

*Beauté modeste d'un film d'époque sans époque :
l'inventivité sous contraintes des costumes
et du HMC de Michael Kohlhaas*

Jean-Philippe Trias



La « grande aventure¹ » du tournage de *Michael Kohlhaas* (Arnaud des Pallières, 2013) a été d'une extraordinaire exigence pour les collaboratrices et collaborateurs en charge des costumes, de l'habillage, du maquillage et de la coiffure, très sollicités dans une économie plus que modeste et des conditions de travail très rudes. Ils et elles ont pourtant largement contribué à concrétiser le projet de des Pallières d'adapter la nouvelle d'Heinrich von Kleist, elle-même inspirée de l'histoire vraie d'Hans Kohlhaase, qui raconte comment en 1532 un paisible marchand de chevaux lève une armée et met le pays à feu et à sang pour faire respecter son droit bafoué par un petit seigneur.

Sur le papier, le projet est pourtant une gageure. Le cinéaste et son producteur, Serge Lalou (Les Films d'ici), savent qu'ils ne pourront réunir le financement pour tourner confortablement un tel film d'époque². Des Pallières vise d'emblée l'épure esthétique et l'économie matérielle. Il refuse la reconstitution historique couteuse et privilégie la simplicité d'une « évocation », filmée en décors réels, qui « respire comme du présent. Comme un documentaire au XVI^e siècle³. » Le film est réalisé au prix d'importantes restrictions budgétaires : temps de préparation limité ; abandon de plusieurs décors intérieurs réels à aménager au profit de scènes en extérieurs ; diminution drastique de la figuration ; réduction de dix à huit semaines et demi de tournage, du 5 septembre au 2 novembre 2011. La logique d'économie

¹ Anina Diener, *Paroles de nommés*, entretien réalisé à l'occasion de la cérémonie des Césars 2014, Académie des arts et techniques du cinéma, mis en ligne le 20 mars 2014. Dernière consultation le 7 décembre 2022. [En ligne]. URL : <https://vimeo.com/89625261> à 40 s.

² Les premiers devis évaluent le film à plus de 8 millions d'euros quand le financement initial se limite à 4 millions. Malgré la compression des coûts, le budget devra être complété en cours de tournage pour atteindre 5,2 millions.

³ Arnaud des Pallières, « Note d'intention » du dossier de production déposé au CNC, 29 décembre 2009. Archives du cinéaste.

touche tous les postes, dont ceux dédiés au HMC. Cinq personnes, dont une seule habilleuse, et quelques renforts ponctuels, composent l'équipe costumes sur le tournage, et une seule prend en charge le maquillage et la coiffure.

À partir d'entretiens menés avec les artisans de la création⁴, je propose de rendre compte du travail de chacune et chacun en montrant comment les contraintes économiques affectent les choix stylistiques et l'organisation du collectif formé autour des costumes et du HMC, mais sont aussi sources d'inventivité au service de l'esthétique de ce « film d'époque sans époque⁵ ».

La pauvreté des moyens financiers comme la radicalité des intentions artistiques du cinéaste imposent en effet des défis de taille tant à la création des costumes qu'à la logistique de l'habillage, du maquillage et de la coiffure tout au long du tournage. La cheffe costumière doit imaginer des solutions originales pour répondre aux contraintes budgétaires mais aussi négocier entre les nécessaires références à l'époque et les exigences de vêtements presque invisibles. Les choix de conception assez inhabituels impliquent de prolonger l'exécution et les patines en cours de tournage et complexifient la gestion d'une grande variété de costumes pour l'habilleuse. Le maquillage et la coiffure mais aussi les effets spéciaux réclament la rapidité et la polyvalence d'un unique collaborateur. L'autarcie du tournage en Cévennes puis dans le Vercors, sur un plateau souvent isolé en pleine nature, implique enfin pour toutes et tous des conditions très rudes, qui ont cependant participé à créer une véritable communauté de création autour du film.

⁴ Entretiens portant sur les costumes et le HMC avec : Arnaud des Pallières (22 juillet 2020) ; Anina Diener, cheffe costumière (12 septembre 2020) ; Malaïka Rönneckendorf, habilleuse (24 avril 2021) ; Laurence Magnanelli, couturière plateau (20 juillet 2020) ; Michel Vautier, maquilleur-coiffeur (17 juillet 2020). Ils sont complétés d'autres entretiens sur la genèse du film avec : Arnaud des Pallières (19 février 2017, 5 novembre et 7 décembre 2019) ; Christelle Berthevas, coscénariste (1^{er} octobre 2019, 22 janvier 2020 et 12 octobre 2021) ; Frédéric Goupil, premier assistant (25 février 2022) ; Jeanne Lapoirie, cheffe opératrice (24 janvier et 15 février 2022) ; Jean-Pierre Duret, ingénieur du son (16 avril 2022) ; Yan Arlaud, chef décorateur (13 avril 2017 et 22 octobre 2019) ; Alain Pitrel, ensemblier (10 octobre 2019) ; Serge Lalou, producteur (10 septembre et 5 novembre 2019) ; Florence Gilles, productrice exécutive (26 janvier 2022). Les expressions entre guillemets sont de mes interlocutrices et interlocuteurs, ici très chaleureusement remerciés pour le temps consacré à ces échanges et pour les archives personnelles communiquées.

⁵ La formule m'a été soufflée par Yan Arlaud. Le chef décorateur a raconté comment, lors de leur première rencontre, Arnaud des Pallières lui affirme qu'il « déteste les films d'époque » : Stéphane Balay, *Autour de Michael Kohlhaas : Avant-premières du film en région*, Languedoc-Roussillon Cinéma, mis en ligne le 2 août 2013. Dernière consultation le 28 octobre 2020. [En ligne]. URL : <https://vimeo.com/71573466> à 7 min 40 s.

Des costumes qu'on ne voit pas : un radical exercice de pauvreté

Dès l'écriture, Arnaud des Pallières et Christelle Berthevas portent un grand intérêt à l'apparence physique des personnages, que documentent les recherches historiques et iconographiques menées début 2008 par la scénariste afin « de disposer d'une représentation fiable des années 1520/1540⁶ ». La note d'intention du cinéaste manifeste cependant sa volonté de s'éloigner d'une méticuleuse reconstitution et d'aller contre les fastes et la « raideur académique » du film d'époque. Il modernise le récit pour en « préserver la dimension universelle » et refuse la sophistication d'un genre où la « beauté des costumes et des décors » devrait s'imposer. Après la réalisation du film, des Pallières a publié des notes qui explicitent notamment ses références et intentions pour les costumes :

Lorsque j'ai rencontré Anina Diener, la créatrice des costumes, je lui ai déclaré vouloir m'inspirer de la mode allemande telle qu'on la voit chez Dürer, Cranach, Urs Graf ou Holbein, parce qu'elle était plus moderne. [...] Nous avons un grand principe : couleurs et formes anciennes aux catholiques, noir et coupes modernes aux protestants. Par ailleurs, mon désir était que les costumes ne ressortent pas des décors. [...] J'ai également insisté pour que nous ayons des costumes qui ne fassent pas de bruit. Je voulais que le spectateur oublie l'époque⁷.

Quand, courant 2010, il cherche celui ou celle qui créera les costumes de son film, des Pallières est déjà certain que ce sera un chef ou une cheffe de poste d'origine allemande, du fait de la coproduction entre Les Films d'ici et Looks Filmproduktionen (Martina Haubrich), mais surtout parce qu'il souhaite une sensibilité germanique, héritière du rigorisme protestant et inspirée par la mode allemande, qui donneraient aux costumes un aspect plus stylisé que la « mignonnerie » et les « froufrous » de la mode française du XVI^e siècle, reproduite dans les films d'époque français. Il s'adresse à Moidele Bickel, costumière de mises en scène puissantes à la Schaubühne de Berlin, dont il admire le travail sur *La Marquise d'O...* (1976) d'Éric Rohmer et *Le Ruban blanc*

⁶ Christelle Berthevas, « Repères historiques, notes de travail », dans Valentine Pignet (dir.), *Michael Kohlhaas*, Montpellier, Lycéens au cinéma en Languedoc-Roussillon, 2014, p. 13. Les carnets de travail de Christelle Berthevas témoignent de ses premières recherches sur les vêtements et leurs couleurs : « Le paysan médiéval doit porter des couleurs sombres qui représentent l'humilité et la pauvreté : le noir, le gris, le marron. Les couleurs vives sont réservées aux nobles et les porter est interdit sous peine de sanction, de même que porter des fourrures ou des tissus précieux. Les jours de fête ou pour aller à l'église le bleu est toléré. » (Carnet n° 1, 2006-2007). Archives de la scénariste.

⁷ Arnaud des Pallières, « Note à propos de l'adaptation cinématographique », dans Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, Paris, Mille et une nuits, 2013, p. 170-171.

(2009) de Michael Haneke, et à qui il explique l'épure souhaitée pour les costumes :

Tout d'abord, j'envisage une représentation *a minima* (mais vraisemblable) du XVI^e siècle. Évocation, plutôt que reconstitution historique. Les qualités purement plastiques des costumes ne seront pas pour moi premières. Avant tout, je désire qu'ils donnent l'impression de vivre dans le présent de l'époque, et soient d'une relative discrétion, voire modestie. Dans un film d'époque, le travail du costume me semble l'endroit où la tentation de l'académisme chatouille le plus dangereusement le narcissisme de la mise en scène. Puisque le film disposera d'un budget compris entre 3 et 5 millions d'euros, budget avec lequel il peut paraître impossible de tourner un tel film, je désire travailler avec un créateur de costumes qui soit sincèrement tenté par l'idée de faire pratiquer à son art une sorte de radical exercice de pauvreté⁸.

Anina Diener, qui commença dans le métier comme stagiaire dans l'équipe de Moidele Bickel sur *La Reine Margot* (1994) de Patrice Chéreau, est finalement sollicitée par la coproductrice allemande. Elle rend compte de son enthousiasme à la lecture du scénario dans une lettre au cinéaste dont la précision le partage à l'ambition, car elle y fait des propositions pour les costumes mais aussi pour le maquillage et les coiffures, et elle aborde par ailleurs le choix des paysages et des décors naturels en Cévennes, qu'elle connaît, les matériaux et le mobilier à privilégier pour les décors intérieurs, leurs effets sur la lumière...

En lisant le scénario, j'imaginai un décor et des « habits » pratiquement sans couleur, ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de couleur, mais des habits en harmonie avec les paysages, ton sur ton, très pur, pour mettre en valeur les personnages et leur brutalité, leur violence et leur force. [...] On n'a pas besoin d'armures en acier, la bande de Kohlhaas peut tout aussi bien se protéger par exemple avec des camisoles en cuir ferme, travaillées comme un moulage sur le corps, très patinées et luisantes, et qu'ainsi on ne s'aperçoive même plus si c'est du cuir, du plastique, ou une autre matière. Ce qui veut dire que la forme, la silhouette des costumes devra être adaptée à l'époque, mais pas le matériau. Je les vois plutôt ton sur ton, extrêmement vivants et naturels (usagés, sales, plein de sueur [...]). Des matériaux simples, mais très travaillés sur la surface : le coton, le lin, la laine, le cuir, éventuellement la soie. Pas de motifs, pas d'étoffes imprimées, pas de broderies sur les étoffes ; éventuellement des tissus de tissage plus élaborés pour les nobles ; des habits patinés avec de la cire, de la gomme laque, des couleurs terre, la palette étant à même d'offrir de nombreuses nuances et dégradés allant du jaune au marron foncé jusqu'au noir. Pas de rouge, pas de vert, peu de bleu, seulement chez les nobles et les riches. Nulle part ailleurs, il ne devra y avoir de rouge seulement pour le sang. Des cheveux détachés et gras le plus souvent ; un maquillage naturel et discret, mais il faut sentir la rage, la sueur et voir les visages briller. Les décors et les costumes

⁸ Arnaud des Pallières, lettre à Moidele Bickel, 16 novembre 2010. Archives du cinéaste.

doivent témoigner et raconter l'esprit protestant, sans toutefois être trop froids et secs⁹.

En parfaite adéquation avec le projet de des Pallières, la proposition de la costumière embrasse tout le HMC et la direction artistique en ce qu'ils participent de la même unité visuelle désirée par le cinéaste. Elle préfigure en outre la grande polyvalence et l'étroite collaboration que le film exigera des différents départements.

Anina Diener conçoit ses costumes en fonction des images nées à la lecture du scénario et de la vision échangée avec le réalisateur et la cheffe opératrice, Jeanne Lapoirie, lors de premières réunions de travail au printemps 2011. Elle adhère aux contraintes esthétiques imposées par le cinéaste qui veut « des costumes qu'on ne voit pas » (et qu'on n'entende pas). Selon elle, « si on voit le costume, c'est un mauvais costume » (sauf si le personnage est « costumé »), parce qu'il fait écran au personnage. Elle crée, non pas des « costumes », mais des vêtements pour les personnages, et pour les acteurs et actrices qui doivent s'y sentir bien et les « oublier ». La costumière doit aussi composer avec une contrainte budgétaire qui s'affirme très tôt. Son premier dépouillement du scénario évalue à plus de quatre cents le nombre de costumes, ce qui est déjà très cher dans le cadre d'un film historique, alors que le budget de 180 000 euros qui lui est alloué, très faible pour un tel projet, imposera des choix radicaux, en premier lieu de se limiter à un seul costume par personnage (et un seul exemplaire de chaque), à l'exception du personnage de Kohlhaas (Mads Mikkelsen), qui change de veste quand il part en guerre.

Anina Diener prend ses références vestimentaires dans les tableaux de la peinture allemande et flamande de la Renaissance, chez Cranach, Holbein, Bruegel... Mais elle s'appuie avant tout sur ses recherches à la Lipperheidesche Kostümbibliothek de Berlin, exceptionnelle bibliothèque consacrée à l'histoire du vêtement où elle consulte des ouvrages du XVI^e siècle sur la mode contemporaine. Les particularités des costumes du film, avec de larges ouvertures sous les aisselles, des manches fendues presque jusqu'aux coudes, tout comme les tabliers en large trapèze pour les paysans, ou bien les manchons couvrant les avant-bras pour les soldats, sont suggérées par les croquis et gravures de ces ouvrages. Tous les costumes s'inspirent donc de modèles de vêtements et de coupes d'époque, mais simplifiés, dans une démarche d'« abstraction » qui conserve les silhouettes des habits, mais pas les

⁹ Anina Diener, lettre à Arnaud des Pallières, 9 mars 2011. Archives du cinéaste. La costumière est parfaitement francophone, ayant fait la première année des Beaux-arts à l'ENSBA de Dijon. Elle a aussi une formation de modiste et a réalisé le chapeau de l'homme en noir, inspiré de Calvin, joué par Denis Lavant. Elle travaille par ailleurs régulièrement comme cheffe décoratrice pour la télévision et le cinéma en Allemagne.

matières, et encore moins les agréments (passementerie, broderies, galons, incrustations de bijoux...).

La simplification des costumes porte aussi sur le choix des matières et des tissus. Contrairement à la mode de l'époque, la costumière se limite à des matériaux simples et contemporains – coton, lin et cuir, soie pour les personnages les plus riches – et à des tissus unis, sans imprimés, mis à part pour quelques nobles : la veste et la culotte du jeune baron (Swann Arlaud) sont tissées de petits losanges blancs et de points rouges sur fond or, comme celles en soie du gouverneur (Bruno Ganz), avec leurs losanges argentés sur fond bleu foncé ; les capes des deux officiers de la princesse présentent des arabesques sombres sur fond argenté ; la robe de la princesse (Roxane Duran) est taillée dans un tissu noir de jais à motifs floraux, qui restent cependant très discrets, comme les petites perles noires et rouges cousues le long des épaules et sur les manches¹⁰. La richesse ou la pauvreté des textiles et des couleurs symbolisent les rangs sociaux. La robe noire de la princesse indique l'austérité protestante mais aussi sa fortune, car le tissu noir, teinte difficile à obtenir, est le plus cher à l'époque. La veste du jeune baron, multicolore mais élimée, ou son manteau, usé et trop grand pour lui car hérité de son père, disent la déchéance de ce petit hobereau. Les couleurs se répartissent en fonction des appartenances religieuses et sociales, même si le film achevé témoigne moins fortement des principes énoncés par le cinéaste. Les couleurs froides (gris et bleu foncés) dominent pour les protestants, les chaudes (orange, rouge) pour les catholiques. Les paysans portent des habits aux teintes délavées : gris ; marron ; écru ; bordeaux sombre ; bleu clair... Les vêtements des bourgeois peuvent être plus colorés : robe turquoise pour la fille de Kohlhaas, Lisbeth (Mélusine Mayance) ; chemise rouge pour l'avocat (Jacques Nolot). Les aristocrates ou leurs soldats portent des couleurs flamboyantes : or pour le baron ; bleu cobalt pour le manteau du gouverneur et les tuniques de ses soldats ; jaune et violet pour celles de ses deux tambours. Mais, à part quelques « polichinelles dans le décor », comme dit le cinéaste des aristocrates catholiques, les couleurs restent très sobres, répondant à son souhait de costumes peu voyants, et conçus par Anina Diener pour qu'ils se fondent dans l'environnement naturel. Ainsi, mi-juillet 2011, le décorateur Yan Arlaud, qui commence la préparation du film à la ferme des Boissets en Cévennes, camp de base des premières semaines du tournage, lui envoie à Berlin des

¹⁰ Cette robe noire est probablement inspirée du tableau de Hans Holbein le jeune, *Christine de Danemark, duchesse de Milan* (1538), dont une reproduction figure dans les archives du cinéaste et de sa scénariste, qui cherchait des modèles historiques pour féminiser le prince du roman de Kleist (le modèle principal sera Marguerite de Navarre).

échantillons de terres, sables, pierres, feuilles, végétaux, pour qu'elle puisse envisager les assortiments de couleurs, les teintes et les patines des vêtements.

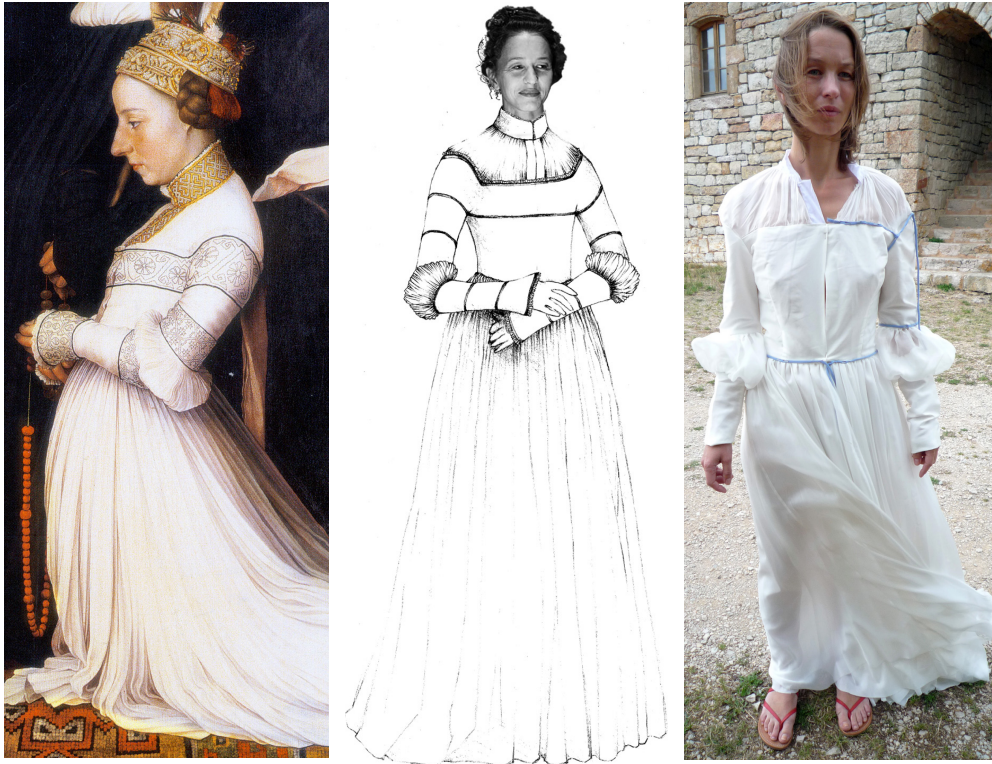
La stylisation, le choix des matières et la discrétion des costumes visent aussi à rendre les vêtements plus contemporains, selon le projet du cinéaste de moderniser le récit de Kleist. Mais il n'y a rien d'anachronique, car Anina Diener découvre par ses recherches que des habits du XVI^e siècle peuvent paraître tout à fait actuels. Les hauts légers des valets Jérémie (Paul Bartel) et César (David Bennent) reprennent une coupe d'époque qui s'apparente à celle d'un T-shirt à manches longues et col échancré. Même les sous-vêtements existaient à l'époque, pour les riches au moins, et ressemblaient aux boxers d'aujourd'hui¹¹. La schématisation des costumes participe à l'« unité visuelle » désirée par des Pallières et permet de convoquer des références plus proches du spectateur, notamment les vêtements aux coupes « simples et géométriques » que le cinéaste a vus dans les genres qui ont inspiré l'écriture du scénario, le film de sabre japonais et le western. Comme il le remarque : « stylisée [la mode allemande] évoque le western, comme la robe offerte à la femme de Kohlhaas, Judith, réalisée d'après *La Madone* de Holbein, ou la veste de guerre de Kohlhaas, pourtant inspirée d'un haut du XVI^e siècle, qui ressemble à une veste d'officier de la guerre de Sécession¹². » Pour le cadeau à Judith (Delphine Chuillot), Anina Diener s'inspire de la robe portée par Anna Meyer dans le dessin préparatoire et le tableau d'Hans Holbein le jeune, *La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer* (ou *Madone de Darmstadt*, 1526-1528), notamment pour ses soufflets au-dessus du coude et ses longues manches évasées, mais sans reproduire ses galons brodés, afin de conserver la simple silhouette du vêtement. La cheffe costumière tient cependant à distance les références cinématographiques proposées par le cinéaste, préférant préserver les siennes, issues de la peinture et des ouvrages d'époque, qu'elle juge plus « productives » que des emprunts à d'autres films, parce que « pas filtrées par le travail et l'imaginaire d'un autre costumier ».

C'est aussi pour cette raison qu'elle n'a pas recours à la location de costumes qui auraient eu une première vie et auraient répondu à une première idée qui les imprégnerait encore – sinon, « autant acheter des vêtements prêt-à-porter et les transformer complètement ! » Une autre raison concerne spécifiquement le travail envisagé pendant la préparation et le tournage, car la liberté est réduite de patiner, d'abîmer et de transformer des costumes de

¹¹ Il en a été confectionné un pour Kohlhaas, qu'on ne voit finalement pas dans le film. Anina Diener conçoit aussi des habits rigides ou au contraire fluides en variant le sens de coupe, selon une technique qui existait déjà au XVI^e siècle : couper dans le biais du tissu, et non dans le sens de la trame, confère en effet une plus grande élasticité aux vêtements, notamment aux pantalons des cavaliers.

¹² Arnaud des Pallières, « Note à propos de l'adaptation cinématographique », *op. cit.*, p. 170.

location. Les contraintes financières qui imposent en effet une grande ingéniosité pour réduire les coûts et le nombre de costumes deviennent finalement sources d'innovation stylistique. Pour la figuration, Anina Diener a l'idée de vêtements réversibles (vestes, pantalons... mais aussi bottes, avec un recto peau et un verso poils), dont l'envers servirait pour un autre personnage. Elle songe aussi à désapparer et combiner les pièces des costumes, le pourpoint d'un personnage et la culotte d'un deuxième servant à vêtir un troisième. Ces stratagèmes doivent notamment permettre d'habiller avec un jeu de costumes limité les trois armées du film (la bande de Kohlhaas, la troupe du gouverneur, les soldats de la princesse). Ces choix impliquent un travail conséquent et inhabituel de couture et d'habillage sur le tournage, auquel s'ajoutent les patines, qui doivent apporter une impression de rudesse, d'usure et même de saleté aux costumes fraîchement confectionnés.



La robe offerte à Judith s'inspire de celle d'Anna Meyer dans la *Madone de Darmstadt* d'Holbeïn (1526-1528, détail) ; croquis de la robe par Anina Diener qui ajoute la photo de la comédienne ; Delphine Chuillot essaie la robe bâtie, ferme des Boissets, juillet 2011 (photo Sonja Kappl).

Exécution, patine, habillage : sur le métier sans cesse remettre l'ouvrage pour pallier la pénurie

La réalisation des costumes de *Michael Kohlhaas* présente cette singularité qu'une partie de la confection et beaucoup des finitions doivent être faites sur le tournage. La chronologie du travail rend compte de l'imbrication plus forte qu'à l'habitude des étapes de la chaîne de création des costumes – exécution, finitions, patine, habillage – et de la polyvalence de ses agents.

Les premiers essayages ont lieu en Sologne, où Anina Diener rencontre les acteurs principaux qui s'entraînent à monter chez Frédéric Sanabra, dont la troupe Pégase Prod fournit les chevaux et les cascadeurs du film. La demi-douzaine de sessions de travail en Sologne, auxquelles participent les chefs de postes, entre le printemps et la mi-juillet 2011, soude l'équipe en amont du tournage et permet, pendant les pré-répétitions qui esquissent la mise en scène, des essais de caméra et de tissus. *Michael Kohlhaas* est en effet le premier film en numérique pour Arnaud des Pallières et Jeanne Lapoirie, qui teste la caméra Alexa et les optiques Zeiss avec Anina Diener sur des échantillons de textiles, le numérique étant très dur dans le rendu des matières et des couleurs sombres, surtout en basse lumière. La costumière fait ensuite des essais avec des ébauches de costumes, pour voir les formes et les tissus en mouvement sur les comédiens, puis des essayages des costumes bâtis, entre mi-juillet et mi-août, avec les comédiens principaux, en Sologne, à la ferme des Boissets, à Paris ou à Berlin pour les acteurs allemands.

Les costumes sont exécutés à Poznan en Pologne par l'atelier de couture de Teresa Domzal, avec laquelle Anina Diener travaille de longue date, et, pour les chaussures, par les couturières de l'Opéra de Poznan, entre la fin du printemps et l'été 2011. Ils arrivent en Cévennes peu après l'équipe, la deuxième quinzaine d'août, deux semaines avant le début du tournage, très tard au goût du réalisateur, qui a l'impression de les découvrir « au dernier moment » et met en cause des délais de confection trop courts pour les prestataires en raison d'un financement réduit et tardivement débloqué. Les costumes venus de Pologne, dans un camion dont les étagères sont aussi remplies de rouleaux de tissus et de matériaux de confection, ne sont pas tous achevés. Mais Anina Diener souhaite avoir la liberté de les terminer sur le tournage, en fonction des décors naturels qui ne sont pas encore tous déterminés, de les adapter, car beaucoup sont évolutifs (réversibles, progressivement altérés), et d'exécuter les finitions sur place. D'autant que les essayages pour les petits rôles n'ont lieu que les tous derniers jours d'août, comme pour les figurants. En outre, la costumière doit aussi teinter sur place les vêtements, qui arrivent blancs de Pologne, et dont certains changent de teintes, parce qu'ils sont portés par différents rôles ou parce qu'ils doivent ternir et s'assombrir à mesure que le

drame avance avec l'hiver, à l'instar du manteau bleu du gouverneur ou de la robe turquoise de Lisbeth.

Sur le tournage, l'équipe costumes est nettement sous-dimensionnée, à proportion du budget contraint. Selon la costumière, une vingtaine de personnes aurait été nécessaire, eu égard au travail à fournir, alors que quatre seulement composent le noyau allemand de l'équipe – Anina Diener, son assistante Sonja Kappl, l'habilleuse Malaïka Rönneckendorf, le rippeur Endra-Enchbaatar Dshamsran –, complété d'une cinquième en France, Laurence Magnanelli, créditée comme « couturière plateau ». En effet, si la figuration a été revue drastiquement à la baisse pendant la préparation du film, son effectif augmente de nouveau en cours de tournage, quand des financements complémentaires viennent assurer le budget et permettent de recruter de nouvelles troupes, qu'il faut habiller au pied levé. Au total, plus d'un millier de pièces est confectionné, en Pologne puis sur place. Cent-quatre-vingt costumes « complets » sont fabriqués, mais six cent cinquante sont en fait disponibles, en retournant et en combinant les pièces des uns et des autres, pour habiller huit cent cinquante personnages.

Une « couturière plateau » n'est pas exceptionnelle sur un film historique comportant de nombreux vêtements à ajuster, mais le budget de Michael Kohlhaas impose des économies en confection et le choix de vêtements réversibles et combinables qui ne peuvent être retouchés et adaptés qu'au fur et à mesure de la progression du tournage. Laurence Magnanelli, costumière exécutante spécialiste de costumes d'époque, notamment pour les spectacles médiévaux de Pégase Prod, voit ainsi passer entre ses mains les deux tiers des vêtements. Elle reçoit le renfort ponctuel de Marie Sartoux, Emmanuelle Genevoix et Florence Guénand, costumières de théâtre qui chacune participe une à trois semaines aux tâches de couture permanentes, mais aussi aux patines et à l'habillage de la figuration. Elles travaillent en amont puis en parallèle du tournage, souvent plus de douze heures par jour, dans un atelier à proximité du plateau qui se déplace dans quatre lieux différents, suivant la migration d'un tournage itinérant, des Cévennes jusqu'au Vercors : deux salles des fêtes de villages ; la salle de classe inutilisée d'une école ; le second restaurant d'un village vacances fermé pendant l'intersaison (le premier servant de cantine du soir à l'équipe). Les couturières font essentiellement des finitions – doublures, boutonnieres, boutons en tissu cousus sur des billes ou sur des boules de textile – et des retouches aux mesures des acteurs – pour tous les petits rôles et les figurants ou, par exemple, pour les ourlets de la robe portée par Mélusine Mayance, qui a grandi depuis les essayages du printemps. Elles confectionnent entièrement quelques costumes, dont le besoin apparaît en cours de tournage, quand la figuration augmente, ou qui n'ont pu être achevés par les prestataires, tels les manteaux du gouverneur et du jeune prédicant (David Kross), exécutés

par Laurence Magnanelli. Le travail des couturières consiste aussi, en fonction des séquences à tourner au plan de travail, à ajuster les pièces à des costumes ou à des acteurs différents, et à préparer les costumes réversibles, car retourner une veste, c'est aussi retourner les boutons et les boutonnieres, le col, les épaulettes, les agréments... ou en coudre de nouveaux, adaptés au vêtement à l'envers. Toutes les coutures sont faites à la main (sauf les verticales), par souci d'exactitude historique¹³, et en fil naturel, coton ou lin, car les fils synthétiques comme le nylon se teintent mal, et surtout ils grincent et s'accommodent mal avec les costumes « silencieux » et les voix très présentes que souhaite le cinéaste. L'ingénieur du son, Jean-Pierre Duret, utilise des micros HF en plus de la perche et des micros d'ambiances, qui réclament des costumes en textiles naturels, pour éviter les bruits de froissements et pouvoir placer les HF à distance de la bouche, afin d'enregistrer des voix plus rondes qui emportent l'acoustique du lieu. Il a échangé en amont avec la costumière, et la plupart des vêtements, amples à larges échancrures, se prêtent bien au placement des HF.

Le travail sur les patines constitue, selon des Pallières, « une des grandes réussites du film », « un des gestes de mise en scène les plus forts » pour ce qui concerne le HMC. Réalisées sur place en fonction de la palette organique de l'essentiel des costumes et des teintes naturelles des lieux de tournage, parfois à base de terres ramassées sur site, les patines des vêtements doivent restituer leur apparente rudesse – alors qu'ils sont coupés dans des matières confortables –, leur misère pour les paysans et les gens du baron, ou leur usure et leur encrassement progressifs dans la guerre que mène Kohlhaas. Brita Hofmann, sculptrice allemande qui travaille pour le cinéma comme peintre et staffeuse de décors et qui collabore de longue date avec la costumière, intervient la semaine avant le début du tournage pour la préparation et la réalisation des patines. Avec Anina Diener et Sonja Kappl, elle vieillit les vêtements par grattage, avec une brosse en fer, une lame de couteau, du papier de verre, brûle les bouloches au chalumeau, en ronge certains au permanganate de potassium appliqué au pulvérisateur ou au pinceau, ou, pour les patines plus épaisses, au latex pigmenté, voire même en enduisant les vêtements de vaseline mélangée de pigments et de terres, ou en les trempant directement dans de la boue liquide, comme cela se fera en cours de tournage. Car l'application des patines se poursuit après la préparation. Le film n'est pas tourné chronologiquement, surtout à partir de la migration en Vercors, où des plans du début restent à tourner, et l'équipe doit donc régulièrement dépatiner, laver, sécher et repatiner différemment certains costumes, parfois du soir pour le lendemain, quand c'est une séquence antérieure qui est tournée, ou quand c'est

¹³ Anina Diener fait ainsi découdre et recoudre à la main des coutures réalisées à la machine par le prestataire polonais car elles sont visibles à l'image lorsque l'acteur ôte son vêtement.

l'envers d'un même costume qui doit jouer. La fragilité économique du projet exige ces manœuvres, dont un film au budget plus confortable se serait passé, car plusieurs versions d'un même costume, avec des degrés d'usure et de patine différents, auraient été réalisées.

La gestion des vêtements et de l'habillage au quotidien témoigne de la complexité résultant des contraintes budgétaires, surtout quand il s'agit, au fur et à mesure du tournage, de constituer de nouveaux costumes en combinant des pièces déjà utilisées. L'assistante costumière, Sonja Kappl, supervise la logistique des costumes, leur préparation et leur acheminement sur le plateau puis leur retour et leur rangement à l'atelier, en fonction d'un plan de travail souvent évolutif. Anina Diener la désigne comme son « double », car elle travaille avec elle depuis de nombreuses années et connaît parfaitement son langage visuel et sa méthode de travail. Elles se répartissent le travail entre plateau et atelier. Anina Diener est présente sur le plateau quand un costume joue pour la première fois, puis Sonja Kappl prend souvent sa suite quand elle doit revenir à l'atelier pour anticiper la suite du tournage. En interaction constante avec l'assistant-réalisateur, le directeur de production et le régisseur, elle est la courroie de transmission des informations et consignes entre le département costumes et le reste de l'équipe.

L'habilleuse Malaïka Rönneckendorf seconde Sonja Kappl pour la logistique des costumes en s'assurant qu'ils sont prêts, lavés et repassés pour les séquences à tourner. Mais elle travaille essentiellement sur le plateau, où elle habille les comédiens principaux, dont les costumes sont souvent complexes car constitués de plusieurs couches de vêtements à enfiler dans un ordre précis, sous-vêtements, chemise, culotte, pourpoint, cottes de maille... jusqu'aux harnais et ceintures d'armes. En extérieurs en pleine nature, il ne faut évidemment pas compter sur des loges : les plateaux des trois pickups qui acheminent costumes et matériel technique sur les lieux en font office. Pour les séquences avec de nombreux acteurs, alors qu'il est d'usage que le travail soit réparti entre plusieurs habilleuses (une ou deux pour les rôles principaux, et une par tranche de dix petits rôles ou figurants), l'habilleuse s'occupe aussi, avec l'assistante, des dernières finitions des costumes des figurants, qui, eux, s'habillent à l'atelier puis montent au plateau en voiture. Lors des dernières semaines de tournage en Vercors, où l'hiver a pris de l'avance, l'habilleuse doit aussi tenir les comédiens au chaud en attendant qu'ils jouent. Pour la scène finale de l'exécution, Mads Mikkelsen, presque torse nu, est bardé de patches chauffants pour éviter l'hypothermie, à cause du froid glacial qui se devine dans le film au bleuissement de son visage. Avant le tournage d'un nouveau plan, l'habilleuse et l'ingénieur du son placent les micros HF, parfois en les cachant derrière les harnais ou les cottes de mailles pour les costumes de guerre plus près du corps. Après la première prise, comme des Pallières et Jeanne

Lapoirie filment fréquemment dès la répétition, les ajustements de costumes sont souvent de mise, comme pour les autres postes. Entre les prises, Malaïka Rönneckendorf veille à la continuité visuelle et aux raccords des vêtements (le nombre de boutons d'une veste ouverts par exemple), ce qui est d'autant plus important qu'il n'y a pas de scripte sur le plateau (car le cinéaste tourne en plans longs et construit le découpage au montage, en prélevant dans les différentes prises). En fin de journée, l'habilleuse assure le retour et l'entretien des costumes. Souvent toute l'équipe s'affère à nettoyer et ranger les costumes, quand il y en a des dizaines à laver, sécher, repriser, repasser, repatiner pour le lendemain, d'autant que certains vêtements réclament un soin particulier (une heure est nécessaire au repassage de la robe de Judith).

Les armures sont les seuls éléments loués, en Pologne, au Lodz Film Center, service de location de costumes, armes et accessoires affilié aux studios de la ville, qui fournit les tournages sur site mais aussi la célèbre école nationale de cinéma de Lodz. Anina Diener les a longtemps cherchées, en France, en Allemagne, en Espagne, car il n'était pas question de choisir des armures d'époque (trop petites, et très lourdes, ce qui explique qu'en réalité très peu de soldats en portaient), ni de faire fabriquer des copies (trop rutilantes et trop « kitsch »). Les armures proposées par le prestataire polonais sont strictes, simples, légères, déjà vieilles par des décennies de tournages, et l'équipe de *Michael Kohlhaas* a l'autorisation de les patiner et de les user un peu plus. Endra-Enchbaatar Dshamsran en a la charge et, sur le plateau, il aide les acteurs à les enfiler. S'il est crédité au générique comme « rippeur » (il a bien conduit le camion de costumes depuis la Pologne jusqu'aux Cévennes), loin du seul rôle de « déménageur de luxe », il a d'abord pour fonction d'apprêter, de nettoyer et de remettre en état les dizaines d'armures, de plastrons et de cottes de mailles utilisées quotidiennement, cabossées ou rouillées sur le tournage à cause de l'humidité. Il travaille à l'atelier en compagnie des couturières et amuse les enfants des acteurs et techniciens qui accompagnent le tournage en leur confiant de petits travaux de martelage. Une armure n'est cependant plus réparable, celle du chevalier noir, déformée dans la scène coupée au montage où le cavalier s'effondre dans la cour du couvent. L'équipe fait alors appel à un armurier spécialisé, Franck Simon, prestataire de la série *Kaamelott*, afin de reproduire à l'identique une copie de l'armure qui sera restituée en lieu et place de l'original au loueur polonais.

Pour la toute petite équipe costumes, le tournage de *Michael Kohlhaas* représente un défi quotidien en raison de la quantité et de la complexité du travail et des urgences permanentes. À l'adaptation constante des vêtements s'ajoutent en effet les changements de plan de travail, quand, par exemple, la météo impose de modifier les plans à tourner le lendemain et d'apprêter dans la nuit la cinquantaine de costumes d'une séquence de bataille.



Croquis du costume du baron par Anina Diener avec échantillons de tissus ;
Swann Arlaud essaie le costume bâti, Sologne, août 2011 (photo Sonja Kappl) ;
le costume achevé, usé et patiné, sur cintre pendant le tournage (photo Laurence Magnanelli).



À quelques jours du début du tournage :
les vestes des soldats du gouverneur fraîchement teintées (photo Anina Diener) ;
Brita Hofmann patine une veste en pulvérisant du permanganate de potassium, oxydant
puissant qui prend une teinte brune en séchant (photo Laurence Magnanelli) ;
l'atelier costume dans la salle des fêtes de Chanac, près de la ferme des Boissets,
avec les armures et cottes de mailles à gauche, les chaussures au sol,
et une partie des vêtements sur portants à droite (photo Anina Diener).

Maquillage et coiffure : la magie productive de la « salissure noble »

En raison toujours de la logique d'économie du tournage, le maquillage et la coiffure sont assumés par un unique collaborateur. Michel Vautier a l'habitude de travailler seul et de cumuler les deux postes, ce qui n'est pas usuel dans le métier¹⁴. Pourtant, le tournage de Michael Kohlhaas implique parfois beaucoup de figurants et de nombreux effets spéciaux de maquillage. Chaque jour, au moins deux heures de travail sont consacrées au maquillage et à la coiffure des rôles principaux et secondaires, puis, sur le plateau, avec les raccords et le maquillage de la figuration, il y a souvent du travail pour deux, voire plus¹⁵.

Les conditions du tournage sont particulièrement rudes pour le maquilleur qui travaille seul, « avec des bouts de ficelle », de manière très improvisée, le tournage en plein air et les modifications du plan de travail exigeant beaucoup de ressort. En pleine nature, il doit emporter tout son matériel avec lui dans un grand sac de courses, se cacher derrière des éléments de décors, arbre ou rocher, pendant les prises – les longues prises tournées en panoramique au centre de la scène peuvent embrasser les 360 degrés du plateau – mais rester proche et réactif pour des raccords entre les prises. Le froid, le vent, la pluie ou la brume des dernières semaines de tournage automnal sur le Vercors ne facilitent pas son travail¹⁶. Pour les séquences de bataille ou celles qui mettent en scène la petite armée de Kohlhaas, ce sont plusieurs dizaines de rôles et de figurants qu'il doit maquiller en plein air, jusqu'à cinquante personnes lors de l'attaque du convoi transportant le faux baron, dans le vent glacial d'un vallon.

Le travail de maquillage relève du « miracle absolu » selon le réalisateur, aussi bien pour son efficacité que pour le résultat obtenu : un « art de salir », une science de la patine qui produit une « salissure noble », rend les visages à la fois crasseux et beaux, et réussit à y accuser les états et les émotions : fatigue, peur... Pourtant, selon Michel Vautier, Arnaud des Pallières était d'abord défiant à l'endroit du maquillage. Pas plus que les costumes, il ne voulait qu'on le voie. En tout cas pas comme on voit d'habitude les visages maquillés au cinéma. Puis il y prend goût, sans doute parce que son refus initial du maquillage entraînait en contradiction avec ce qu'il qualifie après coup d'« obsession de la saleté, de la crasse, du vieillissement ». Pour la préparation du film, Michel Vautier va de lui-même consulter des portraits peints, et il se

¹⁴ Les fonctions sont distinctes et les chefs de poste bénéficient souvent de renforts.

¹⁵ Une légende humoristique et respectueuse court très vite au sein l'équipe : Michel Vautier utilise un rouleau géant au bout d'une perche pour maquiller une armée de figurants d'un seul coup !

¹⁶ Un jour, au terme d'une prise, il se perd dans le brouillard épais qui recouvre soudain le plateau et doit à Denis Lavant de le retrouver sur le causse accidenté.

documente sur le maquillage et la coiffure à la Renaissance, sans chercher cependant à imiter la mode de l'époque, les femmes aisées au XVI^e siècle se couvrant le visage d'une épaisse couche de blanc de céruse, qui ne passe pas à l'image et dont l'étrangeté aurait contrevenu à l'exigeante simplicité du film. Il s'agit d'abord de « faire des gueules », dans l'esprit peut-être des « trognes » qui apparaissent dans la peinture flamande, mais surtout en relation avec les intentions de casting du cinéaste : des visages singuliers, forts, rugueux, que les assistants réalisateurs trouvent par exemple à l'occasion d'une manifestation d'agriculteurs en Cévennes.

Sur le tournage, Michel Vautier propose d'abord un maquillage simple qu'il creuse en fonction des retours du cinéaste et de la cheffe opératrice, avec qui il a fait des essais à l'été 2011 lors des dernières séances de préparation de l'équipe en Sologne. Tous trois ont adopté pour principe de ne pas « tricher » le maquillage, de ne pas l'adapter par exemple à la luminosité du lieu ou du moment de la journée : un visage sale sera d'autant plus sombre qu'il est plongé dans l'obscurité d'un intérieur, et ils escomptent que ces différences de luminosité sur les visages leur donnent plus de vie. Michel Vautier fabrique des jus et des patines, appliqués au brumisateuse ou directement à la main, pour « encrasser » et « buriner » les visages, les rendre plus gras, plus irréguliers. Car les visages du XXI^e siècle sont des « peaux de bébés », très éloignées des textures de peaux que la peinture populaire du XVI^e siècle laisse deviner, et plus encore des « trognes » attendues par le cinéaste. Les mains, les ongles, les pieds parfois, subissent le même sort. Seule Roxane Duran sera un peu fardée, en cohérence avec le personnage de la princesse. Ces patines ont largement participé à l'unité visuelle du film car ce maquillage « sale » accroche la lumière, produit des brillances sur les visages, à l'opposé du maquillage mat que le cinéaste n'apprécie pas dans le cinéma français.

En coiffure, son travail reste minime, conformément à la simplicité voulue par le réalisateur : patines de crasse, ajustement de longueurs... À Mads Mikkelsen, Michel Vautier fait une coupe et une légère patine poivre et sel, à la brosse à dents, mèche par mèche, pour regriser ses cheveux (qu'il a naturellement poivre et sel, mais sur lesquels persiste la teinture noire d'un tournage précédent), puis il entretient la patine et la coupe de l'acteur, qui a interdiction de se laver les cheveux au shampoing pendant les deux mois du tournage. Pour d'autres rôles, il faut rajouter des longueurs (à Delphine Chuillot, qui a les cheveux mi-longs), ou au contraire les cacher voire les patiner (notamment les cascadeurs équestres, qui ont pour la plupart les cheveux longs et parfois décolorés). Seuls les personnages de Lisbeth et de la princesse requièrent des coiffures un peu plus apprêtées : des tresses pour la jeune fille, et un joli chignon tressé à la française pour la princesse, coiffure

relativement simple, peu serrée, qui répond au réalisme de la situation (elle a voyagé longtemps à cheval sans dame de compagnie).

Michel Vautier réalise aussi les effets spéciaux de maquillage des acteurs et figurants. Carreaux d'arbalètes fichés dans les gorges, visages tuméfiés par les coups, fractures ouvertes, cadavres sanguinolents... sont le quotidien de certaines semaines de maquillage, parfois dans des circonstances cocasses, lorsque Michel Vautier soustrait un à un les figurants de la pause déjeuner, « le temps de les égorger ». Pour la scène de l'agonie de Judith, qui a nécessité une longue et éprouvante demi-journée de tournage, le maquilleur est caché sous la table sur laquelle l'actrice est allongée afin remplir des seringues de faux sang, que Delphine Chuillot prend dans sa bouche quand elle se tourne hors-vue de la caméra, puis qu'elle revient cracher sur Mads Mikkelsen. Des séquences imposent des effets spéciaux plus lourds et plus nombreux, comme celles du massacre dans le château du baron. En plus du faux sang ou des blessures en latex teinté, des abats et des os de boucherie sont utilisés, pour le garçon tombé des escaliers du donjon avec une fracture ouverte, ou pour le faux cadavre du régisseur (Christian Chaussex), frappé jusqu'à ce qu'os et viscères jaillissent, dans une scène non retenue au montage. Le renfort des autres départements est alors nécessaire et l'accessoiriste Alexis Imbert Arlaud ou Anina Diener et Sonja Kappl viennent prêter main forte au maquillage des corps meurtris¹⁷.

Michel Vautier et Anina Diener travaillent dans une grande proximité (la loge de l'un est souvent sise dans l'atelier de l'autre). Selon Anina Diener, leurs échanges relèvent d'une co-crédation, d'une collaboration « dans le faire », plus que de « longues discussions anticipées ». Ils s'observent mutuellement travailler, utilisent les mêmes pigments et échangent leurs matériaux (il lui emprunte sa boue, elle son sang). La coordination des deux postes va de soi, car la physionomie d'un personnage « ça commence par la tête », avant de descendre sur le costume. Concrètement, le maquillage s'adapte aux teintes, matières et textures utilisées pour les costumes, qui eux se plient aux effets spéciaux, par exemple pour placer une estafilade dans le tissu en rapport avec la blessure maquillée sur la peau d'un acteur. La collaboration entre le maquilleur-coiffeur et l'équipe costumes témoigne de la porosité des postes du HMC sur *Michael Kohlhaas*, dictée par la cohérence visuelle de l'ensemble comme par la modestie du tournage.

¹⁷ La costumière s'est initiée aux effets spéciaux sur *La Reine Margot* où elle a secondé le maquilleur spécialisé.



Michel Vautier finit le chignon tressé de Roxane Duran dans le rôle de la princesse,
ferme des Boissets, mi-septembre 2011 ;
Michel Vautier maquille à la main les blessures d'un figurant,
Ambel, près du Vercors, fin octobre 2011 :
entre les deux dates, l'automne est devenu très rigoureux pour les acteurs et les techniciens
(images Frédéric et Séverine Goupil,
extraites du documentaire *Michael Kohlhaas. Retour sur le tournage*)

Création communautaire au cinéma

Les grandes directions données par le cinéaste pour les décors, costumes et maquillages, comme les logiques d'assortiments des formes, couleurs et matières, induisent la coordination préalable des postes de la direction artistique¹⁸. Mais le faible temps de préparation et les retards qui imposent de finaliser beaucoup sur le moment, avec les moyens du bord, maintiennent une collaboration permanente tout au long d'un tournage vite conduit en situation d'urgence. Les équipes costumes et décors se prêtent ainsi souvent main forte, pour patiner des vêtements ou coudre des accessoires textiles, linéaux, tapis de selles, toiles de tente... L'effectif réduit exige des techniciens une plus grande polyvalence que sur un tournage traditionnel, plus préparé, avec une équipe nombreuse et des activités très spécifiées. Le film bénéficie de la variété des compétences : Anina Diener est aussi scénographe et décoratrice de cinéma et elle a l'expérience des effets spéciaux de maquillage ; Michel Vautier a suivi une formation de concepteur de costumes médiévaux et a été habilleur sur un tournage antérieur ; l'équipe décors contribue aux effets spéciaux de maquillage et de pyrotechnie ; plusieurs acteurs de petits rôles peuvent assumer des fonctions techniques¹⁹... Les collaborateurs échangent d'autant mieux, mais ce dialogue se déroule dans le faire, dans l'invention du moment, plus que par une minutieuse préparation qui aurait figé le processus de création dans un programme verrouillé.

L'expérience de création de Michael Kohlhaas a été de ce point de vue très communautaire et très collaborative, à un degré « exceptionnel » selon Anina Diener, car la petite équipe qui vit deux mois en collectivité, isolée du monde en quasi autarcie dans les montagnes, est « très fusionnelle », dégage une « grande énergie », avec le sentiment de constituer une « vraie famille », à l'échelle de toute l'équipe, et pas seulement au sein de chaque département comme on le ressent souvent le temps d'un tournage. Ce collectif peut ainsi être rapproché des « groupes-communautés de création » décrits par René Passeron, où l'« on vit ensemble » pour partager une « expérience de travail en commun²⁰ ».

¹⁸ L'ensemblier Alain Pitrel choisit par exemple les tapis et tentures du couvent en fonction d'échantillons de tissus de la robe de l'abbesse.

¹⁹ Bernard Chevreul, interprète du bourreau, est régisseur d'effets spéciaux ; les frères Capelle qui jouent les jumeaux au service de Kohlhaas sont maréchaux-ferrants ; les cavaliers des armées sont cascadeurs et dresseurs...

²⁰ René Passeron, « Introduction à la poétique du collectif », [1981], dans *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 1989, p. 60.

Le groupe, par son travail en commun, où le conflictuel se libère dans la novation, tourne en puissance créatrice sa dynamique interne. [...] l'échange du regard, comme l'échange, critique ou non, de la parole et du geste, constituent assez vite une sorte de tissu inter-psychologique, une texture interstitielle, où la dynamique du groupe enveloppe et transcende les individus, pour aboutir à une création dont aucun d'entre eux n'est réellement maître²¹.

Passeron évoque ici les groupes de création égalitaires. Le plateau de cinéma répond évidemment à une logique de collaboration hiérarchique avec division du travail, et il y a bien sûr un maître d'œuvre à la création de *Michael Kohlhaas*, mais le réalisateur fixe peu de contraintes, hors des grandes intentions préétablies, et donne une grande marge d'initiative à ses collaborateurs²². Arnaud des Pallières est de ces cinéastes qui attendent des chefs de postes qu'ils soient forces de proposition. Il « sait ce qu'il ne veut pas » et « cherche ce qu'il veut », qu'il « reconnaît en le voyant », dit Michel Vautier. À charge pour les collaborateurs de « trouver les propositions justes », correspondant à l'esprit du film, parfois en négociant avec les orientations dialectiques de la création (un maquillage discret et sale, une Renaissance documentée et modernisée), car le cinéaste, d'une immense exigence pour son œuvre, « ne filme que ce qui lui plaît » et peut refuser catégoriquement des propositions ou mener un dialogue opiniâtre pour qu'elles répondent à ses attentes. Si les échanges sont parfois conflictuels avec d'autres départements, les équipes des costumes et du HMC profitent d'une grande liberté artistique – d'autant que, pendant ce tournage où les repérages et la préparation continuent aux marges du plateau, le réalisateur est très occupé par les décors, la mise en scène et le travail avec les acteurs.

Des Pallières porte un projet assez fort et courageux pour que le conflictuel « se libère » dans l'aventure collective de la création. Le cinéaste insuffle le désir du film et tranche parmi les possibles, mais il n'est pas un « démiurge dominateur » : il est dans « "l'attente émerveillée" de l'œuvre », qui passe du virtuel au concret²³. Autant il met ses acteurs en situation de vivre les scènes comme dans le présent de l'époque et organise un dispositif à capturer du réel

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² Par exemple, sur la base des grandes lignes établies pour le tournage des scènes en plans longs, la cheffe opératrice, qui assure le cadre, peut improviser, capturer des accidents, isoler des détails, varier les cadrages à chaque prise, en suivant des acteurs qui ont l'initiative des premières propositions de jeu. Voir Jean-Philippe Trias, « Méthode de la prise et trajet de création. L'exemple d'une séquence de *Michael Kohlhaas* d'Arnaud des Pallières », dans Nathalie Mauffrey et Sarah Ohana (dir.), *La Prise au départ du cinéma*, Milan, Mimésis, col. « Formes filmiques », 2021, p. 49-71.

²³ René Passeron, « Le concept d'instauration et le développement de la poétique », [1980], dans *Pour une philosophie de la création*, op. cit., p. 128. Passeron commente ici la poétique d'Étienne Souriau et sa philosophie du trajet d'instauration de l'œuvre, dont la « forme spirituelle », virtuelle, commande à l'artiste son mode d'actualisation.

devant la caméra, autant il met son équipe en situation de prendre une part déterminante à la fabrication du film, dans une intense expérience de création communautaire qui impose des conditions de vie et de travail d'un dépouillement au plus proche de l'histoire et réclame un engagement physique et moral entier, au service d'un projet hors norme qui constitue un véritable pari de production poussant à l'invention. « L'économie budgétaire du film a finalement servi l'économie de la mise en scène²⁴ » car la précarité de la préparation et du tournage s'est muée en atout. Elle a porté l'équipe à une inventivité de tous les instants pour trouver la forme modeste et en même temps très tenue et ambitieuse qui réponde aux intentions d'épure initiales. L'absence de richesse assumée a conféré une rigueur et une beauté plus grandes au film, largement redevable aux collaborateurs artistiques, notamment pour les costumes et le HMC, car, au terme de cette création partagée, toutes et tous ont participé à l'épiphanie de l'œuvre.



Bibliographie

- BERTHEVAS Christelle et DES PALLIÈRES Arnaud, *Michael Kohlhaas. Scénario*, Lormont, Le bord de l'eau, 2014.
- PALLIÈRES Arnaud des, « Note à propos de l'adaptation cinématographique », dans VON KLEIST Heinrich, *Michael Kohlhaas*, [1810], Paris, Mille et une nuits, 2013, p. 163-174.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 1989.
- PIGNET Valentine (dir.), *Michael Kohlhaas*, [dossier pédagogique], Montpellier, Lycéens au cinéma en Languedoc-Roussillon, 2014.
- TRIAS Jean-Philippe, « Des brouillons au film, le mouvement de la création : *Michael Kohlhaas* d'Arnaud des Pallières », *CinétrENS*, n° 3 : « Brouillons », 2017, p. 7-25.

²⁴ Arnaud des Pallières, « Note à propos de l'adaptation cinématographique », *op. cit.*, p. 171.

Vidéographie

DIENER Anina, *Paroles de nommés*, entretien réalisé à l'occasion de la cérémonie des Césars 2014, Académie des arts et techniques du cinéma, mis en ligne le 20 mars 2014. Dernière consultation le 7 décembre 2022. [En ligne]. URL : <https://vimeo.com/89625261>

GOUPIL Frédéric, GOUPIL Séverine et LECONTE Frédéric, *Michael Kohlhaas. Retour sur le tournage*, One Shot Audiovisuel, 2013, [bonus du Blu-Ray *Michael Kohlhaas*, M6 vidéo, 2014].