Les Repérages

Par Emma Limon
La Fémis 2020

Premier repérage : une maison abandonnée. Le temps venu d'y tourner, après un gros nettoyage, une couche de peinture, des rideaux aux fenêtres et un autre mobilier, la maison sera à même d'accueillir notre histoire. Mais pour l'instant, la maison affiche une tout autre beauté[1]

REPERAGES BEYROUTH, LIBAN

En mars 2016 je me suis retrouvé à Beyrouth pour accompagner le réalisateur Philippe Van Leeuw pendant la préparation de son film *InSyriated*. C'était la première fois que j'observais le processus des repérages – qui me semblait un phénomène tellement curieux.

De mémoire, il y avait encore, un mois avant le tournage, un décor important à trouver quelque part dans cette ville, puis aussi une entrée et un escalier d'immeuble. Le décor important à trouver était la rue devant l'immeuble où tout le reste du film a lieu. La vue sur ce décor serait le premier plan du film, du point de vue du grand-père qui, de chez lui, regarde par la fenêtre du salon et voit cette rue en bas détruite par la guerre.

1. RUE–EXT.AUBE

Une rue dans la ville. Le jour n'est pas encore levé, à peine une vague lueur défait la nuit. Des gravas jonchent le sol. La carcasse d'une voiture sous un éboulis, une autre sous une bâche. Tout est gris. C'est la guerre. Des silhouettes autour d'un marchand de légumes. Pas un bruit ni une voix. Tout se passe en silence, on murmure. Soudain une rafale de mitraillette retentit derrière les immeubles. Les gens disparaissent dans les bâtiments et le marchand s'enfuit.

La rue déserte, la désolation.

DAMAS, FIN 2012

2. SALON–INT.AUBE

Un vieil homme, ABOU MONZER, debout devant la fenêtre entrouverte. Il fume une cigarette et il pleure. Les larmes coulent sur ses joues sans qu'il puisse les empêcher, ni qu'il songe à les essuyer. Il regarde sa rue, les immeubles éventrés, noirs, qui émergent lentement de la nuit. Au bout de la rue, une camionnette calcinée, abandonnée au milieu du carrefour.

Une rafale au loin, ça tire déjà, encore.

[1] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 29.

Et bientôt, un peu plus tard dans le film, la bonne regarde en bas dans la même direction depuis un autre endroit de l'appartement – un petit balcon – et voit le jeune mari (qui habite lui aussi dans l'appartement) qui traverse ce qui n'est en fait pas une rue mais un ancien parking.

> Elle [la bonne] reste un instant. Respirer l'air frais du matin. Elle contemple la rue. Ce n'est plus une rue, mais une travée de débris. Avant, il y avait là un parking, mais les combats pour le contrôle de la route de l'aéroport ont tout brûlé. Maintenant c'est le silence. Les immeubles sont tous immobiles, éteints. Elle voit le jeune mari qui s'éloigne.

Un sniper abat le jeune homme, et ce n'est qu'à la fin du film – et à la fin de cette dure journée – que d'autres personnages sortiront de l'appartement pour le chercher. A ce moment-là, on arrive en bas. On est enfin dans cet espace qui n'était jusqu'ici qu'un point de vue d'observation de loin et de haut.

Alors le réalisateur cherchait cet endroit. Il était accompagné d'un régisseur d'extérieurs qui nous conduisait hors des sentiers battus, dans des coins un peu délabrés de Beyrouth. Il avait déjà visité ces lieux pour prendre des photos qu'il avait montrées au réalisateur, qui jugeaient si celui-ci ou celui-là était prometteur ou pas, avant d'y aller tous les trois. L'idée était qu'un endroit serait choisi et qu'ensuite il y aurait un travail pour le remplir de signes de destruction de guerre. Pour ce projet de fiction, l'intention était de rester aussi proche que possible de la réalité, vu que le contexte de l'histoire du film était censé représenter une vraie situation particulière à une région et à une période.

J'ai voulu commencer ce mémoire en parlant d'une manière approfondie de mon expérience au Liban parce que c'est à ce moment-là que plusieurs questions qui s'appliquent à la plupart des préparations de tournages me sont venues à l'esprit. Comment peut-on parler de la « fabrication » des lieux d'un film ? En préparant un film, comment est-ce qu'on interprète des lieux déjà existants, quand on les découvre, comme décors potentiels ? Comment imaginer un décor de cinéma (un espace fictionnel) qui va être filmé à partir d'un lieu réel ? Comment, avec nos imaginations individuelles (et parfois très abstraites), arrive-t-on à se mettre d'accord entre réalisateur et directeur de la photographie sur le choix concret d'un décor ? Comment

faire le pont entre le scénario et le décor pendant cette étape de recherche ? A quel point les enjeux pratiques (de production, de matériel) prennent-ils la priorité sur les envies esthétiques ou conceptuelles ?

Je réfléchissais beaucoup à la question de comment un film est « créé ». C'est sûr que, puisque faire un film est un travail collectif, il y a plein de gens qui sont responsables de sa fabrication. Plus précisément je questionnais la place ou le rôle des lieux dans la démarche créative. Le scénariste « crée » ces lieux dans son écriture (ou s'ils sont déjà existants, les représente), les membres de l'équipe avec qui il partage son scénario les interprètent, le décorateur contrôle comment ces lieux apparaissent à la caméra et éventuellement à l'écran, le directeur de la photographie et l'ingénieur du son ont des rôles importants dans la présentation de ces lieux en tant qu'espaces filmés, et je pourrais continuer la liste des gens impliqués. Au moins pour les films de fiction, les lieux commencent souvent à « exister » comme espaces imaginés (des images mentales), puis il y a un moment de découverte des décors possibles (déjà existants s'ils ne sont pas construits expressément pour le projet), et ensuite il y a des choix à faire sur l'aménagement de ces décors (comment les transformer, comment les filmer).

Si ces lieux existent déjà, c'est le moment du choix parmi des possibilités réelles qui est critique. Pendant les repérages, le concept de « création » ou « fabrication » des décors n'a plus beaucoup de sens – on est dans une recherche, une suite de découvertes. C'est le moment où le scénario se mélange avec la forme et l'aspect visuel des choses – ou la réalité concrète prend la place des mots écrits et des images abstraites. La scène qui va se jouer est déplacée depuis un espace qui n'existe pas vraiment à un autre qui existe déjà. On pourrait dire qu'un film (un film réaliste) comprend une interprétation des lieux du monde – déjà là, trouvés – plutôt qu'une invention individuelle d'un artiste (ou une équipe entière). C'est au moment des repérages que cette interprétation commence.

Philippe avait écrit son scénario qui a lieu à Damas, et a choisi de tourner à Beyrouth. Il n'avait jamais été en Syrie mais il connaissait bien cette ville libanaise qu'il jugeait assez proche en termes d'architecture d'une ville syrienne. Chez lui à Paris, il avait vu des images d'actualités de Syrie, qui se mélangeaient avec ses souvenirs des quartiers

similairement détruits qu'il avait vu de ses propres yeux à Beyrouth. J'imagine qu'il a écrit les séquences du décor rue avec une idée de ce à quoi ça pouvait ressembler. Et à partir de là, c'était un jeu de chercher la rue – qui existait quelque part – qui correspondait à son image imaginée et/ou à la description littéraire.

Je lui demande s'il avait en fait développé une image bien précise de cette rue ou pas. Il prend du temps avant de répondre. Il réfléchit, il relit l'extrait du scénario, il dit qu'il n'est pas sûr s'il avait une idée imaginée claire de la rue. Il fait un effort pour s'en souvenir, et finalement il se rappelle quelque chose. Il avait cherché des quartiers de Damas sur google maps après avoir demandé à un ami syrien son avis sur où précisément (dans la ville de Damas) son histoire pourrait se localiser. L'ami avait dit que ça pourrait se passer dans un appartement à Almazeh. En recherchant ce quartier sur internet, Philippe est tombé sur une image d'un groupe de bâtiments qui entouraient une place qui aurait pu être un petit jardin dans le passé. Il s'est dit que quelqu'un qui sortait d'un des immeubles devrait traverser la place et serait donc vulnérable aux snipers. L'image sur internet de cette place réelle correspondait à ce qu'il désirait trouver. Il fallait trouver un endroit semblable à Beyrouth.

J'avais imaginé qu'il aurait eu en tête une image du lieu dès son écriture, et sa réponse me surprend parce qu'elle n'admet pas l'existence d'une vraie image imaginée inévitable qui accompagne les mots écrits. D'après sa réponse, son image mentale de l'endroit où sa scène se passerait n'existait pas jusqu'au moment où il a vu une image réelle d'un espace où sa scène pouvait se passer. Ça me mène à l'idée qu'en fait les images imaginées ne viennent souvent pas purement de l'imagination – elles sont inspirées de choses et d'images de choses qu'on a déjà vu.

Une fois arrivé à Beyrouth, Philippe savait éliminer les propositions qui ne correspondaient pas à sa rue. Rien qu'en regardant les photographies prises par le régisseur, il savait que ce n'était pas la peine de visiter celle-ci ou celle-là. Et parfois en arrivant quelque part, il se baladait cinq minutes, et il savait que ça ne marcherait pas. Je ne savais pas ce qui s'était passé dans sa tête pendant ces minutes.

En y repensant, il dit qu'il pouvait rejeter un lieu soit parce que ce qu'il voyait ne correspondait pas à l'image qu'il avait en tête, soit parce que ce qu'il voyait n'était

pas pratique en termes d'axes caméras. Il avait besoin d'un champ ouvert, parce que l'idée de la vulnérabilité de quelqu'un le traversant était importante. Puis il avoue qu'il ne se souvient pas des endroits qu'on avait repérés et qu'il avait rejetés.

Au moment des repérages, normalement le directeur de la photographie est là pour accompagner le réalisateur. A Beyrouth, après toutes les visites, il restait peut-être deux ou trois choix possibles et enfin la directrice de la photographie du film, Virginie Surdej, est arrivée. Philippe lui a montré ces options. Comme c'était la première fois que j'observais et que je réfléchissais sur la préparation d'un film, je m'inquiétais – j'imaginais que l'impossibilité de trouver l'espace qu'on a imaginé, de devoir se contenter d'un lieu parmi ceux qui sont présentés comme options, serait frustrant. De mon point de vue, ce que j'ai observé me semblait inexplicable, presque magique. En étant ici ou là ensemble, le choix de rue/parking devenait évident. Lui qui l'avait créée/imaginée/écrite, et elle qui l'avait lue/imaginée, étaient facilement d'accord pour décider quelle vraie rue deviendrait une rue de décor et finalement la rue fictionnelle du film.

Je commençais à réfléchir à l'importance de la voix du directeur de la photographie dans le choix des lieux du film, et de sa perspective pendant la période de découvertes. Comment ses yeux peuvent soutenir la vision du réalisateur avec ses propres envies ? C'est une question que j'abordera tout au long de ce mémoire.

Je demande à tous les deux, réalisateur et chef op, de me raconter le choix final de cette rue. Je découvre que les choses étaient un peu différentes de ce que j'avais cru observer. Philippe dit que le régisseur l'emmenait dans plusieurs quartiers, et dans chacun, à deux ou trois endroits précis. Mais en route, par la fenêtre de la voiture, Philippe cherchait des possibilités partout. Une fois, le régisseur a garé la voiture dans un parking juste pour se garer, et Philippe s'est dit que là il y avait quelque chose d'intéressant. C'était un coup de chance parce qu'il cherchait quelque chose de précis, et en arrivant dans ce parking c'était comme s'il avait reconnu le lieu même s'il ne l'avait jamais vu avant.

En regardant ce parking pour la première fois, Philippe réfléchissait tout de suite à la question de l'axe caméra. Autour du carré de parking, il y avait un mélange de

bâtiments vieux et nouveaux. Sur les façades des plus vieux, il y avait des traces de la guerre à Beyrouth. Philippe, qui ne voulait pas qu'on voit les plus récents, pensait qu'on pourrait nous mettre à l'intérieur de l'un d'eux pour les plans point de vue. Il est monté dans un de ces appartements et il a essayé sur son iPhone avec l'application Artemis :

Il y avait aussi des enjeux de décor à considérer tout de suite. Idéalement le parking devrait être vidé, détruit, sali, et rempli d'ordures, de débris, et de poussière. Philippe voulait qu'on voie dans l'arrière-plan de grands draps de protection suspendus, et à mi-distance une voiture démolie et brulée derrière laquelle le corps du personnage pourrait être partiellement caché. Il pensait en plus à l'action qu'il mettrait en scène ici : il fallait que la distance soit utilisable, ni trop proche ni trop loin, que le timing soit crédible pour le moment où d'autres personnages sortiraient pour retrouver le jeune homme.

Quand Virginie est arrivée à ce parking, Philippe lui disait précisément où il pouvait imaginer les draps suspendus, la voiture, le chemin du personnage, et sur quel toit pouvait être caché le sniper. Puis ils discutaient de la question de la hauteur idéale du

point de vue. C'est à dire qu'il fallait choisir un étage depuis où filmer. Ils se sont mis d'accord sur le troisième.[2]

Virginie me raconte son souvenir de la même expérience : quand elle est arrivée à Beyrouth, tout était déjà presque décidé en termes de décors. Ils sont allés voir le parking où elle a vu qu'il y avait un axe caméra qui pourrait bien fonctionner et où elle sentait tout de suite qu'il y avait une cinégénie. Moi je me souviens de plusieurs repérages aux endroits moins prometteurs et donc rejetés, mais ni lui ni elle n'a quelque chose à me raconter à propos de ça… En tout cas, son mot « cinégénie » est intriguant – je comprends ce que Virginie voudrait dire, c'est que son instinct visuel répondait favorablement aux qualités du lieu devant elle et peut-être aussi que ce lieu semblait prometteur pour des éventuels cadres rectangulaires. D'une part on peut trouver l'espace esthétiquement intéressant en soi (influencé par nos goûts personnels), et de l'autre on peut projeter déjà l'espace qui sera, mais qui n'est pas encore, transformé par un travail de décor et éventuellement cadré. En même temps je garde l'impression que trouver un espace « cinégénique » est très subjectif et que de dire qu'on aimerait tourner là grâce à sa cinégénie ne suffit pas.

Pendant le repérage du parking, ce que Virginie a vu en tant que directrice de la photographie et que Philippe ne m'avait pas mentionné, était la possibilité de mettre des projecteurs sur les toits qui entouraient le parking pour avoir un « truc lunaire. »

Puis elle souligne l'importance du rôle du chef décorateur. Pour *InSyriated*, et en particulier pour ses plans sur la rue, à part le travail de remplir le parking de signes de destruction, Virginie et le décorateur ont travaillé sur l'illusion du point de vue, pour qu'on se croie toujours dans l'appartement du film. Pour le plan point de vue du grand-père dans le salon, ils devaient prendre les tentures du vrai décor du salon et les placer à l'avant-plan, sur les bords du cadre. Pour le plan point de vue de la bonne sur le balcon, il fallait recréer le motif en béton des claustras qui bloquait en partie sa vue. Ils ont reproduit un morceau de ce motif dans un cadre et l'ont placé devant la caméra. Avec la nécessité de faire ce plan en plongé et l'épaisseur du béton dans l'avant-plan du cadre, il est devenu compliqué de rester au troisième étage, alors ils

[2] Entretien avec Philippe Van Leeuw à Boston, le 27 juillet 2019.

sont descendus d'un demi-étage. Quand j'entends tout ça, je me rends compte qu'en regardant le film, la tricherie marche vraiment bien : le fait que l'intérieur de l'appartement du film et le parking qu'on voit depuis cet appartement, sont en réalité deux lieux différents, loin l'un de l'autre dans la ville de Beyrouth, ne m'est pas du tout venu en tête en regardant le film.

Je demande à Virginie comment a été son expérience des repérages pour ce film vu que le réalisateur avait été chef op lui-même pendant une grande partie de sa vie, qu'il est très visuel dans son écriture et dans sa manière de penser son film, et qu'il a une bonne conscience des enjeux de l'image quand il voit un décor. Elle répond que oui, avec Philippe c'était déjà fort construit, mais ça ne l'avait pas dérangé. Elle aime travailler avec tous les types de réalisateurs : ceux qui ont déjà beaucoup d'expérience comme ceux qui font leur premier film. Elle aime aller de l'un à l'autre. Elle me dit qu'il est toujours possible de trouver sa liberté quelque part, et que dans le cas de ce film, même si c'était plutôt une collaboration entre elle et le réalisateur par rapport à l'image, elle se sentait le plus libre au moment où Philippe et elle devaient penser les plans-séquences du film. Elle me dit que pour elle, c'est ça le cinéma : que les gens s'apportent mutuellement des choses.

En quittant l'exemple particulier de cet extérieur rue, Virginie me souligne d'autres sagesses par rapport à la question de comment se confronter à un décor, qu'il soit déjà choisi ou pas. On a lu le scénario, on a des images intuitives qui se sont déjà formées *et on accepte qu'on ne trouve jamais exactement ce qu'on avait imaginé*. Elle explique qu'il y a un aller-retour constant entre le scénario et le décor et qu'il faut trouver une harmonie entre les deux. Elle décrit le moment des repérages comme ça plutôt que de dire que c'est le moment où l'aspect visuel, concret des lieux prend la place des mots écrits – et je trouve bien qu'elle souligne qu'il est toujours important de garder en tête le scénario, l'esprit de l'écriture, l'ambiance qui y est évoquée. Ensuite elle se fie beaucoup à son intuition dans le rejet comme dans le choix. Elle souligne qu'il faut laisser l'inspiration venir du décor, que la structure de l'espace donne les possibilités des plans.

…photo que j'ai prise pendant le tournage…

Au printemps 2016, je me suis dit : quelle trajectoire pour une rue ! D'abord une rue imaginaire, mais imaginée semblable à une rue réelle. Puis une rue décrite dans une histoire, lue par plein de gens et alors interprétée et imaginée (ou pas) dans plein de façons variées. Puis une rue qui existe réellement, qui est sélectionnée et transformée pour correspondre vaguement à l'idée originale de la rue, mais plutôt pour créer une nouvelle rue. A ce stade, la rue existe réellement, mais maintenant en tant que décor de cinéma, et pour seulement quelques jours…

… Puis, la rue est éclairée (pour la nuit au moins), filmée (sous les yeux des voisins intrigués à leurs fenêtres) et elle peut retourner à son état d'avant. Les scènes qui incluent cette rue sont montées, le film est fait, étalonné et plein de gens vont voir cette rue sur des écrans. Maintenant la rue est fictionnelle – un objet visuel – mais qui apparaît réaliste.

…capture d'écran du film – à l'aube, point de vue du grand-père…

…capture d'écran du film – plus tard dans la matinée, point de vue de la bonne…

C'est le moment où la rue existe comme elle est, qu'elle est découverte, qu'elle est observée, et qu'elle est choisie comme une possibilité qui m'intrigue. Peut-être, d'une manière essentielle, parce qu'au tout début de mon intérêt pour le cinéma je lisais André Bazin. De son texte *Qu'est-ce que le cinéma* :

> La photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme[3]
>
> Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la

[3] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 12.

révélation du réel[4]

J'avais dix-sept ans et je suivais sa pensée comme une disciple. Pour Bazin, le cinéma était le mode d'expression capable d'être le plus réaliste de tous les arts. A partir de ma lecture de son livre j'ai commencé à me rendre compte que la raison pour laquelle les films étaient si important pour moi, était qu'ils (certains – ceux que j'aimais le plus) me montraient soit des vues de la réalité pas trop éloignées de ma réalité, soit des vues d'espaces représentées dans un esprit de réalisme qui m'ont permis de rêver à ces lieux comme des lieux accessibles. Mon regard sur ma réalité changeait à cause de quelques films qui m'ont inspiré à voir les détails de ma vie et les décors réels où je me retrouvais (quotidiennement ou pas) avec un œil esthétique.

Je me souviens en particulier qu'en regardant *Pauline à la plage* d'Éric Rohmer, j'ai été frappée par un plan simple d'un décor simple : c'était la chambre de vacances de Pauline, avec un lit et une table de chevet.

…capture d'écran du film *Pauline à la plage*…

Je trouvais une telle beauté dans cette image grâce à sa simplicité. Dans le plan, Pauline se réveille, se lève, et sort de son lit, la caméra panote, Pauline ouvre sa fenêtre, et elle regarde un instant le jardin. Se lever dans un lit est quelque chose qui m'arrive tous les jours, et le fait de voir cette action représentée dans une œuvre

[4] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 16.

visuelle m'a beaucoup marqué. Je ne suis pas en train d'exagérer quand je dis qu'en tant qu'adolescente, ça m'a changé la vie – ma manière de percevoir les choses. Mes yeux se sont ouverts aux ambiances similaires que je trouvais dans mon quotidien ; en apprenant à regarder, j'ai pu davantage aimer les choses simples. Bazin écrit :

> La photographie nous permet d'une part d'admirer dans sa reproduction l'original que nos yeux n'auraient pas su aimer[5]

Le théoricien du cinéma Béla Balázs prolonge cette idée au cinéma :

> Elle [la loupe du cinématographe] te montre le visage intime de tous tes gestes vivants où se manifeste ta vie, et que tu ne connais pas. La loupe du projecteur te montrera sur le mur ton ombre, avec laquelle tu vis sans la remarquer ; elle te montrera les aventures et la destinée du cigare dans ta main inconsciente, ainsi que la vie secrète – parce qu'ignorée – de toutes les choses qui t'accompagnent et font, ensemble, la matière même de la vie[6]

Et :

> … un bon film, lui, va t'enseigner par ses gros plans à déchiffrer cette partition polyphonique qu'est la vie, à distinguer isolément les voix vivantes de toutes les choses dont l'ensemble constitue la grande symphonie[7]

Balázs parle en particulier de la puissance du gros plan. Regarder un gros plan est comme si quelqu'un voulait vraiment nous montrer quelque chose, nous forcer à faire attention à ce qu'on voit. Mais on peut aussi sentir cet effet dans d'autres sortes de plans (comme le plan de la chambre de vacances de Pauline), d'une manière plus subtile, tout simplement grâce au fait qu'un espace est présenté en image. La réalité dans le mouvement et dans le temps, c'est ce que le cinéma est capable de montrer ou de représenter. Dans la vie, on regarde tout le temps ce qui nous entoure dans le mouvement et le temps et regarder un film peut aiguiser ou changer d'une manière ou d'une autre notre façon de regarder – en tout cas c'est le cas pour moi. Pendant les repérages, il y a le besoin de regarder la réalité avec un œil esthétique qui me paraît une expérience assez proche de celle que j'éprouvais comme adolescente affectée dans ma vie quotidienne par les images que je voyais sur l'écran. C'est probablement de là que vient pour moi l'importance du moment des repérages.

---

[5] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 17.
[6] Béla BALÁZS, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, 1924, p. 61-62.
[7] Béla BALÁZS, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, 1924, p. 62.

Pour le film de Philippe Van Leeuw, après la rue, il restait toujours à trouver une entrée d'immeuble. Finalement ils ont décidé d'en utiliser une qui était au même endroit que le parking, surtout pour des raisons d'efficacité de tournage. Il se trouvait que dans la place où était le parking, il y avait une entrée qui fonctionnait. Dire ça comme ça peut donner l'impression que finalement c'était une question pratique de production. J'apprends que souvent c'est comme ça : on espère que les choix arrangent le budget et le planning, et parfois on cherche avec nos priorités, mais sans oublier ces pressions. Mais pendant un mois, avant de se décider sur ça, souvent quand on se promenait dans la ville pour d'autres raisons, je savais que Philippe regardait les entrées qu'on passait et il s'arrêtait parfois pour les inspecter de plus près. Cette manière de recherche me plaisait beaucoup parce que, dans ce cas, des possibilités créatives pouvaient émerger des hasards de la journée et des yeux grands ouverts et actifs sur le monde quotidien. C'est comme si les repérages sont un entraînement intensif à comment percevoir.

Alors qu'en français le mot « repérage » vient du mot *reperire* pour dire « retrouver » (j'y reviendrai), en anglais le mot a un tout autre sens étymologiquement : le mot « scouting » vient du vieux français *escouter* qui vient du latin *auscultare* pour dire « écouter ». Hors le fait que ce sens évoque le son et pas le visuel, ça rappelle que l'état mental pendant les repérages est hautement sensible, attentif. C'est plus qu'entendre, c'est écouter ; c'est plus que percevoir, c'est chercher à percevoir.

Philippe Rousselot décrit ce qui se passe pendant le trajet vers un lieu du tournage :

> Et la première question du jour se pose en regardant la lumière et le ciel se reflétant sur l'eau, de chaque côté de la voie, « comment, de quelle manière, filmer ce paysage? Où mettre la caméra, quel mouvement lui donner, où placer le point de fuite, la ligne d'horizon, quel filtre, quel objectif utiliser? Comment décrire ce qu'on ne peut encore voir, comme la rive opposée cachée par l'arc de la terre, et qui fait que ce pont sur l'eau s'étire à l'infini? » / Toutes ces questions sont étrangères au film que l'on tourne, à la journée de travail qui commence, mais font partie d'une pratique quotidienne, souterraine et semi-consciente, pratique d'un « rendre compte » des impressions fugitives laissées par autant d'événements que sont ces bribes de paysages perçues en chemin. Exercice qui consiste à voir les choses à l'intérieur d'un rectangle, à évaluer des contrastes, des rapports de

couleur, des accords et des ruptures.[8]

Ce que je trouve beau dans cet extrait est que Rousselot exprime sa façon d'être avant un tournage et sa manière de regarder tout ce qui est autour de lui. Ici, il ne décrit pas le moment des repérages, mais il se pose les questions qu'on se pose en repérages et les transfère aux autres moments qu'il vit. Avoir l'habitude de voir les choses avec la possibilité en tête d'en faire un objet visuel fait qu'il (qu'on) est prêt – même d'une manière « semi-consciente » – à regarder à n'importe quel moment ce qu'il (qu'on) trouve dans son environnement avec un œil plus attentif.

La définition succincte des repérages d'après Philippe Rousselot (qu'il met même en parenthèse au milieu d'une phrase) serait : « *la découverte des lieux de tournage*. »[9] En même temps il est conscient que l'esprit des repérages pénètre toute la préparation d'un film. On peut découvrir plus que les lieux de tournage – on découvre des lieux qui pourraient être des lieux de tournage mais qui éventuellement ne les sont pas. Tout ce qu'on croise pendant les repérages et entre chaque repérage semble tout d'un coup disponible. La réalité s'offre à nous et on s'y intéresse. « *Quelque chose existe donc avant que le chef opérateur n'intervienne … Il ne travaille jamais à partir d'une page blanche, d'une toile vierge* »[10] : dans le rôle du chef op, il faut être non seulement ouvert à ce qui existe déjà, mais il faut aussi s'inspirer des choses dans l'état où on les trouve. Je souligne que pour les lieux qui vont être choisis, on les découvre dans leur état réel, avant qu'ils ne deviennent des décors de tournage. Seulement ensuite il faut se demander à quel point on les transformera, et se poser la question esthétique de comment on les capturera avec la caméra.

Avant d'aller plus loin dans mon mémoire, j'ai envie d'admettre que tout le monde ne partage pas mon enthousiasme pour cette partie de la préparation. Pour le réalisateur de séries télés Mark Mylod, par exemple, c'est un processus d'élimination pénible. Quand je l'ai rencontré (l'été 2019), il était en train de regarder sur son ordinateur des centaines d'images de lieux possibles de tournage pour un épisode de la série HBO « Succession ». Il cherchait un bureau d'avocats et il avait accès à la database d'un scouting manager. Il se plaignait que chercher les décors est l'étape la plus ennuyeuse

[8] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 6-7.
[9] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 29.
[10] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 9.

de toute la production. Il m'a décrit les repérages de son point de vue : il faut trouver un endroit et on passe la journée dans un van où on vous montre dix possibilités, où aucune n'est satisfaisante sauf peut-être une, donc on l'accepte. Plus tard, un des producteurs de la série m'a répété ce même sentiment que les repérages sont horriblement désagréables. Il m'a confié que ce jour-là il avait le choix entre aller en repérages et rester au bureau pour une réunion ennuyeuse et qu'il avait choisi la réunion ennuyeuse parce que les repérages, c'est la pire de toutes les activités.

Heureusement que je ne suis pas la seule à apprécier cette partie du processus. C'est Philippe Van Leeuw qui m'a exprimé l'idée que les repérages sont l'étape la plus amusante de toute la production d'un film. On se retrouve dans des endroits où on ne se retrouverait pas sinon et on croise des choses inattendues, des surprises. On peut se sentir comme un enfant qui cherche un trésor. Et il est clair que Virginie Surdej est aussi une grande enthousiaste des repérages : elle me parle avec beaucoup d'excitation des repérages qu'elle est en train de faire en ce moment. Elle repère des forêts, et elle me dit que c'est fascinant de regarder comment la lumière agit différemment dans différentes forêts.[11]

C'est le moment où il n'y a que des possibilités, où il faut juste explorer et découvrir et être ouvert à ce qu'il y a dans le monde. L'inquiétude que j'avais, quand j'assistais pour la première fois à des repérages, que le fait de devoir chercher quelque chose qui ne correspondra jamais à ce qu'on a imaginé, à ce qu'on aurait voulu créer, serait une source de frustration, me semble maintenant un peu ridicule. Au contraire, justement, ce qui est intéressant est qu'on a l'opportunité de travailler avec ce qui existe déjà.

Les repérages sont une opportunité pour le réalisateur et le directeur de la photographie d'apprendre à se connaître intimement (s'ils ne sont pas déjà proches), pour l'un de mieux comprendre le regard de l'autre. Ils vivent ensemble le début de la transformation du film de son état écrit et abstrait à son état concret et cinématographique. Et en plus ils ressentent que cette transformation se fait grâce à l'offre de la réalité. Ils explorent ensemble, ils observent ensemble l'état des choses

[11] Entretien avec Virginie Surdej à Paris, le 3 août 2019.

qu'ils découvrent – leur matériel à ce moment-là est la réalité elle-même, avec le hasard qui inspire souvent les meilleures découvertes.

C'est pendant la préparation de *InSyriated* que j'ai vu les possibilités naître du hasard et de la pratique de vivre les yeux ouverts sur tout. Je trouvais beau ce moment de découverte – de révélation – et l'idée de découvrir et d'en être inspiré en même temps, comme si on avait une reconnaissance de la réalité qui s'offre à nous de manière plus aigüe que d'habitude. On retrouvera ce phénomène dans plusieurs autres cas dans mon mémoire.

REPERAGES LE HAVRE, FRANCE

La première fois que je suis partie en repérages moi-même en tant que directrice de la photographie d'un film était pour le film de troisième année d'Alois Sandner Diaz, *Les Huns*. J'ai découvert que Philippe avait raison de dire que c'est l'étape la plus amusante. On explorait des endroits qu'on n'explorerait pas sinon. Par exemple, on cherchait une impasse.

EXT - IMPASSE VIDE À PROXIMITIÉ DE BOÎTE
BEN est dans une impasse mal éclairée. Tout seul, il se laisse guider par les basses de la musique qui résonne très fortement à travers les murs. Une cigarette aux lèvres, il se suffit à lui-même en dansant.

L'idée expliqué par Alois après m'avoir envoyé son scénario (la première version que j'ai lue), était qu'il y aurait idéalement une porte qui donnerait sur l'impasse, que cette porte serait une entrée de côté pour une boîte de nuit. Techniquement ça aurait pu être n'importe quelle impasse qu'on trouverait n'importe où. Sans régisseur qui aurait trouvé des options en avance, on aurait pu chercher partout pendant des jours, mais on avait une contrainte de temps et d'autres décors à trouver.

Quand je repense à mon état mental pendant la période entre ma première lecture du scénario et nos repérages, je me rends compte qu'en fait je n'avais pas vraiment d'images claires dans ma tête. Je comprenais conceptuellement ce qu'on cherchait mais je pense que je ne l'avais pas imaginé visuellement. Je dis « je pense » parce qu'il me semble très difficile de dire si j'avais imaginé quelque chose de concret ou pas. Je me souviens que j'avais demandé à Alois de me décrire l'impasse qui était

dans son texte, et il m'avait dessiné un plan en plongé, basique : les lignes qui démarquaient la rue, la boîte, la porte qui donnait sur l'impasse, la direction de lumière artificielle qui sortait de la boîte.

Les questions se sont imposées : est-ce que c'était important que ce soit une impasse qui serait vraiment à côté d'une boîte de nuit (pour une raison ou une autre que je n'avais pas devinée), est-ce que la porte devait être dans le champ, est-ce que ce serait à moi de créer la lumière venant d'une porte (dans le champ ou pas) pour qu'on croie que c'était la lumière venant d'une boîte qui arrivait dans l'impasse ? On n'avait pas beaucoup de temps pour réfléchir – Alois demandait aux gens dans les rues du Havre s'ils pouvaient nous renseigner sur l'existence d'une impasse, d'une impasse avec une porte, ou d'une boîte qui risquait d'avoir une impasse sur son côté. Apparemment (et ce n'est pas une chose surprenante), les gens qui vivent au Havre ne sont pas très au courant des impasses dans leur ville, mais ils connaissent les boîtes.

On est arrivé devant une boîte qu'on nous avait conseillée de visiter cette soirée-là, et on a vu qu'il n'y avait pas d'impasse à côté, mais par curiosité on est entré quand même. J'étais là dans cette boîte, et j'étais sur deux niveaux mentaux en même temps : il y avait la partie de moi qui s'amusait d'être là comme tous les autres gens, et il y avait la partie esthétique (observatrice/créative) en moi qui cherchait les possibilités d'intérêt visuel dans ce lieu. Et plus que mes yeux s'activaient, plus je m'amusais. J'étais dans un état mentale dédoublé provoqué par le fait d'être à moitié en repérage – je veux dire, on n'était pas dans cette boîte pour la repérer précisément (dans le scénario il n'y avait pas de scène), mais on n'y serait pas venu si on n'avait pas été en repérage, et comme on faisait des repérages pendant toute la journée on était dans un état perpétuel de repérage (de recherche des possibilités) partout où on allait.

On trouvait là une ambiance esthétiquement excitante, surtout dans son pitoyable fumoir. Alois était tellement excité qu'il répétait « tout le film est là ». Était-ce imprévu qu'il trouve le cœur de son film dans cet endroit, ou était-ce l'imprévisibilité qui nous y rendait sensible ? Ou était-ce le fait d'avoir passé la journée à regarder des lieux qui ne correspondaient pas exactement à ce qu'on cherchait explicitement qui faisait qu'on était enthousiaste et inspiré de créer à partir de ce qu'on ne cherchait

pas ? C'était rafraichissant. Alois a supprimé la séquence de l'impasse du scénario et a rajouté une séquence de fumoir. Cette nouvelle séquence nous intéressait beaucoup plus que l'ancienne, comme si on avait trouvé une meilleure expression de l'intention de l'écriture dans un meilleur endroit. Au final il y a une longue séquence dans ce fumoir.

Dans le cas de la boîte de nuit, les repérages ont pu transformer l'écriture. Ça me rappelle une citation du réalisateur Tariq Teguia : « *Les repérages sont essentiels, non pas pour dire que là on va tourner la scène numéro 12, de jour, etc. Les repérages, on doit les faire avant d'écrire* ».[12] Il exagère dans cette généralisation – il y a certes des films dans lesquels les lieux avaient inspiré l'écriture, et il y a aussi des films dans lesquels les lieux ont été découverts pendant le tournage. Il y a aussi le jeu entre le scénario et le décor dont parle Virginie Surdej : les repérages représentent le moment que les deux moyens d'expression – les mots écrits et le décor qui sera filmé – se rencontrent. Mais finalement le film sera fait concrètement avec la matérialité des espaces, et non avec les mots écrits. Les repérages forcent à une reconsidération des idées. Ici dans cette boîte au Havre, je trouvais beau qu'Alois ait pu découvrir un lieu qui lui semblait appartenir au monde de son film, qu'il ait pu extrapoler pour découvrir d'autres espaces où il pouvait imaginer que son personnage pourrait se trouver – comme si son personnage était quelqu'un qu'il connaissait bien. Ce lieu, déjà existant, déjà crée, a permis à Alois de créer sa séquence et de le recréer comme espace fictionnel.

Maintenant qu'on avait trouvé ce lieu de tournage qui a permis à Alois d'imaginer une scène importante qui s'y passerait, je dirais qu'on a dépassé la forme écrite. Philippe Rousselot écrit que :

> Avec les repérages (la découverte des lieux de tournage), les discussions avec le chef décorateur, l'étude des plans des décors et de tous les documents et références que lui et son équipe ont accumulés, d'autres images mentales se forment et remplacent les précédentes ou les / compliquent. Ces images sont toujours des épures, débarrassées de tout détail superflu, elles ne sont en fait pas tout à fait des images, mais un peu plus que des impressions. Elles servent à chasser la forme écrite, le langage, et à y substituer une forme visuelle du scénario, une

[12] Tariq TEGUIA, cité dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016, p. 407.

sorte de bande dessinée. On les garde comme une garantie de sauvegarde, même si l'on sait qu'une fois confrontées à la réalité du décor et du jour, elles vont s'effacer et se replier aux fins fonds de la mémoire[13]

…capture d'écran du film *Les Huns*…

Quand on a découvert ce fumoir, on a remarqué les petites lumières bleues qui éclairaient cet espace très sombre, et les reflets roses en mouvement qui pénétraient dedans depuis la salle de concert (à travers une fenêtre). On l'aimait tel quel, exactement comme on l'avait trouvé. Il n'y avait donc aucun travail de projeter dans nos imaginations comment cette espace pourrait apparaître avec des modifications de décor. Malgré tout, notre inspiration esthétique est vite devenue une question pratique en termes de technique, de production, et de plan de travail. J'ai découvert qu'il y a autant de complications en disant « je ne voudrais pas abîmer l'ambiance lumineuse qui est déjà là, alors je ne vais pas rajouter de l'éclairage » qu'en ayant l'intention d'éclairer. Le choix de « ne rien faire » n'existe pas. Dans ce cas-ci, la solution qu'on a décidé d'essayer a été d'utiliser une autre caméra pour cette séquence-là, une caméra permettant de monter très haut en ISO, le Sony Alpha 7s ii.

Revenons à la question de comment confronter des lieux réels quand on les a déjà suscités par l'imagination et l'écriture, ou quand on est dans la position de directeur de la photographie, comment accompagner un réalisateur dans sa recherche de ces

[13] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 29-30.

lieux. Virginie Surdej m'avait dit qu'à partir de la lecture du scénario, on a des images en tête. Et Philippe Rousselot écrit que la « *lecture invite chacun à former ses propres illustrations, ses propres images mentales, images minimales certes, mais aussi premières idées de lumière, ou de cadre*. »[14]

Si on a des images en tête, comment les réconcilier avec les images du réalisateur ? On ne peut pas littéralement se les partager. Philippe Rousselot pose cette question plus simplement : « *comment décrire des images qu'on a en tête, et comment les comparer à celles de votre interlocuteur ?* »[15] Je me souviens de plein de conversations avec Alois où – maintenant je m'en rends compte – ça m'a perturbé de ne pas savoir à quel point il visualisait les décors, les scènes. Philippe Rousselot répond à sa propre question en disant que :

> Au mieux, on se sert d'évocations poétiques, de métaphores, d'exemples photographiques ou picturaux, qui n'auront souvent que peu à voir avec la réalité du tournage, ni avec le film à faire. Mais ce dialogue est toujours nécessaire, même s'il se borne à quelques phrases, ce simulacre de communication donne confiance, et ouvre quelques portes.[16]

J'avoue que c'était exactement comme ça. Pendant longtemps avant les repérages, on avait discuté d'autres images références, qui finalement n'avait pas grand-chose à voir avec les images qu'on a fait. Si seulement j'avais lu cette phrase de Rousselot pendant cette période, ça m'aurait beaucoup rassuré – parce qu'à l'époque cette abondance de références m'angoissait, elles étaient très variées et je ne voyais pas comment je pourrais réaliser un produit visuel qui serait dans la même veine. Par exemple, on parlait fréquemment de la qualité des images du film *Sombre* de Philippe Grandrieux, et même si j'appréciais beaucoup le style esthétique de ce film, je savais qu'on n'allait pas l'imiter. On faisait un tout autre film ! J'étais perturbée. Mais en réalité, je pense maintenant que le fait qu'on ait eu toutes ces conversations autour d'images trouvées est la raison pour laquelle les repérages se sont bien passés – parce que je savais à quelles images Alois pensait, et donc on pouvait regarder nos choix de décors en se comprenant. Même si on n'était pas tout le temps tout de suite d'accord, il n'y avait

[14] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 15.
[15] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 16.
[16] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 17.

pas de moments où, en voyant un lieu, on n'était pas capable de comprendre la réaction ou les réflexions de l'autre.

> En cours de route on rencontre les décors, les vrais décors (une maison, une route), ou fabriqués (en studio), auxquels les images mentales, qu'on avait emmenées dans ses bagages, ne correspondent plus[17]

Avec Alois, on cherchait une chambre triste et moche où les militaires dans le film habiteraient. Si je me souviens bien, dès nos premières conversations, on s'était dit que ce serait dans un hôtel type Ibis. J'aimais cette idée parce que ça représentait le plus moche du moche, et que ce serait un défi d'y gérer la lumière. Encore une citation de Bazin : « *la perfection de l'imitation ne s'identifie pas avec la beauté*. »[18]

Il y a un film d'Andreï Tarkovski et son ami scénariste Tonino Guerra, *Tempo di viaggio*, sur leurs repérages en Italie pour un film. Dans ce film, on présente des endroits à Tarkovski, des lieux très beaux, de l'architecture impressionnant, des sites qui attirent les touristes parce qu'ils sont tellement beaux. Ce n'est pas du tout ce qui intéresse Tarkovski, mais les guides et Tonino continuent de lui imposer la beauté italienne comme s'ils ne comprennent pas qu'il puisse ne pas s'intéresser à cette beauté.

[17] Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013, p. 19.
[18] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 16.

…capture d'écran du film *Tempo di viaggio*…

On peut : chercher la beauté ou être satisfait quand la beauté est trouvée, refuser de chercher la beauté grandiose mais ne pas refuser toutes les formes de beauté (la beauté dans la simplicité par exemple), ou chercher le contraire de la beauté (et là il faut se demander si on cherche une vraie laideur ou plutôt une laideur cinématographique).

Ça m'excitait qu'avec Alois notre but pendant les repérages fût loin d'une recherche de beaux lieux – c'était juste une recherche d'endroits qui correspondaient à la réalité réaliste des personnages imaginés. Alois qui avait commencé les repérages avant mon arrivée, m'a raconté qu'il avait visité un Ibis au Havre et que c'était vraiment trop moche. Je ne comprenais pas – on cherchait justement du moche, comment aurait-ce pu être *trop* moche ?

INT - CHAMBRE

On est dans une chambre à la moquette rouge, qui dispose de trois lits, dont deux superposés. Il y a un bureau, une chaise et une télé suspendue au coin d'un mur à l'aide d'un bras métallique. Une fenêtre donne sur une friche.

Quand je suis arrivée, il m'a emmené dans un centre sportif qu'il avait trouvé comme alternative à l'Ibis. C'était moche, en effet, mais j'avais du mal à croire que ça pourrait être l'endroit où vivraient des militaires. J'étais tellement attachée à l'idée de l'Ibis que j'avais du mal à être optimiste dans ce centre sportif. J'ai pris des photos et j'ai demandé à Alois de me montrer l'Ibis quand même. Quand je l'ai vu, tout d'un coup l'idée du centre sportif m'a semblée parfaite. Et pour Alois aussi – on était d'accord à partir de ce moment-là que le centre sportif serait idéal.

Ce qui s'est passé en moi entre mon rejet initial du centre sportif et mon enthousiasme pour ce bâtiment quelques heures plus tard reste assez mystérieux pour moi, mais j'ai des théories. Je pense que mon idée imaginée des chambres d'Ibis était fausse. Je pense que j'avais une vision romantique de la laideur des Ibis. Le vrai Ibis ne correspondait pas à mon image mentale d'un Ibis, et en fait le centre sportif y correspondait mieux. J'ai découvert qu'il peut y avoir de la laideur plus intéressante et de la laideur moins intéressante. En plus de ça, il y avait la question de la cinégénie. C'est comme Virginie Surdej avait raconté, c'est une question d'intuition et à l'Ibis

on n’a pas trouvé de cinégénie. Quand on est retourné dans le centre sportif, on était presque sûr qu’on tournerait là, et petit à petit en explorant ses espaces, les possibilités commençaient à s’ouvrir à nous. Avec un espace qui ne ressemblait pas à ce qu’on avait imaginé, on devait (on pouvait) s’inspirer à partir d’une découverte.

Je demande à Alois ce qu’il pense de cette transition en nous pendant notre première journée de repérages, comment il se souvient de ces allers-retours entre le centre sportif et l’Ibis. Ce qu’il me raconte est très éclairant. Il me rappelle que dans la toute première version du scénario, il y avait décrit une sorte d’endroit vague, presque conceptuel : une friche boueuse dans une ambiance nuageuse, sale. Dans l’ancienne version du scénario, je retrouve la description, qui n’existe pas dans la version finale.

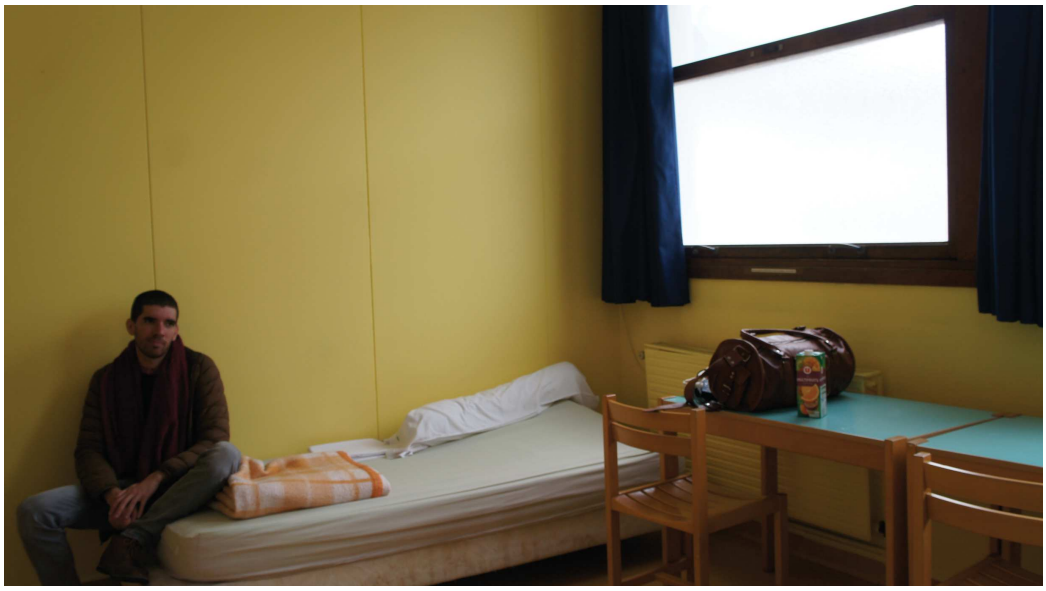
EXT - PARKING

Il y a une vaste friche vide et boueuse face à nous. Quelques bosquets qui bougent avec le vent, des flaques d'eau marron un peu partout et des voitures garées par-ci, par-là. Sur le côté du parking, le bâtiment décoloré de l'IBIS, aux fenêtres mornes. Sur le côté gauche, il y a un pilon qui est dressé. Une jeep est garée sur le côté, à proximité d'un petit rehaussement du terrain. Le vent souffle très fortement et secoue les bosquets, crée des figures sur la surface des flaques et agite le plastique du bâtiment.

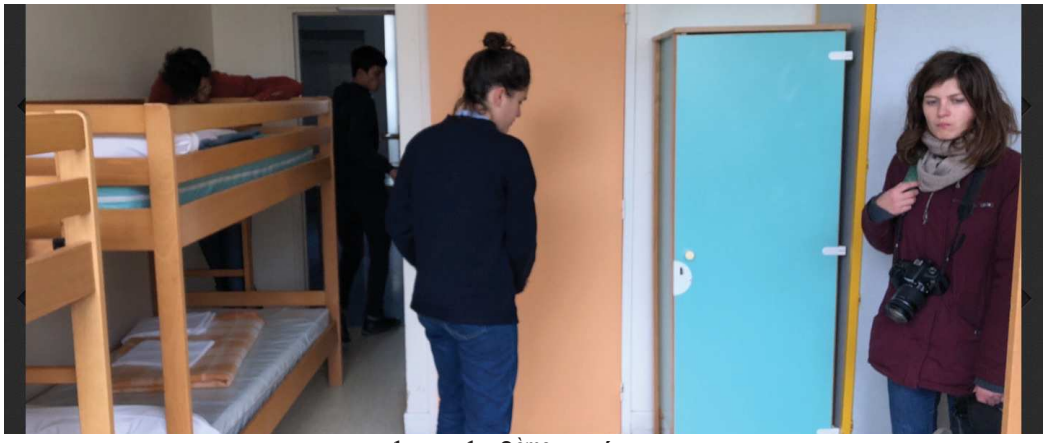
Dans l’imagination d’Alois, l’ambiance de l’extérieur de l’hôtel venait en premier. C’était l’image qu’il avait imaginé au début et c’était plus important que l’hôtel qui venait ensuite et qui éventuellement a pris la place. Il dit qu’en fait, il a finalement senti qu’il a retrouvé l’esprit de l’ambiance originale dans le centre sportif. Alors que l’Ibis qu’on avait regardé était propre et sans âme, la saleté du centre sportif évoquait quelque chose, c’était un paysage désespéré.

Alois se souvient que quand on est allée tous les trois (Alois, le producteur et moi) au centre sportif, nous étions bloqués par notre réaction aux chambres. On avait regardé plusieurs chambres et elles étaient toutes peintes de couleurs vives avec quelques meubles d’enfants. Comme ce n’était pas exactement ce qu’on voulait, comme on n’avait pas de bonne réaction instinctive à l’endroit tel qu’il était, on s’est dit qu’il valait la peine de visiter d’autres options. Je me rends compte que j’étais trop dans la

réaction spontanée, instinctive du lieu comme on le voyait. Je cherchais déjà à être inspiré par la cinégénie. Mais dans ce cas, il fallait imaginer les possibilités plutôt que de réagir à ce qu'on voyait. Alors que dans le fumoir, son état réel s'offrait à nous tout prêt, ici il fallait interpréter le lieu comme une bonne base sur laquelle on pourrait construire un espace qui correspondrait à la « réalité » des personnages fictionnels.



…photo du premier repérage…



…photo du 2ème repérage…

Ayant trouvé une chef décoratrice, elle nous a proposé des idées de transformation de cette chambre du centre sportif. Je me souviens qu'elle nous a dit qu'elle pouvait la « salir ». Elle a travaillé expressément pour recréer l'ambiance originale de l'idée de la friche. Par exemple, elle a sali les murs, un effort qui a complètement transformé la chambre. C'était important pour Alois qu'elle comprenne le concept d'origine, même si elle devait créer l'effet dans une chambre et pas une friche.

…photo que j'ai prise au tournage…

Alois me raconte qu'il a passé trois nuits seul dans les différents espaces du centre sportif et que ça devenait de plus en plus intéressant comme idée de décor de tournage. La troisième nuit (chaque nuit étant séparée d'un peu de temps), le centre sportif avait été choisi comme décor, et il a passé quelques heures dans les toilettes. Il dit que « c'était horrible. » Il veut dire que s'asseoir là, de nuit pendant longtemps, on se rend compte du caractère épouvantable de cet intérieur. Ça correspondait à son histoire. Puis il ajoute que cette troisième nuit qu'il a passé là seulement quelques jours avant le tournage, il a ressenti qu'il n'était plus dans le centre sportif réel, c'était comme s'il était dans le film et c'était encore plus horrible. En repérant et en repérant encore et encore, il a développé une connaissance de l'espace, un ressenti de son atmosphère. Pour Alois, il lui a fallu cette expérience pour que l'espace prenne vie dans son esprit et qu'il devienne le lieu du film.

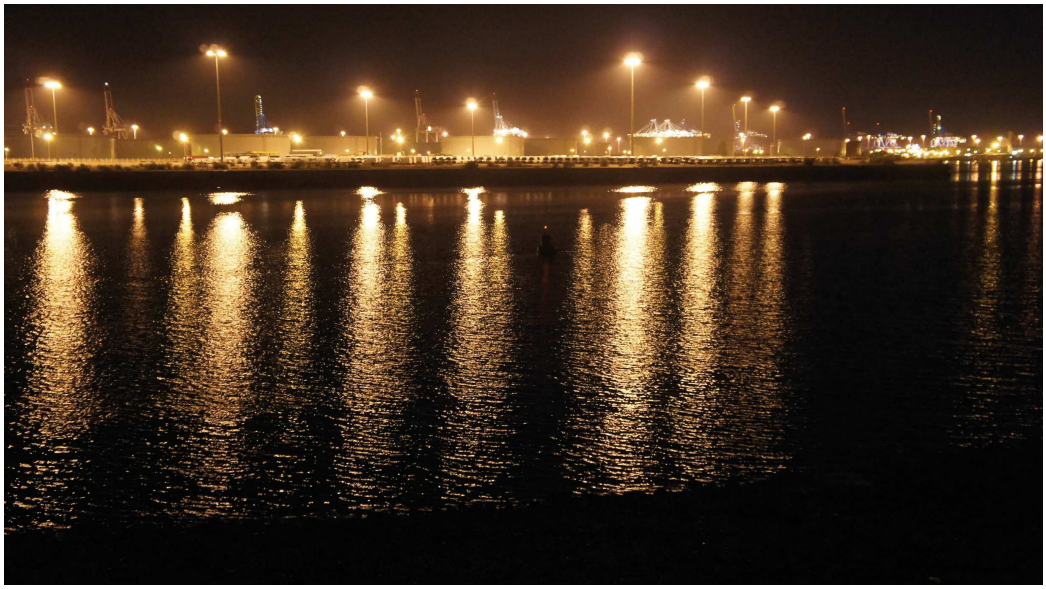
Alois me rappelle aussi quelques détails à propos de notre recherche d'un port.

1. EXT/NUIT - ESTUAIRE D'UN FLEUVE, UN PORT - ROUTE DU GRAND CANAL, ÉCLUSE FRANÇOIS IER

Une brume très dense cache l'eau et enveloppe les objets dans des contours mystérieux. On distingue des bateaux ancrés dans le large, quelques grues avec des grands bras métalliques, saillants, qui attrapent quelques reflets de lumière dans la nuit sombre. On entend sonner des avertisseurs de manière répétée. C'est un port sur l'estuaire d'un fleuve. Son activité sourde nous entoure, se fait sentir dans des grondements, des grincements, des crissements plus ou moins lointains.

Alois me raconte qu'un an avant il s'est trouvé au Havre devant un port avec une vue qui l'intriguait. Quand il a écrit la première séquence de son film, c'était avec le souvenir du sentiment qu'il avait ressenti quand il était là. Il cherchait sur internet des photos des ports au Havre en espérant y trouver l'endroit précis, et il en a trouvé une qui correspondait au sentiment qu'il cherchait à retrouver. Mais en retournant au Havre, il a cherché partout et il n'a réussi à retrouver ni le port qu'il avait visité, ni le port montré dans la photo d'internet.

Je trouve cette histoire intéressante parce que pour le reste du scénario, il me semble que tous les lieux étaient issus de l'imagination d'Alois alors que le port, exceptionnellement, était inspiré d'un vrai lieu existant. Du coup pour Alois, faute de trouver ce lieu exact, il était beaucoup plus difficile de se satisfaire de toutes les options. Pour les autres décors il était ouvert à tout, mais en visitant les ports, rien n'était satisfaisant (ou, il avait plus du mal à se convaincre que celui-ci ou celui-là pourrait être satisfaisant).



…photo que j'ai prise en repérages…

Souvent c'est plus facile d'éliminer des choix de lieux que de dire oui tout de suite. Peut-être qu'on sait plus vite qu'un endroit ne nous intrigue pas, ne correspond pas du tout à nos idées préconçues. En confrontant un lieu pour la première fois, c'est difficile à dire que c'est ça qu'on cherchait quand on cherchait quelque chose en particulier (qui ne correspond à rien de vrai dans la réalité). Mais on peut découvrir quelque chose sans chercher, comme le parking de *InSyriated* et comme le fumoir dans la boîte de nuit de *Les Huns*. Ce qu'on cherche n'est pas vraiment quelque chose qui « correspond » ou qui « convient » – je dirai plutôt que c'est quelque chose qui inspire.

Il faut faire la distinction entre découvrir un lieu qu'on ne connaissait pas avant et redécouvrir un lieu qu'on connaît déjà avec de nouveaux yeux. Mon week-end de premiers repérages au Havre était ma première fois dans cette ville, et je n'avais aucune idée d'à quoi elle ressemble (ce n'est pas comme si j'avais vu plein de films qui ont été tournés là). En plus je pense qu'on a un rapport différent aux lieux si on vient d'une culture différente, qu'il y aurait une différence entre un français qui voyage au Havre pour la première fois et une américaine comme moi. Alois n'est pas français non plus, mais il avait déjà visité cette ville très brièvement et en avait gardé un souvenir vague mais fort qui lui a permis d'imaginer son histoire là-bas. Nous étions donc assez égaux en termes de notre non-familiarité, notre impression d'étrangeté, dans le lieu qu'on était en train d'explorer.

J'aimerais réfléchir sur cette question de la représentation de lieux déjà connus ou pas encore connus parce que jusqu'ici je traite les repérages surtout comme une « découverte ». En effet, le fait de découvrir le lieu du tournage peut être essentiel. Par exemple, la réalisatrice Alice Rohrwacher (dans un entretien) exprime que pour elle c'était important d'avoir Hélène Louvart comme directrice de la photographie pour son film *Le Meraviglie* parce que c'est une française, et donc une étrangère en Italie :

> What I can tell you about space is that I believe that the landscape a person looks at while growing up is extremely important. I don't think beautiful or ugly landscapes exist, as they are all interesting in some way. In this moment of my life, I believe that every experience is

> precious. The landscape is like a gauge that, when it changes, allows you to see things better. It was a big change for me to move from the Umbrian countryside, which is very well ordered, to Reggio Calabria. When I arrived at such a wild place, I felt like I was looking with "naked eyes," so to speak. It is also for this reason that shooting this film with Hélène Louvart, the French cinematographer, was extremely important. I truly wanted to tell my story through foreign eyes. I wanted somebody else, besides me, to be in this place for the first time, behind the camera[19] [20]

Pour le film d'Alice Rohrwacher, c'était un choix juste d'inviter à filmer quelqu'un avec un regard étranger. Rohrwacher avait déjà découvert cette région, et au fur et à mesure elle développait une connaissance alors qu'elle voulait récréer une sensation de découverte.

Puis pour donner un contre-argument : il y a longtemps, le photographe Chris Killip m'a exprimé qu'à son avis une photographie est plus forte quand on peut sentir que celui qui l'a prise avait déjà développé une familiarité avec son sujet (que ce soit une personne, un lieu, etc.). Je ne suis pas d'accord avec ça en tant que généralité, mais je suis reconnaissante qu'il ait dit cela parce que ça m'a fait réfléchir pendant des années et m'a permis de me questionner sur les photos que je prends ou que j'ai envie de prendre. Pour moi comme pour beaucoup de gens, la tentation de prendre des photos quand je suis en train de découvrir un lieu est très forte, alors que quand je suis dans un environnement que je connais bien, je ressens moins l'envie de prendre des photos. Mais si une certaine intimité est recherchée pour l'image, ça pourrait être un atout de connaître déjà le sujet, ou le lieu, si on voulait appliquer l'avis de Chris Killip sur le sujet de ce mémoire.

---

[19] Alice ROHRWACHER, entretien dans : Maristella Cantini, *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, 2013, Palgrave MacMillan, a division of St. Martin's Press LLC, 175 Fifth Avenue, New York, NYC 10010.

[20] Ma traduction : « Ce que je pourrais vous dire à propos de l'espace est que je crois que le paysage qu'on regarde en grandissant est extrêmement important. Je ne pense pas que de paysages beaux ou laids existent, comme ils sont tous intéressants d'une manière ou d'une autre. En ce moment de ma vie, je crois que chaque expérience est précieuse. Le paysage est comme un indicateur qui, quand il change, vous permet de mieux voir les choses. C'était un grand changement pour moi de déménager de la campagne Ombrienne, qui est très bien organisée, à Reggio Calabria. Quand je suis arrivée à cet endroit tellement sauvage, j'avais le sentiment de regarder avec de « nouveaux yeux », pour ainsi dire. C'est aussi pour cette raison que tourner ce film avec Hélène Louvart, la directrice de la photographie française, était extrêmement important. Je voulais vraiment raconter mon histoire à travers des yeux étrangers. Je voulais que quelqu'un d'autre, à part moi, soit dans ce lieu pour la première fois, derrière la caméra. »

Dans un entretien transcrit dans le livre *Faire des Films*, le cinéaste Jean-Marie Straub transfère cette idée dans le domaine du cinéma, et précisément au sujet des repérages. Il écrit :

> Pour filmer dans une forêt, il faut que ce soit une forêt qu'on a apprivoisée, dont on connaît les coins et les recoins, et qu'on ne filme pas en tant que forêt en général. C'est un travail d'apprivoisement. J'ai horreur du mot repérages[21]

Il y a une vraie différence entre la première impression d'un endroit qu'on découvre pour la première fois, le souvenir de cet endroit, l'impression qu'on ressent quand on y retourne une deuxième fois, le souvenir après, et ainsi de suite, jusqu'à l'impression ressentie pour un endroit qu'on connait vraiment bien. Peut-être aussi qu'il est possible d'apprivoiser un lieu pendant la préparation d'un film. Même s'il y a une valeur dans l'image d'un lieu apprivoisé (et malgré mon anecdote de nos plusieurs visites au centre sportif du Havre), quand on rencontre un nouveau lieu pour le considérer comme lieu de tournage, la première impression est importante. On devrait se fier à notre goût ou dégoût instinctif parce que quand les spectateurs vont confronter les lieux du film, ce sera pour eux la première fois.

Puisque *Sombre* était la référence la plus importante pendant la préparation de *Les Huns*, j'étais curieuse d'en savoir un peu sur la préparation de ce film. Sabine Lancelin m'a raconté ce dont elle se souvient de ses repérages avec Philippe Grandrieux. Elle explique que le réalisateur avait déjà des idées assez précises sur les lieux où il voulait tourner, surtout dans les choix de décors extérieurs. Il avait choisi de tourner dans la région de son enfance (en Haute-Loire) à cause de cela et aussi parce que ces paysages correspondaient à l'ambiance voulue pour son film. Sabine ne connaissait pas encore cette région qu'elle trouvait très particulière, aride, dure, opprimante, brutale et sans horizon. En plus de ce qui était déjà décidé, il fallait chercher d'autres lieux qui pouvait convenir, parmi trois ou quatre blocs de lieux, des lieux isolés, et aussi dans le sud une plage et des paysages plus plats. Le scénario écrit donnait un sens de l'ambiance recherché — Sabine le décrit comme très « onirique » — et le réalisateur avait plein d'images en tête. Je ne suis pas surprise d'apprendre qu'il n'y avait pas vraiment de références d'inspiration comme il y a dans les

[21] Jean-Marie STRAUB, cité dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016, p. 383.

discussions préparatoires d'autres films. Apparemment Grandrieux croit dans la capacité du cinéma de produire des images mentales.

Sabine explique que sa contribution en tant que directrice de la photographie du film pendant les repérages était surtout de souligner ses préférences par rapport aux questions de lumière. Par exemple ils devaient chercher des routes pour des séquences de nuit, où il n'y aurait aucun point de lumière dans l'horizon. Pour des séquences urbaines, elle cherchait des fonds assez lumineux parce qu'elle savait qu'elle ne pourrait pas éclairer. Pour des intérieurs comme les chambres d'hôtels, elle avait souvent demandé qu'on repeigne les murs pour éviter des murs blancs. Elle voulait surtout préparer comment éclairer en avance vu que le réalisateur savait assez bien ce qu'il voulait en termes de cadre et de positions d'acteurs.

Il y a une partie de sa description de son expérience de repérages pour ce film qui me frappe, c'est par rapport à la recherche du lieu pour le premier plan du film. L'idée du plan était « la descente », et quand le tournage a commencé ils n'avaient toujours pas trouvé l'endroit. Puis deux semaines de tournage se sont passées. Un jour en conduisant, ils ont trouvé une partie de route et ils se sont dit que ce serait ça. Ce qui m'intéresse, c'est que quand j'ai entendu cette histoire j'ai dit à Sabine « alors c'est par hasard que vous avez trouvé… » et elle a répondu que non, ce n'était pas vraiment le hasard parce qu'ils gardaient toujours cette question de lieu en tête. Ils cherchaient « toujours », « à moitié ». C'est comme je décrivais mon sentiment quand j'étais dans la boîte au Havre avec Alois, d'être « à moitié » en repérage. Ça me fait réfléchir à ce qu'est que le vrai hasard. Existe-il la possibilité du vrai hasard pendant les repérages, vu qu'on est toujours en train de chercher plus ou moins activement ? Sabine a raison de dire que ce n'est pas purement par hasard qu'ils ont trouvé l'endroit, mais ce sont les hasards de la vie (de la journée) qui leur ont fait découvrir ce lieu en particulier et ce n'est que comme ça qu'ils ont pu le trouver (s'ils avaient cherché, ils ne l'auraient pas trouvé). Chercher « toujours » « à moitié » voudrait dire garder les yeux ouverts sur ce qui nous entoure. Faire ça ensemble – réalisateur et directeur de la photographie – est une expérience qui ne peut qu'approfondir la relation.[22]

[22] Entretien téléphonique avec Sabine Lancelin, le 1 avril 2020.

REPERAGES WILLIAMSTOWN, MASSACHUSETTS, ETATS-UNIS

Jusqu'ici le sujet est la fiction, c'est-à-dire des œuvres qui sont par définition des produits de l'imagination, à une certaine distance du réel. Malgré cela le rapport peut être très proche entre ces projets et la réalité et c'est l'étape des repérages qui tisse vraiment le lien entre le film et notre réalité en nous forçant à la regarder vraiment, à réfléchir sur comment on va la représenter. (Aussi, je n'ai parlé que des films qui se veulent « réalistes ».) En même temps que j'écris ce mémoire, je fais un documentaire. J'aimerais donc penser aux mêmes thèmes que j'ai déjà abordé mais dans le contexte du documentaire, où on peut supposer que le rapport à la réalité est encore plus immédiat. Il peut y avoir des repérages ou il y aurait un choix de lieu ou pas, et il se peut qu'il n'y ait pas de repérages. Dans beaucoup de cas il faut accepter le(s) lieu(x) comme tel(s), sans pouvoir penser à la transformation du décor. C'est le cas pour mon projet.

En français, l'étymologie du mot « repérage » fait le lien entre mon mémoire et mon projet de film. Il vient du mot Latin *reperire* pour dire « retrouver ».

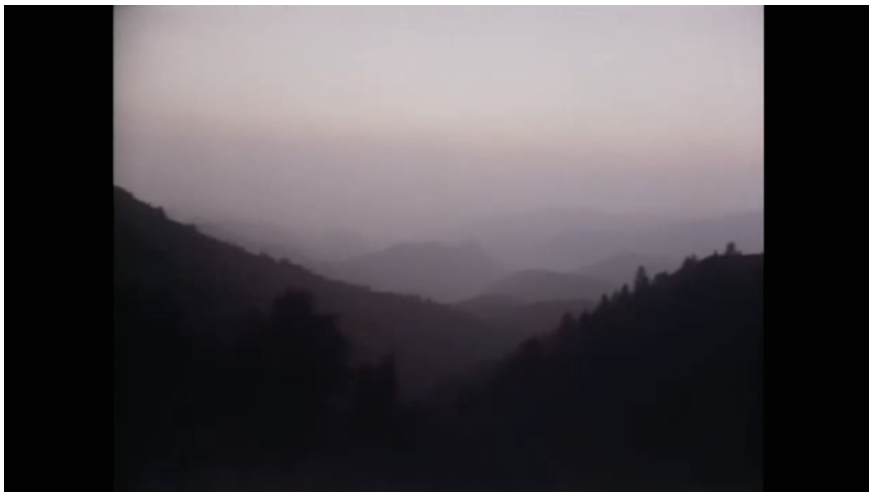
En préparant mon film de fin d'études, je réfléchissais beaucoup à la notion de familiarité. L'idée était de filmer dans un village où j'ai passé les deux premières années de ma vie et où mon père habite depuis trente ans. Le petit village est très familier à mon père, mais je voulais surtout filmer aux endroits que mon père associe à la période où j'étais bébé. Ces endroits nous étaient familiers tous les deux dans le passé, mais ils ne le sont plus. Ils sont restés dans les souvenirs de mon père mais pas dans les miens. Le projet était de les *retrouver* ensemble avec cette différence en tête.

C'est un documentaire dans le sens où tout ce qui est dit est censé être sincère et tout ce qui est montré est réel. Tous les décors sont des sites de mémoire, racontés comme tels. Le réalisateur de documentaires Richard Dindo exprime l'idée que « *dans la fiction, le lieu n'est qu'un décor alors que, dans le documentaire, on est dans un lieu de mémoire* ».[23] Si tout lieu présenté dans un documentaire est déjà un lieu de mémoire, alors mon projet aborde l'existence de six lieux précis en tant que lieux de mémoire. En fait, faire ce tournage est d'une certaine façon une expérience d'aller en

[23] Richard DINDO, cité dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016, p. 166.

repérages dans le passé. A chaque décor, on doit être alerte aux questions d'apprivoisement des lieux, à ce qui se passe quand on retourne dans des lieux jadis familiers, s'ils ont beaucoup changé ou pas.

Dans le documentaire il est parfois important pour le concept du film de ne pas avoir fait des repérages. Il y a un certain type de documentaire qui me plaît beaucoup où l'idée est qu'on découvre les sujets et les lieux en temps réel, au fur et à mesure. Avant d'aller tourner mon film, les seules inspirations que j'avais en tête étaient les films de Ross McElwee. Dans ses films, on a l'impression que le réalisateur (qui en général tourne ses films tout seul) abandonne tout poursuite de maîtrise, il se laisse guider par tout ce qui se passe d'imprévu dans ses journées. Pas question qu'il fasse des repérages, il découvre ce qu'il filme en filmant, et la découverte de ces scènes qu'on éprouve en tant que spectateur en même temps que lui, est la raison pour laquelle ses films dégagent tant d'intimité. Souvent ses films sont un mélange de lieux qu'il connaît déjà et de lieux qu'il découvre. Dans *Sherman's March* par exemple, il retourne à la maison de son père dans le sud des Etats-Unis (il y avait grandi alors qu'au moment de faire le film il habite dans le nord) et il suit des femmes qu'il rencontre là où elles l'emmènent. Soit il redécouvre un lieu, soit il découvre un lieu, et je dirais que dans les deux cas il filme de la même manière, dans le style de se laisser guider par les imprévus.



…captures d'écran du film *Sherman's March*…

Dans un article qu'a écrit Ross McElwee, il explique l'intérêt du documentaire pour lui : « *its attention and reverence for the mundane detail of everyday life* ».[24] [25] C'est la même idée que j'ai trouvé dans le livre d'André Bazin qui voulait parler de la photographie en général avec l'implication que ses réflexions pourraient s'appliquer au cinéma en général. Je rappelle les citations :

> La photographie nous permet d'une part d'admirer dans sa reproduction l'original que nos yeux n'auraient pas su aimer[26]

> Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel[27]

On peut montrer des détails banaux et « réalistes » dans un film de fiction, les révéler (et parfois ces détails touchent le spectateur, comme le décor de Pauline qui se lève dans sa chambre de vacances m'a touché) mais la valeur qui se rajoute dans un documentaire vient de la possibilité de les découvrir en filmant, et alors de montrer la découverte. Il peut y avoir un élément du hasard dans un film de fiction, et dans la préparation d'un film de fiction, comme dans les exemples que j'ai décrits, mais ce hasard devient un élément essentiel de l'œuvre elle-même dans certains documentaires, notamment dans les documentaires de Ross McElwee qui évite de se préparer, de préparer ses personnages, de faire des repérages, d'aménager des décors.

---

[24] Ross MCELWEE, *Finding a Voice*, dans *Trafic*, Paris, 1995, p. 5.
[25] Ma traduction : « son attention à et sa révérence pour le détail banal de la vie de tous les jours »
[26] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 17.
[27] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, p. 16.

En tournage, il est ouvert aux hasards comme on est en repérages. Je pourrais dire que ses films sont donc des repérages eux-mêmes, comme le film que j'ai envie de faire.

Même si mon film est censé être lui-même une représentation des repérages, d'une certaine manière, je suis allée quand même faire des « pré- » repérages l'été dernier. Ces repérages n'impliquaient pas de choix de lieu – les lieux sont déterminés par les souvenirs de mon père. On avait défini les six « décors » précis. Il n'y avait pas la possibilité de choisir en fonction des éléments visuels, en fonction de l'inspiration esthétique, en fonction des questions pratiques d'image. Il fallait accepter que je tourne dans des endroits précis, c'était alors des repérages restreints. Je devais penser avec optimisme à chaque endroit. J'allais devoir filmer ici et là, alors quelles étaient les possibilités ? Ça m'a mis mal à l'aise parce qu'au tournage, je serais censée redécouvrir ces endroits – les retrouver, les repérer – et je me sentais comme si je trahissais le film en visitant les décors en avance. Je prenais des photos et je quittais chaque endroit aussitôt.

Mais quand même, dans ce village en été, j'ai eu des pensées que j'aimerais partager par rapport à chacun des six lieux où j'allais tourner :

1. La sandwicherie : c'est un lieu du passé dans le sens où mon père se souvient très clairement de l'expérience d'y emmener sa nouvelle fille en 1990. Mais c'est aussi une sandwicherie où mon père mange de temps en temps depuis ces trente dernières années. Pour pleins de gens, c'est un lieu qui fait partie de leurs circonstances du présent, alors que pour moi c'est un lieu que j'associe avec le passé, en particulier le passé de mon père, même s'il y va toujours. C'est facile de l'associer avec le passé puisque l'ambiance est assez démodée – il y a un charme un peu nostalgique. C'est un lieu qui n'a pas trop changé depuis ces trente dernières années et qui fait toujours partie du moment présent. On y ressent la vie qui est toujours en cours. Parmi les six décors, et dans le contexte de mon film, c'est le plus heureux. L'idée ici serait de retrouver un lieu du passé qui existe toujours, qui a une ambiance vivante avec les gens qui passent et repassent, et ensuite continuer dans le sens de l'idée de rechercher des lieux du passé qui n'existent plus comme ils étaient, vers des thèmes plus mélancoliques, plus silencieux et plus pensifs.

La sandwicherie est un endroit quotidien et en y retournant cet été-là, en regardant son intérieur comme lieu de tournage et alors avec un œil plus aigu sur son aspect visuel, sur les possibilités d'axes caméra, sur son état naturel de lumière, ça m'a rappelé la force d'un état mental esthétique. C'était un lieu banal et il est devenu intrigant, visuellement, même grâce à sa banalité.

2. La maison : en revisitant la maison où j'ai passé les deux premières années de ma vie, j'avais l'envie très forte de ressentir quelque chose, une connexion à cette structure. Mais je ne pouvais que la regarder avec la même distance désintéressée avec laquelle je regarderais n'importe quel bâtiment historique. En même temps ma photo de cette maison jaune est plus chargée à mes yeux qu'elle ne le serait pour quelqu'un d'autre, ou pour n'importe quel bâtiment historique.

   Heureusement la maison existe toujours avec sa même couleur jaune. Elle a l'air charmant sur cette photo, avec ses petits buissons roses, mais quand j'étais là, il y avait un chien qui aboyait méchamment depuis la plus haute fenêtre et une odeur insupportable de poubelle. Alors la maison est là, ressemblant à son ancien état visuel, mais on ne ressent pas la vie ici.

3. Mon ancienne garderie : pendant un certain temps, je passais mes journées dans cette garderie dans un sous-sol d'église. Il y a quelques années, avec mon père, on y est descendu, moi sans aucun souvenir d'avoir passé mon temps là-bas, et lui avec une vague idée de comment trouver les salles précises où se trouvait la garderie. En avançant dans les couloirs, il a pensé les trouver et en y entrant il en était sûr. Il n'y a plus de garderie dans cette église depuis longtemps, mais dans ces salles il y avait toujours des signes qu'il y en avait une – de petites tables et chaises, des jouets par terre, des fleurs peintes sur le mur, des photos d'animaux. C'était un peu troublant de voir ces salles inutilisées, et de penser que personne n'a jamais terminé le travail de vider ces salles de ces anciens éléments de décor. Cet été, j'y suis retournée sans mon père. Il ne restait comme signe de l'ancienne garderie que les fleurs peintes sur le mur. Sinon les deux salles sont devenues des espaces de stockage, en particulier pour des réfrigérateurs et des lampes. Alors que la fois d'avant, je me sentais troublée, cette fois-ci je me sentais déçue. Avant il y avait une ambiance mélancolique, et maintenant cette espace ne provoquait aucune émotion en moi. Alors que la sandwicherie est toujours fonctionnelle comme sandwicherie et la maison toujours une maison, les salles de ma garderie sont

étranges parce que personne n'y va jamais plus si ce n'est pas pour revoir un lieu du passé qui n'existe plus pour personne.

4. La station-service : comme à la garderie, j'ai eu des expériences très différentes en la visitant une fois il y a quelques années et en la visitant l'été dernier. C'est un lieu qu'on fréquentait mon père et moi et où s'est passé une histoire que mon père m'a racontée plein de fois pendant toute ma vie, une anecdote mignonne. Quand j'y suis allée il y a quatre ans, j'ai découvert une station-service abandonnée. Comme la garderie où il restait toujours quelques signes pitoyables de son ancienne fonction, le bâtiment abandonné évoquait une ambiance mélancolique qui correspondaient à son statut comme lieu du passé, lieu de mémoire dans ma tête, dans mon histoire personnelle. Ça représentait le passé du passé, ça me confirmait que le passé est loin. Cet été, elle était à nouveau ouverte. De la voir comme ça m'a bloqué émotionnellement. C'était une boutique de route comme toutes les autres, sans personnalité. C'est nouveau, c'est standardisé. Ça n'a rien à voir avec l'histoire d'il y a vingt-huit ans.

5. Le parc : il n'y a pas d'anecdote précise associé avec ce lieu, c'est juste un parc où on allait souvent, mon père et moi. C'est un lieu très simple avec quelques petites structures de jeu pour enfants et j'imagine que c'était exactement comme ça au début des années 90. Pendant mes repérages de cet été, j'y ai même vu un père avec son petit bébé. Par contraste avec la station-service, c'est un lieu qui garde à peu près le même esprit que dans le passé – un esprit de jeu tranquille. Sinon, je me souviens que j'avais du mal à trouver des axes de caméra potentiellement intéressants dans ce vaste champ.

6. Le lac : c'est un lieu où on se sent en pleine nature. C'est un lac et c'est toujours un lac. Donc il n'y a pas de déception, il ne s'est pas modernisé, il est intemporel. Ici j'avais l'impression plus qu'aux autres endroits que tourner ici dans une saison plutôt qu'une autre changerait complètement le ton. J'ai fait mes repérages en été quand la lumière de la fin d'après-midi est tellement belle, mais il fallait que je me rappelle que j'allais tourner en fin d'automne. Je ne savais pas comment imaginer l'endroit dans une autre saison. L'identité de ce lieu serait totalement différente en été, en automne, en hiver, en printemps. Même avec le beau temps de l'été, la lumière de la fin d'après-midi donnait une sensation de tristesse. Je me demandais si pendant la période morne de fin novembre, l'ambiance serait plus déprimante que mélancolique, si la lumière serait si plate avec le mauvais temps que l'effet de belle tristesse serait perdu…

   J'avais envie de conclure le film ici, à cet endroit qui continue son existence sans la vie animée des humains.

Ces lieux étaient choisis pour moi, mais la saison de tournage et les horaires de tournage étaient mes choix. Quand j'ai choisi la saison de fin automne, c'était parce que j'aimais l'idée que ce serait une sorte de période entre deux extrêmes : après le beau spectacle de feuilles colorés et avant la neige envahissante. Il y a, à ce moment-là de l'année, un entracte, un moment de silence visuel et d'arrêt dans la temporalité. J'imaginais que ça nous permettrait d'entrer dans le passé. J'ai pensé à tout ça, mais faire des repérages me donnait des doutes parce qu'en fait l'ambiance des lieux en été m'a beaucoup plu. Même si l'été est la saison la plus joyeuse, j'ai quand même trouvé une légère sensation de mélancolie dans plusieurs de ces six décors et finalement je n'ai pas eu envie que mon film soit trop mélancolique. En même temps le fait que j'ai fait des repérages dans une saison alors que j'allais devoir filmer dans une autre me rassurait qu'au tournage ce serait une nouvelle expérience complètement différente de cette avant-expérience des repérages, qu'il y aurait quand même une fraîcheur, une (re)découverte.

J'ai pris plusieurs photos de chaque lieu et après pour chacun j'en ai choisi une qui était prise dans l'axe qui m'intéresse le plus. Trouver un axe par lieu était un exercice intéressant – même si pendant le tournage j'allais devoir m'adapter aux circonstances et voir comment ça se passe avec la présence de mon père. Ça me rassurait d'avoir au moins une idée d'où je pourrais me placer. Comme j'étais la réalisatrice et la cadreuse

du film, je me sentais très libre de chercher tout simplement ce qui me plaisait visuellement – il ne fallait répondre aux espoirs de personne à part moi-même. Une raison pour laquelle je suis contente d'avoir fait des repérages est qu'en voyant mes photos des six lieux, j'y vois une sorte de cohérence visuelle. J'aimerais qu'en voyant le film, on se sente confiné dans un petit village et dans une période du passé.

J'avoue aussi que je connais déjà assez bien ce village, puisque j'y ai vécu de 2013 à 2015, et que pendant cette période le village en tant que tel ne me plaisait pas, ne m'intéressait pas esthétiquement. Le fait de devoir y retourner avec un projet esthétique en tête m'a forcé à apprivoiser certains de ses aspects visuels. C'était une sorte de « révélation du réel » pour moi, une (re)découverte, un moment d'inspiration.

Le dernier point sur lequel j'aimerais écrire à propos de ces repérages est qu'en rentrant en France et en montrant ces photos à des Français, tout le monde m'exprime que ces images semblent tellement typiques de l'Amérique. Ça me renvoie à la notion de familiarité. Moi, une américaine, je n'aurais jamais pensé que ce village ait un aspect typiquement américain. Je me demande s'il y a quelque chose dans la manière dont j'ai pris ces photos qui exagère l'aspect typique de mon pays, si maintenant que je vis à l'étranger depuis cinq ans, en retournant à Williamstown, mes yeux sont devenus légèrement étrangers.

Plusieurs mois plus tard, le premier matin après l'arrivée à Williamstown de mon équipe – qui consistait un ingénieur du son, une assistante caméra et moi – on s'est dit qu'on ferait des repérages ensemble. Je n'ai pas invité mon père – j'avais déjà gâché la moitié de l'élément de surprise en ayant regardé les lieux moi-même ! Voici ce qui s'est passé :

1. La sandwicherie : j'ai montré aux deux autres les axes que j'avais en tête, ce qui leur semblaient bien. J'avais surtout prévu un plan en particulier qui était important : celui de mon père assis en face de moi à une table très étroite. La question que je voulais résoudre pendant ce repérage était de savoir si le zoom Super 16 Canon 11-165mm serait trop grand (trop long) par rapport au confort de mon père qui allait être censé me parler derrière la caméra. Par précaution, j'avais pris avec moi une petite optique fixe 16mm. Mais ce matin-là, on a

décidé que probablement ce serait faisable avec le zoom (dont je préférais la qualité d'image).

2. La maison : on s'est garé devant la maison et on a discuté de la position du soleil et de la météo. A l'aide de l'application Sun Seeker, on a décidé que s'il faisait ensoleillé pendant le tournage, il vaudrait mieux tourner en début d'après-midi quand le soleil ne serait pas face à la maison, mais plutôt sur le côté.

3. Mon ancienne garderie : on se servait de la cellule pour voir s'il y avait assez de lumière entrant par les fenêtres. Dans les deux pièces importantes, il y a juste quelques petites fenêtres sur le haut de certains murs (c'est dans un sous-sol). Même si, ce matin-là, il y avait du soleil dehors, on a vu que – si je ne voulais pas allumer les lumières du plafond qui créaient une ambiance qu'on trouvait affreuse – le niveau de lumière était limite. On s'est dit qu'il fallait tourner là un matin ensoleillé et qu'il fallait en plus utiliser l'optique fixe qui offrait la possibilité de plus ouvrir le diaphragme que le zoom.

4. La station-service : nos observations étaient à peu près pareilles à la maison. Je me servais de l'application Sun Seeker pour savoir où serait le soleil à quelle heure.

5. Le parc : c'est au moment où on était au parc que le déroulement prévu pour la journée et pour le tournage en général a pris une direction imprévue. C'était vers midi et je me suis rendue compte que tout ce qu'on avait déjà regardé, et ce qu'on voyait à l'instant au parc, était dans l'état idéal de lumière naturelle que je voulais pour mon film. Le soleil était là, il n'y avait pas de nuages, mais le soleil était assez bas (fin novembre à Williamstown, Massachusetts), et ça m'a plu énormément. Une lumière pleine d'espoir mais quand même un peu mélancolique. Je me suis dit que ce serait dommage de rater cette possibilité de journée de tournage si après il n'y aurait pas d'autres jours aussi beaux comme celui-ci. Je m'étais dit qu'il fallait attendre pour tourner quelques jours pour que mon père s'adapte à l'équipe et pour qu'on s'entraine tous à tourner ensemble, mais j'ai pris la décision d'essayer à tourner prématurément, parce que la météo ne prévoyait pas beaucoup de journées ensoleillées pour les neuf

> jours restants. A ce moment-là, je me suis rendue compte que faire des repérages n'avaient plus de sens alors que je découvrais ce que je voulais filmer, ce qui était censé se passer pendant le tournage. Alors on n'a pas repéré le dernier décor (le lac) et on est allé tout de suite récupérer mon père pour commencer à tourner dans le parc. C'était un risque, mais dans cette séquence du film fini, j'espère qu'on sent une trace de cet esprit de précipitation, d'improvisation. Au moins il y a de jolis flares qu'on n'aurait pas eu si on avait dû tourner un jour nuageux.

Maintenant que le film est fini, je peux rajouter des réflexions sur l'utilité ou la non-utilité de mes repérages :

Je pense que les premiers repérages que j'avais fait toute seule en été, où j'avais cherché des axes et avais pensé aux ambiances des six décors, ne me servaient que parce qu'ils m'avaient forcé à questionner mes envies pour le film et pour son ton. Trouver des axes intéressants dans un décor peut toujours être intéressant, mais dans ce cas ça n'avait pas beaucoup de sens parce que pendant la plupart du temps au tournage, j'allais là où mon père allait et je gardais une distance entre la caméra et lui qui restait presque toujours pareille parce qu'il fallait qu'il se sente assez près de moi pour pourvoir me parler d'une manière naturelle. Donc les décors vides que j'avais cadré en photo en été n'avaient pas grand-chose à voir avec ce que je cadrais en tournage.

Les repérages qu'on a pu faire avec l'équipe me servaient en termes techniques – par exemple dans le sous-sol de l'église où on s'est rendu compte de l'urgence d'y tourner pendant une matinée ensoleillée. Mais il y avait des endroits où on tournait sans avoir repéré, où le tournage et son résultat étaient aussi bien, même peut-être mieux, que si on avait réfléchi à ces lieux par avance. Par exemple, j'ai ressenti une sensation d'excitation quand on a tourné en même temps qu'on découvrait l'espace à l'intérieur de la maison de mon enfance. J'ai l'impression que le fait de (re)découvrir cet espace pour la première fois pour de vrai met en valeur un film comme celui-ci. C'est ma partie préférée du film et j'espère que le spectateur pourra sentir l'étrangeté de la situation d'explorer une maison où on a vécu il y a presque trente ans.

Captures d’écran de mon film dans l’ordre du film :

La rue qui mène au village

Dans le parc

A la porte de notre ancienne maison

Dans le salon de notre ancienne maison

Dans la chambre à coucher de notre ancienne maison

A la station-service

Au bord du lac

L‘église où se trouvait ma crèche

Le sous-sol où il se trouvait ma crèche

Dans une des salles de la crèche

À la sandwicherie

A la sandwicherie

Une rue dans le village

…

Juste avant mon tournage, j'avais retrouvé Virginie Surdej au festival Camerimage (en novembre 2019), où était projeté un documentaire pour lequel elle était chef opératrice : *Transnistra* – réalisé par Anna Eborn. C'est un film qui suit un groupe de jeunes gens, et par curiosité j'avais demandé à Virginie comment ils avaient trouvé ce groupe – j'ai trouvé sa réponse assez incroyable :

Anna voulait trouver un groupe de jeunes dans une certaine région de Moldavie, alors Virginie et Anna sont parties à sa recherche (avec un ingénieur du son). Virginie avait

une caméra bolex avec elle. Ils sont tombés sur une fille qui voulait être ramenée quelque part en voiture. Sur la route elle disait des choses choquantes à propos d'un site internet russe qui aide les jeunes à se préparer à se suicider. Après cette rencontre, la réalisatrice s'est rendue compte que cette fille pourrait devenir son sujet. Ensuite ils ont retrouvé la fille et ses amis et ils ont commencé à tourner le film tout de suite sans passer par la remise de dossier de film et les étapes normales dans la préparation d'un film. Donc sans avoir vraiment repéré, alors qu'ils étaient à la recherche du sujet, ils ont tout de suite senti le besoin de commencer le tournage. L'effet est qu'en regardant le film, on a l'impression qu'on est avec ces gens en temps réel, en train de passer notre temps avec eux.

Si faire des repérages veut dire qu'on regarde un lieu avec l'idée de la possibilité ou le besoin d'y revenir dans le futur, dans cet exemple, le présent s'offre déjà comme sujet à filmer et, tout d'un coup, les repérages n'ont plus de sens. Les repérages deviennent le tournage. Ça me rappelle quand je repérais le parc à Williamstown avec mon équipe et on s'est rendu compte qu'il fallait arrêter de s'attarder parce que l'ambiance était déjà là, prête à être filmée.

Il y a donc des documentaires qui perdraient quelque chose – un élément d'imprévu, de hasard, de découverte – dans l'idée d'avoir fait des repérages. Il y a des tournages de documentaires qui sont eux-mêmes essentiellement des repérages. Et il y a des tournages qui n'ont pas grand-chose à gagner par des repérages. Mais il y a certainement des situations où en préparant un documentaire, on peut profiter de vrais repérages. Si pour un documentaire, on a la possibilité (et que le projet l'exige) de repérer les lieux en avance, quels sont les types de considérations qu'on peut avoir, et plus précisément dans le cas où un directeur de la photographie accompagne le réalisateur ? Je pose cette question à Katell Djian, chef opératrice de documentaires.

Elle me répond en me parlant des exemples de tournages qu'elle a fait avec le réalisateur Nicolas Philibert pour les films *La moindre des choses* et *Être et avoir*. Pour ces deux films, il y avait un temps important réservé pour les repérages. Pour le premier, il n'y avait pas le choix du décor, c'était déjà choisi : la clinique psychiatrique de La Borde. Nicolas Philibert y était déjà allé et Katell a demandé d'y aller voir parce qu'elle ressentait le besoin de savoir si elle s'y sentirait à l'aise. Alors

ils y sont allés ensemble, accompagnés par l'assistant-réalisateur et par l'ingénieur du son pour passer trois ou quatre jours sur place. Et qu'est-ce qu'ils regardaient ? En tant que chef opératrice, Katell cherchait les pièges potentiels (c'est ça qu'il faut surtout chercher, dit-elle), en observant l'orientation du château par rapport au soleil en été. On observe cela pour pouvoir prévenir le réalisateur de ce qui serait le mieux s'il existe des possibilités, à quelle heure ce serait mieux de filmer dans telle ou telle direction. Mais Katell me dit ensuite : « tu fais ces repérages là, mais ce n'est pas le plus important. »

D'après elle, le but le plus important pendant les repérages, et pendant toute la préparation en général, d'un documentaire, c'est la préparation humaine. Il faut s'y sentir à l'aise, bien s'entendre avec les gens qui s'y retrouvent et également être attentif à comment on est ensemble en tant qu'équipe, comment ça marche en groupe. Katell décrit une petite équipe de documentaire comme un « noyau ». Ce ne sont pas quatre personnes – c'est plutôt un petit noyau, ou ça devrait l'être. En plus il faut vérifier qu'on s'entend bien dans le couple chef opérateur/réalisateur parce que si ce couple-là ne marche pas, ce sera une grande faiblesse pour le tournage et pour le film.

Il faut s'assurer que la présence de l'équipe ne sera pas perçue comme une intrusion. Pour un chef opérateur, par rapport aux sujets à filmer, il faut trouver un équilibre entre la relation de travail et l'intimité. On ne peut pas être froid dans nos interactions avec ces gens, mais on ne peut pas « être super copain non plus ». Il y a « une petite dissociation à opérer dans ton rôle de chef op. » Il faut être attentif, en particulier à la réaction des gens à la caméra – par exemple il y a des gens qui n'aiment pas que la caméra soit trop proche. Il faut aussi laisser de la place pour la relation entre le réalisateur et les sujets, ne pas intervenir dans cette relation – comme il n'y a pas de lien de travail puisqu'ils ne sont pas acteurs, c'est fragile.

Avec Nicolas Philibert, pendant ces jours préparatoires dans la clinique, Katell et lui se parlaient de plein de choses au-delà des questions de l'image à faire. Ils se parlaient du sujet du film, qui soulevait plutôt des questions éthiques. Même si c'était il y a plus de vingt ans (le film est sorti en 1996), elle peut me donner un exemple du genre de conversations qu'ils avaient : ils discutaient de la question de savoir jusqu'à quel point on peut filmer en considérant qu'on ne va pas au-delà du respect dû au sujet

filmé. Par exemple, qu'est-ce qu'on fait si en filmant, le sujet (un des patients psychiatriques) commence à baver ? Si le sujet était quelqu'un parfaitement sain d'esprit, normalement on signalerait s'il/elle avait quelque chose sur sa bouche avant de prendre son image. Mais avec un patient psychiatrique, est-ce qu'on peut se permettre de filmer sans se soucier de ça ? Pour aborder cette question, il fallait en discuter avec les soignants.

Pour *Être et avoir*, qui était tourné (comme *La moindre des choses*) en Super 16, il y avait un choix de décor : avant d'aller les visiter avec Katell, Nicolas Philibert avait déjà réduit le choix à trois classes rurales dans trois villages différents. Parmi ces trois il fallait en choisir une. Ils sont donc allés voir ensemble ces trois classes. La priorité était que l'instituteur soit un bon personnage. Katell se souvient qu'il y avait une classe qu'elle a exclu surtout parce que la pièce était trop petite. Elle insistait sur la nécessité d'avoir de l'espace dans la salle pour l'équipe, pour pouvoir filmer dans de bons axes sans gêner les personnes dans la classe. En plus, dans cette pièce les fenêtres étaient trop hautes sur le mur – l'idée était de tourner d'octobre à février, donc elle prévoyait que pendant ces mois-là il y aurait peu de lumière du jour qui entrerait dans cette salle de cours. Mais la question de la taille de la pièce, de son agencement, était la plus importante pour Katell. En repérant, il fallait qu'elle juge si ce serait confortable de se mettre quelque part, ou s'il y avait des moyens de bouger des choses pour gagner en confort ou pas.

Katell trouvait que deux parmi les trois choix proposés étaient en fait trop petits. Heureusement celui qui restait convenait au réalisateur (en termes du personnage de l'instituteur). Cette école consistait en une grande pièce qui était divisé en trois petits espaces. En plus, à côté, il y avait une autre pièce où l'équipe pouvait s'installer. Les fenêtres étaient grandes et basses, permettant une bonne source de lumière naturelle. Ces fenêtres étaient importantes parce que c'était leur intention que dans le film on sente le passage de saison depuis la fenêtre – et aussi parce que Nicolas Philibert voulait éviter une semblance de huit clos. Il ne voulait pas créer une image où les enfants seraient enfermés sur eux même, et, comme Katell l'exprime, l'image devait participer à ça.

…captures d'écran du film *Être et avoir*…

Lié à ce sujet de fenêtres, Katell m'explique que l'instituteur a accepté qu'on change les néons de la classe. Ils ont donc été remplacés par des tubes équilibrés. Ce changement de tubes était nécessaire surtout parce qu'ils tournaient en pellicule sans retour vidéo. En plus les nouveaux tubes étaient plus puissants et permettaient de mieux balancer la lumière avec l'extérieur. En plus il fallait être attentif au fait que la lumière venant de la fenêtre changeait avec le passage des saisons. Cette histoire me rappelle une autre fois quand Katell me racontait sa préparation pour le documentaire de Françoise Hughier *Kommunalka*. Elle m'a dit qu'elle avait filmé la plupart des

espaces des appartements communautaires éclairés comme elle les avait trouvés. Elle avait juste changé une ampoule pour une autre plus puissante.

Katell conclut l'entretien sur l'idée que pour un documentaire la préparation ne finit pas, qu'au fur et à mesure on creuse le lieu.[28]

Dans ces exemples de repérages pour des documentaires, les réflexions par rapport à l'image à faire restent simples, c'est-à-dire qu'elles sont d'un niveau plutôt pratique. Il faut accepter les lieux, les apprivoiser dans leur état réel, sans possibilités créatives de transformation. La question n'est pas de créer un espace fictionnel à partir d'un espace réel, mais de chercher un moyen de filmer, de trouver un intérêt dans le fait de montrer des espaces réels – de tout simplement transformer un espace réel en image. Ce que ces cas de documentaires ont en commun avec les cas de fictions, c'est que le moment des repérages est le début de la concrétisation du film. Pour une fiction, c'est le moment où on peut dépasser l'imagination et l'écrit pour faire face à l'espace qui va être représenté. Pour un documentaire, s'il y a des repérages, c'est le moment où on peut dépasser la pensée abstraite, pour voir comment l'idée motivante pourra être communiquée cinématographiquement.

…

Avec les exemples que j'ai donné de projets de fiction, j'ai essayé à décrire des aspects des repérages qui soutiennent l'idée que cette étape est essentielle à la fabrication d'un film. Dans un cas idéal, pendant les repérages (pour un projet de fiction ou pour un documentaire pour lequel il y a des repérages) le directeur de la photographie et le réalisateur seraient en harmonie, seraient ouverts au regard l'un de l'autre, seraient enthousiastes pour interpréter l'aspect visuel des choses ensemble – ça augurerait un bon tournage et un film plus riche.

Puis j'ai essayé d'évoquer l'idée que certains tournages de documentaires (et parfois leur résultat) ressemblent pour moi à des repérages – surtout si on pense aux

[28] Entretien avec Katell Djian à Paris, le 29 octobre 2019.

repérages en termes des mots « retrouver » et « écouter ». J'ai essayé à faire mon film comme ça.

Pendant les repérages, on n'arrête pas de regarder ; nos yeux sont actifs en permanence. Les repérages nous obligent à vraiment ouvrir les yeux à la réalité des choses qu'on regarde telles qu'elles sont et d'y porter toute notre attention. On a l'opportunité d'adopter une attitude qui accepte ce qui existe, tel que c'est ou comme base de travail – on cherche des possibilités. On découvre en même temps qu'on suit notre inspiration. On est non seulement ouvert au hasard, mais on est vivement attentif à la possibilité du hasard, et on se rend compte que le film va devenir concret souvent grâce à ce hasard. C'est une expérience, ou un état d'esprit que je trouve comparable à celui d'être marqué par un plan qu'on trouve beau dans un film, ou à celui de tourner dans un espace qu'on vient de découvrir. C'est donc une expérience ou un état d'esprit essentiellement cinématographique.

BIBLIOGRAPHIE :

Livres :

Béla BALÁZS, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, 1924.

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958.

Philippe ROUSSELOT, *La sagesse du chef opérateur*, 2013.

Articles :

Ross MCELWEE, *Finding a Voice*, dans *Trafic*, Paris, 1995.

Entretiens publiés :

Richard DINDO, entretien dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016.

Alice ROHRWACHER, entretien dans : Maristella Cantini, *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, 2013, Palgrave MacMillan, a division of St. Martin's Press LLC, 175 Fifth Avenue, New York, NYC 10010.

Jean-Marie STRAUB, entretien dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016.

Tariq TEGUIA, entretien dans : Dominique Villain, *Faire des films ; entretiens*, 2016.

Scénarios :

Alois SANDNER-DIAZ, *Les Huns*, 2018.

Philippe VAN LEEUW, *InSyriated*, 2016.

Entretiens que j'ai faits :

Katell DJIAN à Paris, le 29 octobre 2019.

Sabine LANCELIN au téléphone, le 1 avril 2020.

Virginie SURDEJ à Paris, le 3 août 2019.

Philippe VAN LEEUW à Boston, le 27 juillet 2019.

Films :

Anna EBORN, *Transnistra*, 2019.

Ross MCELWEE, *Sherman's March*, 1985.

Nicolas PHILIBERT, *Être et avoir*, 2002.

Éric ROHMER*, Pauline à la plage*, 1983.

Alois SANDNER-DIAZ, *Les huns*, 2019.

Andreï TARKOVSKI, *Tempo di viaggio*, 1983.

Philippe VAN LEEUW, *InSyriated*, 2017.