Et j'emmène Alex, on prend des renseignements, bref... on fait ce qu'il faut pour qu'il puisse faire des stages de conduite de RER B.

Et je découvre que parmi les conducteurs de RER B, il y a beaucoup de gens des Caraïbes. De Martinique, Guadeloupe, donc c'était comme si Alex intégrait une famille. J'avais l'impression qu'il était accueilli à bras ouverts et qu'il a été envahi par le trajet du RER B. »

Claire Denis vit les repérages comme une forme de quête, de découverte, où la relation entre elle et sa cheffe opératrice ne se limite pas à un échange de conseils techniques, mais implique une immersion dans l'univers du film. Il s'agit de comprendre le lieu, de le vivre, et de le partager avec Agnès Godard :

« On en parle forcément, mais si vous voulez, quand je montre des décors à Agnès, que j'emmène Agnès dans le RER B, dans la cabine du conducteur, je fais un voyage. C'est comme aller dans l'espace pour la deuxième fois.

Dans cette quête du RER B, l'écriture du scénario fait que j'invite Agnès à rentrer dans un lieu que j'ai déjà exploré. Comme lorsqu'on est arrivé au Cameroun pour mon premier film, je disais, « voilà, c'est chez moi, viens ». [...] Agnès, c'est la première invitée, on peut dire.»

Le processus de repérage devient ainsi un moment clé pour établir une véritable connexion entre le film et l'espace, une alchimie entre l'écriture et le décor qui se forme grâce à cette immersion commune.

Pour elle, ce n'est pas simplement une question de choisir un lieu qui « ressemble » à ce qu'elle imagine pour son film, mais d'aller à la rencontre d'un espace qui va nourrir le récit.

Claire Denis m'explique d'ailleurs qu'elle ne travaille presque jamais avec des repéreur.ses, car, pour elle, le travail de recherche de décor est fondamental dans la préparation d'un film. Un lieu ne devient un décor qu'à partir du moment où on le fait vivre. Pendant ses repérages, il ne peut y avoir qu'elle pour faire le pont entre le scénario qu'elle a en tête, et le lieu qu'elle a sous les yeux :

« Mais c'est vrai que la base du repérage, je ne crois pas qu'on puisse dire : « trouve-moi le décor du film auquel je pense. »

Soit on l'a déjà en tête un peu, parce qu'on le connaît un peu, ou parce qu'on le devine. Parfois, on le devine seulement. Le RER B, c'est à travers des livres, une émission de radio. Avec ça, je devine des choses qui me tentent. Mais... il me semble qu'on est quand même obligés de faire ce travail. Pour moi c'est obligatoire. Chercher... faire ce parcours, quoi.

Parce que, à ce moment-là, la connexion avec le scénario, elle peut se faire. Si je participe pas à cette quête, ça sera juste des lieux. Ça n'appartiendra pas au film. C'est très bizarre. Mais c'est pas pour connaître mieux, pour être plus informé. Pas du tout. C'est comme une façon de se dire... « Ah mais oui ! » Et d'opérer cette espèce d'alchimie entre le scénario - qui parfois n'est même pas fini - et la découverte d'un lieu. Cette alchimie, je crois qu'il faut la faire soi-même. »

Ne pas faire les repérages pourraient aussi l'amener à passer à côté d'heureux inattendus. Dans le cas de 35 Rhums, la surprise étant de trouver les trois appartements dans le même bâtiment, dont l'appartement principal donnait directement sur les rails de Gare du Nord.

« - est-ce que vous alliez chercher spécifiquement un appartement qui donne sur les rails ?

- Je ne pouvais même pas l'espérer ! Parce que je me disais, bien sûr, que c'était dans le scénario idéal. Mais qu'on me dise d'aller visiter cet immeuble et qu'il y avait là-bas plusieurs possibilités. Ça a quand même été comme un coup de foudre au fond. »

II] Entre chair et poussière : relation entre les paysages et les corps dans Beau Travail de Claire Denis

A. Paysages et subjectivité

A.1. Le paysage comme prolongement psychologique

Dès les premières séquences de *Beau Travail*, le spectateur est plongé dans l'espace désertique et lumineux de Djibouti. Ce paysage ne sert jamais de simple décor pittoresque. Il devient un territoire mental, un prolongement des états intérieurs des personnages, en particulier de Galoup, figure centrale du film. L'aridité du décor, sa nudité, son étendue sans bornes évoquent la vacuité existentielle du personnage. Le désert, ici, n'est pas un lieu d'élévation spirituelle : c'est un espace d'enfermement.



Claire Denis confie avoir connu Djibouti dès l'enfance : « *Moi j'avais vécu ça, donc quand on y a grandi on intègre tout, y compris la beauté et l'étrangeté de la République Djibouti. [...] Ces paysages, le lac salé, la mer Rouge, le cimetière militaire, tout ça. Déjà enfant, je ressentais que ça ne ressemblait pas du tout aux autres pays que je connaissais.* » Ce rapport intime à la terre imprègne le film d'un regard non

exotisant, portant plutôt toute la subjectivité de Claire Denis vis-à-vis de ce territoire. Djibouti devient un monde en soi, un espace clos, presque mythologique.

Loin d'être neutre, ce cadre agit comme une caisse de résonance pour les émotions des personnages. Galoup, isolé et rongé par le ressentiment, trouve dans ce territoire une forme de reflet de sa propre stérilité affective. Il dit lui-même : « *Adjudant-chef Galoup. Galoup c'est moi. Inapte à la vie, inapte au civil. Mes muscles sont rouillés, je me sens rouillé. Attaqué par un acide.* » Le choix de Claire Denis de le filmer dans des décors abandonnés, tels que ces baraquements désertés en bord de mer, renforce cette impression de vie figée, vidée de toute chaleur humaine. L'homme devient ruine parmi les ruines.

Le montage non linéaire du film accentue cette logique. Dès le début, le spectateur découvre Galoup dans son appartement marseillais, exilé de Djibouti. Ces séquences, filmées dans un espace restreint, enfermé entre des murs sans ouverture sur le monde, font écho à celles tournées à Djibouti : là-bas, les plans étaient vastes mais vides ; ici, ils sont étroits et bouchés. Même lorsqu'il tente de prendre de la hauteur, en grimpant à un arbre tel un marin au sommet d'un mât, Galoup ne trouve aucun horizon. Rien. Aucun horizon ne s'offre à lui.



Le paysage, dans *Beau Travail*, ne renvoie donc pas seulement à une géographie extérieure. Il devient un espace mental, une projection concrète des conflits intérieurs. Ce que le spectateur contemple, ce ne sont pas des panoramas touristiques, mais des états d'âme incarnés dans la matière du monde : le sable, la roche, la lumière crue.

A.2. Ne pas succomber au contemplatif

Pour que cette fusion fonctionne, encore faut-il que la mise en image évite les pièges du spectaculaire. Claire Denis a mis en place une règle formelle très claire avec Agnès Godard : *« Ces paysages vont nous jouer des tours. Donc jamais de pano sur le paysage. Jamais de panoramiques et jamais de paysage sans les militaires. Jamais. Voilà, ils sont dedans tout le temps. »*

Ce refus du panorama vise à empêcher toute lecture contemplative ou exotisante du décor. Djibouti ne doit pas être « regardé » comme un objet de fascination ; il doit être vécu, traversé, habité.

Comme le dit Claire Denis : *« Djibouti interdit le contemplatif. [...] On ne peut pas dire je m'assois et je regarde. Non. [...] C'est une beauté qui oblige tellement qu'on ne peut pas y être vautreée. »*

Agnès Godard développe cette idée en m'expliquant son choix de focales pour ce film : *« On a tourné Beau Travail avec trois, peut-être quatre focales. Un 40 et un 50 les $\frac{3}{4}$ du temps, parfois on a osé sortir le 100 [...] Je me suis rendu compte récemment qu'il y a quelque chose qui me tient à cœur, c'est de garder la mesure des perspectives du lieu. Je ne veux pas que ces perspectives se modifient. »*

Ce choix de focales proches de la vision humaine renforce la sensation d'authenticité. Il ne s'agit pas d'en mettre plein les yeux, mais de voir juste.

Plutôt que de multiplier les valeurs de plan, la mise en scène préfère jouer sur la place du corps dans l'espace. Claire Denis insiste : *« [la distance] C'est même la seule chose qui compte ! C'est extrêmement rassurant, presque même protecteur, d'avoir une vague idée de l'endroit où sont les corps par rapport au décor. »* Ce repérage intuitif permet de maintenir une cohérence spatiale qui évite l'effet de démonstration.

Cette rigueur dans la composition produit des images d'une grande richesse sensorielle. Les plans où les soldats s'étirent sur le sable sont particulièrement révélateurs. Filmés de haut, ils forment des compositions presque abstraites, où les corps deviennent des lignes, des motifs. Le sable épouse la peau, la poussière se mêle à la sueur. La matière du paysage adhère aux corps. Le cinéma de Claire Denis devient alors tactile.



Ce traitement de l'image participe d'une esthétique de la texture, où la sensualité naît du contact entre les corps et la terre. Le regard n'est plus frontal : il caresse, frôle les corps. Il y a quelque chose entre la chair et la poussière, quelque chose de l'ordre de la texture plus que du contemplatif.

Le décor ne devient jamais décoratif. Il est toujours actif, chargé, parfois pesant. Lorsque les légionnaires peignent des cailloux blancs pour délimiter leur campement, ce geste dérisoire devient hautement symbolique, à la manière d'enfants qui dessineraient avec un bâton dans le sable, les fondations de leur château. Ce besoin de marquer le sol révèle une tentative d'appropriation, de faire territoire. Mais cette

tentative est vouée à l'échec. Ces hommes, légionnaires apatrides, ne seront jamais chez eux ici.

Le paysage impose sa loi, et la caméra s'y soumet. Aucun plan ne vient flatter le regard. Chaque image est travaillée pour rester dans le rythme du monde. Cette retenue constante confère au film une force : la sensation d'un monde réel, éprouvé, habité, plutôt qu'imaginé ou reconstruit à partir d'un idéal.

B. Corps chorégraphiques et espace scénique

B.1. Les corps, décors

Dans *Beau Travail*, le corps du soldat est omniprésent, mais jamais représenté sous un angle héroïque ou guerrier. Bien au contraire, la mise en scène détourne systématiquement les codes virilistes associés à l'armée pour en faire un motif plastique, rythmique, presque chorégraphique. L'entraînement militaire devient un rituel formel ; l'ordre des gestes, une partition silencieuse. La guerre semble loin, et les entraînements militaires ne sont plus que des ballets.

Ce glissement du champ militaire vers celui de la danse n'est pas anodin. Il traduit une volonté d'esthétiser la contrainte, de transfigurer la discipline en langage du corps. Les pompes, les étirements, les courses collectives dans le désert sont autant de séquences où la répétition devient beauté. Le cadre de ces scènes, souvent en plans

fixes et larges, laisse apparaître une composition géométrique des corps dans l'espace. La séquence où les soldats s'étendent tous ensemble sur le sable est emblématique de cela, le cadre devenant presque abstrait, se concentrant sur le motif de ces corps dans le sable.



Les contraintes de productions du film ont eu un grand rôle à jouer dans cette abstractisation du quotidien militaire. En effet, la légion en poste à Djibouti avait à l'époque refusé que Claire Denis vienne tourner chez eux. Elle ne put même pas assister aux entraînements des légionnaires, et c'est en partie pour cela qu'elle s'est tournée vers le chorégraphe Bernardo Montet pour s'occuper de la préparation physique des comédiens. Elle m'explique :

“Non, j'ai eu très peur qu'on nous vire de Djibouti. Mais le ministre de l'information à Djibouti nous a beaucoup aidé. Il nous a même prêté un camion militaire et une tente militaire. Donc c'était la République de Djibouti qui soutenait le film, contre l'armée française si j'ose dire. C'était très joyeux...”

Mais après, la légion a aimé le film je crois... Aux projections, ils ont envoyé des légionnaires pour voir le film.

Parce qu'ils avaient peur que le film dérange ? Qu'il soit...

Un film de pédé. C'est ça qu'ils nous ont dit.

Et le film a quand même plu parmi les légionnaires ?

C'est pas un film de pédé, déjà. D'ailleurs je sais pas ce que c'est un film de pédé. Ils disaient : « C'est un film porno, un film de pédé... ». Quand on était à Djibouti, en tournage, je m'en foutais qu'ils disent ça. Je savais que je ne faisais pas ça, et de toute façon ça n'a pas de sens. C'était leur problème à eux. C'est eux qui avaient peur, pas moi.”

La danse est présente aussi dans les instants de liberté. Dans les boîtes de nuit de Djibouti, les légionnaires dansent sur des musiques électroniques. Mais là encore, la caméra maintient une distance. Un plan revient souvent : les soldats vus à travers un mur de miroirs, qui les reflète sans jamais les révéler pleinement. Ce dispositif crée une sorte de « grillage visuel », qui traduit leur étrangeté dans la ville. Seul Galoup réussit à passer devant ce grillage de miroir, dans une scène de danse finale, tout en improvisation. Cette scène à la chorégraphie improvisée par Denis Lavant marque un moment d'abandon total, d'expression libérée du désir, de l'échec, de sa solitude. Agnès Godard m'explique par ailleurs que c'est là la seule fois où elle a sorti une « plus courte focale », un 32mm, puisque personne ne savait ce que Lavant allait improviser, elle qu'elle voulait être sûr de pouvoir l'accompagner.

Le chorégraphe Bernardo Montet, sollicité pour le film, a formé les acteurs dans cette logique. Lorsque je demande à Claire Denis quelles étaient ses demandes pour les chorégraphies, elle m'explique : « *On n'a pas du tout fait des chorégraphies, on a fait*

de l'entraînement physique. [...] Et c'est seulement au tournage que j'ai mis de la musique ».



Le mouvement ne précède pas l'image, il en émerge. La danse n'est pas décorative, elle naît de la contrainte du corps militaire. Elle devient alors le seul langage possible pour exprimer ce qui ne peut se dire autrement : le désir, la rivalité, la douleur.

Le geste est ainsi délié de sa fonction initiale (s'exercer, se battre, séduire) pour devenir un pur élément plastique. Le corps est filmé dans sa tension musculaire, dans sa transpiration, dans sa répétition, jusqu'à l'épuisement. Ces éléments sont magnifiés par le travail d'Agnès Godard, qui cadre ces visages et ces corps avec une douceur presque picturale. Les visages, souvent silencieux, deviennent des surfaces d'inscription du doute et du désir.

B.2. L'espace comme scène chorégraphique

Le désert, dans *Beau Travail*, ne se limite pas à un espace d'errance : il devient une véritable scène de représentation. Chaque plan est composé avec la rigueur d'un tableau. Les exercices militaires, mais aussi les gestes quotidiens - repasser, nettoyer, cuisiner - sont filmés comme des performances. Le cadre ne capture pas des actions ; il les ordonne, les met en espace. Comme une volonté de théâtralisation du quotidien.



Cette conception du plan comme scène trouve une de ses plus belles incarnations dans la séquence du combat d'entraînement entre Sentain et Galoup. La scène est filmée en longue focale, depuis une grande distance, ce qui a pour effet de comprimer l'arrière-plan et de rendre l'espace presque pictural. Le sol rocheux et la mer d'Aral deviennent des aplats de couleurs aux textures opposées, à la façon d'un tableau de Tal Coat. Le combat perd sa violence concrète pour devenir une métaphore visuelle du conflit intérieur de Galoup.



Ce choix esthétique renvoie à une logique plus large : celle de l'abstraction. Plus les corps sont filmés dans le lointain, plus ils deviennent des figures dans un espace vide. La longue focale, loin de rapprocher, isole. Agnès Godard insiste : « *Je ne suis pas du genre à me couvrir avec toutes les focales imaginables [...] J'aime les focales proches de la vision humaine [...] Je veux garder la mesure des perspectives du lieu.* » Ainsi, même lorsqu'elle opte pour des focales longues, c'est dans une logique de composition maîtrisée.

Mais cet espace scénique ne se limite pas au désert. Le camp militaire, avec ses filets, ses grillages, ses tissus kaki, devient lui aussi une arène. La décoration, minimaliste (presque spartiate) laisse place à une circulation fluide des corps. Pour ancrer tout de même l'endroit dans l'univers militaire, Arnaud de Moléron, chef décorateur, passe notamment par des filets de camouflage et autres grillages, qui permettent de créer plusieurs plans dans l'espace, tout en renvoyant aux éléments distinctifs de l'armée (treillis, palette de couleur verte et sable, etc...). Ces éléments ajoutent de la profondeur et permettent d'animer visuellement des lieux pourtant assez statiques.

Même dans la ville de Djibouti, pourtant plus peuplée, les légionnaires ne sont jamais réellement chez eux. Ils y apparaissent comme en représentation. Denis explique que les militaires sont obligés de sortir en uniforme, même pour aller danser : « *Malgré tout, le fait de sortir en uniforme, c'est une prison.* » Cette assignation identitaire les empêche d'habiter pleinement l'espace civil. Ils restent enfermés dans leur rôle, contraints à une performativité permanente. Le costume militaire, ici, devient un costume de scène.

Enfin, ce travail chorégraphique dépasse le cadre militaire. Il touche à une dimension profondément humaine, presque sacrée. Les corps dans *Beau Travail* ne sont pas montrés comme des machines de guerre, mais comme des entités sensibles, écorchées, vulnérables, dissimulées derrière une rigueur de fer et une hiérarchie intransigeante. Cette vision de la virilité déconstruit les clichés et ouvre une voie

poétique à la représentation du masculin. Le film ose filmer la sensualité des hommes entre eux, sans jamais tomber dans la caricature ou la provocation.

Le corps devient donc, dans *Beau Travail*, le lieu d'un combat intime, mais aussi d'une grâce inespérée. Il est à la fois contraint et libre, violent et fragile, anonyme et singulier. Et c'est dans sa manière d'occuper l'espace que le film déploie toute sa puissance chorégraphique.

C. Territoires, frontières et déracinement

C.1 Le camp militaire : un chez-soi artificiel

Dans *Beau Travail*, la notion de territoire est toujours fragile, incertaine, mouvante. Les légionnaires ne sont jamais réellement chez eux, où qu'ils soient. Leur camp, qu'il s'agisse de la base militaire au début du film ou des baraquements isolés dans le désert, est toujours provisoire, toujours en tension avec l'extérieur. Ce sentiment d'occupation sans appartenance traverse toute la mise en scène.

Claire Denis exprime clairement cette idée : « *Pour ces légionnaires, je crois que le film le dit. Ils ne sont pas chez eux.* » Le territoire qu'ils habitent est un terrain conquis, assigné, mais non choisi. C'est d'ailleurs tout le sens du geste récurrent des soldats qui peignent les pierres en blanc pour délimiter leur espace. Ils tracent un périmètre, comme pour affirmer une souveraineté symbolique sur une terre qui ne leur appartient pas.

Ce geste devient une métaphore : ces hommes dessinent les contours d'un monde temporaire, éphémère, à l'image de leur propre condition. Ce sont des soldats apatrides, sans origine ni destination, assignés à un service de discipline et d'exclusion.

Le camp devient un théâtre de repli, un lieu de substitution au foyer absent. Ce qu'ils construisent dans le désert - un campement isolé, sans vie autour - n'est qu'un simulacre d'établissement, une tentative dérisoire de créer une forme d'ancrage.



Le réconfort se trouve pour eux au sein même de la légion, entre eux. Dans leur exclusion du monde, se crée une cohésion entre ces légionnaires. C'est ainsi dans les gestes du quotidien que naissent à nouveau ces hommes, à l'image de ce légionnaire qui semble réapprendre à étendre son linge, en même temps qu'il apprend à prononcer le français, aidé par un camarade.



Le décor participe pleinement de cette logique. Le chef décorateur a travaillé à partir de bâtiments abandonnés, Claire Denis m'explique : « *Les baraquements avaient été installés par la Légion étrangère quand ils ont construit la route, donc je les ai réutilisés.* » La réappropriation d'un espace déserté accentue la précarité de l'habitat. Le travail du décor repose essentiellement sur de petits éléments : grillages, tentes, filets de camouflage, tissus kaki. Ces dispositifs permettent de structurer l'espace, de donner un peu de volume à des décors arides. Mais ils ne masquent jamais la pauvreté matérielle du lieu. Il s'agit de tenir, pas de durer.

Le cimetière militaire, qui apparaît dans le film, fait lui aussi écho à cette idée d'un territoire étranger. De simples pierres blanches, identiques à celles peintes dans le camp, marquent les tombes. C'est le même geste qui délimite la vie et la mort. Ces pierres sont les traces visibles d'un passage, d'une tentative d'habiter un lieu que l'on ne peut jamais vraiment posséder.



C.2. Ville et exil : une fausse liberté

La tension entre le dedans et le dehors est également au cœur des séquences urbaines. Lorsque les légionnaires quittent le camp pour aller en ville, une fois l'entraînement terminé, ce passage n'est pas synonyme d'évasion. Bien au contraire, il révèle leur assignation permanente.

Ce paradoxe est magnifiquement traduit par la mise en scène. Dans les scènes tournées dans les boîtes de nuit de Djibouti, la caméra maintient une distance. Les plans sont souvent construits à travers des miroirs, créant des reflets brisés, une fragmentation du réel. L'effet de transparence donne à voir sans jamais vraiment approcher. Les soldats dansent, boivent, séduisent, mais restent figés dans une sorte de rituel désincarné. La ville ne les accueille pas ; elle les tolère. Ils ne s'y fondent jamais.

Le contraste entre les gestes libres dans le désert et les mouvements contraints dans la ville est frappant. Au camp, la chorégraphie militaire devient poésie. En ville, le relâchement apparent masque une tension latente, une difficulté à exister autrement que comme soldat.

Cette ambivalence est renforcée par la réaction des habitants. Claire Denis évoque « *les regards des locaux, incrédules* », face à ces soldats qui tracent leur espace dans la poussière. Ce regard extérieur, souvent silencieux, évoque le rapport postcolonial latent. La présence de ces soldats français sur une terre africaine n'est jamais problématisée frontalement dans le récit, mais elle affleure constamment dans les images. L'installation des camps, les scènes de patrouille, les barrières physiques, tout cela dit la tension entre occupation et illégitimité.

L'absence d'appartenance devient alors le vrai sujet du film. Ces hommes n'ont pas de pays, pas de famille, pas d'histoire. Ils se sont effacés dans l'institution militaire. Le paysage, qu'il soit désertique ou urbain, ne les adopte jamais. Il les reflète, les

repousse ou les absorbe. À ma question, « *où est-ce qu'ils sont chez eux, ces légionnaires ?* », Claire Denis répond simplement : « *Ils ne sont pas chez eux. Et c'était ça que je voulais dire.* »



Dans *Beau Travail*, Claire Denis déploie une œuvre où chaque image naît d'une tension entre intériorité et extérieur, entre surface et profondeur, entre ordre imposé et dérive poétique. Le désert de Djibouti, loin de n'être qu'un décor, devient la matrice du film : un espace qui module les corps, contraint les gestes, imprime la mise en scène. Le paysage n'est jamais filmé pour lui-même, mais toujours en lien avec ceux qui l'occupent, le traversent, ou s'y perdent.

Les légionnaires, figures anonymes et solitaires, sont montrés dans une forme d'apesanteur narrative. Leur quotidien - répétitif, codifié, austère - est réinvesti par la caméra qui le transforme en chorégraphie. Le film ne cherche pas à raconter la guerre ou l'armée, mais à faire exister des corps dans un espace. En cela, *Beau Travail* rejoint un cinéma sensuel et plastique, où le geste est premier, où l'image est texture, où l'espace devient sujet.

Enfin, *Beau Travail* s'impose aussi comme une œuvre politique, discrètement mais fermement. En choisissant de filmer la Légion étrangère, Denis interroge ce que

signifie habiter un territoire, appartenir à un lieu, tracer ses propres frontières dans un monde qui vous en refuse. Les soldats de *Beau Travail* ne sont pas chez eux, nulle part. Ils ne possèdent rien, pas même leur propre image. Leur unique territoire devient alors celui du film, celui que Denis leur donne, à travers un cadre, un rythme, une lumière.

En cela, *Beau Travail* est bien plus qu'une adaptation libre de Melville ou un exercice de style : c'est une réflexion sur l'exil, sur la beauté, sur le regard. C'est un film sans ancrage géographique stable, mais profondément ancré dans le sensible. Un territoire de cinéma à part entière, aride, lumineux, essentiel.

D. Découvrir le pays du film : entretien avec Agnès Godard

Lors de mon entretien avec Agnès Godard, nous avons parlé de *Beau Travail*, mais aussi de plusieurs autres de ses films, pour essayer de comprendre un peu mieux sa manière personnelle d'envisager les repérages.

J'ai été marqué par l'importance qu'elle accorde à la singularité des lieux. Pour elle, un décor ne doit jamais être simplement pratique ou fonctionnel. Ce qui compte, c'est ce « petit truc en plus », difficile à définir, mais qui donne immédiatement l'impression que le lieu est juste. Elle compare ça au choix d'un appartement : parfois, on est attiré par un endroit biscornu, trop petit, un peu inconfortable, mais dans lequel on se sent bien sans savoir exactement pourquoi. Ce sentiment d'évidence l'emporte souvent, même si cela signifie affronter des contraintes techniques majeures. Certains lieux, d'abord rejetés pour leur complexité, finissent par s'imposer comme essentiels, parce qu'ils résonnent intimement avec le film. Elle m'explique :

“Et puis quand on visite plusieurs lieux, il ne faut pas oublier qu'ils ont été choisis par la mise en scène. Donc, il faut chercher à comprendre ce qui a pu l'amener à ces choix.

Quelles sont leurs similarités à ces lieux, mais aussi leurs spécificités ! C'est hyper important, l'atmosphère d'un lieu en dit énormément. Sur le lieu en lui-même, mais aussi sur le metteur en scène ! Qu'est-ce qui peut bien l'accrocher dans cet endroit ? Parfois, on va visiter un appartement, trop étroit, tellement impraticable qu'on refuse. Ça m'est déjà arrivé de dire « ah non là, ça ne va pas être possible de tourner ici, c'est trop petit ». Et puis après on cherche. On visite un, deux, dix appartements, et on se rend compte que, non, il n'y en a aucun qui fait l'affaire. Le seul qui correspond c'est le tout petit qu'on a vu en premier. Alors, il faut savoir accepter et chercher des solutions pour s'adapter au mieux.”

Agnès Godard m'a aussi transmis une idée qui m'a paru très intéressante : celle d'un « pays du film », une géographie sensible propre à chaque projet. Il ne s'agit pas simplement d'une succession de lieux, mais d'un espace cohérent, avec sa lumière, son climat, son identité visuelle. Même dans un film où les personnages voyagent, elle cherche à préserver cette continuité émotionnelle et esthétique. Ce « pays » devient une matière vivante du film, presque organique. Pour me donner un exemple, Agnès me raconte la genèse de *S'en Fout la mort*, une autre de ses collaborations avec Claire Denis :

“Je repense à un film de Claire que je trouve l'un de ses plus réussis. S'en Fout la mort. Dans ce film, tout devait être tourné à Berlin, pour des questions de coproduction, on devait avoir eu des financements de la ville là-bas. Bref. Et puis, le mur de Berlin est tombé. Ça a bouleversé pas mal de choses, et notamment pour nous parce qu'on a dû trouver ailleurs où tourner.

Quelques semaines plus tard, Claire nous propose d'aller visiter un lieu. Rungis. Et là, magique ! C'était parfait ! D'un coup, on avait tous les lieux sur place, ça faisait comme une petite ville à l'intérieur de la ville, c'était vraiment fantastique ! Tout concordait ! Et puis tout était très petit, très organique, il y avait vraiment de la vie dans cet endroit. Et en filmant tout à l'épaule, d'un coup ça apportait une vie folle. [...] Et je me souviens

m'être dit que oui, là, on était dans le pays du film. Ça représentait tellement bien ce côté clandestin, mafieux, blanc/noir, tu vois. C'était dingue. Je me souviens, au tournage, on était dans un hotel F1 miteux, on y avait installé les coqs. Et les matins, on croisait des commerciaux en boxers dans les couloirs, complètement endormis, qui se faisaient réveiller par le chant de nos coqs, sans rien comprendre, c'était génial."

Ce qui m'a frappé aussi, c'est la manière dont elle envisage les repérages : non comme une simple étape logistique, mais comme un vrai temps d'échange avec le ou la réalisatrice. Même quand elle travaille avec quelqu'un comme Claire Denis, qu'elle connaît bien, elle considère ce moment comme un terrain de dialogue, parfois même de friction fertile. Elle m'a parlé de l'importance de poser les bonnes questions, de comprendre ce qui attire l'autre dans un lieu, même si cela vient bousculer ses propres repères ou exigences techniques. Elle est aussi très attentive aux lieux chargés d'une valeur affective ou symbolique pour le réalisateur, et cherche à respecter cette dimension intime.

Enfin, j'ai trouvé que sa méthode de travail était très liée à une forme de sensibilité. Pour elle, les repérages sont le premier pas concret du film dans le réel. Elle construit alors une base de travail visuelle : des photographies, des cadres, des essais, des impressions. Elle ne cherche pas à figer les choses d'emblée, mais à trouver une image-noyau pour chaque séquence - une sorte de point d'ancrage visuel qui résume à lui seul l'énergie qu'elle perçoit dans le lieu. Elle se méfie d'ailleurs des moodboards, trop rigides, qui peuvent brider l'élan créatif. Sur le plan technique, elle privilégie la simplicité : un nombre limité de focales, proches de la perception humaine, pour rester fidèle à l'espace tel qu'il est vécu. Elle insiste aussi sur l'importance d'expérimenter dans les décors eux-mêmes, de tester le matériel, la pellicule, la lumière... Mais surtout, elle revendique une disponibilité totale : être à l'écoute du tournage, prête à s'adapter, pour ne jamais perdre ce qui fait l'essence du film.

III] Les Rapaces, *Articulation pratique-théorique*

Synopsis

Jacques, un opérateur lumière d'une trentaine d'années, et Nari, plus jeune, traversent l'Amérique du Nord, à la recherche de traces d'un groupe amérindien. Équipés d'une caméra à manivelle et de matériel rudimentaire, ils avancent dans une quête qui semble aussi documentaire qu'obsessionnelle.

Ils découvrent les restes d'un camp massacré (foyers éteints, douilles, campement ravagé), mais jamais aucun survivant. Jacques semble s'enfoncer dans une quête de reconstitution de plus en plus malsaine, accumulant des objets macabres comme des trophées. Nari, plus lucide, reste à distance mais continue de l'accompagner.

Jacques est tellement obsédé par sa quête qu'il tente de rejouer une scène avec Nari, en l'habillant des restes trouvés dans les ruines pour en faire une image fabriquée. Face à cette mise en scène morbide, Nari refuse de se soumettre et l'assomme violemment avant de partir seule.

A. Préparation

A.1. Le choix du projet

Pour cette partie pratique de mémoire (PPM), j'ai accordé une attention toute particulière au choix du projet.

À l'époque, mon sujet portait plus largement sur la question des repérages - l'étude

des films de Claire Denis n'est venue qu'ensuite -, et il pouvait donc s'adapter à une grande variété de films. Je me suis toutefois imposé quelques critères fondamentaux.

Le premier, non négociable : le film devait être une fiction tournée exclusivement en décors naturels.

Je tenais également à travailler en co-PPM, pour plusieurs raisons. D'une part, je ne souhaitais ni écrire ni réaliser le film moi-même : j'aurais été trop influencé par mon propre travail de repérage, et il était hors de question que le scénario soit écrit en fonction de décors déjà identifiés. Je voulais m'associer au projet d'un·e réalisateur·rice portant un scénario fort, avec des intentions affirmées, à partir desquelles je pourrais bâtir ma propre réflexion.

Ce choix me permet aujourd'hui de garder un recul précieux, un regard plus extérieur sur la manière dont les décors ont influencé la mise en scène dans le travail de Tim.

J'étais par ailleurs convaincu que la richesse des repérages réside aussi dans leur dimension relationnelle. Ce moment de travail partagé permet non seulement d'échanger sur les intentions de mise en scène, sur l'image, mais aussi de mieux se connaître.

Ne pas réaliser le film m'a aussi permis de cumuler deux rôles très différents : celui de repéreur - que je découvrais complètement - et celui de chef opérateur, mon futur métier. Cela m'a permis d'aborder très concrètement la préparation des repérages, puis d'analyser l'influence qu'ont eue les décors choisis, à la fois sur mon travail de l'image, et sur celui de mise en scène de Tim.

Dans la mesure du possible, je souhaitais également tourner en région : un enjeu peu exploré au sein de notre école, qui impose une logistique plus exigeante, notamment en termes de déplacements et de budget.

Le scénario *des Rapaces* s'est révélé particulièrement pertinent pour mon sujet de mémoire, tant il fait écho aux origines mêmes du cinéma et à l'histoire du décor. En

suivant le personnage de Jacques, opérateur lumière en quête d'images à capturer, le film rejoue l'époque des pionniers du cinéma, envoyés aux quatre coins du monde pour rapporter des « vues » spectaculaires, exotiques, et nourrir l'imaginaire occidental. Ces opérateurs, à mi-chemin entre aventuriers et documentaristes, posaient déjà la question de l'éthique du regard et du pouvoir de l'image.

Après cette première ère dominée par le réel, le décor est longtemps devenu une contrainte maîtrisée en studio, artificialisée et domestiquée. C'est ensuite l'après-guerre qui verra le retour aux décors naturels, dans une volonté de faire trace, de saisir à nouveau le monde tel qu'il est... et ainsi de suite. Travailler sur un film qui met en scène un opérateur lumière, au cœur de paysages puissants et indomptés, m'a donc permis de retrouver un rapport presque primaire entre décor, mise en scène et responsabilité du regard. Tim tenait à ce que ces décors ne soient jamais de simples toiles de fond, mais bien des espaces signifiants, porteurs pour le récit et la mise-en-scène.

A.2. Le pays des rapaces

L'une des premières questions qui ont guidé mon travail préparatoire m'a été soufflée directement lors de mon entretien avec Agnès Godard :

« Quel sera le Pays des Rapaces ? »

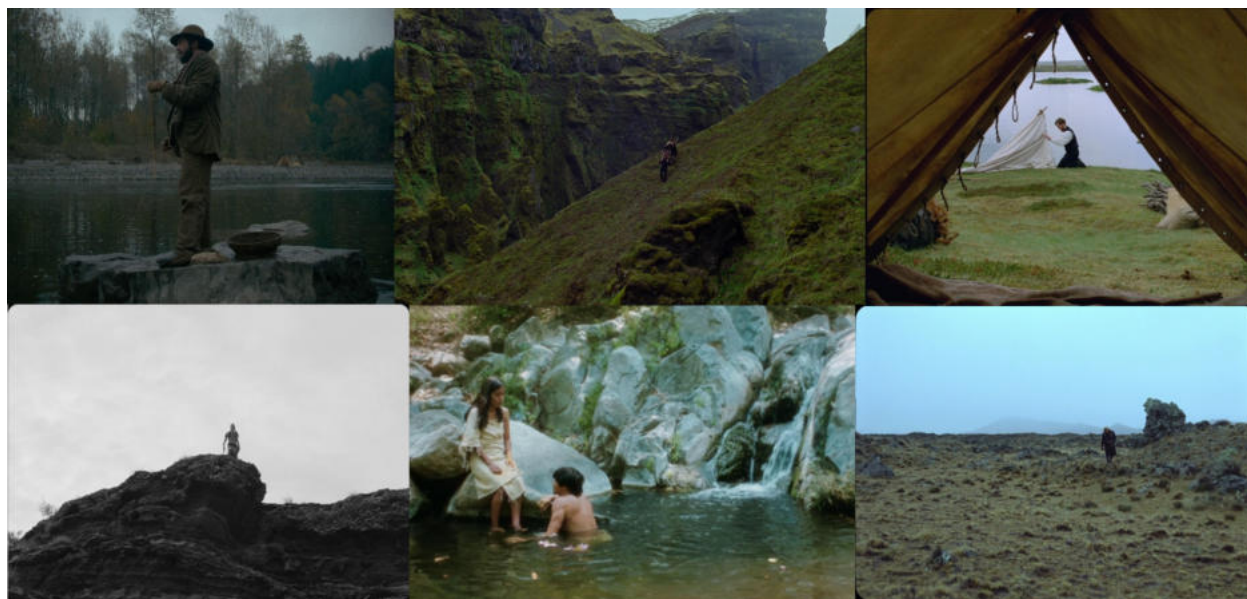
Pour y répondre, je me suis d'abord plongé dans les films et les photographies qui ont inspiré Tim pendant l'écriture.

Los Colonos, pour son thème général et sa violence sourde, à peine dissimulée.

La Dernière Piste, de Kelly Reichardt, pour la symbolique des déplacements dans l'espace, entre latéralité et profondeur.

Godland, pour sa manière d'explorer le paysage, ses costumes et la beauté de ses plans larges.

First Cow, pour sa lumière douce, ses sous-bois, et l'idée d'un western sans canyons ni horizons majestueux.



Nous avons aussi beaucoup regardé les photographies d'Edward Sheriff Curtis, en particulier celles documentant le massacre de Wounded Knee en 1890. Ces images ont directement inspiré la création du décor du campement en ruine : quelques squelettes de tipis brûlés, seuls témoins d'un drame effacé.



Dans ce "pays des rapaces", la question du réalisme s'est très vite posée. Devait-on faire croire à une région précise des États-Unis ? Jusqu'où fallait-il aller dans le détail quand on fabrique un western "fauché", tourné en France ? Le film peut-il seulement exister ici, dans ces paysages ?

Après réflexion, nous avons conclu qu'il valait mieux évoquer une image d'Épinal de l'Amérique du Nord que de chercher à reproduire scrupuleusement un lieu réel. Par exemple, l'important n'était pas de montrer les Rocheuses, mais de faire ressentir ce qu'elles représentent : des montagnes, des forêts de conifères, des lacs, un sentiment d'éloignement et de nature brute.

À partir de là, nous avons tenté de dessiner une topographie imaginaire, un « nord-américain de cinéma » nourri de références, de souvenirs de films, de bandes dessinées et de récits. Il en est ressorti une série de critères :

- Un territoire vierge de toute civilisation, à l'exception peut-être de la toute première séquence, où l'on croise encore du bétail.
- Une région montagneuse, notamment en arrière-plan.
- Des plaines vastes, pour évoquer les grands espaces américains.
- Un ou plusieurs points d'eau (lac, rivière, cascade...) où nos personnages peuvent faire escale.
- Des forêts de conifères.
- Un sol particulier, presque exotique, qui évoque le sable des déserts ou l'argile des canyons.

Puisque nous ne tournions qu'en pleine nature, il fallait ramener des signes du monde, pour contextualiser l'époque et le passé des personnages. De la même manière que

Claire Denis parvient à faire croire à un camp militaire avec très peu d'éléments — un camion peint en vert, des filets de camouflage, une tente — nous avons choisi de partir avec le strict minimum :

- Des costumes qui situent l'époque.
- Le trépied et la caméra comme symboles de la quête de Jacques.
- Et quelques éléments pour suggérer le massacre d'un campement amérindien.

Ainsi, ce "Pays du film" dépasse largement le rôle de simple toile de fond. Il devient un moteur narratif, un reflet de la quête intérieure des personnages.

La beauté des paysages épouse la recherche de spectaculaire que mène Jacques, opérateur lumière des débuts, lancé à la poursuite d'images exotiques à ramener à Paris.

L'évolution même des lieux, à l'intérieur de ce territoire, accompagne la progression du récit : des plaines luxuriantes, encore habitées, aux paysages de plus en plus arides et hostiles, le trajet des personnages les pousse toujours plus loin dans une terre qu'ils perçoivent comme non civilisée.

Ces recherches nous ont menés à un premier dépouillement du scénario, une relecture attentive qui nous a permis de définir le nombre de décors nécessaires, et les caractéristiques spécifiques de chacun.

Voici un tableau récapitulatif, séquence par séquence, de ces décors envisagés au début du processus :

Séquence	Actions	Décor idéal
1	Jacques et Nari marchent dans des plaines.	Grandes plaines ou plateau avec le plus d'espace possible. Doit avoir l'air immense.
2	J&N posent leur campement. Ils sont dégoutés de ne pas avoir trouvé les indiens.	Point d'eau, idéalement le bord d'un lac ou d'une rivière. Endroit calme.
3	J&N traverse une autre région, très différente.	Canyon, ou région rocailleuse. Un sol très différent de la première séquence. Un endroit plutôt escarpé, pour qu'on puisse les voir marcher à flanc de colline.
4	Nari trouve des traces des indiens.	IDEM, on aura sûrement moins besoin de plans larges comparé à la S3.
5	J&N découvrent le camp indien massacré.	Décor hostile, aride ou accidenté. Avec peu de végétation et de vie alentour. à partir de là on ne voit plus l'horizon. Peut être chouette si J&N arrivent depuis une crête, de sorte qu'ils découvrent d'un coup le camp.
6	Les deux sont déprimés.	IDEM.
7	J&N errent dans la nature. Ils se lavent au bord de l'eau.	rivière ? source ?
8	J&N errent dans la nature.	Forêt de pins, très sauvage, si possible avec de très grands arbres.
9	De nuit, Nari dors près du feu, Jacques la regarde, pensif.	Peu importe, tant qu'on peut y faire un feu.
10	Jacques déguise Nari en Amérindienne pour la filmer. Elle refuse. fin à définir.	Pas d'idée en particulier, mais un décor très sauvage, qui en jette. Jacques est en position de dominant, donc cool si il peut y avoir un jeu de hauteur entre les personnages.

A.3. Définition d'une zone de recherches

Ces premières considérations esthétiques nous ont rapidement confrontés à la réalité du terrain : il s'agissait de définir les contraintes de notre recherche de décors.

La première contrainte était le calendrier de tournage. L'année étant particulièrement chargée, nous ne disposions que d'une fenêtre d'environ trois semaines réellement exploitables pour tourner. Il nous fallait en amont deux mois pleins de préparation pour organiser les deux sessions de repérages, mettre en place la structure financière et administrative du projet, et conserver une (mince) marge de manœuvre pour gérer d'éventuels imprévus. Un tournage plus tardif était inenvisageable, la postproduction étant déjà réduite au strict minimum au mois de juin.

Cette contrainte temporelle a eu un impact direct sur la diégèse du film, puisqu'elle nous imposait une saison de tournage à laquelle nous devions nous adapter. Ce décalage a eu des conséquences notables : entre les premiers repérages (mi-mars) et le tournage (début juin), les paysages avaient radicalement changé. La neige avait disparu des sommets, les plaines étaient devenues verdoyantes et couvertes de

jonquilles, là où Tim avait été particulièrement séduit par l'herbe sèche et jaune observée en mars.

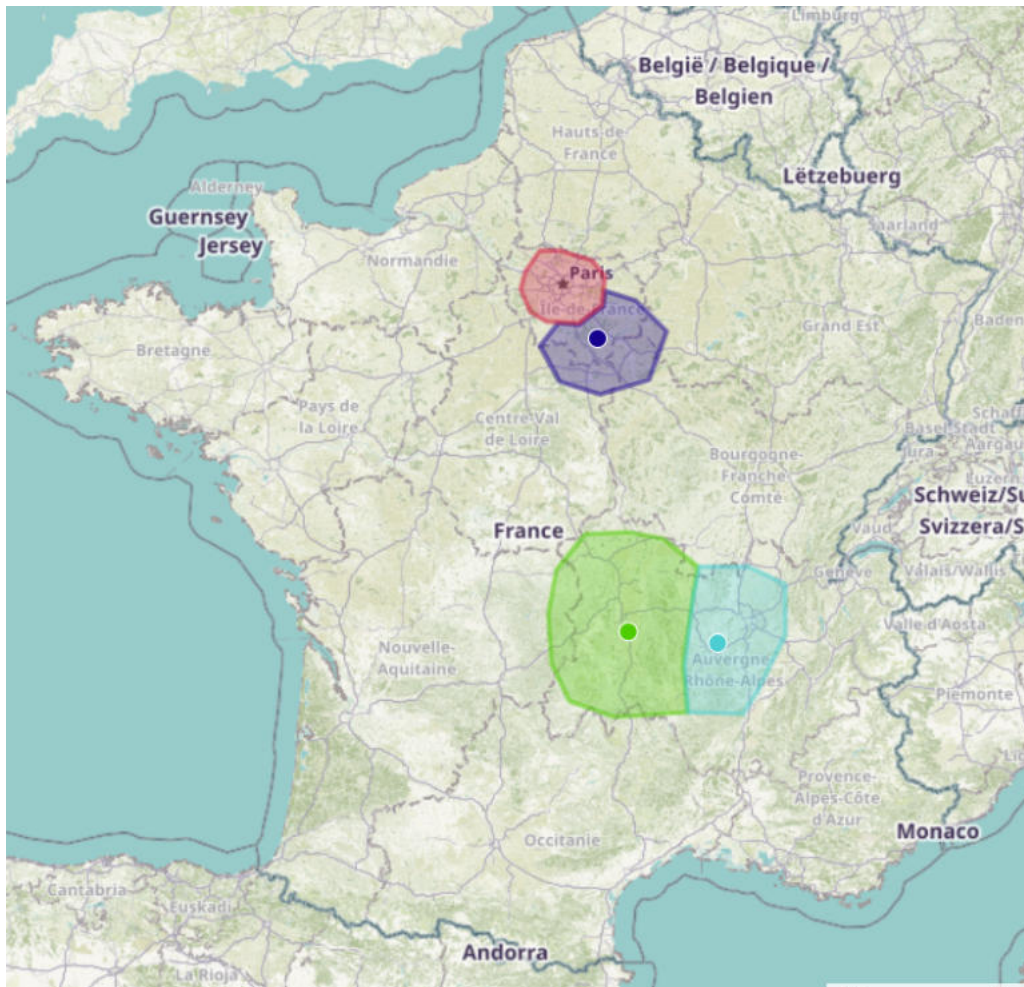
Par ailleurs, cette période nous contraignait à tourner pendant les jours fériés et les ponts du mois de mai, ce qui aurait pu compliquer notre accès à certains lieux, notamment les plus touristiques, nettement plus fréquentés à ces dates.

La deuxième contrainte était financière. Dans une toute autre économie, le film aurait pu être tourné aux États-Unis ou au Canada, pour rester fidèle à son inspiration initiale. Mais cette option n'a jamais été envisageable dans notre cadre. Dans le même esprit, nous nous sommes posés la question du tournage en Espagne, où de nombreux westerns spaghetti ont été tournés. Mais une fois de plus, le budget ne nous permettait pas d'aller jusque dans le désert de Tabernas. Un tournage en France était la seule possibilité réaliste.

Cette contrainte a pris tout son sens au moment de choisir la région. Avec un budget aussi serré, il nous fallait impérativement un hébergement gratuit sur place pour l'équipe. Dans un premier temps, nous avons mis ce critère de côté, pour identifier les zones qui correspondaient à nos attentes artistiques. Parmi celles explorées, nous avons envisagé les Cévennes, l'Aubrac, le lac du Salagou, les Alpes ou encore le Colorado provençal. Toutes ont dû être écartées pour des raisons de coût.

À l'inverse, la région parisienne apparaissait comme l'option la plus viable économiquement : logement, transports, repas — tout aurait été plus simple. Mais d'un point de vue artistique, cette solution nous attirait peu. Très peu de lieux semblaient répondre à nos exigences esthétiques.

Ces deux contraintes ont progressivement dessiné une carte restreinte des options envisageables : l'Auvergne (vert), l'ouest de la région Rhône-Alpes (cyan), Paris et sa proche banlieue (rouge), ainsi que le sud de l'Île-de-France (violet). Chaque zone est centrée autour d'un camp de base potentiel, ici représentés par les points de couleur.



La zone de Paris est plus petite car pour cette option l'intérêt serait que les décors soient accessibles en transports en communs.

A posteriori, ces contraintes se sont révélées formatrices : elles simulaient des conditions similaires à celles imposées par certaines aides régionales, qui exigent de tourner dans un territoire donné.

J'ai trouvé très stimulant que mon travail de repéreur soit aussi étroitement lié aux enjeux de production. Le choix de tourner en région - qui nous semblait une évidence, compte tenu de la pauvreté des décors franciliens - nous a contraints à repenser

totalelement notre économie de tournage. Nous avons dû réduire l'équipe, initialement pensée à 15-16 personnes, pour n'en garder que 10, le budget ne permettant pas d'assurer la logistique au-delà.

Mon travail de chef opérateur a donc commencé par une série de concessions pragmatiques. Puisque je souhaitais défendre l'idée que le choix des décors est au cœur du travail d'image, une question s'est posée très tôt :

« Est-ce que je suis prêt à partir sans chef électro, sans chef machino, et à réaffecter une partie de mon budget vers la régie, pour pouvoir tourner dans des décors plus adaptés, en région ? »

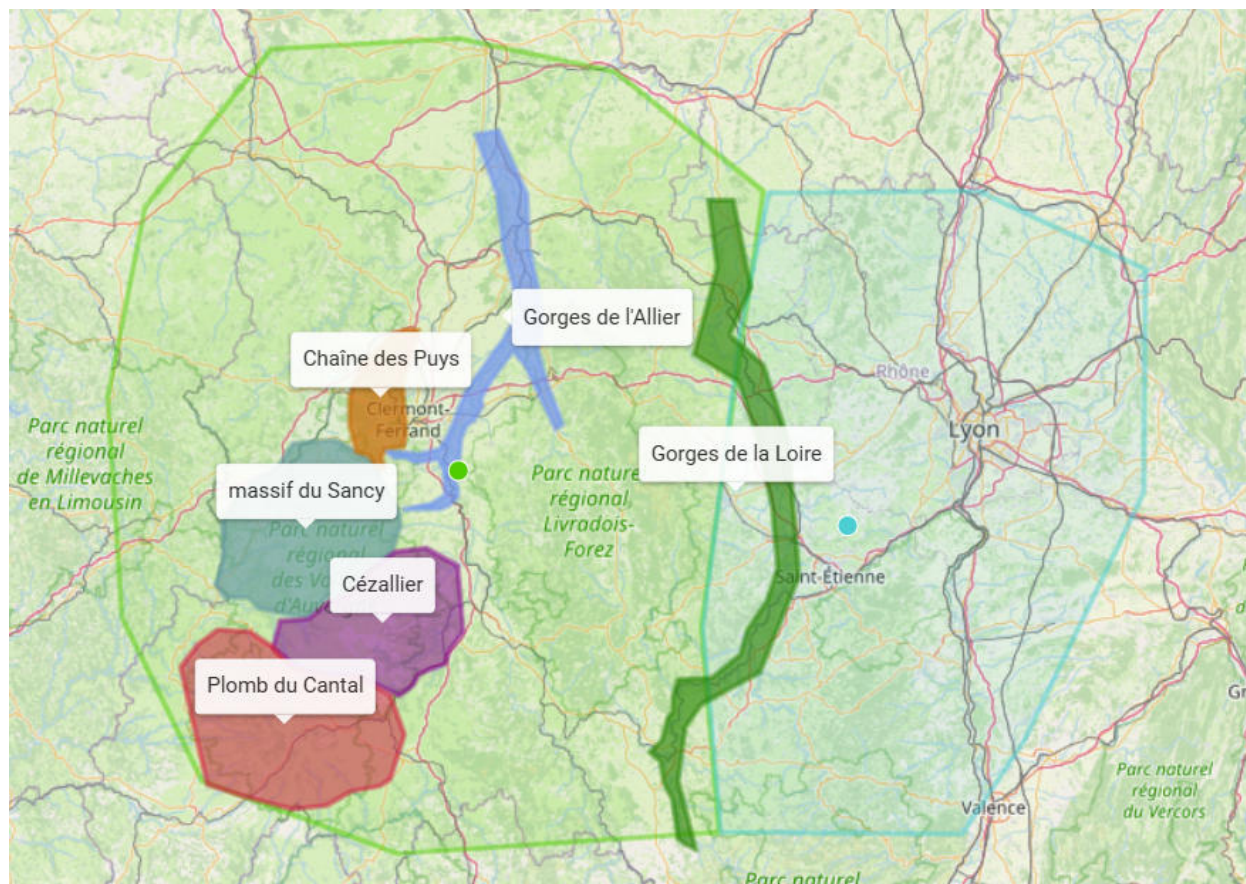
Avec du recul, je suis convaincu d'avoir fait le bon choix. Mais cela restait une prise de risque, et cette logique de compromis a concerné tous les départements, de la mise en scène à la régie.

B. Recherches et repérages

B.1. Premières recherches

Une fois la piste de l'Ile-de-France écartée, il m'a fallu encore resserrer la zone de recherches, afin de ne pas perdre trop de temps lors des repérages. Pour ce faire, j'ai contacté beaucoup de proches qui connaissent bien la région, et j'ai sollicité les offices de tourisme pour savoir un peu mieux dans quelles zones de l'Auvergne et de la Loire me concentrer.

Ces recherches préliminaires nous ont amenées à la carte suivante, comprenant principalement le massif du Sancy, le parc naturel du Cézallier, les gorges de la Loire, les gorges de l'Allier, la Chaîne des Puys et le Plomb du Cantal.



Pour mener à bien ces repérages, j'ai choisi de découper notre mois-et-demi de préparations en quatre parties : deux parties de recherches à distances, chacune conclue par une semaine de repérage sur le terrain pour explorer très concrètement les lieux que nous avons en tête. À l'issue de la deuxième session de repérages, deux semaines avant le tournage, nous devons avoir convenu de tous nos décors.

Pour ces premières recherches « sur table », plusieurs outils m'ont été indispensables :

- Les guides touristiques : Ils permettent assez facilement de trouver des points de vue, notamment pour des recherches de lieux extérieurs assez atypiques, urbains comme naturels. Ces guides étant évidemment destinés aux touristes, ce sont des lieux qui risquent d'être assez fréquentés, donc parfois aménagés. Néanmoins, ils sont très efficaces pour découvrir les « inratables » d'une région, et permettent de se faire assez rapidement une idée des paysages sur place. Dans notre cas, c'est Tim, qui ne connaissait pas du tout la région, qui a fouillé en premier dans le guide vert. Et qui, en ouvrant une première page au hasard, est tombé sur le Ravin de Corboeuf, l'un des seuls canyons d'argile de France. Difficile de ne pas aller le visiter après ça.



- Les offices de tourisme (en ligne et par téléphone) : Assez similaires aux infos que l'on peut trouver dans les guides touristiques. En ayant pu discuter par téléphone avec eux, ils peuvent permettre d'avoir un interlocuteur sur place, qui peut donner

accès aux contacts de certains propriétaires ou ayant droits. S' ils se prennent au jeu, ce sont des locaux qui peuvent parfois orienter vers des lieux un peu moins connus des touristes.

- **Google Earth** : Idéal pour avoir une vue satellite précise des lieux (plus précise que maps), nous nous en sommes servis pour recenser les coordonnées GPS de tous les lieux que nous voulions voir. Attention cependant, les images satellite ne sont pas actualisées chaque semaine, donc cela peut poser un problème pour définir l'accessibilité des lieux. Dans notre cas, les plaines du Sancy étaient couvertes de neige sur les vues satellite, alors qu'en réalité tout avait déjà fondu, et il était même possible d'y accéder en voiture.
- **Google Maps** : Remplace beaucoup de cartes à lui tout seul, et est assez précis pour déterminer les temps de trajets en véhicule. Pour nous, puisque nous avons des accès compliqués à certains décors (jusqu'à une heure de marche), nous nous sommes vite rendu compte que Maps n'est pas très précis sur les temps de marche à pied. De la même manière, les différents fonds de cartes permettent de mieux se rendre compte du dénivelé et du relief, mais le logiciel commence à pêcher dès qu'on sort des routes carrossables. Les sentiers pédestres sont assez peu précis.

Les photos laissées par d'autres utilisateurs, et géolocalisées sur la carte sont par contre de très bons outils. Elles permettent notamment de se rendre compte du paysage sous d'autres conditions (pluie, neige, brouillard, de nuit...).

- **Cartes IGN** : Elles indiquent elles aussi des points de vue et des endroits remarquables, mais aussi les chemins de grandes randonnées et les chemins d'exploitations. Disponibles en version papier, c'est parfois plus facile de se rendre compte des échelles de distances et d'élévation que sur une carte numérique, où l'on se perd très vite à zoomer.

- Cartes d'état-major : Je ne les ai pas vraiment utilisées dans mes recherches, mais certains repéreurs les utilisent encore. Elles datent de 1832, donc absolument pas à jour, mais elles ont l'avantage d'être très visuelles et de comporter jusqu'aux emplacements de certaines ruines de bâtiments.
- Carte du couvert forestier : Particulièrement utile dans notre cas, elle nous a permis d'écarter certaines zones qui ne correspondaient pas à nos recherches de forêts de conifères. Lien : <https://macarte.ign.fr/carte/petbGd/bdforet-rad13?notitle&noZoom>
- SunEarthTool : Site internet qui permet de prévoir la trajectoire du soleil pour des coordonnées GPS données. Donne aussi une éphéméride très précise, qui ne changeait pas énormément d'un jour à l'autre pour nous, mais qui peut être utile dans le cas d'un tournage à l'étranger où la trajectoire du soleil n'est pas forcément la même qu'en France.

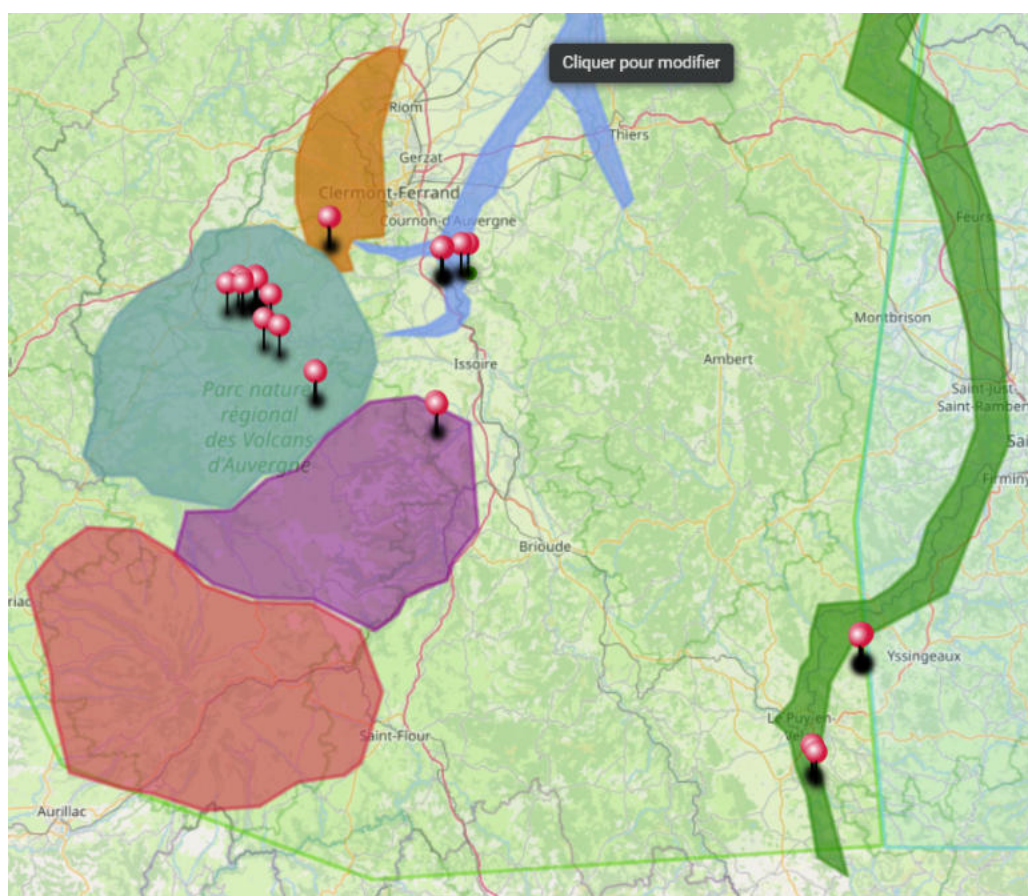
Lien : https://www.sunearthtools.com/dp/tools/pos_sun.php?lang=fr

Bien entendu, tous ces outils ne seront pas forcément pertinents pour tous types de projets. Et mon travail s'est construit avec l'aide de ces derniers, car le scénario le demandait. Nous ne tournions qu'en extérieurs, dans la nature, et en s'éloignant au maximum de la civilisation. Mes recherches ne se seraient pas forcément basées sur ces outils -là s'il avait été question de trouver un appartement haussmannien dans Paris.

C'est là un problème que m'a posé ce sujet de mémoire, car les repérages sont tellement liés à un projet, un film, un scénario, qu'il est très dur de généraliser ce que pourrait être une méthode.

Ces recherches nous ont amené à une première liste de lieux à repérer, dont nous avons résumé toutes les informations dans le tableau suivant :

LIEUX	TYPE	Privé/Public	Responsable	Contact	Adresse	Temps de trajet depuis Saint-Mo	Accessibilité	Statut de potentiel
Gour de Tazenat	Lac		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	04 73 65 89 77		0h49		1,2
Puy de la Vache	Terre rouge		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	5 73 65 89 77		0h37	Potentiellement relou	4,5,6
Volcan de Lempdes	Terre rouge (aménagé)	Privé	Auvergne Volcan	info@auvergne-volcan.com 04 73 62 23 25		0h49		4,5,6
Puy Chopine	Terre rouge		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	04 73 65 89 77		0h58	Potentiellement relou	4,5,6
Ravin de Corboeuf	Canyon	Public	Office de tourisme du Puy en Velay	04 71 09 38 41		1h46		3
Rond de l'Ange	Rivière	Public				1h49	Potentiellement relou	10
La godivelle	Lac					1h02		1,2
Sentier des cheminées des Fées	Canyon	Public	Office de tourisme Issoire	04 73 89 15 90		0h40	Potentiellement relou	3,4,5,6
Col de la Chaumoune	Lac					0h58		1,2
Cascade du bois de Chaux	Cascade en forêt	Public ?	Mairie d'Egliseneuve d'entraigues	04 73 71 90 13 egliseneuve@free.fr	Les Jardins d'Entraigues, Le Bouca, 63850 Egliseneuve-d'Entraigues	0h56	Potentiellement relou	7,8
Lac de Guéry	lac	Techniquement Privé ?	EDF (contacter l'ODT)			0h51		1,2
Col de Guéry (point de vue)	montagne/forêts		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	04 73 65 89 77		0h48		
Vallée de Chaudesfour	montagne/forêts		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	5 73 65 89 77		0h50	Potentiellement relou	4,5,6
La Banne d'Ordanche	montagne/forêts		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	6 73 65 89 77		1h11	Potentiellement relou	
Col de la croix-morant	Montagne peu boisée/PDV Sancy		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	7 73 65 89 77		0h49		
Col de la croix Saint-Robert	Montagne peu boisée/PDV Sancy		Office de tourisme Auvergne Volcan Sancy	8 73 65 89 77		0h50		
Roc Rouge	Terre rouge (ancienne carrière)	???	Contacter la mairie de Corent	04 73 69 67 25 mairie@corent.fr		0h13		4,5,6



Ci-dessus, la même carte que précédemment, avec les décors à repérer de notre première session. Nous avons alors décidé de limiter nos recherches à des décors à moins d'une heure de notre camp de base, sauf cas exceptionnels.

Le ravin de Corboeuf et le rond de l'Ange (les deux points les plus au sud), étaient des cas exceptionnels.

B.2. Première session de repérages

Cette première session de repérages pour *Les Rapaces* a marqué un véritable premier pas dans le réel. Jusqu'ici, tout restait à l'état de projection : intentions de mise en scène floues, images mentales abstraites, et scénographie encore largement théorique. Le fait de confronter ces idées aux lieux concrets a permis de poser les premières bases tangibles du film.

Dès le début, cette première journée a semblé rassurer Tim, le réalisateur. Comme je l'ai noté dans mon journal de bord : « *Cette première journée a eu l'air de rassurer Tim. Au-delà de véritablement imaginer son film dans ces lieux, je crois que le simple fait de mettre la main sur des endroits peu communs l'a rassuré sur la possibilité de trouver ce qu'il cherche.* ». Tim était plutôt timide à l'idée de sortir des sentiers battus, et il se montrait aussi très préoccupé par la sécurité des acteurs, notamment dans des environnements compliqués d'accès. Ces craintes se sont peu à peu estompées au fil des jours, à mesure qu'il s'appropriait les lieux.

Cette session a également été l'occasion d'apprendre à mieux se connaître et de creuser davantage ses intentions de mise en scène, encore assez floues à ce stade de la préparation. Le simple fait de voir les lieux lui a permis d'avancer concrètement dans l'écriture et le découpage. En revanche, tous les lieux visités semblaient lui convenir. C'était à la fois une aubaine - car nous avons de nombreuses options intéressantes - et une source de difficulté, puisqu'il lui était compliqué de faire un choix purement en

fonction de la mise en scène. Le côté pratique (accessibilité, sécurité, logistique) pesait encore lourd dans la balance.

Nous avons peu à peu affiné nos outils et notre méthode de travail. Les applications comme Cadrage ou Artemis se sont révélées indispensables pour tester des cadres rapidement. L'appareil photo était utile pour capter quelques images de qualité, avec une bonne restitution des couleurs. Toutefois, nous avons vite compris que le choix de la focale avait un impact majeur sur la perception de l'espace. Au départ, nous photographions tout au 18mm pour couvrir le plus large possible, mais cela déformait la réalité en donnant l'impression de lieux plus vastes qu'ils ne l'étaient. Nous avons donc basculé vers une utilisation exclusive du 28-70mm, qui offrait un rendu plus fidèle à nos sensations.



Deux photos de notre première session de repérages au Puy de la Vache, la première prise au 17mm, la deuxième au 35mm (capteur 24x36). L'avant-plan nous paraît disproportionné dans la première image, et ne reflète pas la sensation de distance que nous avons sur place.

L'application *La Trajectoire du Soleil* s'est aussi révélée précieuse, notamment dans des zones au relief marqué comme le lac de Guéry ou le site de Corent. Les vues satellites ne suffisent pas à anticiper les ombres portées ou l'orientation réelle de la lumière dans ces environnements.

Nous avons élaboré une méthode en trois temps, qui s'est construite au fil de la semaine :

- Premier tour : il s'agissait d'un repérage photographique exhaustif et objectif. Nous faisions le tour du lieu en photographiant depuis l'extérieur vers l'intérieur, puis inversement. L'idée était de capter tous les axes, même ceux qui nous semblaient inutilisables, pour avoir une base de données neutre et complète. Ces photos étaient prises avec une focale large, mais non déformante (souvent au 28mm), en essayant de garder une certaine régularité.



- Deuxième tour : cette fois, nous laissons place à l'intuition. Un contre-jour, une texture de sol, une perspective... Parfois, ces éléments n'avaient aucun lien direct avec le scénario, mais ils nourrissaient notre imaginaire visuel.



- Troisième tour : nous commençons à envisager des actions du film dans le décor. On se demandait : « *quelle séquence ici ?* », « *quelle action pourrait se dérouler là ?* ». Ce tour était essentiel pour tester la compatibilité entre le lieu et la mise en scène. Nous y intégrions parfois des personnages pour avoir des repères d'échelle, comme au Puy de la Vache où les photos renvoyaient une vision de l'espace presque irréel, comme une maquette.



Ce processus faisait écho à l'idée exprimée par Agnès Godard dans un entretien : celle de choisir une image-clé pour chaque lieu, une sorte de synthèse visuelle capable d'en cristalliser le potentiel cinématographique.

Chaque soir, nous prenions le temps de revoir toutes les photos. Cela permettait d'avoir un recul immédiat : certaines sensations vécues sur place ne se retrouvaient pas à l'image, et inversement. Cela soulevait des questions fondamentales : *comment traduire fidèlement l'identité d'un lieu ?*, ou à l'inverse, *comment en maquiller certains aspects ?*. Ce retour sur image affinait aussi notre méthode pour les jours suivants.

Deux exemples illustrent bien les enjeux de cette première session :

- Le Puy de la Vache : à première vue, le lieu nous a séduits. Sa terre rouge et noire, ses rochers volcaniques et la cuvette naturelle (idéale pour masquer la civilisation) en faisaient un décor très graphique. Cependant, il était très touristique, un peu loin de notre camp de base (45 minutes de route, 5 minutes de marche), et, surtout, une fois revu en photo, il donnait une impression de "maquette", peu propice à la sensation de vastes déplacements que nous recherchions.
- Le Roc Rouge : moins séduisant au premier abord, plus brut, marqué par l'action humaine, notamment sur sa face nord-est. Nous avions peur d'être contraints à un seul axe. Mais en revoyant les images, Tim s'est montré plus enthousiaste. La structure en paliers permettait une diversité de points de vue - plongées,



contre-plongées - et offrait des opportunités pour créer une illusion de canyon, en travaillant sur la perception de l'espace.

Au contraire, d'autres lieux nous ont convaincu dès les premiers instants, sans jamais nous donner l'impression d'épuiser leur potentiel. Ce fut notamment le cas du Rond de l'Ange, un cirque formé par les gorges de la Loire, près du Puy-en-Velay. Nous avons découvert pour la première fois ce décor par le point de vue sur le versant extérieur du fer à cheval. La plage de galets noirs en contrebas, encerclée par le torrent, le tout au cœur d'une forêt épaisse, sans aucune trace de civilisation. Tout y était. A partir de ce moment-là, et sans même savoir s'il était possible d'accéder à la plage plus bas, nous savions que le film se terminerait ici. Il y avait quelque chose de vraiment sauvage dans cet endroit, presque violent, qui collait parfaitement avec l'ambiance de cette dernière séquence. Nous avons déjà en tête l'idée que Jacques soit en position de force par rapport à Nari, en se disant qu'il pourrait monter sur un rocher pour la filmer en plongée, appuyant son regard malsain. Mais en voyant la courbe dessinée par ces falaises, des images nous sont tout de suite venues : Nari, acculée au bord du torrent, encerclée par les falaises, n'ayant plus d'autre choix que de se rebeller contre Jacques. Une fois en bas, nos intuitions n'ont fait que se confirmer. L'ambiance sonore du lieu en rajoutant encore une couche, puisque Jacques, pour commander Nari, serait obligé de crier pour faire entendre sa voix au-dessus du torrent. Il n'y avait plus de doutes pour nous, la séquence 10 se tournera ici.

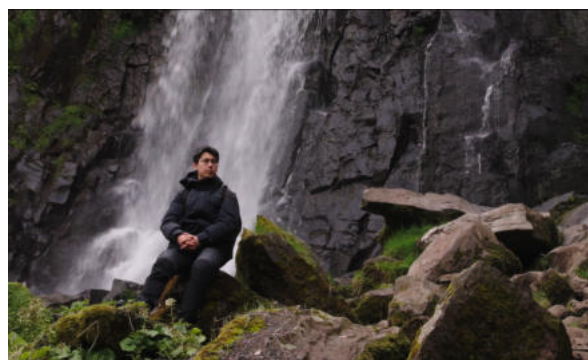
A gauche, une photo de repérage depuis le point de vue. A droite, le plan final du film, un lent dézoom partant de la plage, pour finir sur la forêt où s'enfuit Nari.



B.3. Deuxième session de repérages

Cette deuxième session de repérages pour *Les Rapaces* s'est organisée autour d'une liste de lieux considérablement réduite. Grâce à la première phase, nous avons pu sélectionner une poignée de décors qui semblaient compatibles avec l'univers du film et les intentions de mise en scène de Tim. Il ne s'agissait plus ici d'explorer à l'aveugle, mais de confirmer nos choix, de creuser plus profondément, et d'entrer dans une logique de préparation concrète au tournage.

L'objectif principal était, bien sûr, de fixer définitivement nos décors. À cela s'ajoutait une autre décision importante, fortement liée aux lieux : le choix du ratio d'image. Nous hésitions encore entre le 1.33:1, plus vertical, qui pouvait souligner l'isolement ou la verticalité des corps dans l'espace, et le 1.66:1, légèrement plus large, qui facilitait les plans à deux et donnait un peu plus de souplesse dans la composition. Cette décision ne pouvait être prise qu'en contexte, en confrontant les choix esthétiques aux contraintes et aux possibilités réelles des espaces.



Ici un comparatif entre le format 1,33 et 1,66, lors de nos repérages. Le 1,33 me plaisait énormément, car il permettait de mieux rendre la hauteur de nos décors, comme ici avec la paroi de la cascade. Cependant, Tim trouvait cela trop étroit, notamment pour les plans à deux personnages.

Chaque décor retenu bénéficiait d'une demi-journée complète. Nous les avons arpentés de manière beaucoup plus précise, en testant les idées de mise en scène que Tim avait commencé à formuler. Tim étant très cartésien dans sa manière de réaliser, plus les choses étaient claires sur le papier (notamment le découpage), plus il se sentait à l'aise. Il avait besoin de pouvoir projeter mentalement chaque plan, ce qui nous a amené à affiner très tôt le découpage, qui n'a ensuite que très peu évolué pendant le tournage. Cette méthode rigoureuse, très préparée, était propre à ce réalisateur et ce film, et il aurait pu en être bien autrement avec un.e réalisateur.ice travaillant davantage dans l'instant.

C'est aussi à ce moment-là que mon propre travail de chef-op a véritablement commencé. Si j'avais déjà commencé à réfléchir lors des premiers repérages, cette deuxième session a été pour moi le point de départ concret de la construction de l'univers visuel du film. J'ai adopté de nouveaux outils adaptés à cette phase plus technique.

D'abord, LaTrajectoireDuSoleil, qui m'a permis de repérer avec davantage de précision les trajectoires de lumière en fonction du découpage. Là où je m'étais contenté de noter les grandes orientations lors de la première session, je pouvais désormais croiser les intentions de mise en scène avec les moments précis de la journée pour anticiper les ambiances lumineuses.

Ensuite, j'ai choisi d'abandonner l'appareil photo de notre première session pour embarquer la Sony FX3. L'intérêt était de capter des images exploitables pour pouvoir commencer un travail de colorimétrie en amont du tournage, puisque le capteur et le workflow de la FX3 étant similaires à ceux des caméras cinéma de Sony, il m'a été assez facile de me projeter sur le rendu final. Bien que nous ayons prévu de tourner en RED Komodo-X, quelques ajustements colorimétriques me permettaient de simuler un rendu proche, tant que je n'avais pas à pousser la caméra dans ses retranchements.

Nous avons également tenté, dans la mesure du possible, de repérer aux bonnes heures, en lien avec les séquences envisagées. Cela reste une étape idéale, mais difficile à respecter à la lettre. Le temps nous a manqué, et surtout, la météo n'a pas toujours été de notre côté : nous n'avons ainsi jamais pu observer de véritables couchers de soleil sur les lieux clés. Ce constat nous a rappelé l'importance de prévoir des plages de repérages suffisamment longues pour pouvoir contourner les aléas météorologiques et affiner les intentions dans des conditions comparables à celles du tournage.

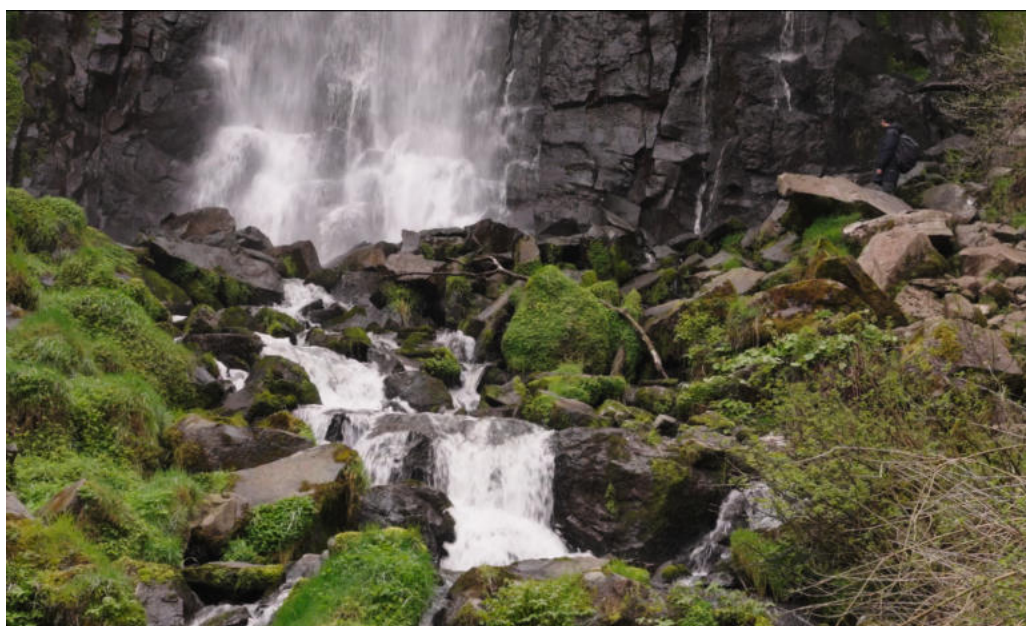
Enfin, cette session a aussi été l'occasion d'adapter mes choix techniques aux réalités de production, en particulier sur les lieux les moins accessibles. N'ayant qu'une assistante caméra avec moi, j'ai dû penser la configuration de tournage en termes de portabilité maximale. D'où le choix de la RED Komodo-X, légère et compacte, avec une tête et des branches légères (bol 100, structure carbone), le tout transportable dans trois sacs à dos : un sac caméra, un sac pour les branches et la tête et un sac avec moniteur et batteries que Tim ou Noa pouvaient transporter.

Le matériel lumière était, lui aussi, réduit à l'essentiel : quelques réflecteurs, toiles, borniols, que nous pouvions installer à deux pour les séquences tournées dans des lieux proches des camions, comme le campement. Pour la scène de nuit, nous avons prévu un set ultra-léger et autonome : Astera, SL1, fresnel LED sur batterie. Une configuration minimale, pensée pour répondre à nos contraintes tout en maintenant un rendu cohérent avec la direction esthétique du film.

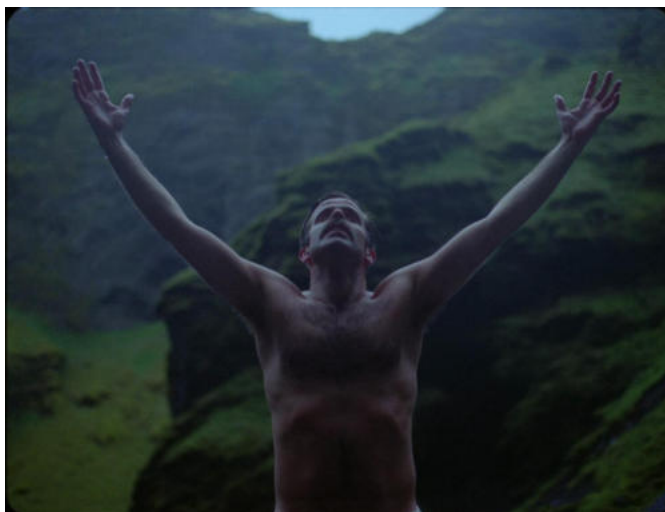
Enfin, cette semaine nous a rappelé l'importance de rester disponibles pour l'imprévu. Lorsqu'une demi-journée s'est libérée, nous sommes allés visiter deux cascades repérées un peu au hasard. L'une d'elles, la cascade d'Anglard, est finalement devenue l'un des plus beaux décors du film.

Comme pour le Rond de l'Ange lors de notre première session, cette cascade s'est imposée à nous dès les premiers instants. Le contraste de cette roche, noire et brillante, avec le blanc du torrent et le vert de la végétation m'ont tout de suite convaincu. Il y avait quelque chose de tellement luxuriant et intense dans ce lieu, qui nous faisait beaucoup penser à certains décors de *Godland*, l'une des inspirations du film. Par principe, j'ai regardé à quelle heure le soleil pourrait se frayer un chemin jusqu'à la cascade, - entre 9h et 11h, en voyant large - mais la réponse m'importait finalement assez peu. Le simple contraste ramené par le noir de la roche et le couvert végétal autour suffisait à faire ressortir le sujet, même sous le ciel le plus gris du monde. La chute d'eau créait en plus une légère brume, qui donnait un aspect presque tropical à certaines images.

Un lieu qui nous a convaincu qu'un planning trop rigide peut parfois nous priver de belles découvertes.



Ci-dessus, la cascade d'Anglard. Page suivante, un photogramme issu de *Godland*, Hlynur Palmason.



C. Tournage et retour d'expérience

Le tournage *des Rapaces* a été pour moi une expérience extrêmement formatrice, marquée par un équilibre parfois précaire entre ambitions esthétiques, contraintes techniques et imprévus de terrain. Avec une équipe réduite, j'ai dû faire des choix clairs sur la configuration caméra, la gestion de la lumière et la relation aux décors, qui ont profondément façonné la mise en image du film.

J'ai fait le pari d'alléger au maximum le corps caméra afin de pouvoir embarquer un zoom Angénieux 25-250 mm T3,9. Ce choix, bien que risqué dans le contexte d'un tournage aussi physique, s'est révélé judicieux. Le zoom, "relativement compact" pour son amplitude, a été nécessaire pour des plans-clé comme celui du ravin de Corboeuf ou le dézoom final sur la plage du Rond de l'Ange. Son rendu, très particulier, nous a séduits dès les essais : une image douce, un fort vignettage au-delà de 200 mm, du pompage, une distorsion notable et des aberrations chromatiques marquées. Autant de caractéristiques qui confèrent à l'image une texture organique et imparfaite, en accord avec l'atmosphère du film. De façon plus anecdotique, c'est aussi un zoom emblématique, utilisé dans de nombreux westerns des années 60, dont ceux de Sergio

Leone - une filiation qui n'est pas sans charme. En définitive, la configuration caméra choisie nous a permis de rester mobiles sans compromettre la cohérence visuelle du projet.

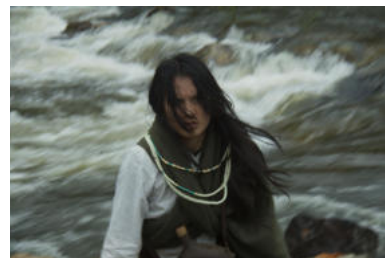
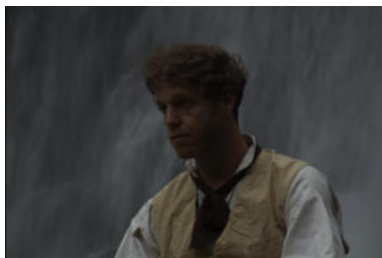


Clem, avec la config caméra lors du tournage.

La lumière : improvisation et frustrations

L'un des défis majeurs du tournage fut la gestion de la lumière en extérieur, avec très peu de moyens techniques. Sans chef électricien sur le plateau, certaines scènes auraient clairement gagné en ajoutant quelques diffusions supplémentaires. Mon travail de lumière s'est donc souvent résumé à une observation attentive du ciel et à une réactivité constante. Dans la scène où Jacques somnole, par exemple, l'endroit repéré se trouvait en plein soleil en milieu de journée. Plutôt que de subir cette lumière zénithale trop écrasante, j'ai proposé à Tim de replacer Jacques à l'ombre d'un arbre, ce qui a permis de regagner du contraste dans le cadre.

Cette approche opportuniste a parfois été frustrante, mais elle m'a aussi poussé à réfléchir autrement, notamment à la manière de faire émerger les visages à l'image sans sources additionnelles, en jouant sur les contrastes de luminance, de texture ou de couleur entre les corps et le fond.



Une relation aux décors souple et sensible

L'un des grands plaisirs de ce tournage a été de pouvoir filmer dans une grande variété de lieux spectaculaires, sans chercher à les surexploiter. La cascade, par exemple, bien qu'impressionnante, n'a été utilisée que pour deux plans, sans dialogues, servant de séquence de transition entre le choc du campement brûlé et l'errance sans but de nos deux personnages. Un luxe que nous permettait la diversité des sites.



Nous avons essayé de ne pas tomber dans des images de carte postale, même si cela affleure parfois, comme dans la première séquence tournée dans les plaines. À l'inverse, le dézoom du canyon assume pleinement cette esthétique, mais dans une logique narrative, puisqu'il met en abyme le regard de Jacques, opérateur lumière, depuis l'autre versant.

Je suis particulièrement satisfait de l'intuition que j'avais en tête dès les repérages : chercher des décors présentant du relief, des ruptures de niveaux, afin d'échapper à une mise en scène exclusivement « à hauteur d'homme ». Cette recherche de verticalité, dans les plans larges notamment, a nourri la composition des cadres et apporté une richesse de



perspectives. Dans les séquences où l'éclairage était impossible à travailler techniquement, ces différences de niveaux ont aussi permis de structurer l'image en soulignant la présence des corps.

Des limites rencontrées, source d'apprentissage



Certains décors ont néanmoins posé problème. Le ravin de Corboeuf, par exemple, ne s'est jamais offert à nous sous le soleil, des premiers repérages au dernier jour de tournage. Je trouve vraiment ça dommage car le décor a un potentiel fou, avec ces strates d'argiles colorées qui, sèches, ressortiraient beaucoup plus à l'écran, et pourraient encore plus se rapprocher d'un véritable petit Colorado. L'accès, rendu dangereux par la pluie, nous a également empêchés de tourner dans le cœur du canyon. De plus, lors de nos repérages, nous avons eu un brouillard assez épais (encore plus qu'au tournage) qui masquait les pylônes électriques dans l'arrière-plan. Pylônes que nous avons donc découvert le matin du tournage, et que nous avons choisi d'effacer en post-production, faute d'autre point de vue plus convaincant.

Autre cas plus difficile à résoudre : la séquence du campement, où les corps des personnages se détachent peu du décor, contrairement à d'autres scènes - comme sur

le plateau aride voisin - où la lumière crue dessinait des ombres très nettes, facilitant la lisibilité du plan.

Enfin, la nature même de certains décors a conditionné la mise en scène. Les plus « englobants » - comme les plaines du Guéry ou le Rond de l'Ange - offraient un champ de vision à 360°, permettant une grande souplesse dans l'adaptation du découpage. À l'inverse, des lieux plus contraints comme la carrière du Roc Rouge ont parfois figé notre dispositif. J'ai senti que Tim, dans ces cas, avait plus de mal à remettre en question nos choix initiaux, quitte à parfois se contenter de suivre le découpage. Mais c'est aussi dans ces limites que s'apprend la souplesse, surtout lorsqu'il faut s'adapter à des imprévus.

Ainsi, le premier jour de tournage, confrontés à l'annulation du décor initial (le lac de Guéry, devenu inaccessible sans paiement), nous avons réagi rapidement en trouvant, à proximité des plaines déjà exploitées, un nouvel emplacement cohérent pour la séquence suivante. Si cela a impliqué de renoncer à l'idée du campement au bord du lac, ce genre d'ajustement nous a rappelé que toute théorisation du décor doit rester souple. Le réel impose sa loi, et l'essentiel reste de préserver la cohérence d'ensemble.



A gauche, une photo de repérage du lac de Guéry qui devait accueillir la séquence 2. à droite, la même séquence, finalement tournée dans les plaines.

Conclusion

Ce mémoire a été pour moi une expérience particulièrement formatrice, tant sur le plan théorique que pratique. J'avais deux objectifs en tête en entamant ce travail : aller à la rencontre de professionnels pour comprendre leur manière d'envisager les repérages, et m'approprier ces échanges pour nourrir ma propre approche du travail de chef opérateur. À ces deux égards, je crois avoir accompli ce que je m'étais fixé.

Mon entretien avec Claire Denis m'a profondément marqué. Il m'a permis d'envisager les repérages non plus comme une simple étape logistique, mais comme une véritable phase d'écriture, où le réel - dans toute sa rugosité, sa beauté et ses imprévus - devient partie intégrante du film. Le réel n'est plus vu comme une contrainte dans laquelle il faudrait faire rentrer coûte que coûte un scénario prédéfini, mais comme un souffle nouveau qui enrichit et transforme ce dernier.

De son côté, Agnès Godard m'a transmis l'importance de la sensibilité du regard : celle qui permet de repérer, dans un lieu, cette singularité invisible mais palpable, qui donnera toute sa matière aux cadres et à la lumière. Une forme d'écoute du lieu, qui m'a profondément inspirée.

Ces réflexions, et bien d'autres encore, ont irrigué le travail de préparation puis le tournage *des Rapaces*, la partie pratique de mon mémoire. Ce film m'a permis de mettre en application ces enseignements et de mesurer, très concrètement, à quel point ma manière d'aborder le métier de chef opérateur a évolué. J'y ai appris à lâcher

prise sur certains réflexes purement techniques - plans de feu, découpage rigide - pour m'ouvrir davantage à ce qui se joue sur le moment : le décor, évidemment, mais aussi le jeu, les costumes, les déplacements. J'aborde désormais les repérages non comme un préalable au tournage, mais comme un moment de création en soi. C'est là, dans la rencontre avec les lieux, que commence pour moi le travail de chef opérateur : une manière de poser un regard, de chercher la justesse d'une lumière, et surtout de laisser les choses exister, avant même de les filmer.

Bibliographie

Mémoire de recherche

ACKERER S. & BUCHMANN S., *Loin des yeux, près du cœur*, mémoire Fémis

FABRE, Plume, *Libérer l'espace de jeu*, mémoire Fémis

LEVEQUE, Sacha, *La Lumière disponible*, mémoire Louis-Lumière, 2021

Livres

FONTANEL R., 2008. – *Le cinéma de Claire Denis ou L'énigme des sens / Sébastien David, Rémi Fontanel, Fabrice Fuentes, Paul Gibert*. Aléas. Lyon, 1 vol. (284 p.); couv. ill.; 21 cm p.

OTHNIN-GIRARD V. & STORA B., 1993. – *L'assistant réalisateur*. La fémis, 127 p.

ROT G., 2019. – *Planter le décor*. Presses de Sciences Po, 372 p.

Articles

DELORME G., 2021. – « J'ai pas sommeil », « Trouble Every Day », « La vie rêvée des anges »... Les films commentés par Agnès Godard. *CHAOS*,

Lavalette F. entretien avec Agnès Godard | Philippe Lavalette csc Directeur de la photographie.

Filmographie

Corpus

DENIS, Claire, *35 Rhums*, France, 2008, 1h40, couleur.

DENIS, Claire, *Beau Travail*, France, 1999, 1h32, couleur.

Filmographie partielle

DENIS, Claire, *S'en Fout la mort*, France, 1990, 1h31, couleur.

GALVEZ HABERLE, Felipe, *Los Colonos*, Chili, 2023, 1h40, couleur.

OZU, Yasushiro, *Printemps Tardif*, Japon, 1949, 1h48, noir et blanc.

PALMASON, Hlynur, *Godland*, Danemark, 2022, 2h23, couleur.

REICHARD, Kelly, *La Dernière piste*, Etats-Unis, 2010, 1h44, couleur.

REICHARD, Kelly, *First Cow*, Etats-Unis, 2019, 2h01, couleur.

Annexes

Annexe 1 : entretien avec Agnès GODARD, retranscription, 13/01/2025

C'est important de poser la questions des repérages en ce moment, car je me rends compte que les temps de préparations en amont des films sont de plus en plus réduits – le plus souvent pour des raisons économiques – et les repérages s'en trouvent directement impactés !

Or, et même si ça peut paraître contradictoire, ce sont les films ayant le moins de moyens qui nécessitent selon moi le plus de préparation ! Le budget est une contrainte à laquelle on peut trouver des solutions, mais pour s'en défaire, ça demande d'autant plus de prépa pour pouvoir trouver les moyens nécessaires, trouver comment faire plus avec moins.

Est-ce qu'on t'as déjà convié sur un projet après les repérages, pour ne pas te payer les semaines de prépa nécessaires ?

Hola ! Le salaire en prépa c'est encore une autre question !

Mais sinon non, je pense que c'est quand même assez acquis que la présence du chef op aux repérages est primordiale. Et les quelques fois où je n'ai pas pu participer aux repérages, ou alors pas en entier, c'était bien souvent pour des questions de planning et de disponibilité.

Comme tu le dis, les repérages sont véritablement le premier pas du film dans le réel. C'est extrêmement important pour un film et son metteur en scène. Ça représente beaucoup.

Alors évidemment, l'enjeu n'est pas exactement le même selon l'importance accordée à l'image dans le film. Certains metteurs en scène seront beaucoup plus attentifs à la dimension visuelle de leur film, auquel cas le choix du décor répondra en premier lieu, ou en tout cas très vite, à une recherche esthétique.

C'est, comment dire, le spectre artistique des repérages. Mais il y a aussi un spectre plus concret, pratique ! Y-a-t-il suffisamment d'espace, est-ce bien desservi, le prix, les besoins pour l'éclairer...etc. C'est très important aussi ! Pour un chef op c'est le début d'un boulot, celui de commencer à prévoir ce que ce décor pourrait demander comme moyens. Et là on retombe sur la question économique du film, évidemment.

Et puis quand on visite plusieurs lieux, il ne faut pas oublier qu'ils ont été choisis par la mise en scène. Donc il faut chercher à comprendre ce qui a pu l'amener à ces choix. Quelles sont leurs similarités à ces lieux, mais aussi leurs spécificités ! C'est hyper important, l'atmosphère d'un lieu en dit énormément. Sur le lieu en lui-même, mais aussi sur le metteur en scène ! Qu'est-ce qui peut bien l'accrocher dans cet endroit. Parfois on va visiter un appartement, trop étroit, tellement impraticable qu'on refuse. Ça m'est déjà arrivé de dire « ah non là ça va pas être possible de tourner ici, c'est trop petit ». Et puis après on cherche. On visite un, deux, dix appartements, et puis on se rend compte que, non, il n'y en a aucun qui fait l'affaire. Le seul qui correspond c'est le

tout petit qu'on a vu en premier. Alors il faut savoir accepter et chercher des solutions pour s'adapter au mieux.

Est-ce que c'est la première chose que tu cherches quand tu découvres un lieu ? Sa singularité ?

Oui c'est ça ! C'est exactement ça ! La singularité c'est ce qui donne ce petit truc en plus, cette vie au décor !

Finalement c'est comme quand tu cherches un appart (ça tombe bien j'en cherche un...), - bon, même si tu cherches pas forcément 100m² avec hauteur sous plafond... - mais même pour un 20m² ça marche ! Tu vas en visiter un, un peu plus petit, un peu biscornu, mais tu t'y sens bien. Cette sensation de « je me sens bien dans cet espace, je me verrai bien y vivre », bah c'est un peu pareil. Tu repère un décor et d'un coup tu *sens* un peu ce même sentiment.

Pour le coup c'est ce que je me suis dit en voyant Beau Travail, le paysage est tellement magnifique et atypique, je me suis demandé si la découverte de ce décor ne t'avait pas guidé vers une manière de le filmer ? Notamment avec ces plans très larges ou au contraire assez serrés, sans entre-deux...

Ah Beau Travail c'était quelque chose en effet. Évidemment je ne connaissais pas Djibouti, et je n'avais pas pu faire les premiers repérages car trop coûteux. Donc je suis

arrivé sur place et tous les décors avaient déjà été choisis. Mais j'ai été immédiatement fasciné par le paysage. J'étais ébahie, subjuguée ! Et très vite ça m'a amené à une question fondamentale : Comment faire exister ces hommes dans un tel paysage ? Comment intégrer ces hommes à la surface de la Terre ?

Et cette question nous a suivi tout le long du film, Claire et moi. Et même s'il y a eu du travail en préparation, cela a forcément, en partie, remis en question l'idée que nous avions des cadres.

Et puis aussi je ne suis pas du genre à me couvrir avec toutes les focales imaginables. Et finalement on a tourné Beau Travail avec trois, peut-être quatre focales. Un 40 et un 50 les $\frac{3}{4}$ du temps, parfois on a osé sortir le 100, - pour le prendre à l'épaule d'ailleurs -, et on a du sortir le 32 une seule fois, parce qu'on avait aucune idée de ce qu'allait bien nous sortir Denis Lavant, lors de la scène de danse, qui ne devait d'ailleurs pas être la scène finale.

Par rapport à ça, je me suis rendu compte récemment qu'il y a quelque chose qui me tient à cœur, c'est de garder la mesure des perspectives du lieu. Je ne veux pas que ces perspectives se modifient lorsqu'on est proche ou loin. [C'est quelque chose qui se joue dans la focale, et dans la sensation qu'on donne du décor]. C'est peut-être pour ça que j'aime autant les focales qui se rapprochent de la vision humaine. Je ne sais pas.

Après il faut aussi avoir en tête les effets de mode, les mouvements de cinéma. C'est vrai qu'à cette époque c'était peut-être assez commun aussi.

Et puis j'ai beaucoup tourné en S16, et bon, Le S16 en courte focale, c'est vrai que des fois on pouvait le payer en projection. La définition laissait souvent à désirer.

Aujourd'hui Il y a une certaine standardisation de la courbe focale, du stead, des grands capteurs. C'est une mode, qui est aussi due aux nouveautés technologiques.

La Ligne (Ursula Meier) c'était un film dont les repérages étaient vraiment particuliers. Je crois qu'il y a eu six mois de repérages. Et en fait c'était très lié avec l'écriture de la réalisatrice. Dans sa façon d'écrire, c'est le lieu qui génère l'histoire, c'est très important pour elle. Mais ça rend les choses compliquées. C'était impossible de trouver le lieu idéal, comme elle l'avait en tête. Et au final, c'est par hasard qu'on est tombé sur la maison du film. Je crois que c'était le premier assistant mise en scène qui, en se baladant, se retrouve devant cette maison et envoie une photo dans la conversation d'équipe. On va voir un peu plus tard. Le lieu ne paye pas de mine au premier abord, il y a une route devant la maison et puis un peu plus loin un gros tas de terre, bon. Et puis en y réfléchissant, je me suis dit, ça peut très bien marcher. J'en ai parlé avec la réalisatrice, qui n'avait pas ça en tête. On avait beau en avoir discuté, on n'avait pas la même maison en tête. Pour elle, la maison devait être plus loin, à peine visible, alors que là, c'est comme si le personnage l'avait devant les yeux cette maison inatteignable ! Certes, c'était pas ce qu'on imaginait, mais c'était peut-être même mieux !

Et puis finalement, cette maison pas vraiment terrible en la regardant comme ça, dès qu'on la regardait à travers un cadre scope, ça devenait incroyable !

C'était ton premier film avec elle ?

Non non, on se connaissait déjà. Mais lors des repérages, même quand on a l'impression de connaître la personne, il faut poser des questions. C'est très important. Comme tu le disais, c'est vrai que c'est le premier pas du film dans le réel, donc les repérages c'est aussi le moment où on confronte les points de vue de chacun. Et c'est très important de savoir poser des questions et être à l'écoute. C'est l'occasion de mieux connaître la personne.

Je trouve aussi que c'est très important de ne pas fermer de portes, il faut être ouvert au changement.

Pendant les repérages, est-ce que tu essayes de trouver des plans, des cadres du film ?

[hésite]... Oui,... oui, je crois. J'essaye de trouver comme une image-noyau pour chaque séquence, ou pour le film. Parfois c'est une image qui pourrait devenir un plan, ça peut nourrir le découpage, mais dans tous les cas ce sont des images qui transmettent quelque chose de propre à la séquence.

Mais il ne faut pas non plus vouloir trop figer les choses ! Il ne faut fermer aucune porte.

Et je dirais même qu'en tant que chef-opérateur, il faut accepter d'être mis en difficulté. Je me souviens d'un film, on cherchait un lieu de détention, et on visitait un bâtiment avec d'immenses baies vitrées sur toute la façade. Une horreur pour les reflets, pour la lumière, tout. Mais j'ai sentie que c'était vraiment un coup de cœur pour le metteur en scène, il y avait quelque chose dans l'essence de ce lieu qui résonnait. Alors dans un cas comme ça, notre job c'est de trouver des solutions. Et on finit toujours par en trouver.

C'est comme ça qu'on découvre les goûts du metteur en scène aussi. En posant des questions encore une fois.

Et puis faire des images c'est important parce que ça devient un support tangible autour duquel discuter, et ces discussions là sont très importantes. On se rend parfois compte qu'on ne veut pas dire la même chose avec les mêmes mots.

Certains outils comme Artemis existent pour ça d'ailleurs.

Est-ce que ça t'arrives de travailler dans le décor parfois ?

Oui. On a de moins en moins la possibilité de le faire, malheureusement. Mais oui, c'est idéal.

C'est comme les essais, c'est fondamental. Il faut pouvoir regarder des images en commun. Mais ça aussi c'est de plus en plus compliqué. Je pense qu'il faut le voir comme une base de travail, les images de repérages, les essais... C'est une base de travail qu'on se construit, et qui nous permet de communiquer avec tout le monde ensuite.

Mais, encore une fois, il faut rester sensible à l'imprévu ! Un film c'est vivant ! Je pense que ce serait une erreur de vouloir rester figé sur ce que l'on a pu préparer en amont, il faut toujours pouvoir remettre cette base de travail en question.

Avec le numérique, des caméras DSLR comme la FX3 permettent de faire des images avec (sensiblement) le même capteur qu'une Venice par exemple. Est-ce que tu te sers de ces outils là en repérages pour pouvoir faire des images, et pouvoir ensuite chercher un « look », ou creuser la post-production de l'image ?

Ce n'est pas quelque chose que je fais, mais ça doit sûrement être possible, oui.

Ça rejoint un peu les essais de pellicules qu'on pouvait faire en argentique à l'époque.

Pour Beau Travail par exemple, de base le film devait être un téléfilm pour Arte, donc tourné en S16. En voyant les premières photos des lieux, je me suis très vite dit que ces paysages méritaient le 35. Pour la définition de l'image mais aussi la sensibilité. Quoi qu'on dise, à l'époque le S16 il fallait l'éclairer plus que du 35, et là je savais qu'on allait pas souvent avoir de l'électricité. Donc j'ai négocié avec la prod, j'ai bataillé pour pouvoir emmener aux repérages un corps caméra 35, une Aaton, et puis deux pellicules différentes : une Kodak, une Fuji. Ça m'a permis de choisir une pellicule, la Fuji, et surtout de confirmer mon choix du 35, qui devenait alors une évidence !

Mais c'est vrai que maintenant, pour un tournage en numérique, c'est peut-être un travail que l'on pourrait faire avec ces petites caméras. Ce sont de nouveaux outils.

J'y pense en parlant de ces images qui nourrissent la réflexion, mais je trouve qu'il faut faire attention aux moodboards. C'est devenu très populaire j'ai l'impression, et ça m'arrive – ça m'est beaucoup arrivé à une époque surtout – d'en faire aussi. Mais je me rends compte qu'ils peuvent parfois brider l'imagination. Je trouve qu'en utilisant et utilisant ces références visuelles, on perd parfois en créativité.

Je me rends compte à quel point beaucoup de films se ressemblent ces dernières années. L'utilisation de courtes focales, du stead etc...

[...]

Je repense à Home. La réalisatrice cherchait une maison isolée le plus possible, loin de tout, sans un signe de vie alentour. Les repérages ont encore une fois duré très longtemps, jusqu'à ce qu'un jour on nous emmène en Bulgarie. Au milieu de nulle part, en plein milieu des champs Bulgare il y avait juste une piste d'atterrissage. Pas de maison en vue. La metteuse en scène était convaincue, alors elle a fait construire la maison de toute pièce, à côté de la piste. S'en sont suivies des discussions entre déco, architecte, constructeur... etc. Et ils ont créé la maison qu'elle avait dans la tête. C'était comme faire du studio au milieu de la nature, c'était de la folie ! Il n'y avait pas l'eau ni l'électricité, on était au milieu de nulle part, mais on pouvait pas rêver mieux !

Les repérages sont vraiment comme un théâtre du réel pour le film, c'est fantastique.

As-tu déjà tourné dans des décors qui avaient une valeur sentimentale pour le/la réal ?
Et comment est-ce que tu l'as abordé ?

Oui, bien sûr. C'est assez particulier, parce que dans ce cas, il n'y a pas de choix, on ne peut pas aller contre quelque chose d'aussi intime. Il faut arriver à observer, et

respecter l'intime du metteur en scène. Comprendre son attachement au lieu, son lien à l'heure actuelle, c'est pas toujours évident.

On ne voit pas les mêmes choses quand on a vécu 20 ans dans un endroit.

Oui, et dans ce cas l'échange avec le metteur en scène peut être vraiment très enrichissant.

Après l'IDHEC, j'ai voulu réaliser un court-métrage sur mon père. Notamment parce qu'il faisait beaucoup de photos et de films de famille. Ça m'intéressait beaucoup. Il se trouve que quelques années après, alors que je n'avais pas encore fait ce film, mon père est décédé. Et dès lors que j'ai voulu tourner ce court-métrage, je me suis rendue compte que je ne pouvais pas tourner chez moi. Il me fallait trouver une autre maison, ça ne pouvait pas être la mienne. Je crois que j'avais vraiment besoin de pouvoir transposer dans la fiction, c'était important pour moi.

Est-ce que ça a été compliqué pour toi de trouver cette maison ?

Non... non, ça n'a pas été forcément dur de trouver. Finalement, c'était comme faire vivre quelque chose à nouveau je crois.

Tout dépend des personnes, moi je ne pouvais pas, certains sont obligés. J'ai tourné par exemple avec Jacques Nolot. Lui, ses films, c'est sa vie ! Ça ne lui viendrait jamais à l'idée de tourner ailleurs que chez lui !

Un lieu peut aussi être de l'« imago ». Dans *l'intrus* par exemple, on filme à Genève le pont du Petit Soldat, c'est un lieu chargé de cinéma. La référence enrichit le film je trouve.

Des lieux chargés d'« imago » il y en a plein... La Sainte-Victoire par exemple ! Ce sont des lieux qui portent une histoire derrière eux, mais aussi des images, des œuvres.

Certains réels ont peur de cet « imago », et cherchent à tout prix à trouver le décor du film. Un décor qu'on aurait vu nulle part ailleurs.

Oui, c'est un peu un choix à double tranchant. Il y a d'un côté la possibilité de trouver LE lieu du film, unique, et de l'autre un lieu portant plus d'histoire avec lui, mais pouvant manquer d'originalité parfois.

Ozu m'a beaucoup marqué. Voyage à Tokyo notamment. C'est un film qui m'a vraiment remué, ça a directement fait écho aux photos de famille que faisait mon père. Et c'est vrai que maintenant que j'y pense, je n'ai jamais cherché à savoir où avait tourné Ozu. C'est dingue. Pourtant ce film donne une image de la culture japonaise, de ces foyers, ces familles. Et ça passe évidemment par le décor. Mais je ne me suis jamais posé la question. On y croit tellement, c'est tellement l'ADN du film, qu'on ne le remet jamais en question. C'est la substantifique moëlle du Japon que capture Ozu. Et puis ce sont des lieux communs, c'est aussi pour ça qu'on ne cherche pas. Ce n'est pas

comme *Shinning* de Kubrick, où l'hôtel ne peut être autre chose que l'hôtel-de-Shinning-de-Kubrick, par exemple. Chez Ozu c'est comme si on était face à l'essence même du foyer japonais.

Après, peut-être que c'est aussi Ozu qui a créé l'image que tu as du Japon, non ?

Oui, sans doute. C'est vrai que ça a dû jouer d'une certaine manière.

Mais d'ailleurs ça n'est pas le propre des lieux uniques. Dans le road-movie par exemple, le travail de repérage et ce que le choix des décors peut apporter au film est tout aussi impressionnant !

C'est comme si le décor devenait d'un seul coup le pays du film ! Avec son identité, son climat, sa géographie, son visuel... Oui, c'est ça, le pays du film.

Par exemple, dans *Alice dans les Villes*, on a beau traverser les frontières, on reste toujours dans le pays du film.

Le décor est une matière pour le film.

D'ailleurs si un décor nous sort du film, est-ce vraiment dû au décor, ou à la façon dont on l'a retranscrit ?

Par exemple, dans les années 70, la couleur était très à la mode, c'était génial, les appartements étaient toujours colorés. Et puis les murs blancs sont devenus un

standard, et là, on s'est arraché les cheveux ! D'un coup tous les murs renvoyaient trop de lumière, étaient trop proches des tons de la peau, c'était l'enfer pour les opérateurs ! Alors on a été obligés de trouver des solutions. On voyait ça comme un problème nouveau, alors qu'en y réfléchissant bien, le Mépris, c'était déjà ça. Et c'est magnifique ! Alors qu'il n'y a en soit que ces deux corps entourés de murs blancs !

Je repense à un film de Claire que je trouve l'un de ses plus réussis. S'en Fout la mort. Dans ce film, tout devait être tourné à Berlin, pour des questions de coproduction, on devait avoir eu des financements de la ville là-bas. Bref. Et puis, le mur de Berlin est tombé. Ça a bouleversé pas mal de choses, et notamment pour nous parce qu'on a dû trouver ailleurs où tourner.

Quelques semaines plus tard, Claire nous propose d'aller visiter un lieu. Rungis. Et là, magique ! C'était parfait ! D'un coup on avait tous les lieux sur place, ça faisait comme une petite ville à l'intérieur de la ville, c'était vraiment fantastique ! Tout concordait ! Et puis tout était très petit, très organique, il y avait vraiment de la vie dans cet endroit. Et en filmant tout à l'épaule, d'un coup ça apportait une vie folle.

Je me souviens, je n'avais fait que le cadre de ce film car j'attendais un enfant, c'est Pascal Marti qui a fait la photo. Et j'étais aller tourner des images sur place en préparation, à l'épaule, pour montrer à tous que j'étais bien capable de prendre une caméra sur l'épaule et de faire le film. Et je me souviens m'être dit que oui, là, on était dans le pays du film. Ça représentait tellement bien ce côté clandestin, mafieux, blanc/noir tu vois. C'était dingue. Je me souviens au tournage, on était dans un hotel F1 miteux, on y avait installé les coqs. Et les matins on croisait des commerciaux en boxers dans les couloirs, complètement endormis, qui se faisaient réveiller par le chant de nos coqs, sans rien comprendre, c'était génial.

Je repense à un tournage, nous étions à Leeds dans le nord de l'Angleterre. Les week-ends, deux de mes collaborateurs et moi, nous allions nous balader le soir dans la ville. Sous des couches et des couches de pulls tellement il faisait froid. Et tous les soirs on croisait, ces jeunes, que moi j'aime bien appeler les « half-naked », dans la rue. Tous et toutes en jupes, robes, chemise...etc. et qui faisaient la fête toute la nuit. Et je me souviens me balader, et me faire la réflexion : j'avais l'impression d'avoir retrouver le Pays de Ken Loach ! Je retrouvais l'imaginaire, cette image éternelle, impérissable du Pays de Ken Loach, en vrai !

Entretien réalisé le 13/01/2025, retranscrit à partir de notes.

Annexe 2 : entretien avec Claire Denis, retranscription, 06/04/2025

Alors, y a 35 Rhum, beau travail et s'en fout la mort, c'est ça que vous m'avez dit ?

C'est ça. Je pense que c'est surtout 35 rhums et beau travail qui m'intéressent en priorité.

Si vous voulez, moi j'ai pas appris à travailler en studio, tout ça est aussi question de réseau, mais même quand j'étais stagiaire, j'étais très rarement dans les studios de cinéma. Donc je peux pas dire que j'ai vraiment déjà envisagé de faire du cinéma en studio au fond. J'avais toujours l'impression que pour moi, comme si on était une sorte de... de branches du cinéma. Il y a ceux qui font du cinéma en décor naturel, aussi pour des raisons économiques mais pas que. Mais je savais que je serais quelqu'un qui ferait du cinéma en décor naturel.

Justement, dans 35 Rhums, y avait un décor qui m'intéresse particulièrement, c'est l'appartement de Lionel et Joséphine...

Alors justement, j'en viens là, peut-être je vais continuer... sur le décor naturel. Je disais donc cette mesure économique apparaît comme... toujours plein de rebondissements. Parce que mon premier film, Chocolat, je voulais le tourner en Afrique. Et je voulais même aller au Cameroun, parce que j'avais grandi au Cameroun. Mais malgré tout au Cameroun, je connaissais le Cameroun, un peu. Un Cameroun

d'avant et puis un Cameroun plus récent. Mais comme mon film se passait à la fin de l'ère coloniale, il a fallu que je trouve un lieu où je puisse construire une maison, c'est-à-dire que le décor naturel, il ne m'a pas été donné. Je pensais que j'allais trouver la maison que je cherchais et en fait, je ne l'ai pas trouvé.

En fait, 35 Rhums, c'est parti d'il y a très longtemps d'un livre que j'avais lu qui raconte... un bouquin écrit par... Le nom échappe soudain, c'est quelqu'un qui décide un l'été de faire la ligne de RER B. Il décide donc que ça va être son été. Donc la ligne de RERB est au nord de Paris jusqu'à Roissy, Charles de Gaulle au sud. Il descend à chaque station comme un aventurier. Je lis ce livre qui me touche énormément parce que je ne suis pas parisienne. Tout d'un coup, j'ai l'impression que j'ai envie moi aussi d'explorer. Mes grands-parents étaient du sud de Paris, donc les banlieues du sud, je les connaissais un petit peu.

Bref, j'écoute France Inter un matin et il y avait une émission de radio. Un journaliste interviewait des gens dans le métro et il interviewait les gens qui lisaient dans le métro. Les gens disaient que soit ils lisaient le journal, soit ils lisaient la Bible, le Coran, un roman policier ou leur téléphone. - Il y avait un peu moins de téléphone quand j'ai entendu cette émission de radio. - A la fin de l'émission, le journaliste décide d'aller voir le conducteur d'une rame. C'était sur un RER et à ce conducteur, il se met à lui dire que « vous ne pouvez pas lire en conduisant, mais est-ce que vous lisez ? ». Tout d'un coup le gars, - je pense à la surprise du journaliste, comme si on avait envisagé que peut-être un chauffeur de RER B ne lisait pas, et que quand il avait fini ses heures, peut-être qu'il était galé devant la télé... - mais ce chauffeur de RER B, c'était un lecteur. Il parlait des livres qu'il était en train de lire. Il raconte que le livre qu'il est en train de lire, c'est un livre qui s'appelle Mars, qui est un roman qui parle de l'histoire d'un suicide. Et donc le journaliste lui dit : « mais vous êtes dépressif un peu, alors ? si vous aimez lire ça ? ». Et le chauffeur de RER B dit : « bah vous savez, dans le temps,

les conducteurs de train étaient deux. Maintenant on est seuls. Et vu que, parfois, il y a des suicides sur la voie, l'idée de la mort est présente en moi. ».

Quelques années passent, puis je repensais à cette interview, je repensais au bouquin. Je me dis, bon, peut-être, je ne sais pas, ça m'a donné envie d'essayer de faire un film avec ça. Donc j'ai commencé par m'intéresser au RER B.

La seule chose que je savais, c'est que je voulais écrire pour que le personnage principal, ça soit Alex Descas, cet acteur avec qui j'avais déjà pas mal travaillé. Et j'emmène Alex, on prend des renseignements, bref... on fait ce qu'il faut pour qu'il puisse faire des stages de conduite de RER B.

Et je découvre que parmi les conducteurs de RER B, il y a beaucoup de gens des Caraïbes. De Martinique, Guadeloupe, donc c'était comme si Alex intégrait une famille. J'avais l'impression qu'il était accueilli à bras ouverts et qu'il a été envahi par le trajet du RERB.

Et du coup je demande dans quel genre de maisons, ou d'appartements ils vivent. Et on me répond : « nous à la SNCF, on a des immeubles, donc certains vivent dans les appartements de fonction de la SNCF. ».Donc je suis allée en visiter plusieurs, j'en ai trouvé un qui était l'appartement d'un conducteur de RER B. Qui est en plus au-dessus des voies ferrées de la ligne de la gare de l'Est.

C'est une question que je me posais, est-ce que vous alliez chercher spécifiquement un appartement qui donne sur les rails ?

Je ne pouvais même pas l'espérer ! Parce que je me disais, bien sûr, que c'était dans le scénario idéal. Mais qu'on me dise d'aller visiter cet immeuble et qu'il y avait plusieurs possibilités. Ça a quand même été comme un coup de foudre au fond. Et puis tout faisait sens : Alex, la rencontre avec d'autres conducteurs... Je ne sais pas si vous connaissez la ligne du RER B qui va jusqu'à Charles de Gaulle. Elle est très très belle. Alors que si vous prenez le RER du Sud, c'est beaucoup plus pavillonnaire avec beaucoup d'arbres. Ce n'est pas dégagé comme la ligne nord, le RER B c'est exaltant.

Je partais là-bas avec Agnès, filmer, parce que je ne voulais plus changer de lieu. C'était ma zone, mon quartier, mon trajet, ma zone.

Et en plus 35 Rhums est né d'une envie que j'avais de copier, de réadapter un film d'Ozu. Dans les films d'Ozu, la ville vit toujours, on voit des métros qui passent, des trains. On sent que c'est des films souvent citadins, avec des métros et des trains. Ce n'est pas des road movies en rase-campagne.

Donc tout d'un coup, tout était en accord

Et du coup, les repérages, j'ai pratiqué peut-être la méthode Ozu. C'est-à-dire qu'à partir de l'appartement, tous les décors sont à 100 mètres, tous. Les restaurants, tout est dans le quartier.

Les deux appartements avec les fenêtres ?

C'est dans le même immeuble.

Il y a trois appartements, il y a l'appartement de Grégoire, l'appartement de la chauffeur de taxi. Le restaurant, la rue, l'endroit où il achète le rice cooker, c'est le

magasin qui est juste en bas. l'endroit où il fume sa clope en regardant passer les trains, c'est là. Les quais du canal de l'Ourc sont là.

Et c'était comme si...Je me sentais... Ce n'était pas du tout un choix esthétique, c'était comme si j'étais obligée.

C'était propre à ce film-là ? Ou c'est quelque chose qui vous a porté sur d'autres films aussi, de vouloir avoir... Je ne sais pas comment dire, mais que le monde du film soit fidèle à la réalité de l'histoire que vous vouliez raconter ?

Pas à la réalité de l'histoire, mais peut-être à la réalité de la vie des gens. Je me disais, tiens, puisqu'on me dit qu'il y a des immeubles de la SNCF et qu'ils sont construits le long des voies ferrées. Déjà, ça me touche. Donc je me dis, pourquoi changer de quartier ?

Et comme j'avais lu ce livre, tout ce trajet du RER, je voulais qu'il y ait des plans d'Alex aussi. Puis, il y avait le livre Mars avec la notion du suicide aussi.

Tout ça est entré dans le film.

Pas comme une obligation, mais comme une... Une particule essentielle, comme des particules essentielles du film.

C'est ça que je trouve très beau aussi dans le film, c'est que, finalement, la présence de ce quartier-là, de cette population aussi, des chauffeurs de la RER, d'origine Antillaise, le fait que la quasi-totalité des personnages noirs ou métis, etc.

Je trouve ça beau de ne pas concentrer le discours du film sur ces choses-là et d'en faire juste, on va dire, un paysage de fond et juste...

Mais vous savez, c'est très bizarre, parce... Il y a des gens qui ne voyaient pas qu'il n'y avait pas de blanc dans le film. Moi, je n'avais pas dit qu'il n'y aura pas de blanc, mais ça s'est fait comme ça. Quand j'ai rencontré les autres chauffeurs, conducteurs de RER, et puis ils parlaient. Celui qui parlait à la radio sur France Inter, j'ai fini par retrouver sa trace, il était Antillais.

Donc ça a été comme un tout.

Et je pense qu'il y a quelque chose d'extrêmement... Serein. Parfois, les films, c'est pas très serein, parce qu'on est toujours un peu bancal, quoi... On se dit « Ah oui, c'est bien beau, là, et tout ça. » On a fait les repérages...

Alors que là, il y avait tout. Tout coulait de source, voilà.

Et est-ce que ça vous a beaucoup fait réécrire le scénario, une fois que vous êtes allés visiter ces appartements, etc., ou est-ce que, au contraire, tout s'accordait... ?

Pas du tout.

Moi, le scénario, je l'avais écrit par rapport au film d'Ozu, par rapport à Mati, Alex et à Grégoire. Et après, ce lieu, ces décors, cet ensemble, est venu accueillir le film. Comme si c'était sa place, son unique place.

Quelque chose dans le film aussi qui m'a pas mal intrigué, en le voyant. C'est le fait que Joséphine, à un moment, repeint l'appartement. Le décor change, et pourtant, on ne se concentre jamais sur l'action qu'elle pourrait avoir de repeindre des murs, etc., qui est pourtant assez parlant pour elle. C'est une façon de se réapproprier l'espace pourtant...

Dans le film d'Ozu, c'est quand même l'histoire d'une fille, qui ne veut pas quitter son père. Elle pense qu'en fait, elle est heureuse, comme ça. Elle a beaucoup de raisons.

On pourrait avoir une orange pressée et un café ?. - Vous l'avez commandé ? - Bah, il y a un petit bout de temps, ouais. - Si vous avez commandé alors ça arrive, madame. - Ah bon ? - Tout le monde attend un petit peu. - D'accord. - On va se faire engueuler...

Il y avait quelque chose dans le film d'Ozu de... « mais pourquoi Tu ne veux pas qu'on continue à vivre ensemble ? », et en même temps, c'est-à-dire que le père a une obligation à pousser sa fille devant. « Tu ne vas pas rester avec moi ». C'est les pulsions contraires.

Il se trouve que moi, c'est pas du tout le hasard, si j'ai choisi ce film d'Ozu. C'est que ma mère a été élevée seule par son père. Mon grand-père était veuf. Et donc, ma mère était seule, et ça a été... un moment très particulier pour elle, le moment où elle a décidé de quitter son père.

C'était à la fois un déchirement. Et en même temps, elle sentait qu'il fallait qu'elle parte. parce que sinon - et elle me l'avait raconté une fois - qu'elle s'engueulait avec son père, alors qu'elle ne voulait pas partir.

Elle lui disait : « ah, j'en ai marre de cet endroit, je vais repeindre... on s'encroûte ici ! », comme si elle reprochait à son père son désir à elle de pas bouger. Donc j'ai gardé ça dans le scénario, voilà.

Je trouve ça intéressant, parce qu'en regardant le film, finalement, vu que c'est très peu... c'est mentionné en une réplique, le fait qu'elle est repeint l'appart, mais on se rend compte qu'on... Mais... comment dire, je trouve que, sensoriellement, on ressent beaucoup le changement de décor, en fait, à l'intérieur, le fait que les murs aient été repeints dans cette couleur bordeaux/ocre, je trouve que ça change, quand même, vachement, notre rapport de spectateur au décor.

Et je voulais savoir si c'était... une volonté initiale, dès la préparation, ou est-ce que ça s'était décidé au montage ?

non, non, non, non.

Oh, bah, le film se sauve, il peut pas se créer au montage, c'est trop tard.

Non, mais peut-être d'avoir coupé une séquence où Josephine repeindrait les murs, qui serait beaucoup plus didactique, finalement.

Non.

Bon, moi, j'aime les ellipses, mais il y avait quelque chose aussi que je trouvais très beau dans le film d'Ozu, c'est qu'il n'y avait pas du tout de moments d'explications psychologiques, des rapports du père et de la fille.

Le seul moment déchirant, dans le film d'Ozu que j'ai gardé dans 35 Rhums, c'est quand ils vont au bord de la mer. le père et la fille. Et qu'ils dorment à la belle étoile, et qu'elle lui dit, « on est si bien là », comme s'il y avait une éternité pour leur amour, et que changer de vie n'avait pas de sens, quoi.

« Toi, mon père, tu me dis, il faut que tu fasses ta vie, mais pourquoi ? puisqu'on est si bien comme ça ? »

Et cette scène-là, elle n'a pas de murs, mais elle a un lieu maritime comme dans le film d'Ozu.

Pour en revenir un petit peu à cet appartement-là, puisque, du coup, vous avez eu le choix entre plusieurs apparts. Vous en avez visité plusieurs, dans le même bâtiment. Est-ce que c'était tous les mêmes ? Est-ce que... il y a quelque chose, vraiment, dans celui-là, qui vous a attiré en particulier ?

Ils étaient tous comme ça, parce que l'immeuble était conçu en arc de cercle, donc l'architecture était un peu comme ça.

Et ce couloir me plaisait énormément, parce que je n'imaginais pas qu'une fille adulte et son père aient des chambres à coucher côte à côte. Ça permettait au père d'avoir une fille un peu plus indépendante. Comme s'il y avait son studio proche de la cuisine, elle peut aller et venir. Et lui a sa chambre à lui, tout au fond, il a sa douche à côté, etc... ça respectait énormément l'intimité.

Je ne pouvais pas imaginer qu'à l'âge de cette fille, un père aurait accepté de vivre collée à elle. Ce n'aurait pas été possible d'être dans un appartement où la promiscuité était imposée. Là, au contraire, ce couloir permettait une énorme liberté.

Oui, et pourtant, les séquences de disputes, c'est là où elles ont eu lieu. C'est là où les deux personnages se retrouvent vraiment très proches, presque que collés...

Oui, un couloir, c'est ça. C'est... c'est le boyau qui permet de relier les choses.

Je ne voyais pas... je ne la voyais pas aller dans la chambre de son père, s'engueuler avec lui, j'avais l'impression que le terrain-neutre, c'était le couloir ou la cuisine. Oui, c'est simple. Parce que le père est quand même obligé de respecter l'intimité de sa fille. Je pense qu'il ne rentrerait pas dans la chambre de sa fille, sans frapper, par exemple.

Au sujet de ce moment-là, j'ai parlé un petit peu avec Agnès Godard, aussi. Pour discuter un peu, elle, de sa manière de voir les choses, et elle me parlait d'une façon qu'elle a, de voir les repérages et le travail de lecture du scénario.

En gros, ce qu'elle me disait, c'est que, pour elle, c'était un peu comme chercher à découvrir ce qu'elle appelait le « pays du film ».

C'est-à-dire un ensemble de décors, de personnages, mais aussi le contexte social qui les entoure, qui serait propre à chaque film. Est-ce que c'est quelque chose dont vous avez déjà parlé entre vous, qui vous parle ?

On en parle forcément, mais si vous voulez, quand je montre des décors à Agnès. Que j'emmène Agnès dans le RERB, dans la cabine du conducteur, je fais un voyage. C'est comme aller dans l'espace pour la deuxième fois.

Dans cette quête du RERB, l'écriture du scénario fait que j'invite Agnès à rentrer dans un lieu que j'ai déjà exploré. Comme lorsqu'on est arrivé au Cameroun pour mon premier film, je disais, « voilà, c'est chez moi, viens ».

Pareil pour s'en fout la mort et Rungis. S'en fout la mort, je voulais Rungis. J'ai invité tout le monde à chercher des décors à Rungis, Agnès, c'est la première invité, on peut dire.

Et du coup, est-ce que pour tous tes films, tu pars de décors que tu connais déjà, d'endroits que tu as déjà en tête, ou est-ce qu'il t'est arrivé, des fois, de faire appel à des repereurs ou des repéreuses ?

Jamais.

Jamais du tout ?

Non, parce que...

Si ! Il y a un film... avec Julie Binoche et Vincent Lindon. Des appartements dans Paris, c'était pendant le Covid. Il fallait visiter des apparts, et en effet, j'avais dit au jeune homme qui faisait les repérages. - Qui n'était pas un repéreur d'ailleurs, qui était le second assistant. - Je lui avais dit : « écoute, puisqu'on est dans cette période de Covid. Il faudrait pouvoir tout faire à pied. Moi, j'habite au Bichat, tu cherches dans le secteur. ». Et on a tout tourné ici. Et l'appartement, il est de l'autre côté du canal. Tout était accessible à pied.

Mais c'est vrai que l'appartement, c'est lui qui l'a trouvé parce que j'avais pas le temps d'aller sonner au porte, il fallait préparer le film très vite.

Mais c'est vrai que la base du repérage, je crois pas qu'on puisse dire : « trouve-moi le décor du film auquel je pense. »

Soit on l'a déjà en tête un peu, parce qu'on le connaît un peu, ou parce qu'on le devine. Parfois, on le devine seulement. Le RER B, c'est à travers des livres, une émission de radio. Avec ça, je devine des choses qui me tentent. Mais... il me semble qu'on est quand même obligés de faire ce travail. Pour moi c'est obligatoire. Chercher... faire ce parcours, quoi.

Parce que, à ce moment-là, la connexion avec le scénario, elle peut se faire. Si je participe pas à cette quête, ça sera juste des lieux. Ça n'appartiendra pas au film. C'est très bizarre. Mais c'est pas pour connaître mieux, pour être plus informé. Pas du tout. C'est comme une façon de se dire... « Ah mais oui ! » Et d'opérer cette espèce d'alchimie entre le scénario - qui parfois n'est même pas fini - et la découverte d'un lieu. Cette alchimie, je crois qu'il faut la faire soi-même.

Par exemple, j'ai fait un film où j'ai beaucoup voyagé... qui commence dans le Jura. Mais je connais bien le Jura. Donc ça m'a aidé de connaître ce jura que j'aimais pas trop mais que je connaissais, pour commencer le scénario.

Après, la Polynésie, je l'avais seulement rêvée. Mais j'avais cette base solide qu'étaient le Jura et la Frontière Suisse. Donc je pouvais m'implanter là pour commencer à travailler sur le scénario avec Jean-Paul Fargeau. Parce que c'était ma base, que j'avais quelqu'un de ma famille qui était de là-bas. J'avais une...

une attache particulière à l'endroit ?

C'est pas une attache... C'est... c'est même parfois une terreur. C'est... La connaissance d'un territoire qui... pouvait m'avoir donné envie de fuir. Et comme c'est un peu ça l'histoire du film. Oui, il fallait que le décor de départ m'angoisse.

C'est intéressant. Et comment ça s'est passé ?

Bien.

Vous avez réussi à... à retranscrire cet angoisse dans le film sans qu'elle vous prenne au tournage ?

Non, mais les plans qu'on a fait du Jura au début du film. Le lac, la maison, la forêt, je pense que c'est vraiment inscrit dans la nature européenne.

Quand on arrive en Polynésie, c'est quand même le choc que moi j'ai eu quand je suis arrivée en Polynésie. Mais j'y suis allée avant. Je suis allée avec Jean-Paul Fargeau, on

est allés. Je ne voulais pas écrire sur la Polynésie, sans y avoir été. On a trouvé des combines pour y aller. Donc je voulais, non pas choisir l'exotisme de la Polynésie, mais, si on quitte le Jura pour aller dans un pays 'idyllique', soi-disant, il faut que je fasse cette expérimentation. Sinon je vais raconter n'importe quoi.

C'est marrant, parce que ça rejoint une question que je voulais vous poser à propos de Beau Travail. Vous connaissiez déjà Djibouti, vous avez déjà vécu là-bas. Mais, pour le coup, votre équipe, que ce soit Agnès ou même vos autres collaborateurs sur le tournage, ne connaissaient pas ce pays. Est-ce que vous avez senti vraiment une différence de point de vue sur le pays et sur les paysages du décor, quand vous êtes arrivé là-bas ? que ce soit pour les repérages...

Je crois que moi, je connaissais Djibouti et je leur en parlais. Mais je crois que quand ils sont arrivés, ils ont été... éblouis.

Mais je me souviens qu'Agnès et Jean-Pol mon assistant m'ont dit « mais... On dirait qu'on est sur un territoire de fin du monde ou de début du monde. » Moi j'avais vécu ça, donc quand on y a grandi on intègre tout, y compris la beauté et l'étrangeté de la République Djibouti. Ces paysages, le lac salé, la mer rouge, le cimetière militaire, tout ça. Déjà enfant, je ressentais que ça ressemblait pas du tout aux autres pays que je connaissais.

Je me souviens d'une chose très étrange quand j'étais petite... Il n'y avait pas beaucoup de monde à Djibouti, la Légion n'était pas encore installée. Il n'y avait pas encore d'armées françaises. Quand on quittait la ville de Djibouti, comme la route qui traversait le Golf était une piste – ça n'était pas encore une route, la route c'est la

Légion qui l'a construite - il y avait une sentinelle. Il fallait qu'on dise qu'on va au Lac Assal par exemple, et qu'on compte revenir vers 16h parce que, comme il n'y avait pas de point d'eau et tout, il fallait prévenir qu'on quittait la ville. En cas de panne de voiture, que les gens puissent penser « il y a des gens qui ne sont pas revenus, qui sont peut-être assoiffés dans le désert ». Ça, je m'en souvenais.

Agnès me disait qu'elle était vraiment émerveillée sur les lieux. Et très vite la question de comment filmer ces paysages s'est assez vite posée. C'est aussi la question de distance par rapport aux personnages. Comment les intégrer au paysage sans donner l'aspect carte postale ?

il faut avoir des principes quand on fait des films. ça aide. Donc avec Agnès on s'en inventent. Moi je lui avais dit « il y a une chose qu'il faudra qu'on fasse, tu vois, ces paysages vont nous jouer des tours. Donc jamais de pano sur le paysage. Jamais de panoramiques et jamais de paysage sans les militaires. Jamais. voilà, ils sont dedans tout le temps. »

Parce que comme ça, on n'est pas dans « le regardez-voir ». On est dedans tout le temps.

C'est important ces principes quand on fait des repérages. Quand on a fait le film en Polynésie avec Agnès, je ne lui ai pas dit ça. La Polynésie on peut la regarder. On a mis les personnages dedans quand même, mais j'avais pas besoin de cet interdit qu'il y avait à Djibouti.

A Djibouti je savais que c'était trop fort, qu'il fallait s'en tenir à ce qu'on avait dit. C'est-à-dire toujours avec les personnages dedans.

je trouve ça hyper intéressant parce que j'ai ressenti vraiment un rapport des légionnaires à la terre, quelque chose de presque fusionnel.

Oui, je crois oui.

je sais plus j'ai noté... il y a quelque chose entre la chair et la poussière, quelque chose plus de l'ordre de la texture que du contemplatif.

Vous savez, je crois que Djibouti interdit le contemplatif. - D'abord être légionnaire interdit contemplatif, parce que il y a cette espèce de pression - mais je crois que Djibouti impose d'être là, d'être dedans. Parce qu' il y fait très chaud, il y fait très sec et que c'est un paysage ou il n'y a pas de village. Il n'y a que des caravanes qui passent. Donc on ne peut pas dire je m'assoie et je regarde, non.

Djibouti est devenu une ville, est devenu un port, mais quand même au départ c'était des territoires où il y avait seulement des caravanes qui passaient. Il n'y a pas de source d'eau, il n'y a pas d'endroit où s'établir.

Et je crois que le contemplatif ça va avec une sorte de possibilité humaine de s'installer. Ce n'est pas le cas de Djibouti.

Et ce n'est pas le cas de c'est légionnaire non plus, qui sont des apatrides...

Ce n'est pas le cas des légionnaires. Mais ce n'est pas le cas non plus du voyageur !

Il n'y a pas de club Med à Djibouti. C'est une beauté qui oblige tellement qu'on ne peut pas y être vautreée.

Une grande partie du film se passe en plein milieu d'un désert comme vous le disiez. Il n'y a pas de village, pas d'infrastructure. Comment est-ce que vous avez appréhendé le travail de découpage ?

Pour 35 Rhums, au milieu d'un appartement, il y a beaucoup de manière de voir un appartement beaucoup de volumes, d'espaces...

On n'en a pas vraiment un quand on fait un film.

non, bizarrement, quand on écrit le scénario, sans le savoir on choisit des focales. Je me suis toujours rendue compte - c'est pas conscient - mais il y a quelque chose qui se passe, qui se cristallise au moment de l'écriture. Quelque chose qui fait que quand on est dans un décor, même si c'est un décor qu'on a trouvé pour le film - c'est pas un studio qui a été construit pour enchâsser le scénario - le scénario oblige, d'une certaine manière, les focales. Elles sont comme inscrites. Souvent avec Agnès on n'a pas besoin de se dire on va emmener toutes les focales... non. il y en a très peu.

Et il y en a une qui devient assez rapidement la focale du film. Le 40, le 50... c'est lié à ce qui est raconté dans le film. ça ne veut pas dire qu'on n'investit pas le décor profondément aux repérages, en préparation ou au moment où on tourne. Mais malgré tout, le scénario a déjà marqué, dessiné quelque chose. Et on ne peut pas trop y échapper.

Là je reviens du tournage, et je rie parce que je me suis aperçue que... bon on a utilisé 3 focales mais... j'ai essayé. Je me disais : « pourquoi pas essayer » mais non. Finalement dans le scénario il y a déjà un choix d'image, un choix de point de vue. Mais c'est bien.

Quand on choisit de n'utiliser qu' une ou deux focales, ça nous oblige à jouer beaucoup plus avec la distance à l'action. Ça me donne l'impression d'avoir besoin de placer mon corps par rapport à ce que je regarde, par rapport à la séquence.

C'est même la seule chose qui compte !

C'est extrêmement rassurant, presque même protecteur, d'avoir une vague idée de l'endroit où sont les corps par rapport au décor. Parce que sinon il y a trop de possibilités. Il faut savoir dès le départ où sont les corps dans le décor.

Sinon... moi je ne saurais pas le faire. Ca n'empêche pas qu'il y ait la caisse d'objectif à côté, mais voilà.

C'était une réécriture de Billy Budd...

non en fait non. l'histoire elle est venue de la proposition de Pierre Chevalier.

Il m'a expliqué ce que seraient « terres étrangères » et je me suis souvenue de mon enfance à Djibouti, la légion étrangère... donc je suis partie dans cette idée. C'était ce qui avait de plus étrangers à moi.

On avait déjà écrit le scénario avec Jean Paul, je lisais Billy Budd et je disais à Jean-Pol - on était à Marseille en train de travailler sur le scénario - je disais légion étrangère c'est comme les marins dans Billy Budd. C'est un monde où il n'y a pas de femmes, où il n'y a que des corps d'hommes en somme. et dans Billy Budd il y a une préface de Melville qui est rapide : « je me souviens à Liberté un jour à l'aube des marins qui avaient fait la fête toute la nuit portaient le corps d'un homme noir sur leurs épaules et

il portait une grande écharpe rouge ». Et cette scène elle est dans beau travail. Ca et la réplique de Michel Subor en demandant d'où vient Grégoire Colin qui dit « belle trouvaille ». C'est tout.

et justement est-ce que il y avait des contraintes de la part d'Arte ?

Chevalier avait voulu faire une série sur terre étrangère et il m'a dit « est-ce que tu veux faire ça » - j'ai dit oui, et j'ai tout de suite dit ça sera la légion. je savais que c'était ça, terre étrangère pour moi.

Comment se sont passés les repérages ? st-ce que vous avez pu partir avec tout le monde ?

non non pas du tout. Je suis allée avec patrick emperé. L'armée française n'était pas hyper contente. On n'était pas du tout soutenus.

J'ai fait les repérages avec patrick emperé qui faisait partie de la collection. Mais Djibouti c'est très petit. Je savais au fond dans ma mémoire... j'avais tout en tête. Même le train. J'avais habité près de la gare donc ce fameux train qui venait d'éthiopie je le connaissais bien.

Même les baraquements abandonnés, les décors un peu désolés dans lesquels ils posent le camp ?

Ils avaient été installés par la Légion étrangère quand ils ont construit la route, donc je les ai réutilisés. Parce que comme la légion ne voulait pas me laisser rentrer dans leur lieux, j'ai pris un lieu à eux qui n'était plus à eux.

Vous ne pouviez rien filmer de la légion ?

ah non ils ne voulaient pas non !

ça ne vous a pas posé trop problème ? par rapport à ce que vous me disiez de tout à l'heure, que sur 35 rhum les décors avaient un peu porté le film ?

Non, j'ai eu très peur qu'on nous vire de Djibouti. Mais le ministre de l'information à Djibouti nous a beaucoup aidé. Il nous a même prêté un camion militaire et une tante militaire.

Donc c'était la République de Djibouti qui soutenait le film, contre l'armée française si j'ose dire. C'était très joyeux...

Mais après la légion ont aimé le film je crois... Aux projections, ils ont envoyé des légionnaires pour voir le film.

Parce qu'ils avaient peur que le film dérange ? Qu'il soit...

Un film de pédé.

C'est ça qu'ils nous ont dit.

Et le film a quand même plu parmi les légionnaires ?

c'est pas un film de pédé, déjà. D'ailleurs je sais pas ce que c'est un film de pédé. Ils disaient : « C'est un film porno, un film de pédé... »

Quand on était à Djibouti, en tournage, je m'en foutais qu'ils disent ça. Je savais que je faisais pas ça, et de toute façon ça n'a pas de sens. C'était leur problème à eux. C'est eux qui avaient peur, pas moi.

justement dans ces décors, il y a une séquence que je trouve super intéressante. C'est quand les légionnaires peignent tous les cailloux en blanc, comme pour tracer des espèces de fondation en sol...

En Afrique c'est toujours ça. Là je reviens du sénégal, j'ai tourné dans un lieu dans un tout petit aéroport, on peint les cailloux en blanc pour faire une petite délimitation. Ce n'est pas moi qui l'ai inventé, ni la légion.

je trouvais c'est intéressant de les voir essayer de se créer leur petit espace entre les barbelés, et au final avoir le regard des locaux aussi qui passent par là...

C'est un petit peu la vérité. C'est ça qui se passe aussi, les locaux c'est les gens de Djibouti. Qui regarde comment vivent ces militaires.

Les cailloux blanc c'est quelque chose d'important dans ces pays là, pour faire des petites frontières.

est-ce que justement vous cherchez une façon de filmer ces légionnaires qui soit différente entre leur camp au milieu du désert, où ils sont entre eux, et la partie en ville, nocturne, où ils se retrouvent dans les boîtes de nuit ?

à 19h ils ont fini leur entraînement, ils sont libérés dans la vie. Ils sont lâchés dans la vie et c'est comme ça je les voyais, puisque je n'avais pas le droit d'aller là où ils s'entraînaient. A partir de 19h je les voyais aller dans les boîtes de nuit... c'est ce que j'ai vu de la légion.

Les séquences dans les boîtes de nuit - même si on est avec eux -ça reste quand même assez assez subtil. même quand ils draguent, ou quand ils dansent, l'émotion est quand même moindre, comparée à la tension qu'il y a entre eux, au rapport au corps, dans les chorégraphies etc

Quand ils sont dans la ville à Djibouti, dans les boîtes de nuit, ils sont obligés de sortir en uniforme. Ils ne peuvent pas sortir en civil, ils sont obligés d'avoir cette tenue. Même si après ils montent dans une chambre d'hôtel. Malgré tout, le fait de sortir en uniforme c'est une prison.

c'est quelque chose qui vous intéressait particulièrement comment dire cette fausse liberté des légionnaires ?

c'est pas faux, ils sont vraiment comme ça et c'est la loi.

C'est pas faux du tout, ils sont sincères, mais il faut qu'ils soient en uniforme

j'ai trouvé que c'était dur de leur donner un espace. où est-ce qu'ils sont chez eux ces légionnaires ? et c'est pour ça que je repensais à la question de pays du film qu'on évoquait avec Agnès, ou est-ce qu'ils sont chez eux, et qu'est-ce que serait le pays du film finalement ?

Pour ces légionnaires, je crois que le film le dit. ils ne sont pas chez eux. Et c'était ça que je voulais dire, pour la collection Terre étrangère, c'était ça qui m'intéressait. Ils ne sont pas chez eux.

J'avais une dernière question sur le travail c'était par rapport à la chorégraphie avec Bernardo comment est-ce que ça s'est passé la préparation ?

c'était très simple. Parce que comme on n'était pas admis, que la légion ne voulait pas nous aider, j'ai commencé à me soucier de trouver quelqu'un avec qui on pourrait s'entraîner tous les jours, pour être prêts.

Et en fait on s'est entraînés pendant des mois. J'avais rencontré Bernardo Montet à Avignon. j'avais été voir un spectacle de danse. il avait fait un spectacle avec des danseurs. Son père a été légionnaire donc je lui ai expliqué mon projet et on a travaillé à Paris dans un gymnase avec les acteurs.

On n'a pas du tout fait des chorégraphies, on a fait de l'entraînement physique. Il n'y avait pas de musique, c'était juste de l'entraînement. Et c'est seulement au tournage que j'ai mis de la musique.

Chaque exercice était préparé mais surtout entraîné ! Il a fallu deux mois. Faire les pompes comme ils font, faire le parcours du combattant comme ils font, si vous êtes pas entraîné vous ne le faites pas. Donc on s'est entraînés.

Entretien réalisé le 06/04/2025 et retranscrit à partir d'un enregistrement sonore.

Annexe 3 : Entretien avec Antoine Dubois, le 11/02/2025

En général, quand est-ce qu'on t'appelle ? Comment est-ce que ça se passe quand on fait appel à toi, etc ?

Oui, écoute c'est très variable. En fait là c'est pas mal parce que, moi je fais partie de l'association des repéreurs, et il y a une des membres de l'asso qui a commencé à faire un gros sondage il y a quelques semaines, sur les pratiques de tout le monde parce que c'est très variable quand même aux fonctions des projets.

Moi en gros, en général en moyenne on m'appelle 3-4 mois avant un tournage. Ce qui fait que pour débiter des repérage, en général il n'y a pas encore d'équipe fixée, il n'y a que le producteur, le réalisateur, peut-être quelqu'un en casting et puis moi. Ou des fois il y a déjà un directeur de prod, ou déjà un chef déco, mais c'est vraiment le tout début. Et après ça dépend. en fait les durées de prépa se sont un peu réduites. Donc c'est de moins en moins en amont , mais ça dépend des productions. En fait plus les repérage se lance tôt, plus ça se passe bien en général, parce que justement tout le monde a le temps de faire son travail, du coup les décors sont choisis en temps et en heure, et après l'équipe déco a le temps de construire, d'investir les lieux etc.

Mais surtout là, sur ce qui est plateforme, en général c'est un peu plus à l'arrache parce que les épisodes sont en cours d'écriture pendant la prépa. On n'est pas du tout sur le même type de recherche, c'est vraiment très hétéroclite en fait.

A ce moment-là quand on t'appelle, toi tu vas avoir des discussions avec qui ? Surtout avec la prod et le réalisateur ou la réalisatrice, principalement ?

Ça dépend encore des projets, c'est à dire que moi ce que j'aime bien avec ce métier, c'est que ce n'est pas vraiment affilié à un autre poste. En fait au niveau du statut on est premier assistant mise en scène, donc on est affilié à l'équipe mise en scène, mais comme c'est un poste qui touche un peu à tous les domaines, à la fois à l'image, au son, à la déco, à la prod, à la régie... du coup on est cadre, on a un statut cadre dans les équipes, donc on n'a pas vraiment de référents. Après, en général, les premières discussions c'est vraiment avec le réalisateur. Mais toute une partie du travail, ça va être aussi de faire en sorte que les équipes de prépa se mettent à parler du même film. Dans les réunions, en général il y a tous les chefs de poste, donc réal, dire de Prod, Chef op, Chef Déco - sauf le son, le son, ils arrivent en général un peu trop tard malheureusement - mais du coup le fait de choisir les décors, ou en tout cas de parler de décors, ça va être un peu le premier vrai sujet concret qu'ils vont avoir en prépa.

C'est quelque chose que je trouve assez important d'ailleurs, c'est à dire que toute une partie va être de trouver les lieux de tournage, mais aussi de faire en sorte qu'il y ait quelque chose qui se passe entre tous les membres, notamment au niveau des repérages d'équipe, quand on les emmène sur les lieux pour décider, pour acter ou non un décor, de faire en sorte que les gens se rencontrent, parlent la même langue face au même film.

Dans ce cas tu vas faire une première phase de recherche tout seul, ensuite les gens arrivent sur le projet et tu leur présentes ce que t'as trouvé, ils te disent oui non et tu repars ?

Ou bien est-ce que dès que tu commences à chercher, t'as déjà des demandes de la part de la déco, du chef-op ?

Encore une fois c'est très hétéroclite comme manières de faire, autant il y a des films où je peux arriver vraiment dès la fin d'écriture, il n'y a personne qui travaille encore sur le projet, et du coup je peux avoir une force de proposition qui est beaucoup plus grande. C'est à dire vraiment être dans un échange, parfois faire un moodboard, proposer des ambiances, des types d'architecture, des types de matériaux, de couleurs...etc.

Autant des fois ça va être très cadré, parce qu'il y a déjà un cahier des charges, parce que le chef-op sait qu'il veut faire tel décor avec telle orientation, pour qu'il n'y ait pas de problème, pour la gestion de la lumière. Enfin des choses qui soient très très cadrées, et là ça devient une recherche beaucoup plus ciblée.

Tout dépend des manières de travailler. En général sur les films d'auteur, il y a quand même beaucoup plus de travail artistique, de place pour proposer des choses. En général, dès que je vois le scénario, je commence par un dépouillement, avec tous les décors j'essaie déjà de proposer un petit peu des choses, je regarde ce que j'ai dans mes archives, et puis des choses qui sont facilement accessibles sur internet. Après on fait une première réunion, soit uniquement avec le réal, soit avec tous les chefs de poste, s'ils ont déjà commencé à travailler. Et après j'ai toute une partie, où je vais moi contacter des gens, et puis aller sur le terrain pour voir des propositions. A partir de là, en général soit on fait une réunion par semaine, en présentiel, soit j'envoie des mails

avec tous mes décors. Et une fois qu'il y a des décors pressentis, là j'emmène tout le monde faire la visite, avec tous les chefs de poste, et sur place ils vont valider ou non les décors. Puis, plus tard, ils reviennent en repérage technique pour vraiment gérer tout ce qui est lumière, découpages...etc.

Du coup, à chaque projet, tu pars quand même d'une base de données que tu t'es construit ?

Des lieux que tu connais déjà, etc., pour un peu tâter le terrain ?

Oui, mais en fait ça me sert plus en tant que référence, ou pour faire parler, pour faire réagir, parce que chacun sa définition. Si je prends un exemple concret, un personnage modeste par exemple, tout le monde va dire en début des réunions, oui on veut un petit espace. Et en fait personne parle de la même chose, ça dépend vraiment des équipes. Mais certains réels vont vouloir vraiment tourner dans des petits décors, et puis en fait la déco va dire "mais non ! on va pas mettre 70 personnes dans un appartement de 40 m2, ça va pas être possible !".

Mais ne serait-ce que de montrer des cas concrets, ça fait réagir, et on voit tout de suite dans quel type de projet on situe aussi, et qui sont vraiment les gens.

Un exemple qui arrive assez souvent, c'est les brasseries, ou les bars, etc., en fait tout le monde a son propre imaginaire, quand les gens disent "un bar", ils voient des réalités très très différentes, donc avoir déjà quelques références à donner, ça aide à cibler, à gagner du temps.

Sur des projets où tu vas avoir une grande marge de manœuvre, de liberté créative, est-ce que, sur tes premières recherches, tu vas quand même garder des considérations logistiques ou techniques en tête ?

Ou est-ce que tu te permets de proposer des décors qui vont être compliqués à manœuvrer, compliqués en termes de logistique, mais qui te semblent plus intéressants artistiquement parlant ?

Bah, alors, ce que je sais, c'est que je vais toujours proposer des décors qui sont envisageables. Par exemple, à Paris, il y a des arrondissements où on ne peut plus tourner, parce que la mairie l'interdit. Donc, je ne vais pas proposer un décor, qui soit à côté des ambassades dans le 7e, c'est sûr.

Ou des décors qui sont compliqués, parce que je sais que ça ne va pas être possible. Par exemple, sur les prises de son en direct, je ne vais pas proposer de choses qui soient inenvisageables. Après, moi, je ne gère pas ce qui est logistique, c'est vraiment la régie qui prend le relais, et le Régisseur Général, quand il va être là, c'est lui qui va dire s'il y a des choses qui ne sont pas possibles.

Après, il y a 2 écoles. C'est-à-dire que ce métier-là, repéreur, dans la culture anglo-saxonne, il est affilié à la Régie. C'est Location Scout, c'est affilié directement aux régisseurs, alors que nous, on est vraiment, même dans la convention collective, on est

affilié à la mise en scène. Et moi, je sais que je vais quand même privilégier la mise en scène dans mes choix, après, ça dépend vraiment des repéreurs, quoi.

Mais moi, ça ne me dérange pas, pour reprendre l'exemple du petit appartement - effectivement, c'est chiant pour une équipe d'être dans les escaliers, avec le Combo dans les escaliers, dans un petit espace, au sixième étage, dans une chambre de bonne. Et en même temps, il y a des films où le décor, c'est ça. Parce que si on est dans un appartement plus grand, qu'on triche pour le réduire, etc., ça se sent. Donc, en fait, ça va vraiment dépendre des metteurs en scène. Là, j'ai fait une série Netflix pour la première fois, c'était à Marseille, et c'est pas du tout la même chose. J'étais avec des gens qui s'en foutent, parce qu'ils veulent un confort de tournage, c'est un peu une logique à l'américaine. Ils ont des camps de base et des décors dans lesquels ils rayonnent, et du coup, bon, avoir un appartement de 100 m² pour jouer un truc d'étudiants, ça les dérange pas. Ils vont réduire ça avec de 3 feuilles de décor, mais c'est pas du tout la même logique.

J'ai fait plusieurs films avec Michael Hearse, pour le coup, c'est quelqu'un qui fait très attention aux décors naturels, notamment sur ces questions de taille d'espace. Il y a des réalisateurs comme lui qui essaie d'être assez réaliste, un peu dans le prolongement de Rohmer et compagnie. C'est-à-dire que même si on a 2 axes de caméras, parce qu'en fait, on est dans un espace de 30 m², c'est pas le même rendu, et c'est ça qu'ils veulent, quoi.

Il n'y a pas de réponse unique, quoi. Tout dépend de la mise en scène.

Est-ce que ça t'arrive d'avoir vraiment des requêtes particulières de la part d'autre chef de poste qui t'obligent à adapter ton travail ?

Je pense à ça, parce que tu es en image, des requêtes de chef-op. Les appartements, c'est toujours un peu compliqué, par exemple. Il y a des histoires de syndiques, il y a beaucoup de gens à gérer, sur les tournages de nuit, ça peut être compliqué, etc.

Souvent on peut nous demander de privilégier des appartements en res de chaussées pour pouvoir éclairer facilement... ou avec des balcons, tu vois. ça va être aussi si on a des trucs galères, genre des grandes baies vitrées, tu vois. Une grande baie vitrée orientée plein sud, c'est sûr que ça va pas aller, ou alors il faut des facilités pour bornioler...

Je pense à ça, justement, le team de Mickaël Hers à Beaugrenelle, c'est tout de suite ça, c'est de dire "voilà, dans un appartement, au 20e étage, dans une tour vitrée, plein sud, ça, ça va pas le faire quoi."

A chaque décor c'est un peu un prototype, et il n'y a pas vraiment de recettes, donc à chaque fois, c'est un départ de 0.

Oui, c'est ce qui est cool aussi, j'imagine.

C'est ce qui est stimulant ! Mais c'est pour ça aussi que c'est assez rare qu'un lieu se prête à plusieurs tournages.

Oui, et puis même, j'imagine que certains metteurs en scène ne veulent pas spécialement tourner dans des lieux qu'ils ont déjà vus ailleurs.

Ouais, même si ça, pour le coup, je trouve ça un peu abusé. Parce qu'en fait, on ne reconnaît jamais vraiment les lieux. Il y a tellement de manière de les filmer, de les décorer... Mais bon, c'est vrai qu'il y a des metteurs en scène qui, par principe, veulent arriver dans des territoires un peu vierges.

Et en même temps, il y a tellement de tournages, et notamment, en Ile-de-France, que c'est complètement absurde ! Dans le sens où la moindre boulangerie a été dans 3 films minimum !

Et après, je pense que les ingénieurs du son, ils arrivent trop tard sur les prépa, même souvent dans les repérages d'équipes, ils sont pas là, et c'est con. Parce que ça pourrait justement être l'occasion de plus penser à l'acoustique d'un lieu, en dehors des nuisances, je veux dire, mais vraiment au son. Moi j'essaie de faire attention, mais là pour le coup, il n'y a vraiment rien qui nous pousse, c'est dommage.

Ouais, c'est encore un truc qui doit un peu évoluer.

Bah, ça évolue dans le mauvais sens, parce qu'en fait, les prods ont de moins en moins d'argent là sur les projets, du coup, ils lancent les salaires de moins en moins en tôt, et du coup, les gens arrivent de plus en plus tard. Et des fois, c'est un peu plus

rare, mais des chefs de postes qui arrivent après les repérages d'équipe. Le tournage est dans un mois, donc si c'est non, il faut complètement repartir à zéro...

Je ne sais pas depuis combien de temps tu fais ce métier, mais est-ce que tu as l'impression qu'il y a une évolution dans le métier depuis que t'as commencé ?

Ça fait 12 ans que je fais ce métier, après je suis assez jeune, j'ai 34 ans, mais du coup, dans l'asso, les autres membres, c'est plutôt des vieux, pour le coup, ils ont tous 50 ans. à la base, il n'y avait pas, ça n'existait pas ce métier. C'était le premier assistant mise en scène qui faisait les repérages, et aussi le casting, parfois. Et ça s'est vraiment créé avec le raccourcissement des temps de prépa, et avec le numérique, et c'est devenu un métier à part entière.

Moi j'avais jamais fait de séries, enfin, j'avais toujours fait que des longs métrages de cinéma, parce que je ne regarde pas de séries, du coup, ça ne m'intéressait pas. Mais là, je trouve que le gros changement, c'est le rapport de force entre les plateformes et le cinéma.

Et donc quand je l'ai travaillé pour Netflix, c'est sûr que ce n'est pas vraiment les mêmes... c'est quand même une évolution. Dans le sens où c'est un peu plus "production de contenu". Donc, il y a quand même moins de recherches artistiques,

de proposer des lieux qui soient viables, que ça aille vite ou ça tourne. C'est pas vraiment le même travail.

Parce qu'il y a énormément de décors aussi. Là, il y avait huit épisodes, et peut-être 50 décors à trouver. J'avais quatre mois de repérages, mais ça ne permet pas d'avoir autant de recherches, je trouve.

Globalement, l'évolution du métier, je ne sais pas, je n'ai pas envie de dire de bêtises, parce que c'est tellement des projets différents. J'ai l'impression quand même que le gros truc, c'est que les prépas se raccourcissent. Et donc, du coup, ça devient beaucoup plus dur de faire un travail de fond.

Après j'ai l'impression, mais je ne sais pas si c'est moi, que les gens vont beaucoup plus en studio. C'est-à-dire qu'avant, il y avait quand même ce truc d'être en décors naturel qui était un peu un truc français.

Et là, c'est peut-être lié au fait qu'ils construisent plus de studios avec France 2030, avec toute une volonté comme ça d'équiper. ou c'est peut-être l'effet Covid, je ne sais pas. En tout cas, j'ai l'impression que les prods vont plus facilement en studio.

Mais je n'ai pas envie de dire de bêtises, c'est juste mon ressenti. Mais par exemple, des exemples que j'ai eu récemment, c'était de trouver des décors naturels pour les faire en studio.

D'accord, pour les reproduire vraiment très pour trait ?

Soit pour les reproduire, soit pour carrément faire des photos de fonds à incruster ou de prendre tout le mobilier d'un vrai décor naturel pour le mettre en studio.

là, c'était un film de Danielle Arbide où en fait, comme ils peuvent pas tourner au Liban, ils tournent tout en studio avec des écran leds ou des trucs comme ça.

Mais j'ai l'impression qu'il y a plus de studio qu'avant. Je sais pas si c'est que moi.

Et dans ces cas-là, est-ce que ça t'arrive que on te demande par exemple de trouver des décors qui matchent avec un décor de studio qui est en préparation ? Je sais pas, par exemple, trouver l'extérieur qui va matcher avec l'intérieur de maison.

Ouais, carrément.

Ou même, tu vois, je viens de Marseille, je travaille principalement ici et il y a beaucoup de tournage au studio à Martigues - c'est les gros studios de Provence. Et souvent, ça va être aussi de trouver en série, pour des raisons de production, c'est-à-dire que toute l'équipe est là pendant des mois pour tourner en studio et il y a quelques extérieurs, quelques décors naturels à compléter. Ça va être aussi de trouver un environnement autour de Martigues, je sais pas, les deux rues, la plage, le machin qui raccorde, qui s'insère bien dans le plan de travail.

Et après, par rapport aux différents types de prods qui vont venir te chercher, t'as l'impression que des productions avec n'importe quel budget maintenant, prennent des repéreurs ou repéreuses, ou est-ce que c'est cantonné à des annexes 1 ?

Il y a les annexes 3 qui prennent aussi des repéreurs, en général, c'est plutôt les repéreuses débutants. Après, sur des courts métrages, je crois pas. C'est-à-dire que dès qu'il y a le budget, ils le font, mais quand c'est un tout petit budget, en général, c'est ça qui saute en premier. C'est d'ailleurs dommage, souvent ça se ressent.

C'est quand même un métier qui fluidifie pas mal, artistiquement et logistiquement toute la prépa. C'est-à-dire que si une fois qu'on a un décor qui est là, qui est bien, qui plaît, qui est validé, et le réalisateur se projette, c'est bon. C'est comme une fois qu'on a trouvé un comédien, c'est un métier.

Quand t'es appelé assez tôt, suffisamment tôt sur un projet pour qu'on te laisse des libertés, tu prends quasiment la place d'un directeur artistique qu'il pourrait y avoir dans d'autres pays. Enfin créer la DA un peu du film, ça passe aussi par toi, j'imagine ?

Bah c'est pas tant la création, je trouve qu'on la faire accoucher, on permet qu'elle émerge et qu'elle émerge aussi au sein des discussions entre tous les interlocuteurs.

Quand tu vas découvrir un lieu pour la première fois, est-ce qu'il y a vraiment des choses sur lesquelles tu portes ton attention en premier, une checklist...?

Ah bah écoute, oui...

En fait, j'ai du mal à répondre parce que c'est un peu des automatisme, mais bon, je pense que j'essaie de faire un premier tour neutre, en me disant où est-ce que va être attiré mon regard, c'est quoi un peu les points forts du lieu, quoi.

Donc ça, ça va dépendre de chaque lieu, je sais pas, j'ai pas vraiment de méthode. En fait, c'est aussi très visuel, donc ça va être "est-ce qu'il y a des éléments visuels particuliers qui me plaisent, qui m'attirent, qui matchent avec l'ambiance qu'on cherche pour le décor."

Mais j'ai du mal à le définir. J'ai pas de checklist, en tout cas. Et après, ça va être juste de faire attention à des choses... d'un point de vue sonore, est-ce qu'il y a pas des avions, un feu rouge avec une autoroute à côté, enfin, je sais pas, des trucs qui font ce que ce soit vraiment compliqué.

Est-ce que pour accéder si c'est un appartement, c'est pas juste un escalier de service ou en fait on va jamais pouvoir ramener une caméra...

Est-ce qu'on est pas dans une impasse privée, très riche, ou en fait il va falloir demander l'accord à 50 personnes qui veulent absolument pas de tournage, parce qu'ils veulent juste avoir leur tranquillité...

enfin, c'est des choses qui au bout d'un moment viennent un peu spontanément

Et justement, par rapport à ça, on nous dit que tourner à Paris a commencé à devenir vraiment, vraiment compliqué. Est-ce que t'as l'impression que c'est propre à Paris, ou est-ce que de façon générale, ça commence à devenir de plus en plus dure de trouver des décors, ou de payer des décors ?

Non, j'ai l'impression que c'est vraiment propre à Paris. Parce qu'il y a trop de tournage à Paris, et parce que c'est aussi la volonté de la mairie, de limiter les tournages et de privilégier... en fait, tout ce qui est pas industriel, quoi.

Je sais qu'ils ont construit, une réplique de Paris, mais j'y crois moyen, il y a quelques rues, avec des appartements...etc. Comme un studio, à ciel ouvert.

Après, il y a aussi beaucoup de fois où on me demande de trouver Paris ailleurs, c'est-à-dire de tricher Paris, à Montpellier, à Bordeaux, sur quelques rues, quelques appartements, ça marche.

Et ça passe ?

Oui ! Ça se fait très, très souvent, même en Belgique aussi, avec le tax-shelter, il y a des copros belge, et pour ce qui est intérieur parisien, il y a quelques appartements à Bruxelles qui marchent, ça se fait assez spontanément.

Mais, moi, je pense que la vraie solution, c'est en fait de faire en sorte que les scénaristes arrêtent d'habiter tous à Paris, et qu'ils écrivent une histoire qui se passe ailleurs, quoi !

Même là, j'ai été à Toulouse, parce qu'on a demandé à plusieurs de faire comme une sorte d'audite de pourquoi les gens ne tournent pas à Toulouse. Et en fait, c'est ça, c'est parce que Toulouse, c'est une ville qui fait Toulouse, mais qui ne fait pas du tout autre chose, quoi. Et les scénaristes ne vivent pas à Toulouse, donc le petit bistro parisien où chacun parle de ses petits problèmes de couple, il existe pas, et du coup, ça peut pas y aller.

Mais ça, c'est un vrai truc, notamment pendant les J.O. en fait, comme les tournages ont été interdits en Ile-de-France, tout le monde... Bon, déjà, il y a plein de prods qui sont pas venus, qui ont choisi d'autres pays pour tourner que de la France. Mais aussi, on nous a demandé de trouver Paris partout d'ailleurs, donc la petite impasse qui fasse Montmartre, le petit machin, mais à Marseille, à Montpellier, à Bordeaux...

Ouais, même à ce moment-là, t'as pas eu l'impression qu'il y avait plus de scénarios qui se déroulaient en province ou dans d'autres lieux que Paris qui ont été choisis.

Non, c'est plutôt qu'il y avait moins de tournages, ça, c'est sûr.

Et après, justement, quand tu cherches des lieux en dehors de Paris, est-ce que tu vas t'aider par exemple les commissions du film ? Est-ce que tu as des interlocuteurs comme ça que tu peux aller voir ?

Ouais, carrément, c'est un peu la première chose que je fais. Après, c'est rarement eux qui trouvent les décors. Mais, enfin, souvent, déjà, c'est bien pour aborder un peu les premières recherches, avoir des références, etc. Parce qu'ils ont souvent des décors un peu pourris, mais qui existent. Je sais pas comment ça. Un peu, que les gens leur proposent, ou qui ont déjà servi dans d'autres films, ou qui ont beaucoup tourné dans des téléfilms, des machins. Mais bon, c'est déjà un peu un premier travail de défrichage qui est très bien. Mais surtout, après, ce qui va être précieux, c'est qu'ils vont avoir des relais sur place qui vont être assez rapides. C'est-à-dire que si, par exemple, moi je vais chercher un terrain au bord d'un fleuve en Auvergne, et que j'ai envie de contacter le directeur de l'Association des pêcheurs d'Auvergne pour un gars qui connaisse tout le coin, je vais directement demander à la commission du film de me trouver le contact. Et en général, il connaisse bien tout le réseau, tout le maillage un peu associatif et des gens sur place. Mais leurs banques de données en tant que tels, c'est vrai que c'est utile, mais c'est rarement comme ça, je vais trouver le décor. D'accord. Sur des gros décors, sur des châteaux, des trucs comme ça qui sont répertoriés, ça marche.

Et ouais, à part les commissions du film, t'as d'autres interlocuteurs en particulier ?

Il y a des agences de décor. Mais là, pour le coup, c'est du coup des décors qui tournent pas mal dans des films et qui sont assez chers en général, donc ça va dépendre aussi du budget du film. Mais je sais pas, il y a 20 mille lieux, the place to be, il y a plein d'agences comme ça dont c'est le travail, spécialisé dans les lieux de tournage.

Et après, les commissions du film, des fois il y a des commissions de films aussi dans les villes, dans certaines villes en particulier.

Il va être ouvert à chaque fois la bonne perte de relais qui va me rediriger vers le décor, parce que c'est ça, je vais pas moi, partir avec ma voiture et aller petit par la chance de trouver un décor, c'est plutôt d'abord d'identifier les personnes qui seraient susceptibles à bien les tels régions, tels lieux, tels types de décors.

Ok, ok. Et après, j'avais une dernière question, parce que j'ai vu que t'avais bossé sur le règne animal, et moi c'est un film qui m'intéressait un peu, parce qu'on m'a dit que Thomas et David Caillet étaient assez impliqués dans les repérages, apparemment. Et du coup, je voulais savoir un peu toi comment ça s'était passé pour ce tournage-là, et ta relation aussi avec eux.

Oui. Alors moi, j'ai fait un travail vraiment très très bref pour ce film, en fait, je pouvais pas le faire, parce que j'étais sur un autre projet, du coup j'avais mis Benjamin Vasseur, qui est un collègue pour faire les repérages, qui a fait vraiment le gros du travail. Je sais que ça avait été un petit peu compliqué aussi, parce qu'effectivement, il y a ce truc avec les frères, qui sont très impliqués dans les repérages. Et surtout c'est un peu le lieu où ils ont grandi, dans les Landes, ces forêts-là, donc ils avaient vraiment beaucoup d'exigence sur des choses qui ils étaient très attachées, à certains des éléments sensoriels vraiment qui sont très très particuliers. Donc je sais que ça a été un peu dur comme repérage.

Moi je suis intervenu, en fait, dans un deuxième temps, quand j'étais dispo, parce que ça a brûlé en fait, c'est-à-dire qu'ils ont commencé à tourner. Il y avait les incendies

dans le sud-ouest, et la majorité des décors ont brûlé, ou étaient plus disponibles, parce que du coup c'était interdit de tourner, enfin, ça a été très compliqué. Et donc moi mon travail, ça a été de trouver un peu des forêts, surtout raccords, pour essayer de trouver des pinèdes comme ça, qui ne soient pas dans les Landes, mais qui pourraient marcher. Et notamment, j'ai été du coup dans le Nord, à Fontainebleau, à Hermonzy, en Picardie, pour en fait, Alors c'est pas exactement les mêmes forêts, mais il y a des fois des tout petits espaces, quelques hectares qui sont effectivement des pinèdes avec un peu de sable et tout, et où ça peut raccorder. Ok. Donc je sais qu'après Thomas Caillet, moi je ne sais plus là, mais il avait été les voir, il a trouvé ça bien. Et après finalement, ils avaient quand même réussi à trouver une autre forêt au sud des Landes, qui était jouable en prod, et qui raccordait, donc ils ont fini le tournage dans le sud de la France, mais pour le coup c'est vraiment...

Tu vois quand je te dis c'est des prototypes, c'était vraiment un cas très très très particulier.

Et ça arrive souvent que tu tombes sur des réalisateurs, qui justement ont un attachement particulier à certains lieux, soit qui n'arrivent pas à s'en détacher, soit qui t'imposent de chercher dans ces endroits-là ?

Ouais, carrément. Mickael Hers c'était quand même vachement ça, il y a tout un travail aussi sur Amanda, de restituer un certain Paris, c'était ambivalent, parce qu'il y avait parfois des lieux à qui il était attaché, mais en même temps mon travail ça va être aussi de proposer d'autres équivalents, et en fait de faire aussi passer d'un souvenir qu'il peut avoir des fois pour certaines séquences, à la fiction.

Effectivement ça va être aussi de se détacher du lieu de l'expérience, pour essayer de créer quelque chose.

Là je pense au film de Daniel Auteuil en Camargue, il vit là-bas en fait, il vit à Monsan, il a grandi à Avignon, et donc il y avait aussi tout un truc sensoriel sur qu'est-ce que c'est la Camargue l'hiver, les lumières de la Camargue l'hiver, et donc tout un travail de repérage, effectivement comme tu dis, certains lieux qu'il connaît, etc. et en même temps des fois on se rend compte que ce qui est juste dans la vraie vie, c'est pas forcément ce qu'il est plus juste au cinéma, et donc de proposer un peu des équivalents, qui soient plus dans la fiction.

En général les auteurs, ils écrivent pas forcément en pensant directement à un lieu, mais en pensant quand même à certaines références.

Annexe 4 : LES RAPACES, carte des repérages

https://framacarte.org/fr/map/les-rapaces-carte-des-reperages_209410

Annexe 5 : Carte satellite des repérages

[https://earth.google.com/earth/d/1ogSHw3Da60pNgWKiLmfQQ9NMNGW6lkL8?usp=drive link](https://earth.google.com/earth/d/1ogSHw3Da60pNgWKiLmfQQ9NMNGW6lkL8?usp=drive_link)

Dossier PPM

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025 Soutenance de juin 2025

Projet sans titre Tim Saillant et Antoine Pitaval

Cette co-PPM fait partie des mémoires intitulés :

Peut-on décoloniser le western ? Tentatives de détournement d'un genre mythique.

Le rôle du chef opérateur dans les repérages

Directrice de mémoire de Tim Saillant : Élise Domenach

Directeur de mémoire d'Antoine Pitaval : David Grinberg

Directeur de mémoire externe de Tim Saillant : *en cours de recherche*

Directeur de mémoire externe d'Antoine Pitaval : *en cours de recherche*

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Présidente du jury : Giusy Pisano

Sommaire

Synopsis	3
Relation à la problématique du mémoire	4
Dimension dramaturgique / traitement	5
Inspirations	8
Séquencier	11
Repérages des lieux	13
Liste technique image / son	15
Budget	18
Plan prévisionnel de travail	19
Planning de post-production	19
Scénario (en cours d'écriture)	
CV	21

Synopsis

En 1896 quelque part en Amérique du Nord, Jacques, un opérateur lumière et Nari son assistante originaire d'Indochine, sont à la recherche d'une tribu amérindienne afin d'obtenir des images à rapporter à Paris. Après avoir arpenté les paysages, ils découvrent enfin un signe de vie sous la forme de fumée au loin. Mais lorsqu'ils arrivent, il ne reste que les ruines d'un campement, des objets cassés, des tissus brûlés et des douilles de balles. Jacques est frustré, il craint de rentrer bredouille. Lorsqu'ils reprennent leur chemin, il observe son assistante. C'est alors qu'il a l'idée de faire jouer Nari, en la faisant passer pour une indigène. Nari finit par se prendre au jeu et les deux se mettent à imaginer des scènes du quotidien. Des années plus tard, dans un riche intérieur orné de souvenirs d'expéditions, Jacques est interviewé par un journaliste sur sa méthode et son succès. Il évoque vaguement une ancienne collaboratrice...

Relation à la problématique du mémoire

Le mémoire que je suis en train d'écrire s'intéresse aux films contemporains qui peuvent être considérés comme des relectures ou comme reprenant les codes du genre du western. Mon corpus principal est constitué de : *Los Colonos* (2023) de Felipe Gálvez, *First Cow* (2019) de Kelly Reichardt, *Jauja* (2014) et *Eureka* (2023) de Lisandro Alonso. Le genre du western s'est imposé dès le début dans le paysage cinématographique et en particulier lors de l'âge d'or des studios hollywoodiens¹. Les actions des films que l'on associe au western se déroulent le plus souvent au 19ème siècle en Amérique du Nord. Si le western est un genre cinématographique très fluide, la période et les lieux peuvent largement varier, certains thèmes sont constitutifs de ce genre. Il hérite de questions fondatrices du mythe de l'identité américaine en véhiculant des notions comme la « frontière », la « destinée manifeste », la « wilderness ». Dans l'idéologie véhiculée par la majorité des films appartenant au genre du western, nous pouvons observer que l'homme blanc occidental possède un rôle majeur. Celui-ci doit accomplir, propager ou défendre la civilisation moderne au milieu d'une nature à la fois belle et dangereuse. Notamment face aux populations autochtones, qui elles en revanche sont le plus souvent à la marge des films au même titre que les femmes. Ce qui se trame au fond dans le genre du western, c'est la justification d'une violence coloniale, d'une conquête au nom de la fondation de la nation américaine. Ainsi que la définition de ce qui appartient au monde civilisé, à une certaine humanité, et ce qui n'en fait pas partie : le monde « sauvage ».² Chaque film de mon corpus tente, à sa manière, de raconter des histoires se déroulant au XIXème siècle sur le continent américain, ou leurs implications de nos jours pour le cas de *Eureka*. Mais avec un regard différent de ce que l'on peut voir dans les westerns « classiques ». En mettant des groupes marginalisés au premier plan (les amérindiens, les femmes, les immigrés...), en repensant la relation entre les humains et leur environnement ou encore en explicitant la violence intrinsèque et légitimée par le western. Cette violence peut être à la fois physique et symbolique. Aussi bien par les choix des sujets que par la manière de les transposer à l'écran, ces films proposent des tentatives de réécriture du western que l'on peut qualifier de « décoloniales ».

¹ Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge: genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien, 1930-1960*. 2e éd. Malakoff: Armand Colin, 2016.

² Mairet, Gérard. *Politique du western*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2018.

En effet ils mettent en exergue les différentes formes de « colonialité »³ endogènes à ce genre : sur la nature, sur le genre, le pouvoir, le savoir etc...

Les réalisateurs et réalisatrices cherchent des formes pour s'emparer de cet imaginaire à leur tour. Comme les films que j'analyse, la partie pratique de mon mémoire prend la forme d'une fiction qui a pour objectif de traiter de cette période historique via le prisme de la décolonisation. Je souhaite mettre en scène à la fois la violence envers les humains et le monde vivant ainsi que la réécriture ou l'effacement de l'histoire. En somme, je souhaite saisir à mon tour l'imaginaire du western pour le questionner ; me confronter aux implications de la création d'une esthétique « décoloniale ». De réfléchir, via l'expérimentation qu'est la réalisation, à notre rapport aux images du western et aux images « historiques » de la période.

Dimension dramaturgique / traitement

Le récit se construira à partir des différentes observations que j'aurais pu faire lors de l'analyse des films de mon corpus. En effet, ce qui change c'est à la fois les événements racontés et le point de vue adopté. Par exemple *Los Colonos* (2023) de Felipe Galvez raconte l'extermination des Selk'nam au Chili, histoire peu connue du grand public, via le regard de Segundo, un métis servant de guide aux colons. Dans la caractérisation des personnages et le déroulement du récit il y a trois grands aspects que je souhaite développer :

- La falsification volontaire de la réalité par le processus cinématographique (Jacques et Nari créent de fausses images ils ne se soucient pas de la véracité seul compte le résultat)
- La violence physique et symbolique que l'on retrouve dans cette période (le campement brûlé des indiens, la disparition mystérieuse de Nari et l'effacement de la mémoire une fois que Jacques a réussi à lancer sa carrière)
- La différence d'approche de l'environnement entre Nari et Jacques lors de la traversée des paysages : l'un ne voit que des obstacles à son périple et ne souhaite pas appartenir à ce monde, l'autre au contraire y évolue avec plus d'agilité et de présence au monde.

Jacques est inspiré des premiers opérateurs lumières envoyés aux quatre coins du monde en quête d'images « exotiques », et Nari son assistante est une femme immigrée issue de l'empire colonial

³ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023.

français en Indochine. Je m'inspire ici de plusieurs personnages et événements historiques. À la fois de Flaherty, qui aura provoqué de nombreux débats sur la notion de vérité dans le cinéma documentaire avec sa mise en scène de l'esquimau *Nanouk l'Esquimau* en 1922, et de la façon dont Léon Gaumont chercha activement à effacer l'héritage d'Alice Guy. Nari, si elle n'a pas l'idée en première, aura clairement un sens créatif plus développé que Jacques dans la fabrication de leurs images. L'idée est que Nari collabore aussi. Elle n'est pas innocente mais en participant à cela elle est à son tour exploitée. Jacques n'est pas un personnage machiavélique qui aurait tout prévu. Comme certains personnages de *Los Colonos* qui véhiculent un racisme profond, c'est un homme de son époque, un homme banal en quête de fortune et de réussite qui ne se questionne pas sur les implications réelles de son entreprise. C'est un opportuniste qui trouve en Nari l'occasion de réussir. La violence physique faite aux indiens s'incarnera lors de la scène de découverte des ruines du campement. Elle est inspirée par l'événement réel du massacre de Wounded Knee du 29 décembre 1890, soit à peine 5 ans avant la première projection des frères Lumière. On trouve des photographies de l'époque équivoques quant à la violence de ce qui s'y est déroulé⁴

De la même manière le traitement du film sera inspiré par les observations des films de mon corpus. Un aspect important sera la manière dont le rythme de l'action et des plans sera traité à l'écran. Comme dans *Jauja* ou *First Cow* les plans seront majoritairement fixes ou avec quelques mouvements de caméra fluides. Les plans s'inscriront dans la durée. L'objectif sera de laisser au spectateur la possibilité de ressentir le temps réel de la marche, de l'évolution de nos personnages au sein du paysage et de ne pas rendre spectaculaire l'action. Ainsi, de ne pas les transformer en « conquérants » intrépides et aventureux. Le film se déroulant à une période « historique » l'image participera avec les costumes et les accessoires à nous transporter à la dite période. En utilisant ou simulant des optiques plus anciennes, en se rapprochant des couleurs des peintures de Remington par exemple comme dans *Los Colonos* ou de la pellicule argentique et des autochromes. Le cadrage aura un rôle important en particulier dans le traitement des paysages. Il y aura un travail à faire pour faire croire au voyage de nos personnages. D'une certaine manière nous allons devoir mentir au spectateur pour lui faire croire que Jacques et Nari se situent effectivement hors de France et parcourent de longues distances en variant la typologie des paysages (forêt, lac, plaine, terrain rocheux...).

⁴ L'enterrement des cadavres gelés des Lakota à Wounded Knee le 4 janvier 1891 (cliché G. Trager et C. Morledge, Société historique du Nebraska à Lincoln) : <https://archeologie.culture.gouv.fr/monde/fr/wounded-knee>

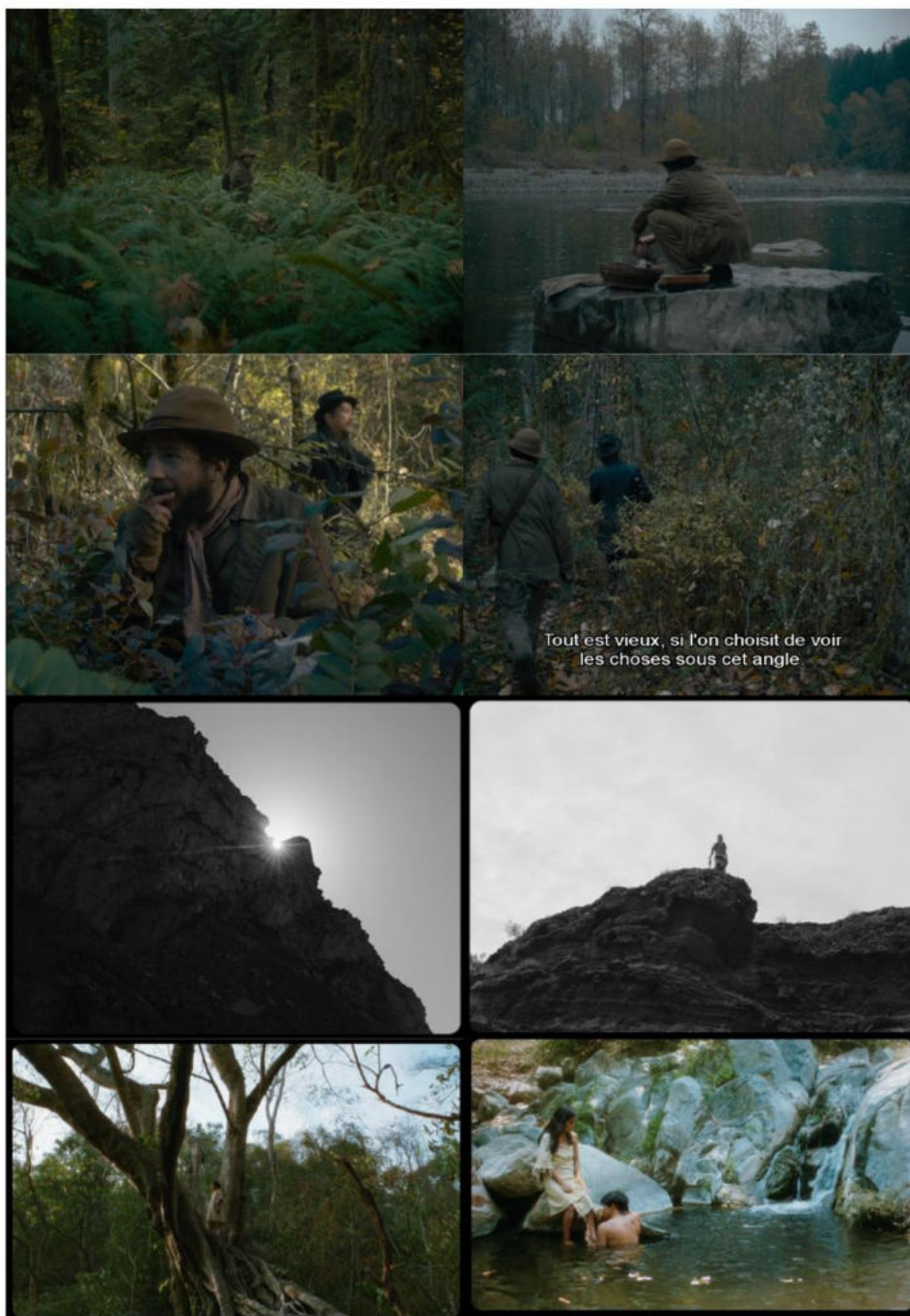
Le film se déroulera majoritairement dans la nature ; elle occupera donc très souvent une partie du cadre mais il faudra trouver des manières de la remettre au premier plan et de ne pas s'en servir simplement comme toile de fond, cela se jouera aussi dans le traitement du son. Enfin, lors de la dernière scène qui elle se déroule en intérieur, il faudra par les accessoires et le décors raconter la réussite de Jacques. Je pense à des objets qui évoqueraient d'autres de ses aventures sur d'autres continents, comme des oeuvres d'art que l'on qualifie à l'époque « d'art primitif », des trophées de chasse ou un cabinet de curiosité, images d'une collecte de la nature sous prétexte de scientificité.

Mémoire sur les repérages (Antoine Pitaval) :

Cette PPM entre dans le cadre de mon mémoire sur le travail des repérages pour le métier de chef-opérateur, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce film me permettra d'aborder la questions des repérages intérieurs et extérieurs, pour comparer les similitudes et les différences entre ces deux approches. La partie extérieure, suivant les personnages dans leur itinérance, sera l'occasion pour moi de creuser la notion de décor dans le road-movie, avec l'idée de créer le « pays du film ». En effet, notre histoire se déroulant en Amérique du Nord, il va aussi être question de rendre à l'image un décor qui nous est inaccessible en réalité, un cas qui revient très souvent dans le travail des repéreur.ses, et par extension, des chef.fes déco et chef.fes opérateurs. La recherche du décor intérieur (un musée, une faculté ou un cabinet de curiosité...) me permettra d'explorer la notion de singularité du décor, qui devrait occuper une place importante dans mon mémoire, tout en nous confrontant aux conditions de tournage dans un lieu historique ou protégé. À cela s'ajoutent toutes les questions techniques amenées par ce scénario, qui seront tout aussi importantes pour mon mémoire, tant du point de vue de l'image, que de tous les autres corps de métier (accessibilité du décor, coût, contraintes météorologiques, orientation, possibilités d'éclairage...).

Inspirations :

Dans l'ordre First Cow / Eureka / Jauja / Godland / Los Colonos







Séquenceur

Le film se déroule en trois chapitres de durée équivalente (environ 5min) pour atteindre 15min

Chapitre 1 : La recherche

Chapitre 2 : La fabrication des images

Chapitre 3 : L'interview

Séquence 1 - EXT Jour - Plaines

Jacques et Nari marchent avec leur matériel de prise de vue sur le dos. Jacques s'arrête et regarde sur une carte barbouillée de notations hasardeuses. Il peine à utiliser sa boussole. Nari la lui prend des mains et trouve tout de suite la bonne direction, elle se remet à marcher.

Séquence 2 - EXT fin de journée - Campement de Jacques et Nari

Leur tente est dressée, Nari apporte du bois pour constituer un feu de camp. Elle s'active à préparer la nourriture tandis que Jacques nettoie son matériel de prise de vue.

Séquence 3 Ext - aube puis milieu de journée - région Montagneuse

Jacques et Nari continuent de marcher, le paysage change ils sont à présent dans une zone plus montagneuse le terrain se fait plus escarpé.

Séquence 4 Ext - fin d'après midi - Dans une région où la terre du sol devient rouge

Les deux personnages trouvent sur leur chemin un reste de céramique cassée et des traces de pas, au moment de se remettre en chemin ils observent de la fumée derrière des arbres au loin

Séquence 5 Ext - matinée - Ruines d'un campement brûlé

Jacques et Nari découvrent des restes d'un campement. Les toiles sont déchirées et partiellement noircies, quelques bouts de bois tiennent encore debout mais la majorité est au sol. Il ne reste que des objets cassés. Jacques se penche et trouve des douilles tombées sur le sol. Ils repartent en ayant récupéré au préalable quelques objets.

Séquence 6 Ext - après midi et fin de journée - Campement de Jacques et Nari près d'un lac

Jacques est frustré et il craint de rentrer bredouille. Il observe Nari au loin qui nettoie dans l'eau des ustensiles. Jacques installe son appareil cadre Nari au loin et regarde dans le viseur. Il a la main sur la manivelle mais ne tourne pas, il observe.

Séquence 7 Ext - Jour - Dans la forêt

Jacques et Nari marchent dans la forêt. Ils font une pause, Jacques en profite pour demander à Nari de poser devant la caméra. Nari est réticente mais Jacques insiste. Elle finit par se prendre au jeu.

Séquence 8 Ext - Jour - au bord d'une rivière

Jacques filme Nari qui joue devant lui une scène de taille de silex et de bois. Il lui passe des accessoires pour son « costume » et elle réfléchit avec lui aux actions à faire devant la caméra.

Séquence 9 INT - Jour - Dans le cabinet de Jacques à Paris -

Dix ans plus tard, dans le cabinet de Jacques richement décoré de son matériel cinématographique, et d'un cabinet de curiosités de la nature. Un journaliste interview Jacques à propos de sa carrière et de ses prochains projets. Le journaliste lui montre alors un photogramme de Nari déguisée en indienne.

Repérages des lieux

La majeure partie de l'histoire se déroule dans des paysages semblables à l'Amérique du Nord (Canada, USA). Un des enjeux majeurs pour nous sera donc de trouver des lieux en France, pouvant se confondre avec ces paysages. Nous cherchons plusieurs typologies de décor :

- Une forêt de conifères
- Des montagnes (surtout en arrière-plan)
- Des points d'eau (lac, berge de rivière)
- Une plaine « inhabitée »
- Un paysage plus rocailleux / sableux

Notre première option est en Auvergne, dans l'ouest du Puy-de-Dôme, puisque cela nous permettrait de loger l'équipe chez Antoine Pitaval (Saint-Maurice-Es-Allier) et accéder aux différents décors en voiture. Nous nous fixons une limite d'une heure de trajet maximum entre notre lieu de repos et les différents décors. Les premiers lieux que nous allons repérer sont :

- Col de Guéry : montagnes assez escarpée avec des versants rocheux à pic
- Lac du Guéry et autres lacs de montagnes alentours
- Massif du Sancy (crêtes en arrière plan, à voir jusqu'où nous pouvons monter en altitude, moins boisé que le Guéry car plus haut)
- Plateau de Millevache (Plateau très peu peuplé, mais avec des pâturages)
- Puy de la Vache, Puy de Lassolas (montagnes à la terre rouge)
- Vallée des Saints à Boudes (petit colorado provençale)

Pour l'instant nous ne fermons pas les portes à tourner dans une autre régions de France (Parc national des Cévennes, lac du Salagou, Val d'enfer, Causse noir).

Dans l'ordre de lecture : Lac du Guéry, Col de Guéry, Plateau de Millevache, Massif du Sancy, Puy de la Vache et de Lassolas, Vallée des Saints à Boude



Liste technique image et son

Caméra

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
Kit Komodo X	Caméra	1	ENSL
Angénieux 15-40	Optiques	1	ENSL
Angénieux 30-90	Optiques	1	ENSL
LMB 4x5,6	Accessoires	1	ENSL
ARRI FF5	Accessoires	1	ENSL
Commande de zoom	Accessoires	1	ENSL
Série true ND 4x5,6	Filtres	1	ENSL
Polarisant rotatif	Filtres	1	ENSL
Starlite	Vidéo	1	ENSL
Hollyland	Vidéo	1	ENSL
Batterie Cube	Energie	1	ENSL
Vlock 140	Energie		ENSL
SSD navette 4To	Data	1	ENSL
MacBook pro	Data	1	ENSL
Adaptateur USB-C	Data	1	ENSL
Pied vidéo	Mach	1	ENSL
Sekonic L858	Bijoute	1	ENSL
Thermocolorimètre	Bijoute	1	ENSL

Lumière

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
M18	Source	1	ENSL
Kit Astera Titan	Source	1	ENSL
Kit Astera Helios	Source	1	ENSL
Fresnel Led	Source	1	ENSL
Cadre 8x8/12x12	Modifieur	1	ENSL
Toiles 8x8	Modifieur	3	ENSL
Toiles 12x12	Modifieur	3	ENSL
Cadre 120	Modifieur	3	ENSL
Miroir sur lyre	Modifieur	1	ENSL
Hard/Soft	Modifieur	1	ENSL
Poly	Modifieur	2	ENSL
Reflecteur souple	Modifieur	1	ENSL
Floppy	Modifieur	3	ENSL
U126	Grip	2	ENSL
Pied 1000	Grip	4	ENSL
Pied baby	Grip	1	ENSL
Rotule	Grip	6	ENSL
Porte-Poly	Grip	2	ENSL
Touret 16A	Distrib	1	ENSL
Prolons	Distrib	5	ENSL
Générateur 2kW	Distrib	1	ENSL

Machinerie

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
Bouts	Accroches	6	ENSL
Clamp	Accroches	5	ENSL
Cyclone	Accroches	5	ENSL
Bras magique	Accroches	3	ENSL
Big ben	Accroches	2	ENSL
Spigot	Accroches	2	ENSL
Bache	Autre	2	ENSL
Borniol 2x3	Occultants	2	ENSL
Borniol 5x3	Occultants	1	ENSL
Taps	Occultants		ENSL
Barre 2m	Structures	2	ENSL
15x20x30	Cubes	3	ENSL
Z-up	Autre	1	ENSL

Son

Enregistreur

- SOUND DEVICES 833 n°2 MICROPHONES
- Sennheiser MKH416
- SANKEN CS-3e
- SCHOEPS CMC6 + MK4 + MK41
- Couple SCHOEPS LCR CINELA Albert
- Micro SCHOEPS PZM CMC6 + BLM03C
- Câble actif SCHOEPS KC5 - 5m pour système Colette CMC

Accessoires micro

- Suspension CINELA Osix2-416
- Suspension CINELA Osix3 CS-3e
- Suspension CINELA Osix2-CMC
- Bras magique MANFROTTO 196 + Clamp 035
- Bras magique MANFROTTO 196AB - 3 sections
- Super Clamp MANFROTTO 035 + Wedge

Perches et pieds

- Embase de sol MANFROTTO 003MF
- Perche L-QT
- Perche XL-QT

- 1 Pieds micro standard

Bonnettes

- Bonnette CINELA PIANISSIMO (CMC)
- Windjammer CINELA Piani - NOIRE
- Bonnette CINELA PIANO
- Module CS-3e pour bonnette CINELA PIANO
- Windjammer CINELA Piano - NOIRE
- 1 Bonnette mousse SCHOEPS type "Pavarotti"
- 1 Bonnette CINELA Leo-20
- Bonnette mousse pour MKH416
- Bonnette mousse pour SANKEN CS-3e

Cables

- 3 XLR 20m
- 2 XLR 15m
- 2 XLR 10m
- Multipaires Audio 2x XLR M/F (20m)
- 2 Adaptateurs TRS Mâle / Mini-TRS Femelle à vis

Energie

- 2 Batterie NP1 Li-Ion, 14,4V - 50 Wh
- 1 Sabot HAWK-WOODS NPC-XLR4S pour batterie NP1 vers XLR 4b F
- 1 Chargeur double HAWK-WOODS NP-2C pour Batteries Type NP

Synchronisation

- 2 Tentacle Sync E
- 1 Câble Tentacle C06 Mini-Jack / BNC
- 1 Câble Tentacle C03 Lemo -> Mini-Jack

Monitoring

- 2 Casques HD25
- Amplificateur casque 3 canaux SUPERLUX HA3D

Transport

- Sac à dos pour équipement audio ORCA OR-165
- Sac pour 4 pieds micros ou 2 pieds d'enceinte

Budget

Nous prévoyons de partir en équipe réduite pour le tournage en région, pour des raisons de coûts et de logistique. Soit au maximum 8 personnes, comédiens compris : 5 pos

	BUDGET LIBRE	BUDGET VÉHICULE
Location véhicule	-	400
Carburant	-	400
Péages	-	100
Nourriture	500	-
Costumes (Jacques, Nari, journaliste)	200	-
Accessoires (Caméra, trépied, sac à dos, gourde...)	100	-
Création de décors (Tente, feu de camp, camp des natifs)	400	-
Location de décors	0-?	-
Logement	0-?	-
TOTAL	1200	900

tes incompressibles : réalisation, image, son, deux acteurs/actrices et 3 postes en fonction des besoins.

Autres sources de financement :

- crowdfunding
- apport personnel

Plan prévisionnel de travail

Rendu dossier PPM	11 février
-Constitution équipe technique et artistique, -story-board -choix des lieux à repérer, -demande d'autorisation de tournage si nécessaire, -réservation du matériel	12 février au 9 mars
Repérages en région 1ère session	10 mars au 16 mars
-Ajustement du découpage et/ou choix d'autres lieux si nécessaire -Préparation de la logistique du tournage	17 mars au 23 mars
Repérages en région 2ème session	24 mars au 30 mars
-Choix définitifs accessoires et costumes -Plan de travail définitif pour le tournage	31 mars au 27 avril
Tournage (7-9 jours)	Sur la période allant du 28 avril au 11 mai

Planning de post-production

Montage image	12 au 18 mai
Etalonnage / Montage son / Mixage	19 mai au 27 mai

Exports	28 mai au 01 juin
Rendu	02 juin

Pour la partie écrite du mémoire

Rendu dossier PPM	11 février
Analyse des films + sources théoriques + plan définitif	12 février au 9 mars
Ecriture différentes parties	17 mars au 23 mars
Ecriture et assemblage des parties + introduction et conclusion	31 mars au 27 avril
Ecriture de la version définitive + bibliographie complète	12 mai au 22 mai
Relectures et corrections	23 mai au 01 juin
Rendu	02 juin

CV

SAILLANT TIM

+33 (0) 6 70 87 17 53

t.saillant@ens-louis-lumiere.fr

84 Rue du Cherche-Midi 75006 Paris
France

COMPÉTENCES / SKILLS

Anglais C1 / English

Maîtrise de
Microsoft Office,
Capture One,
DaVinci Resolve,
Avid, Premiere,
Lightroom,
Silverstack

CENTRES D'INTÉRÊT / INTERESTS

Cinéma,
Photographie,
Histoire, Volley-ball / Cinema, Photography, History, Volley-ball

PROFIL / PROFIL

Etudiant en troisième année section cinéma à l'**Ecole nationale supérieure Louis-Lumière**. *Last year student at Film School Louis-Lumière.*

EXPÉRIENCES / EXPERIENCES

Stage à l'Iconothèque de l'INSEP Octobre 2024 / Internship at INSEP's Film Archives October 2024

Archives cinématographiques de l'INSEP / indexation, conservation, montage sur table 16mm.

Cadreur/Monteur Le Crayon Média Juin-Juillet 2021 / Camera operator/ Editor at Le Crayon Média June-July 2021

Captations/tournages et post production à destination des réseaux sociaux

Assistant photographe stagiaire Chanel Paris Juin-Juillet 2020 / Photography assistant trainee at Chanel June-July 2020

-Préparation de la prise de vue en studio et en extérieur. Installation et rangement du matériel.

Stage d'observation Walter Films Paris Décembre 2014 / Internship at Walter Films Paris December 2014

-Observation du fonctionnement d'une entreprise dans le domaine audiovisuel et des étapes de production.

ÉTUDES / STUDIES

3ème année section Cinéma ENS Louis-Lumière promotion 2025 / Last year student at Film School Louis-Lumière class of 2025

Licence Cinéma Panthéon-Sorbonne Paris mention Bien / *Bachelor's degree in Film studies at Panthéon-Sorbonne University*

Baccalauréat économique et social Lycée St Thomas d'Aquin Paris Spécialité sciences sociales et politiques mention TB / *High-School Diploma specialty political science*



ANTOINE PITAVAL

Technicien image

Paris / Clermont-Ferrand
07 83 12 70 48
antoine.pitaval@gmail.com
Permis B
FR, ANG

FORMATION :

- 2025 **ENS Louis Lumière**
École de Cinéma
Paris
- 2022 **Cinéprépa**
Classe préparatoire aux grandes écoles de cinéma
Toulouse
- 2020 **Lycée Murat**
Baccalauréat Scientifique
Issoire

STAGES :

- 2023 **Transpacam**
Location de matériel caméra
Stagiaire au planning caméra
- 2021 **Biscuit Production**
Production visuelle à Clermont-Ferrand
Electricien de plateau
- 2018 **Visium**
Location de matériel à Clermont-Ferrand
Stage découverte

EXPÉRIENCES :

- 2024 **Les Choses Sauvages**
Fiction, 13'
Réalisé par Margaux Audouin
Cadreur
- 2024 **Divine**
Fiction, 5'
Réalisé par Chloé Benoît
Chef Opérateur
- 2023 **Vole, Donne, Nique**
Documentaire, 9'
Réalisé par Dorian Maigrot
Chef Opérateur
- 2023 **Enfin Bref**
Fiction, 12'
Réalisé par Nicolas Morin
Electricien de plateau
- 2022 **Pensées bleues**
Fiction, 4'
Réalisateur et Chef Opérateur

Centres d'intérêts : Photographie argentique, Handball, Horlogerie

Table des matières

Remerciements.....	2
Résumé.....	3
Abstract.....	4
Sommaire.....	5
Introduction.....	6
I] 35 Rhums : le traitement d'un décor intérieur commun dans la mise en scène de Claire Denis.....	9
A. Le décor, territoire du lien : l'appartement comme espace fusionnel.....	9
B. La mise en crise de l'espace : du cocon à l'étouffement.....	16
C. L'extérieur comme promesse d'émancipation.....	22
D. L'émulation des repérages selon Claire Denis.....	27
II] Entre chair et poussière : relation entre les paysages et les corps dans Beau Travail de Claire Denis.....	31
A. Paysages et subjectivité.....	31
B. Corps chorégraphiques et espace scénique.....	35
C. Territoires, frontières et déracinement.....	41
D. Découvrir le pays du film : entretien avec Agnès Godard.....	46
III] Les Rapaces, Articulation pratique-théorique.....	49
A. Préparation.....	49
B. Recherches et repérages.....	59
C. Tournage et retour d'expérience.....	74
Conclusion.....	80
Bibliographie.....	82

Filmographie.....	83
Annexes.....	84
Dossier PPM.....	142
Table des matières.....	164