

Devant la caméra, derrière la caméra. Passages de frontière

Gilles Mouëllic



Mes travaux sur l'improvisation m'ont amené à étudier ce que j'ai appelé la « direction de l'intérieur », c'est-à-dire la double fonction de metteur en scène et d'acteur quand elle est destinée à orienter, au moment de la prise et sans concertation, la trajectoire d'une situation. Les réactions improvisées des autres acteurs nourrissent ainsi la scène par un engagement non prémedité dans le présent de l'enregistrement. Le travail de Rabah Ameur-Zaïmeche est exemplaire de cette pratique qui modifie la nature des interactions entre les différents membres de l'équipe du film. Ces expériences, qui seront rappelées en guise d'introduction, peuvent susciter une réflexion plus large à propos des diverses modalités d'intervention du metteur en scène en cours de prise, au-delà du cas particulier de l'acteur réalisateur. Pour citer un seul exemple, l'utilisation de l'oreillette, méthode de direction d'acteur éprouvée par Jean-Luc Godard dans les années soixante, est à nouveau revendiquée aujourd'hui par Bruno Dumont depuis la série *P'tit Quinquin* : parler à l'oreille des acteurs en cours de prise est bien une manière de franchir la frontière entre l'espace fictionnel – le *profilmique* – et l'espace où se tiennent le metteur en scène et l'équipe technique que je vais appeler, sans être certain de la pertinence de la proposition, le *préfilmique*. Cet exemple d'articulation entre innovations techniques et choix esthétiques m'a convaincu de l'intérêt de se poser une autre question : les technologies numériques ont-elles eu des conséquences concrètes sur la manière de diriger les acteurs sur un plateau dans des films qui se situent, comme les films d'Ameur-Zaïmeche, à l'articulation de la fiction et du documentaire ? Et si oui, cela a-t-il influé sur le collectif constitué par l'équipe de tournage ? Si cette prise en compte de la technique répond aux exigences du programme de recherche *Technès*¹, dans lequel s'inscrit cette intervention, elle ne nous éloigne pas pour autant de l'improvisation, qui reste ici au cœur de ma réflexion.

¹ Partenariat international de recherche *Technès* (*Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique*), Montréal/Lausanne/Rennes, (2016/2022).

Franchir la frontière

Dans ses cinq films réalisés à ce jour², Rabah Ameur-Zaïmeche est à la fois réalisateur et acteur, et ce sont là, outre quelques très rares participations à des films amis, ses seules expériences de comédien. Pour comprendre les motivations de cette double fonction récurrente, il est nécessaire de prendre en compte plusieurs éléments de ce que l'on pourrait appeler la *méthode* Ameur-Zaïmeche. Chaque étape de la fabrication du film répond ici à un désir revendiqué de faire confiance à une part essentielle d'improvisation en cours de tournage. Débarrassons-nous tout de suite de cette opposition entre *improvisation* et *maîtrise*, lieu commun répété à l'envi : choisir l'improvisation, c'est choisir une autre forme de maîtrise, qui répond tout autant à une volonté de contrôle du cinéaste sur le film à venir. L'implication d'Ameur-Zaïmeche dans toutes les phases de la réalisation, de l'idée initiale au montage final, témoigne du fait que rien ne peut lui échapper, sa place en tant que personnage au sein de la fiction participant bien sûr de cette volonté de maîtrise. La version finale du scénario, suite très dépouillée de situations accompagnées de bribes de dialogues, est le résultat d'un long travail qui permet au cinéaste de connaître parfaitement les enjeux de chacune des séquences à venir. Seules les plus proches collaborateurs ont accès à ce scénario : la plupart des acteurs ignore jusqu'à son existence, le document n'étant jamais utilisé sur le plateau. Plusieurs raisons guident ce choix radical, chacune étant liée à la présence d'une majorité d'acteurs amateurs. La première d'entre elles concerne la volonté de ne pas instaurer une relation de pouvoir fondée sur l'accès à l'écriture, mal maîtrisée par certains de ces acteurs. Il n'y a donc pas de dialogues écrits et une confiance absolue est donnée à la capacité d'appropriation des situations par les acteurs eux-mêmes. Ce refus de l'écriture est aussi une manière d'éviter toute *intention*, véritable poison pour les acteurs non aguerris, de privilégier l'imprévisibilité de l'instant en faisant de chaque occurrence un événement en soi et non la *représentation* d'un événement. Cette absence apparente de programme précis à respecter détermine le tournage en plans longs, voire très longs, laissant le temps aux situations de s'installer. Ces éléments permettent de comprendre la présence de l'acteur Ameur-Zaïmeche, dont le rôle consiste à orienter la séquence, à profiter d'une élément inattendu pour adopter en cours de prise une direction ou, au contraire, mettre fin à une inflexion qui ne répond pas à une trajectoire qu'il est le seul à connaître précisément, tout cela sans avoir à interrompre le filmage. Cette fonction de

² *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?* (2001), *Bled Number One* (2006), *Dernier Maquis* (2008), *Les Chants de Mandrin* (2012), *Histoire de Judas* (2015).

direction de l'intérieur peut aussi être assurée par un des acteurs expérimentés comme Abel Jafri, complice de longue date du cinéaste.

La méthode rapidement présentée ici n'est pas sans conséquences sur les fonctions de chaque membre de l'équipe. Alors que le bon déroulement d'un tournage « classique » s'appuie sur les capacités de chacun à prévenir des aléas susceptibles de fragiliser la mise en œuvre d'un programme à respecter, l'incertitude est l'un des fondements de la conception du cinéma d'Ameur-Zaïmeche. La scène peut être rejouée si nécessaire, mais il ne s'agit jamais de répéter pour parvenir à une forme de perfection. Cela nécessite, pour chaque membre de l'équipe, une attention de tous les instants et une remarquable capacité d'adaptation. L'imprévisibilité est la règle, autant au niveau du déroulement d'une séquence qu'au niveau du plan de travail susceptible de changer du jour au lendemain, le film s'inventant au fur et à mesure du tournage. Nul besoin de préciser ici que cette réactivité ne peut exister qu'avec des équipes légères, proches, dans la nécessité d'un engagement collectif, d'une bande ou d'un clan, voire d'une troupe, les rôles de chacun pouvant varier selon la nécessité du moment.

Contester la frontière

Ce deuxième temps va me permettre d'interroger la question de la technique, sans m'éloigner pour autant de l'improvisation et de la création collective. Je vais partir pour cela d'un film qui a fait parler de lui pour plusieurs raisons, parmi lesquelles l'obtention de la palme d'or à Cannes en 2008 : il s'agit de *Entre les murs*, de Laurent Cantet. On s'est beaucoup interrogé sur la manière dont Cantet avait dirigé ce collectif de jeunes comédiens inexpérimentés qui font preuve d'une aisance surprenante devant la caméra. Certains des choix de Cantet rejoignent ceux d'Ameur-Zaïmeche. Parmi ceux-là l'absence de dialogues écrits, au profit d'un long travail d'appropriation fondé sur l'improvisation à partir de situations déterminées par le metteur en scène et François Bégaudeau, scénariste et auteur du livre dont le film est l'adaptation. Toute l'année précédant le tournage au mois d'août 2007, les collégiens volontaires ont participé chaque mercredi après-midi à un atelier préparatoire dirigé par Cantet et Bégaudeau, dans lequel les suggestions des collégiens étaient les bienvenues. Des séquences se sont alors imposées peu à peu, avec un cadre assez précis, mais sans recours à la fixation dans l'écriture afin de préserver la fraîcheur du jeu au moment du tournage. Le second procédé proche de la méthode Ameur-Zaïmeche concerne la direction de l'intérieur. Cantet n'est pas acteur, mais François Bégaudeau joue le rôle du professeur de français, fonction qu'il a exercé dans la vie pendant plusieurs

années. Cette position centrale au sein de la classe est bien celle d'un metteur en scène de l'intérieur, sa complicité avec Cantet et sa présence tout au long de la préparation lui permettant de réagir en temps réel aux sollicitations inattendues des jeunes comédiens, voire de déclencher des réactions par une intervention surprise préparée avec Cantet. Mais cette direction de l'intérieur peut aussi être prise en charge par certains membres du collectif d'acteurs qui constituent la classe, à partir d'une concertation « confidentielle » avec le metteur en scène. Le but est alors de déclencher des moments improvisés, tout en respectant la trajectoire d'une séquence, définie en commun. Ce pari esthétique – faire confiance à la capacité d'improvisation d'un collectif composé de jeunes acteurs amateurs – est tout autant un pari technique : comment enregistrer ces improvisations qui peuvent surgir de partout dans cette véritable salle de classe qui sert de décor au film ? Le précieux *making-of* du film permet de comprendre, sous l'apparente simplicité de la salle de classe, la complexité du dispositif technique mis en place par l'équipe du film. Cantet y présente les trois caméras qui tournent en même temps sur un *time code* commun, *time code* qui est aussi celui des trois enregistreurs numériques multipiste : aux trois caméras répondent donc trois magnétophones de 8 pistes chacun, 24 pistes donc, avec un certain nombre d'élèves équipés d'un micro HF. La parole peut donc surgir de partout, et une des caméras est chargée de cadrer le plus rapidement possible les auteurs des réparties improvisées. Mais ce dispositif autorise aussi une nouvelle modalité de la transgression de la frontière qui me préoccupe ici. En effet, l'absence de contrainte de durée liée aux caméras numériques et la possibilité d'une synchronisation permanente entre images et sons permettent à Cantet d'intervenir quand il le souhaite dans le mouvement même de la prise. Il peut ainsi, sans interrompre l'enregistrement, susciter un échange, préciser le rythme de telle ou telle intervention, proposer un geste ou un mouvement. Cette possibilité a pour conséquence d'atténuer considérablement le rituel très intimidant de la prise encadrée par les fameux « moteur, action » puis « coupez ». Selon Cantet lui-même, il n'existe plus de bonne et de mauvaise prise, qu'il faudrait donc refaire pour accéder à une forme de perfection. Essayer autre chose, répondre immédiatement à une idée, palier telle ou telle fragilité sans avoir à en faire état : le tournage a donc lieu dans une continuité ponctuée d'échanges entre Cantet et les acteurs, auxquels peuvent se mêler les autres membres de l'équipe. La hiérarchie ne disparaît pas pour autant, bien sûr, mais, dans un geste qu'il revendique comme « politique », Cantet utilise les potentialités techniques pour accentuer la dimension collective de la création sur le plateau.

Pour prolonger cette même idée, l'utilisation des radio-récepteurs intra-auriculaires, plus communément appelés oreillettes, constitue une autre forme de contestation de la frontière entre le profilmique et le préfilmique. Bien avant

l'avènement du numérique, quelques cinéastes utilisaient déjà ces prothèses, le plus célèbre d'entre eux étant Jean-Luc Godard qui en a fait grand usage durant les années soixante. Dans *Une femme mariée* (1964), *Masculin Féminin* (1966) puis *La Chinoise* (1967), le dispositif permet à Godard d'expérimenter en cours de prise un système de questions/réponses entre le metteur en scène et les acteurs. Ceux-ci doivent réagir dans l'instant, improvisant un mélange de réflexions personnelles et de réactions censées répondre aux singularités de leurs personnages. Pour Véronique Campan, qui consacre à cette question un texte³ qui sera publié en 2021, « durant cette période, l'oreillette devient, de film en film, un outil précieux au service de la mise en place d'une pensée déconstructive et réflexive du cinéma [propre à Godard] ». Dans ce même article Campan analyse la manière dont Bruno Dumont reprend le procédé à partir de la série *P'tit Quinquin*, dans un premier temps pour palier la perte de moyen devant la caméra de Bernard Pruvost, l'acteur non professionnel interprète du personnage principal, le commandant Van der Weyden. « Très vite, écrit Véronique Campan, Dumont et son équipe se rendent compte que diriger des acteurs inexpérimentés à l'oreillette permet de gagner du temps, de réduire le nombre de prises et d'affecter l'élocution comme les gestes joués d'un effet retard qui en accroît le comique ou l'étrangeté ». Contrairement à Godard qui, en affirmant par la voix sa présence derrière la caméra, utilisait l'oreillette pour mettre en scène la contestation de la frontière entre préfilmique et profilmique, Dumont ne révèle rien au spectateur de ce singulier dispositif de direction d'acteurs. Je ne vais pas développer plus avant ces deux cas passionnants, non seulement parce que l'analyse de Véronique Campan est tout à fait réussie, mais aussi parce que la part d'improvisation est ici assez problématique et mériterait une longue étude. Dans une autre configuration, plus dépendante des innovations numériques, l'oreillette va me permettre d'aborder le troisième et dernier point de cette proposition.

Abolir la frontière

Pour cette dernière entrée, je vais m'appuyer sur une séquence de *La Bataille de Solferino*, réalisé par Justine Triet en 2013. Cette séquence met en scène les deux personnages principaux, Laetitia (Laetitia Dosch) et Vincent (Vincent Macaigne), au milieu de la véritable foule réunie autour de la rue de Solferino

³ Véronique Campan, « Dans le creux de l'oreille : diriger les acteurs à l'oreillette », in Richard Bégin, Thomas Carrier-Lafleur et Gilles Mouëllic, *Formes cinématographiques et portabilité des machines*, à paraître en 2021 aux Presses Universitaires de Montréal, « Cinéma et technologies ».

dans l'attente de ce qui sera la victoire de François Hollande aux élections présidentielles de 2012. Le couple formé par les deux personnages vit séparé et Laetitia, journaliste à la télévision, est un peu débordée par les deux enfants en bas-âge dont elle a la garde. Elle demande au baby-sitter de les amener près de Solferino, où elle doit faire un direct, afin d'échapper à l'instabilité du père qui tente d'exercer son droit de visite. Mais Vincent, avec la complicité involontaire du baby-sitter, les retrouvera bientôt dans la foule. « Je crois à une forme de bordel organisé de la mise en scène, dit Justine Triet. C'est-à-dire allier à une structure très écrite des éléments perturbateurs qui vont placer les acteurs dans une situation inconfortable parce qu'impossible à maîtriser. Ce qui me plaît c'est que du coup, ça les aide à ne jamais se reposer sur le texte. Ils sont toujours à la limite du déséquilibre⁴ ». Dans le cas présent, les séquences ont été très préparées, et huit caméras sont prêtes à répondre à toutes les sollicitations du direct. Mais les acteurs sont obligés de s'adapter aux mouvements de la foule, voire aux interventions inopinées de véritables manifestants inquiets de la présence des jeunes enfants ou défendant Laetitia face à l'insistance de Vincent. Le contexte est si imprévisible que Justine Triet avoue avoir totalement perdu le contrôle du film à plusieurs reprises. La frontière entre le préfilmique et le profilmique est d'autant plus indiscernable que la présence à l'image d'une partie de l'équipe de cinéma et du matériel est rendue possible par la situation elle-même qui justifie la cohabitation avec les équipes de télévision. Mais cette coprésence des caméras ne résout pas l'enregistrement en son direct des conversations captées dans la foule. La perche étant inopérante dans un environnement aussi bruyant, seules la qualité des micros HF et les performances des enregistreurs numériques multipistes portables rendent possible cette captation en direct des voix, l'enjeu étant ici de ne pas avoir recours à la postsynchronisation. L'oreillette très visible dont est équipée Laetitia Dosch sert de moyen de communication entre l'actrice et Justine Triet. La présence de cette oreillette et des micros HF rappelle l'origine télévisuelle commune de ces deux appareils, au tournant des années soixante (bien avant le numérique, donc). Tout est question ici de portabilité, de mobilité et de fiabilité des machines qui permettent aux opérateurs de s'adapter aux situations les plus inconfortables, et au cinéma d'inscrire la fiction dans une réalité documentaire. Si cette confrontation entre les deux « régimes » n'est pas nouvelle, elle trouve ici de nouveaux modes opératoires d'autant plus intéressants que la fiction ne renonce pas à ses propres exigences : scénario, dialogues, situations, acteurs professionnels. Mais chacun de ces éléments, permettant d'affirmer une intention de mise en scène, est fragilisé par les débordements du réel, sources

⁴ « Entretien avec Justine Triet », livret d'accompagnement du DVD distribué par Shellac en 2014, p. 10.

de désordre et donc de contestation de la maîtrise supposée de la mise en scène. Si ce surgissement de l'inattendu est toujours possible dans un acte de création où l'humain est impliqué, les trois cas présentés ici ont pour point commun une volonté d'inventer d'autres modes de figuration en élaborant des éléments susceptibles de perturber la linéarité programmatique de toute mise en scène. Ces éléments perturbateurs déclenchent des réactions inattendues : ces adaptations à l'imprévu peuvent être ici appelées des moments d'improvisation.

Ces quelques réflexions sur les passages de frontière entre préfilmique et profilmique m'inspirent trois conclusions, susceptibles à mon sens de développements ultérieurs. Premièrement, ces moments improvisés mettent en scène des acteurs professionnels et ce que l'ont pourrait appeler avec Mario Ruspoli des « acteurs improvisés », coexistence qui peut être analysée comme un désir d'inventer de nouvelles relations entre le régime fictionnel et le régime documentaire. Deuxièmement, les conséquences de ces expérimentations ne concernent pas seulement le metteur en scène et les acteurs. Toutes les fonctions liées à la fabrication du film sont susceptibles d'être affectées, depuis l'écriture du scénario jusqu'au mixage. Mais ce sont surtout les interactions entre les membres de l'équipe sur le plateau qui peuvent changer de nature, la dimension collective étant nécessairement privilégiée au détriment du strict partage des tâches commandant à l'organisation hiérarchique du plateau. Cela peut aboutir à une forme de redistribution des fonctions sur le tournage, source d'innovations formelles, on l'a vu, mais qui peut aussi générer des tensions. La réactivité de chacune des personnes concernées – et donc sa propre capacité d'adaptation voire d'improvisation –, s'impose alors comme une qualité essentielle, qualité qui doit s'appuyer par ailleurs sur une parfaite maîtrise technique. Pour le dire autrement, des éléments centrifuges peuvent venir à tout moment fragiliser voire déstabiliser le confort d'un plateau dont le dispositif repose sur une structure très centripète.

Troisièmement, ces nouvelles formes d'interaction sont rendues possibles par les innovations techniques liées notamment à la transition numérique : durée de la prise, mobilité et maniabilité des caméras mais surtout des enregistreurs numériques multipistes portables. En effet, dans chacun des exemples présentés, l'enregistrement de la voix est un élément essentiel, ces appareils ayant contribué à une forme de libération de la parole sur les plateaux. Il faut cependant relativiser la dimension révolutionnaire de l'avènement du numérique et replacer les innovations formelles dans une histoire longue du cinéma (c'est tout l'enjeu du programme international *Technè*). La double fonction de cinéaste et d'acteur traverse toute cette histoire, avec parfois la volonté assumée d'orienter la mise en scène en cours de prise :

c'est le cas de Renoir dans *La Règle du jeu* (1939), Cassavetes dans *Husbands* (1970) ou Pialat dans *La Maison des bois*⁵ (1971) ou dans *A nos amours* (1983), pour citer des exemples célèbres. L'intervention du metteur en scène en cours de prise existait bien entendu déjà dans le cinéma muet, et on a vu que dans les années soixante, Godard expérimentait lui aussi des dispositifs techniques permettant d'interférer très concrètement dans les échanges entre les personnages. Ces quelques éléments justifient pourquoi au syntagme désormais admis de « révolution numérique », nous préférons le syntagme « transition numérique » (voire de « conversion numérique » chère à l'historien des religions Milad Doueihi, malgré sa connotation religieuse parfaitement assumée par l'auteur) : on a pu voir ici que la direction d'acteurs est une manière d'*historiciser* les relations complexes entre technique et création, démarche nécessaire au moment où l'idéologie du pur présent véhiculée par le tout numérique peut nous faire perdre dangereusement la mémoire.



Bibliographie

CAMPAN Véronique, « Dans le creux de l'oreille : diriger les acteurs à l'oreillette », in Richard BÉGIN, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Gilles MOUËLLIC, *Formes cinématographiques et portabilité des machines*, à paraître en 2021 aux Presses Universitaires de Montréal, « Cinéma et technologies ».

COHEN Clélia, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Les Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003.

DOUEIHI Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011.

⁵ Voir par exemple cette citation de l'actrice Agathe Nathanson qui interprète un des personnages principaux du feuilleton réalisé par Pialat pour la télévision : « C'était un film d'amusement, on se savait pas ce que l'on allait tourner, [Pialat] mettait les enfants dans un état d'esprit qui leur ressemble, celui du jeu, et qui se poursuivait même quand la caméra ne tournait pas. [...] Il y avait quelque chose de continu entre la vie du tournage et le film lui-même. Pas de rupture. Le fait qu'il n'y ait pas non plus de technique lourde, ni beaucoup de maquillage, ajoutait à cette sensation. Il devait faire un signe discret au cameraman. On ne sentait rien ». Agathe Nathanson, in Clélia Cohen, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Les Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p 64-66, p. 64.

2021 © Création Collective au Cinéma

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors, 2017 [2013].

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2010.

MOUËLLIC Gilles, « *Entre les murs* (2008), de Laurent Cantet : un dispositif numérique d'écoute », in Roxane HAMERY, Antony FIANT et Jean-Baptiste MASSUET (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, PUR, « Le Spectaculaire », 2017, p. 175-184.

MOUËLLIC Gilles, « Techniques d'improvisation, techniques et improvisation. Trois études de cas », in Serge MARGEL (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, Giuseppe Merrone Editeur, « A contrario/campus », Lausanne, 2016, p. 155-169.

« Entretien avec Justine Triet », livret d'accompagnement du DVD du film *La Bataille de Solférino*, distribué par Shellac en 2014.