La femis
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

Continuité de l'espace unique : La scripte face au huis clos

Marion BERNARD

Travail de fin d'études

Département Scripte – Promotion 2015

Tuteur : Arnaud Hée

27 Mai 2015

Sous la direction de : Sophie AUDIER et Donatienne DE GOROSTARZU

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **4**

1. Présentation du sujet **4**

2. Qu'est-ce que le huis clos ? **5**

PRESENTATION DES OBJETS D'ETUDE **7**

I – Entrer, rester, quitter un même espace **8**

1. Ouvrir la porte : la scène d'ouverture du huis clos **8**

2. Rester dans un même lieu : comment articuler l'espace dans la durée ? **20**

a. Le lieu clos et ses mécanismes narratifs *20*

b. L'articulation de l'espace clos dans la durée *24*

c. Circulation des personnages dans l'espace unique : comment anticiper le raccord géographique ? *28*

3. Quitter les lieux : la sortie du huis clos **33**

II – Enjeux de la continuité dans l'espace unique **39**

1. « Tout se voit » : accessoires, raccords et continuité chronologique **40**

2. Répéter ou varier : comment rythmer le huis clos ? **44**

a. Vouloir ou craindre la répétition ? *44*

b. Changements de lumière : faire varier l'espace, écrire du temps *48*

c. Les récits de l'espace clos : laisser place à l'imaginaire du spectateur *51*

III – Varier et rythmer le film en huis clos **55**

1. Le rythme par le cadre et la construction du hors-champ : voir, revoir, oublier **55**

a. Le découpage du huis clos : la mémoire du plan *55*

b. Echelles de plan et espace fini : construire le hors-champ *59*

2. L'oubli du décor, la quotidienneté de l'espace de travail **63**

a. Le gros plan : oublier l'espace derrière les visages *63*

b. Métamorphoses de l'acteur : continuité des personnages dans le huis clos *69*

c. La quotidienneté du décor unique *72*

CONCLUSION **75**

REFERENCES **76**

INTRODUCTION

1. Présentation du sujet

Au fil de l'élaboration du film, la scripte est responsable de sa continuité temporelle et narrative. Le cinéma étant un art de l'hétérogène, tout film est constitué de fragments, les plans . La scripte se fait garante de leur bon assemblage final : au montage, ces fragments doivent se lier harmonieusement, sans problème de compréhension narrative, spatiale ou temporelle. Pour tenir ce rôle, elle possède à la fois un regard d'ensemble et une perception en détails sur le film. Lors du tournage, elle fait constamment des allers-retours entre le fragment (le plan) et le tout (la séquence, le film). Cette double vision est rendue d'autant plus nécessaire que les fragments sont tournés dans le désordre, selon les prérogatives du plan de travail, très souvent loin de la chronologie finale. Ainsi, la scripte oscille toujours entre mémoire et anticipation.

Lorsque plusieurs séquences, distantes les unes des autres dans la chronologie du film, sont tournées à la suite dans un même décor, la scripte ramène sans cesse le fragment à son contexte. D'une scène à l'autre, elle questionne la continuité, le raccord de cette scène avec celles qui l'entourent, qui ont été ou seront tournées dans d'autres lieux. Elle sait ce qui suit et précède cette séquence en terme d'action et en terme de découpage. Elle veille à ce que cette continuité soit respectée à tous les niveaux (décor, accessoires, costumes, etc). Enfin, le tournage progressant au sein de ce même décor, elle devient la mémoire du lieu. Elle se souvient des plans, elle sait ce qui a été vu dans ce décor et ce qui est encore invisible aux yeux du spectateur. Elle s'est d'abord demandée comment découvrir cet espace ; elle sera amenée à s'interroger plus tard sur la façon d'y revenir. Elle perçoit et anticipe les répétitions et les variations dans la mise en images, mouvements et temps de cet espace précis. En outre, elle anticipe, par sa connaissance de la chronologie du film, le passage du temps, le rythme et les ellipses à l'échelle du film entier. En général, les films se déroulant à travers de multiples décors, ces enjeux sont relatifs à l'existence d'autres lieux, permettant à leur tour de faire passer du temps et de renouveler le regard du spectateur sur un espace.

Lors de mes études à la Fémis, il m'est arrivé de travailler sur le tournage d'un court-métrage se déroulant intégralement dans le même lieu. Au premier jour de tournage, la scripte qui m'encadrait sur le film m'a fait comprendre les enjeux de ce cloisonnement : dans le huis clos, rien ne peut nous échapper. L'histoire, l'espace et le temps se fabriquent dans un même espace, où chaque élément visuel et sonore va jouer

un rôle dans la perception du spectateur. Le travail de la scripte vis-à-vis de la continuité en est décuplé. Quels enjeux de continuité le cloisonnement du film en huis clos implique-t-il ? Quels en sont les effets sur le travail de la scripte ?

Afin de répondre à cette problématique, j'ai choisi de m'appuyer précisément sur trois exemples interrogeant singulièrement les enjeux du huis clos : *La Vénus à la fourrure*, de Roman Polanski ; *Les Rencontres d'après-minuit*, de Yann Gonzalez ; *Amour*, de Michael Haneke. A travers ces trois films, nous commencerons par définir les enjeux du genre en terme d'articulation spatiale et de découpage. Dans une deuxième partie, nous observerons les problématiques de continuité engendrées par l'espace limité. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous verrons comment le huis clos peut être rythmé par le découpage, comment la mise en scène dépasse le strict souci de l'espace. Au fil de cette étude, nous examinerons des extraits précis à la lumière des témoignages de leurs metteurs en scènes, acteurs et techniciens, tout en les mettant ponctuellement en perspective avec d'autres films. Par ces analyses, je cherche à maitriser les outils de mise en scène convoqués par le huis clos, indispensables à ma fonction de scripte, qui me permettront à l'avenir de répondre aux questionnements des réalisateurs. Je les interrogerais à travers mon expérience passée et future – préparant moi-même actuellement un court-métrage en huis clos.

2. Qu'est-ce que le huis clos ?

Les racines étymologiques du terme renvoient à l'idée d'un espace fermé : par une *porte* (« huis ») *close* (« clos »). Le domaine juridique qualifie l'audience à huis clos, toute audience où le public n'est pas admis. Au sens figuré, on admet une confrontation entre des personnages isolés du monde extérieur. On discerne donc l'idée que le public, ou le monde extérieur, ne peut intégrer le huis clos. Que l'espace soit petit ou vaste, intérieur ou extérieur, il est fermé à l'autre et se délimite à ses personnages « privés ». En suivant l'exemple du *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, la porte est bien celle par laquelle entrent les trois personnages, et qui se referme ensuite sur eux, les condamnant à connaître l'Enfer. L'essentiel n'est pas tant sa fermeture en soi, mais la mise en confrontation des trois personnages, contraints à rester dans ce même espace : « *l'enfer, c'est les Autres* »[1]. Ainsi, le huis clos ne serait pas tant une affaire d'espace que de personnages. On ferme la porte sur le monde extérieur, sur le public. On contraint quelques personnes à un cloisonnement qui va engager leur cohabitation, leurs paroles,

1 Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, p. 93

leurs révélations ou leurs silences.

Le huis clos au cinéma ne se réduit donc pas nécessairement aux films se déroulant dans un décor unique, mais plus largement à un même espace délimité par sa fermeture aux Autres, à l'extérieur. Ce n'est donc pas forcément un seul lieu que l'on peut embrasser d'un regard. Cela peut être un décor avec ses articulations, sa géographie : une grande demeure aristocratique avec ses salons, ses chambres, ses escaliers (*La Règle du Jeu* de Jean Renoir ; *Gosford Park* de Robert Altman) ; un théâtre avec ses coulisses, sa scène et ses balcons (*La Vénus à la fourrure*) ; un vaisseau complexe, fait de cockpits et de salles des machines (*Alien* de Ridley Scott). On peut aussi parler de « huis clos » dans des espaces extrêmement réduits dans leur superficie, du moment qu'ils s'extraient du « dehors » : une pièce au sein d'une habitation (la cuisine de *Cuisine et Dépendances* de Philippe Muyl) ; une voiture (*Taxi Téhéran* de Jafar Panahi reprenant pour partie le dispositif de *Ten* d'Abbas Kiarostami) ; un bateau (*Le Couteau dans l'eau* de Roman Polanski) ; un cercueil (*Buried* de Rodrigo Cortés). Même si ces espaces se caractérisent par leurs limites, il n'est pas rare que les personnages enfermés les ouvrent d'eux-mêmes : au sein du huis clos, les personnages se racontent, se souviennent ou inventent. Le lieu délimité se fragmente, devient alors écran de projection. L'espace s'ouvre – en convoquant des séquences extérieures ou en agissant sur nos imaginaires de spectateur – et le temps se complexifie.

Il paraît impossible de traiter la question du huis clos au cinéma sans la relier au théâtre : alors que l'objet film a la possibilité de se dérouler dans une multiplicité d'espaces, le film en huis clos se prête à l'unité propre à la scène. Roman Polanski, avec *La Vénus à la fourrure*, fait du théâtre l'espace unique d'une chorégraphie cinématographique. Michael Haneke, dans *Amour*, nous impose d'emblée la condition similaire à celle des spectateur de théâtre captifs d'une « scène ». Dans *Les Rencontres d'après-minuit*, Yann Gonzalez donne à chacun de ses comédiens son moment, son entrée en scène et sa parole. De fait, de nombreux huis clos sont adaptés de pièces de théâtre, ou du moins se réfèrent à la question théâtrale : *La Règle du jeu* de Jean Renoir, s'il n'est pas adapté d'une pièce, soulève sans cesse les problématiques de représentation liées au théâtre. Evidemment, toute pièce de théâtre ne se déroule pas nécessairement dans un décor unique : les divers changements de décor sur la scène permettent de construire successivement une multiplicité de lieux. Quand bien même, cette astuce n'est qu'une façon de déguiser un espace qui reste clos et invariable : l'espace de la scène. Nous restons, spectateurs, dans un lieu unique.

PRESENTATION DES OBJETS D'ETUDE

***Amour*, Michel Haneke, 2012**

Anne et Georges, professeurs de musique à la retraite, vivent dans un appartement à Paris. Un jour, Anne est victime d'une attaque cérébrale qui provoque chez elle une paralysie partielle. George lui promet de ne pas la ramener à l'hôpital. Le film observe l'évolution de ce couple dans la dégradation de la santé du personnage d'Anne, dans le cadre fermé de leur appartement.

Le film, se déroulant dans un temps difficilement quantifiable, soulève bien des questions en terme de continuité chronologique. Comment construire le temps du film dans l'espace clos ? En outre, l'articulation maîtrisée de l'espace démontre un souci de variations subtiles dans son découpage.

***Les Rencontres d'après-minuit*, Yann Gonzalez, 2013**

Une nuit, un jeune couple prépare une orgie avec l'aide de leur gouvernante. Leurs invités arrivent peu à peu et délivrent, au fil des heures, leurs histoires, leurs désirs et leurs secrets. Le film déplie ces récits, faisant des allers-retours entre l'espace étonnant de cet appartement et les projections des souvenirs ou rêves des invités qui se rencontrent.

Le traitement de l'espace, très fragmenté, nous interroge autant sur le découpage que sur le rythme du huis clos. Comment ne pas ennuyer un spectateur dans un espace a priori invariant ? Comment renouveler toujours son regard ? Peut-on l'anticiper ?

***La Vénus à la fourrure*, Roman Polanski, 2013**

A la fin d'une journée d'auditions peu concluantes, Thomas, metteur en scène de « La Vénus à la fourrure », s'apprête à quitter le théâtre lorsque Vanda, actrice prétendument en retard, le pousse à l'auditionner pour le rôle. D'abord peu convaincu par l'apparente vulgarité de la comédienne, Thomas se montre réticent. Mais dès lors que Vanda commence à jouer, une transformation s'opère. Le jeu, l'acuité de Vanda quant au personnage et d'autres indices invraisemblables nourrissent peu à peu la fascination de Thomas pour cette femme mystérieuse.

Ici, le choix de traiter l'action en temps continu pose bien des problèmes : comment anticiper la continuité finale du film ? En terme de décor, de personnages, de rythme ? Le raccord direct est, ici, un enjeu permanent.

I. ENTRER, RESTER, QUITTER UN MÊME ESPACE

1. Ouvrir la porte : la scène d'ouverture du huis clos

Au premier jour de tournage dans un nouveau décor, et plus particulièrement dans un décor où l'on va rester longtemps, la scripte prend un temps d'observation pure du lieu. Nous entrons sur le plateau et regardons l'espace. Le scénario en tête, nous pouvons déjà imaginer quels seront les axes de caméra possibles, quelles problématiques le décor pose en terme de découpage, de placements et d'actions. Nous prenons connaissance du lieu dans son ensemble avant de devoir régulièrement oublier de l'avoir vu, pour simplement évaluer la perception du spectateur au regard des cadres découpés à l'intérieur du décor par le film. Mais avant d'interroger la continuité de l'espace, nous nous posons la question du premier regard – celui-même que nous avons eu en découvrant ce décor : comment le spectateur va-t-il entrer dans ce lieu, le découvrir ? En tant que scripte, nous nous posons toujours la question de l'intelligibilité de l'espace par le spectateur, rendant cette entrée particulièrement primordiale. Il doit pouvoir comprendre l'espace que le film fragmente en plans. J'imagine que le huis clos complexifie cette découverte : il faut non seulement donner à comprendre le lieu, mais aussi faire apparaître le cloisonnement qui s'y joue par la suite. Comment entrer dans un espace que l'on doit précisément tenir pour fermé ?

La Jeune fille et la mort – Premier plan sur la maison des Escobar

Bon nombre de films en huis clos mettent véritablement en scène l'isolement, la singulière séparation entre l'espace délimité et le monde du dehors, en introduisant ce lieu depuis l'extérieur dont il sera ensuite coupé. Cette présentation peut avoir une double fonction : celle de nous donner à voir le lieu dans son contexte, voire dans son ensemble, et celle de nous apporter une première clé narrative. C'est par exemple le cas

dans *La Jeune fille et la mort* de Roman Polanski, où un premier plan large situe la maison du couple, isolée au bout des terres (et dans une tempête qui accroît cette sensation de cloisonnement).

La Vénus à la fourrure – Plan séquence d'ouverture

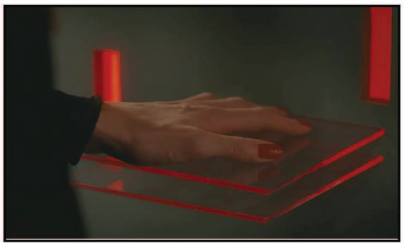
La Vénus à la fourrure, du même réalisateur, s'ouvre par un plan d'extérieur : nous sommes sur un boulevard, dehors, sous l'orage. La caméra avance en un travelling flottant, à hauteur des arbres, le long de la rue pendant le défilement du générique, accompagné par une musique qui donne déjà le ton du film - entre fantaisie comique et fantastique. Puis la caméra panote, glisse sur la droite pour découvrir un bâtiment aux murs gris et délabrés où l'on reconnaît l'enseigne « théâtre », avant de s'avancer vers ses portes. Ici, le mouvement marque un temps d'arrêt, qui nous donne l'indice d'une présence, de la subjectivité potentielle du point de vue de ce plan. Cette pause ne dure pas et se solde par l'ouverture d'une porte, comme poussée par quelqu'un, qui nous fait découvrir l'entrée du lieu et sa deuxième porte sur laquelle est épinglé l'écriteau « La Vénus à la fourrure, auditions ici ! ». A cet instant précis, un éclair fait apparaître furtivement l'ombre portée d'un personnage, nouvel indice révélant encore davantage la subjectivité du point de vue. Enfin, la caméra pénètre dans la salle et nous découvrons les rangées de sièges, plus loin la scène et le personnage interprété par Amalric au téléphone. Le plan suivant dévoile le contre-champ : dans l'embrasure de la porte que la caméra vient d'ouvrir, sur le seuil, une femme trempée par la pluie d'orage regarde. Elle se tient dans une posture étonnante, stylisée. C'était donc bien dans son regard que nous étions, avec lequel nous sommes entrés dans le lieu et avons découvert cet espace.

La présentation du lieu est ainsi construite par un régime d'entrées progressives : nous sommes dehors, nous voyons le bâtiment dans son ensemble, puis nous entrons par un plan relativement large qui nous permet de connaître en quelques secondes l'espace intérieur du théâtre dans lequel nous allons rester. Le mouvement ininterrompu du plan permet autant de construire le point de vue de Vanda que de dessiner l'espace avec une grande fluidité : avec elle, nous prenons place dans ce décor. Le choix de ce plan long induit aussi un rythme, une temporalité d'ores et déjà non-elliptique : ici, Polanski ne rompt pas le temps, il nous donne d'emblée l'indice d'un film où la durée continue, précisément, est maîtresse de l'action. Alors que la scripte se pose sans cesse, face au découpage, la question de « ce que raconte le plan », celui qui ouvre la « scène » du huis clos semble particulièrement porteur de sens.

Pourquoi avoir tenu à montrer l'extérieur du théâtre ? Pourquoi ne pas avoir commencé directement à l'intérieur, par le plan d'Amalric au téléphone par exemple ? Puisque nous ne sortirons du théâtre qu'à la toute fin, on peut se poser la question de l'intérêt de cette ouverture. En dehors de son effet de présentation spatiale, simple et très efficace, cette entrée nous plonge dans le registre du film : arrivant tel un fantôme ouvrant comme par enchantement les portes du théâtre, nous pénétrons dans le monde de Polanski. Un monde à l'interstice entre un certain « réel », le dehors (d'emblée marqué par son onirisme) et le registre de la représentation, au dedans, le théâtre. L'ouverture introduit donc les enjeux du film, tout en nous présentant Vanda et le décor. En un seul plan, on peut dire que bien des clés sont données.

Alors que *La Vénus à la fourrure* nous donne des repères spatiaux très lisibles et cohérents, le cas des *Rencontres d'après-minuit* est tout autre. Le film s'ouvre sur deux séquences introductives, avant générique. On pourrait définir ces deux séquences comme se déroulant en extérieur, mais précisément cette distinction intérieur / extérieur est questionnée par le film dès son début et pose problème en terme de compréhension de l'espace. Ici, le découpage ne semble pas déterminé par une intention de lisibilité.

Nous découvrons le visage d'une femme sous la pluie, Ali, qui appelle « Mathias », dans un plan serré, une lumière dans les tons orangés découpant son visage sur un fond extrêmement sombre. On ne distingue pas de « décor », pas d'éléments visuels référents nous aidant à dessiner un espace. Cette artificialité volontaire dans le traitement de l'espace se confirme par le départ de la moto : vu de profil, par des cadres fixes, l'engin semble faire du sur-place tel un vaisseau de jeu. La fumée et le vent participent de ce parti-pris de l'artifice, allant de pair avec les jeux de lumière – puis avec le parlé des personnages. Dans un second temps, on découvre Ali au pied d'un arbre, dans une nuit bleue. Un premier repère spatial nous est donné : un homme, Udo, habillé en soubrette, arrive vers elle, et l'emmènera plus tard vers un grand bâtiment. Ce premier champ / contre-champ articulé par leurs déplacements nous amène à découvrir, dans un plan large sur lequel défile le générique, l'extérieur de la demeure où nous entrerons ensuite.



Les Rencontres d'après-minuit – Suite de l'ouverture

Dès cette introduction, Yann Gonzalez nous donne les clés d'une certaine perception de l'espace, loin des repères classiques. Ici, on ne fait pas le trajet conventionnel allant d'une route de campagne vers une vaste demeure, pour ensuite entrer et découvrir ses pièces de couloir en couloir : la route est invisible, inexistante dans la géographie du film, et du plan large à l'intérieur de cet « endroit » (dont on ne saurait dire si c'est une maison, un appartement, ou autre) nous n'aurons pas de lien spatial. Après le générique intervient un gros plan sur la main d'Ali, qui nous amène par un raccord de mouvement à un premier cadre sur une partie de la pièce : à l'avant-plan, Ali, nette, et derrière elle au flou, Mathias et Udo allongés dans un décor fait d'angles et d'à-plats de couleurs et de lumière. Cette première découverte induit une étrangeté, où le spectateur est amené à se mettre en quête de repères afin de se construire un espace intelligible.

L'entrée est donc toute autre que dans l'exemple de Polanski. Ici, notre œil cherche à faire du lien entre des fragments plus difficiles à appréhender. Nous verrons que, tout au long du film, l'espace de ce logis particulier se découvrira progressivement. Si l'introduction des *Rencontres...* nous montrait un chemin entre ces arbres dehors et cet appartement, pour ensuite nous exposer l'appartement de façon plus globale, quel en serait l'effet ? Et si *Les Rencontres...* s'était ouvert avec un plan séquence ? Yann Gonzalez explique que l'enjeu de l'introduction dans son film n'est précisément pas de présenter, de donner un regard d'ensemble. Bien au contraire. « *Ce qui m'intéressait, c'est la question de la saute, le fait qu'il y ait cette incohérence entre l'extérieur et l'intérieur.* »[2] Ici, le fil rouge de l'entrée se tient dans la discontinuité. L'espace est donné comme un assemblage de fragments uniquement liés par les acteurs qui le hantent.

Notons que dans ces deux exemples et dans d'autres (particulièrement *Gosford Park* de Robert Altman et à *La Jeune fille et la mort* de Roman Polanski), le contexte atmosphérique initial aide au confinement des personnages dans un espace fermé : chez Polanski, la pluie diluvienne et l'orage font de l'espace un abri potentiel ; chez Gonzalez, c'est la pluie, puis le froid ; chez Altman, c'est à nouveau la pluie. L'hostilité de l'extérieur justifierait-elle d'entrer en ces lieux ? Le huis clos a-t-il valeur de refuge ?

2 Entretien avec Yann Gonzalez et Raphaël Lefèvre, le 25 Avril 2015, Paris

Alors que ces deux films jouent le jeu de l'entrée, d'autres huis clos nous signifient d'emblée que nous ne sortirons pas – ou seulement le temps d'une séquence. Michael Haneke, dans *Amour*, ne nous présentera pas l'extérieur de l'appartement. Nous ne verrons jamais la rue, l'immeuble, l'entrée de cet appartement. Le premier plan du film est en ce sens révélateur : la caméra à l'intérieur, cadre la porte d'entrée qu'on ouvre de force dans un grand fracas. On découvre les silhouettes des pompiers et des policiers, sur le seuil, qui s'introduisent dans le lieu en appelant, demandant si quelqu'un est là. La caméra panote puis suit l'un d'eux s'avançant dans le salon, allant ouvrir les fenêtres, jetant un œil vers une autre pièce contenant un piano, un bureau, puis retournant finalement à l'entrée. Dans la continuité du même plan, la caméra entame un second mouvement similaire pour le suivre, à nouveau, allant cette fois-ci vers la chambre que l'on a réussi à ouvrir. Le cadre s'arrête sur le corps d'Anne gisant sur le lit, entourée de fleurs.

Amour – Plan séquence d'ouverture

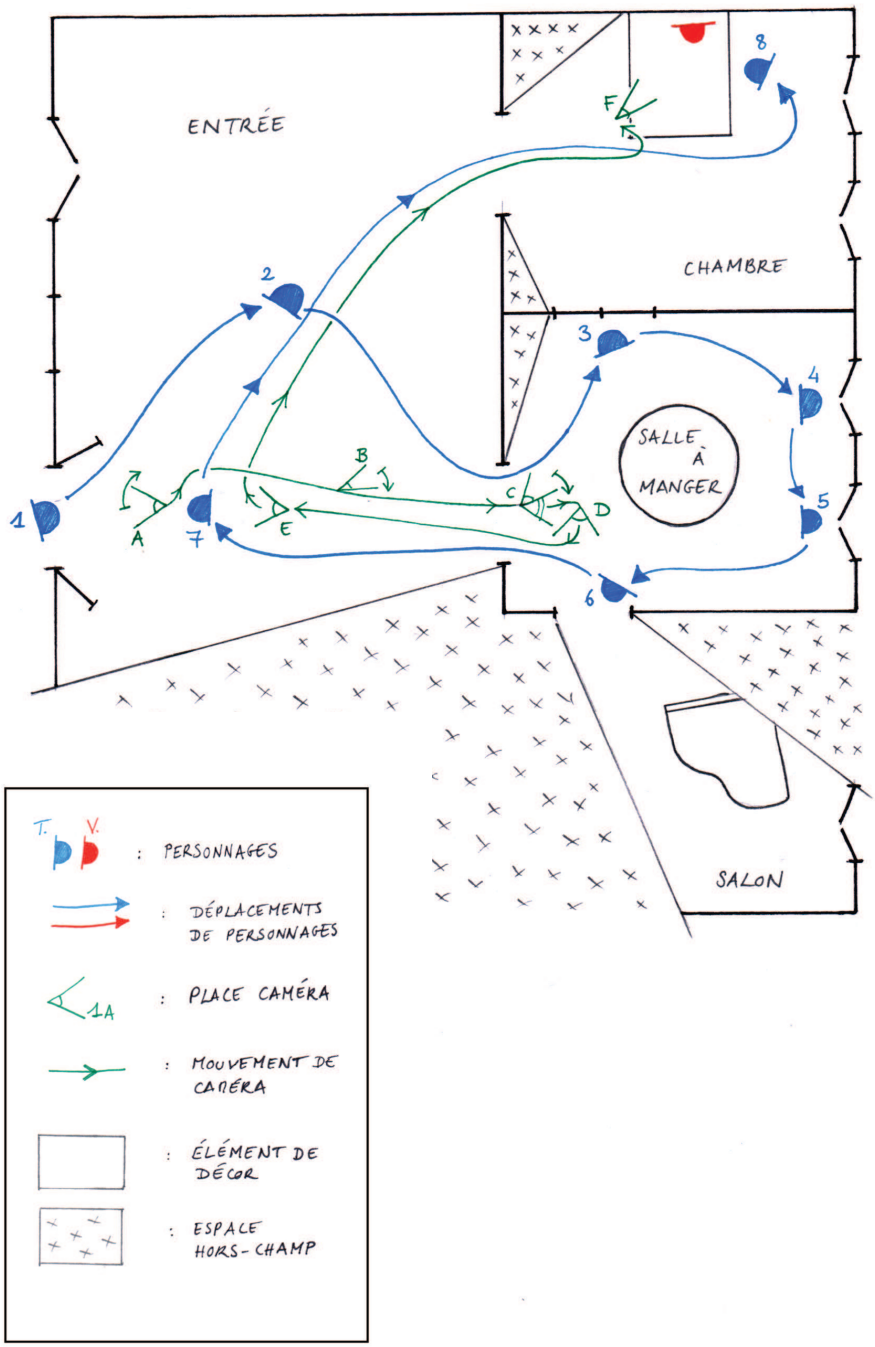
Noir et titre, après lequel un plan très large nous montre le parterre d'un théâtre, cadré frontalement, rempli d'un public bavard. Au milieu de la foule, on reconnaît s'asseyant le personnage d'Anne, aux côtés de son mari Georges. Une voix annonce le début de la représentation : « Bienvenue au Théâtre des Champs-Elysées », nous dit-on. Nous spectateurs de cinéma, face aux dizaines de visages de spectateurs eux-mêmes installés dans leurs fauteuils de théâtre, attendant la représentation, sommes en miroir les uns des autres. Au théâtre évoqué dans le film, répond celui auquel nous allons assister sur l'écran. Il est bien ici question de huis clos. Il ne suffira que d'un passage musical – justifié par le concert auxquels ils assistent – pendant lequel on suit George et Anne sortir du théâtre, prendre le bus, pour finalement entrer définitivement dans l'appartement où il est d'emblée question de l'accès, de la porte. Quelqu'un a essayé d'entrer par effraction, constatent les personnages. La caméra, comme lors du premier plan, est toujours déjà *au-dedans*.

Dans cette introduction, Haneke définit précisément la délimitation de l'espace. Le plan séquence, initial, circonscrit véritablement le lieu par son mouvement circulaire. Il nous permet d'appréhender la géographie de l'appartement, en observant les liens entre les différents espaces par le passage de l'homme qui le visite, autant qu'il nous permet de le clore sur lui-même. La brève excursion au théâtre ne fait que davantage refermer l'action dans ce lieu, en nous posant face au dispositif lui-même – ce que confirme le premier sujet de conversation du couple lorsqu'ils reviennent du concert. Il est avant tout question d'un lieu, dont le seuil est visiblement menacé. Haneke, en nous plaçant d'emblée au dedans de l'espace, nous renvoie à la question qui traversera l'ensemble du film : celle de l'intime et de la violation de cette intimité. On force la porte, les ouvertures de l'appartement. Et nous, spectateurs, sommes voués à rester, intrus et captifs. Dans son appréhension du découpage, la scripte se positionne souvent comme « première spectatrice du film » : elle doit reconnaître le sens autant que la sensation que le plan procurera au spectateur. Pour le film de Haneke, l'impression de violence sourde portée par ce premier plan donne le ton du film à suivre. La sensation produite par ce fragment originel est extrêmement cohérente avec l'ensemble.

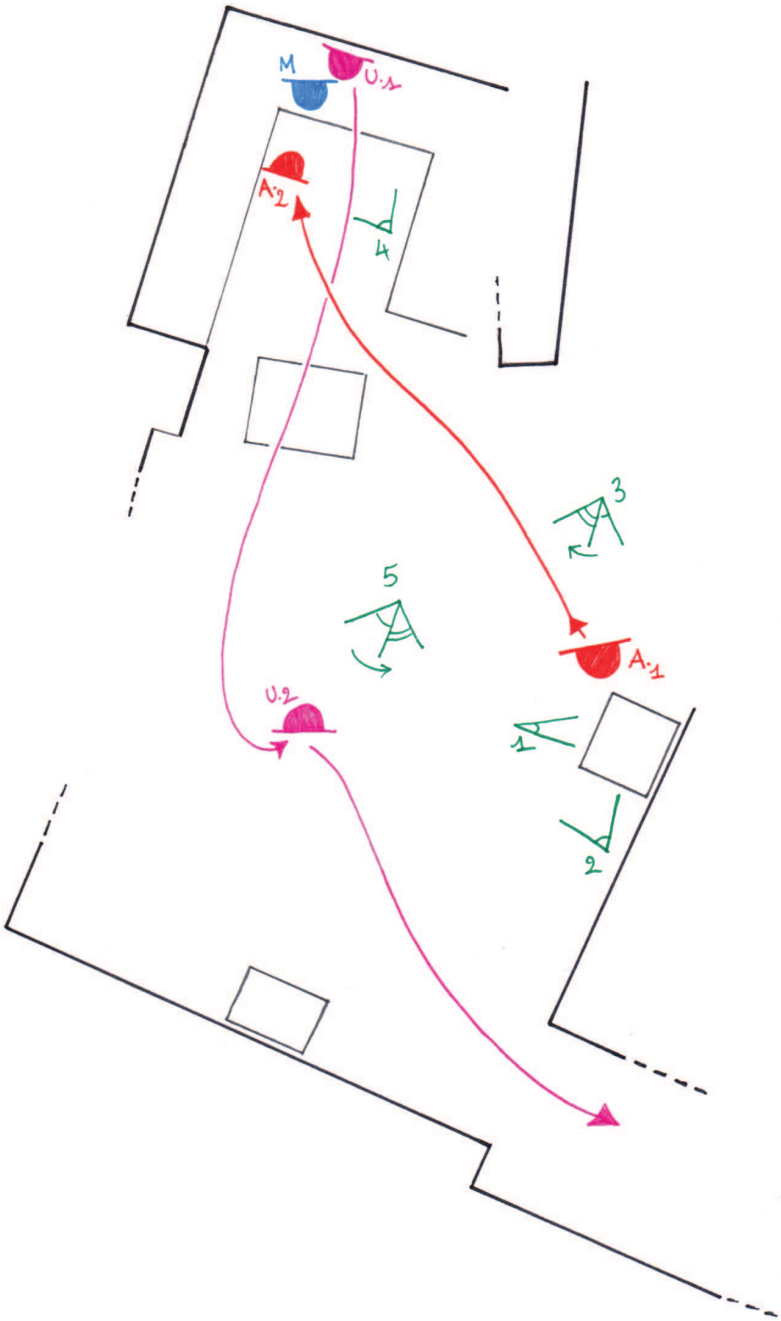
En schématisant ces trois ouvertures, on constate les différentes perceptions de l'espace proposées par les trois films en leurs débuts.

<u>Plans au sol de l'espace et des déplacements perçus à l'ouverture des films du corpus</u>

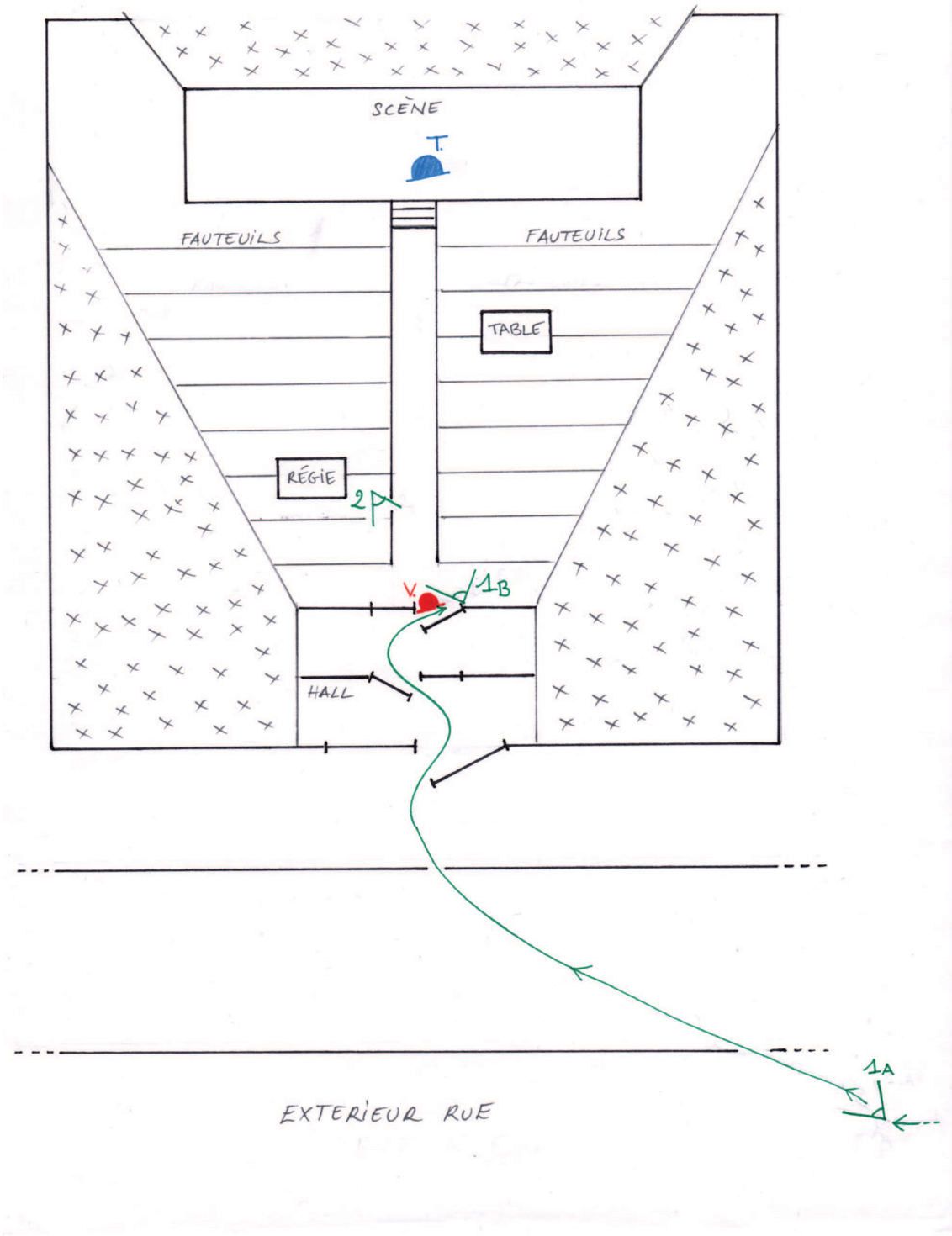
L'appartement d'*Amour *à travers le plan séquence d'ouverture



L'espace fragmenté des **Rencontres d'après-minuit** *à 9 minutes du début du film*



Le théâtre de* La Vénus à la fourrure *à travers les deux premiers plans du film



Lorsque j'ai travaillé avec l'élève réalisatrice Pauline Rambeau de Baralon sur son « atelier mise en scène », en huis clos, *Nuit d'enfer*, la question de l'ouverture avait été autant guidée par le ton que par le souci de l'espace : le film étant une comédie se déroulant dans une salle d'attente d'hôpital, il fallait à la fois poser des repères comiques et faire comprendre au spectateur le lieu. Toutefois, le plateau était exigu et imposait naturellement des cadres serrés. Pour la scène d'ouverture, le découpage s'était ainsi focalisé sur un objet posé sur le comptoir, puis sur un personnage (l'infirmière en charge de l'accueil) avant de passer sur les patients assis. Jusqu'à l'arrivée de trois gangsters venant troubler l'ordre du lieu, l'espace est très fragmenté, ce qui donne une sensation d'agrandissement de l'espace – dont je n'étais pas pleinement consciente à l'époque. Puisque le spectateur cherche ses repères et qu'il ne voit pas le lieu dans son ensemble, la construction du hors-champ semble décuplée.

Nous ne pourrons être exhaustifs sur les diverses manières d'introduire l'idée du huis clos, de définir cet espace dans les multiples films correspondant à cette catégorie. Que le lieu soit appréhendé progressivement dans le regard de quelqu'un qui le découvre, ou bien soudainement, en y étant déjà reclus, il est un enjeu majeur des scènes d'ouverture. Il est la scène où tout va se jouer, il est l'espace nocturne des récits ou bien l'appartement où la vie va se terminer. Dans les trois cas étudiés, on remarque que l'introduction du lieu n'est pas indépendante de l'action. L'espace n'est pas réduit à être le fond, les murs d'une scène qui s'y déroule, cherchant à fixer l'attention du spectateur sur autre chose. Le lieu est un enjeu de scénario et de focalisation. Par exemple, chez Haneke, la première séquence met en scène l'ouverture du lieu par des individus extérieurs à cet espace : on force des portes, on ouvre des fenêtres. On cherche d'où vient l'odeur dans le lieu clos. L'ouverture et la fonction du lieu sont des enjeux de découpage guidés par le scénario lui-même.

2. Rester dans un même lieu : comment articuler l'espace dans la durée ?

Une fois entré, on reste. Comment faire comprendre – ou non – au spectateur qu'il ne sortira pas ? Comment le film va-t-il jouer la carte du cloisonnement, de la limite à ne pas franchir ? Comment referme-t-on l'espace sur le spectateur ? Le lieu devient peu à peu personnage, le contenant d'éléments matériels comme autant d'outils que l'histoire peut actionner. On peut se demander, simplement : à quel moment du film comprend-on qu'on ne sortira plus ?

a. Le lieu clos et ses mécanismes narratifs

En analysant les scénarios qui s'y déroulent, on pourrait définir le lieu du huis clos par des fonctions souvent assez reconnaissables pour leur majorité : il est refuge ou prison. Il est ce qui abrite – on ne *veut* pas sortir – ou ce qui enferme – dont on ne *peut* pas sortir. Dans les deux cas, l'impératif peut être plus ou moins provisoire, et peut évoluer au fil du film. Evidemment, ces deux catégories peuvent être déjouées, associées, complexifiées. Dans *La Vénus*, l'obsession de Thomas pour Vanda le pousse à ne plus vouloir ni pouvoir sortir du théâtre. Pourtant, le lieu est ouvert, la porte est là. Dans *Amour*, l'enfermement dans l'appartement est lié intimement à la paralysie et à la dégradation de la santé de Anne. Il se referme sur le couple tout comme le corps devient le lieu inhabitable de l'être. Enfin, dans *Les Rencontres*, cette boîte noire faite de lignes et de ponctuations colorées est l'endroit où les invités viennent d'eux-mêmes se réunir, comme dans un refuge où chacun peut exprimer ses désirs.

Dans l'ensemble des huis clos étudiés ici, le lieu se ferme de façon concrète ou symbolique – ou les deux. Certains films énoncent, dans les indices narratifs donnés, pourquoi et comment le lieu est-il fermé. Dans *Huit Femmes*, de François Ozon, le cloisonnement se fait de façon progressive : la neige entoure la maison, puis on coupe les fils du téléphone (on condamne toute possibilité de contact avec l'extérieur) et enfin ceux de la batterie de la voiture. La porte de la maison peut toujours s'ouvrir, il n'y a pourtant aucun moyen de sortir véritablement. Même si l'introduction du film, comme celles de mon corpus étudiées plus haut, nous donne déjà l'indice du huis clos à venir (on nous présente la maison dans un extérieur artificiel, théâtral), le cloisonnement véritable des personnages s'affirme plus tard, par la progression de l'intrigue policière.

D'autres huis clos jouent l'argument connu du genre, porté par le responsable de l'enquête : tant que celle-ci n'est pas close, personne n'a le droit de sortir (*Gosford Park*). L'impératif est donné par la construction dramatique de l'histoire. Il peut aussi venir des caractéristiques internes aux personnages, avant toute considération dramatique : le statut d'ancienne victime de la dictature contraint Paulina Escobar à vivre recluse dans sa maison (*La Jeune Fille et la mort*).

Comment ces « bonnes raisons de rester » sont-elles mises en scène ? Comment amener le spectateur à intégrer l'idée du huis clos ? Tout comme dans son précédent film *Carnage*, où le couple invité se retrouve par trois fois sur le point de partir, Polanski opère par de fausses sorties. Dans *La Vénus...*, alors que Vanda se déshabille, Thomas remet sa veste, prend ses affaires et se dirige vers la sortie, décidé à partir. Un quiproquo de question/réponse (ou plutôt une astuce de la part du personnage de Vanda) permet à la femme de croire qu'ils vont rester pour une audition :

> *VANDA (parlant de la robe)*
> *Laissez-moi juste vous montrer comment elle me va, s'il vous plaît ! S'il vous plaît, soyez sympa... Allez !*
> *THOMAS (décrochant son téléphone)*
> *Oui...*
> *VANDA*
> *Merci !* [3]

Nous sommes à 7 minutes du début du film et, cet élément ajouté à l'introduction et au contexte théâtral, nous savons que nous allons rester entre ces murs. La fascination de Thomas pour la dualité du personnage de Vanda ne fera qu'accentuer et détourner la contrainte : il est sous une emprise, il ne veut plus sortir ni ne peut, dans une sorte de nécessité artistique et intime. Finalement, elle lui fera éteindre son téléphone, dernière étape (tardive) de l'isolement des personnages. Actions, dialogues et accessoires construisent une certaine idée du cloisonnement.

3 Roman Polanski, *La Vénus à la fourrure*, extrait

Dans *Amour*, il semblerait que l'enfermement ne soit pas explicitement présenté initialement sur le plan dramaturgique – si ce n'est dans le tout premier plan du film qui montre comment l'appartement sera finalement complètement fermé. Il n'y a pas d'impératif dramatique ou de jeu de fausses sorties comme chez Polanski. Mais cet enfermement s'installe, de façon subtile : alors que nous sommes, pour trois courtes séquences, à l'extérieur de l'appartement, nous n'entendrons pas les voix des personnages, seulement celle du théâtre annonçant le début de la représentation. Le reste est couvert par les notes du piano d'Alexandre Tharaud. Serions-nous dans une forme d'introduction musicale ? Nous revenons assez vite au dedans de l'appartement pour voir entrer Anne et Georges et entendre leurs voix pour la première fois. Nous sommes, encore une fois, déjà dedans lorsqu'ils arrivent. Une séquence semble donner la première clé du cloisonnement de l'histoire : alors que Anne vient d'avoir une attaque, nous observons une succession de plans fixes sur le décor vide de l'appartement. Le lit est défait, la cuisine est restée en l'état, la lumière est tombée : tout nous indique que les deux personnages sont sortis, probablement à l'hôpital. Et nous, nous restons. A la séquence suivante, nous retrouvons Georges au salon discutant avec sa fille. L'épisode de l'hôpital, l'opération d'Anne ont été traités par l'ellipse dans un complet hors-champ, le « hors-lieu » de cet appartement.

Amour – L'appartement vide, nous restons au-dedans

Enfin, l'hypothèse du huis clos lancée ici ne peut que se confirmer par le contrat passé entre la femme et son époux : Anne fait promettre à Georges de ne jamais la ramener à l'hôpital. A mesure que l'état de santé de sa femme se dégrade, Georges referme davantage l'espace autour d'eux : lors d'une des visites de leur fille, il fermera la porte de la chambre. L'extérieur est toujours une intrusion dans cet espace intime. Enfin, il cloisonnera de façon radicale l'appartement entier autour du corps gisant d'Anne, faisant de l'espace son tombeau.

Dans notre travail de préparation, dans l'élaboration de la continuité au regard du scénario et des intentions de mise en scène, le lieu du huis clos peut apparaître comme un véritable personnage, ayant sa continuité propre. Il est découvert, il est perçu progressivement dans ses dimensions, dans sa condition d'espace « fini ». J'imagine qu'il serait possible, durant la préparation de ces films, d'établir une sorte de chronologie synthétique du décor, qu'on pourrait intituler « Chronologie du cloisonnement ». Ce schéma, extrêmement simplifié, nous montrerait quelles sont les étapes marquant la fermeture du lieu – ou au contraire, ses ouvertures. On y noterait les éléments qui, donnés au spectateurs, construisent l'enfermement dans la durée du film. Dans les films étudiés, les sensations d'enfermement sont extrêmement différentes : alors que le film d'Haneke peut donner le sentiment d'une oppression, d'un étouffement progressif (et puis, final), où l'espace se resserre, celui de Polanski déploie un imaginaire qui ouvre, voire annule parfois la sensation de cloisonnement. Chez Gonzalez, la circulation des récits construit autant un espace commun, une « boîte à histoires », qu'il ne l'éclate pour donner naissance (et images) à ces récits.

De fait, je découvre au fil de mes entretiens que cette chronologie-là prend une autre forme, d'autres atours : ce qui préoccupe la scripte, ce n'est pas tant de construire le cloisonnement que d'anticiper l'articulation de l'espace. Ania Zenowicz, co-scripte de Polanski avec Sylvette Baudrot, témoigne à propos du scénario de *La Vénus* : « *L'idée de huis clos, elle est écrite. C'est le scénario qui nous dit tout ça* »[4]. De l'écriture, énonçant par les actions et par le dialogues l'idée même du genre, on passe au souci de la construction spatiale dans la durée : de la présentation du lieu, on passe à son articulation. Alors que les contraintes de tournage nous amènent souvent à tourner les séquences dans le désordre, la scripte se demande sans cesse : à ce moment-là du film,

4 Entretien avec Ania Zenowicz, le 21 Mai 2015, Paris

précisément, que sait-on de ce lieu et donc, comment peut-on l'articuler en fonction des repères déjà donnés ? Mais alors, comment savoir, puisque cela n'a pas encore été tourné, ce que le spectateur a déjà vu de cet espace ? Le huis clos semble exiger, plus que sur un film à décors multiples, une anticipation plus grande du découpage – et, au tournage, une acuité et une mémoire des plans d'autant plus précise.

b. L'articulation de l'espace clos dans la durée

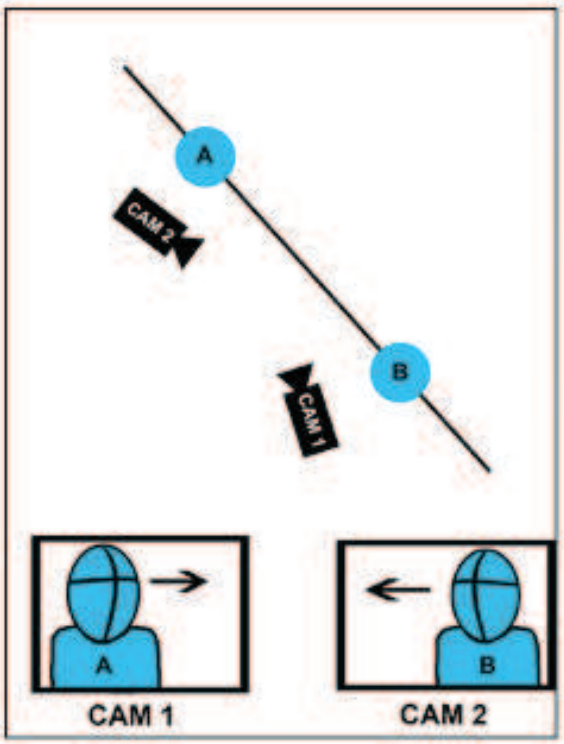
« *Dans son étude récente du* Récit audiovisuel*, Pierre Beylot propose de prendre davantage en compte la perception de l'espace et de son « régime de visibilité » pour analyser la construction des mondes fictionnels. Il insiste sur le fait que le spectateur «* fabrique mentalement de la continuité à partir des différents fragments spatiaux que lui présente le film *», si bien qu'il distingue deux types d'espaces : ceux* « susceptibles d'êtres perçus comme physiquement homogènes et des espaces qui se donnent comme hétérogènes mais qui sont connectés par une relation logique, de nature symbolique ou temporelle. » »[5]

Les plans, fragments hétérogènes d'espace et de temps, sont toujours des morceaux que le regard du spectateur cherche naturellement à assembler. Après avoir pris ses premiers repères dans l'espace tel qu'il lui est introduit, le spectateur, fabriquant cette continuité, va chercher à le percevoir comme un ensemble, un tout. Quels outils de mise en scène, au sein d'une séquence, permettent d'articuler l'espace de manière à transformer ces multiples fragments en un ensemble apparemment continu ? Admettons que, d'emblée, le spectateur n'a pas pu percevoir le lieu dans son intégralité par un plan d'ensemble. S'il y a ce plan large, l'articulation à l'intérieur de cet espace par des plans plus serrés est toujours déterminée par le souvenir de cette image : même s'il est face à une série de gros plans peu spatialisés, le spectateur peut toujours s'accrocher à la mémoire de ce lieu qu'il a déjà pu cerner. Dans le cas où l'on n'a pas vu cet espace comme un tout, l'articulation ne peut résider qu'entre les fragments qui découpent le lieu et le délivre au regard par bribes, que le spectateur doit coller pour reconstituer un tout. C'est la fonction même du raccord. Pour se faire, on peut distinguer plusieurs clés de mise en scène.

5 Marguerite Chabrol, « Variations sur le huis clos : les espaces théâtraux complexes au cinéma de *Drôle de drame* à *Gosford Park* » IN Anne Goliot-Lété, *Le Film architecte,* p. 31

Dans un espace vide, sans personnage se déplaçant à l'intérieur, l'assemblage n'est possible que par des éléments visuels disjoints de toute action : l'architecture, les objets – la lumière et le son, s'ils invoquent une directivité signifiante. La reprise d'un élément de décor, qu'il soit intégré à l'architecture du lieu ou seulement objet (encadrement de porte, pilier, meuble, tableau, etc), d'un plan à l'autre fait pivot dans notre appréhension de l'espace : nous nous appuyons sur cet élément comme suture de deux fragments d'espace. La direction de la lumière, quand elle nous est donnée à percevoir de manière prégnante, est aussi un lien possible entre deux portions d'espace.

Quand l'espace contient des personnages, une action, ces raccords architecturaux peuvent se doubler d'autres liaisons. Le corps fait lien entre les fragments, de plusieurs façons. Par son déplacement, le corps dessine un mouvement et donc, une disposition relative de l'espace par rapport à ce mouvement. Un personnage allant d'un point A à un point B peut nous donner la position relative du point A par rapport au point B, puisqu'il fait le lien physiquement de l'un à l'autre. Alors, si l'articulation des plans rend compte de ce lien, l'oeil du spectateur peut percevoir où sont, dans l'espace, le point A et le point B. C'est la fonction de la loi des 180 degrés qui, respectant la direction du mouvement, rend intelligible ce lien. Le corps du personnage devient vecteur dans l'espace. Sans avoir perçu le lieu dans son ensemble, nous pouvons interpréter sa géographie par l'articulation des mouvements qui le traversent. La même logique peut s'appliquer à la présence de deux personnages (ou plus) immobiles dans ce lieu, qui communiquent et se regardent : les raccords des directions de ces regards entre eux nous donne à comprendre leurs situations dans l'espace. C'est en mesurant la portée de ces outils d'assemblage que l'on peut évaluer, lors de l'élaboration d'une séquence, la potentielle perception – confortable ou désorientée – du spectateur dans l'espace du film. La scripte, intégrant ces mécanismes perceptifs, se fait premier spectateur du film.



Loi des 180 degrés, dans le cas d'un échange entre deux personnages[6]

Si le spectateur est toujours en train de créer de la continuité, du lien d'un fragment à l'autre, qu'en est-il lorsque ces liens sont admis dans un premier temps, puis revisités tout au long du film ? Que devient la continuité spatiale dans un espace duquel on ne peut pas échapper, que l'on parcourt des dizaines de fois ? Dans *Les Rencontres*, l'espace s'articule par l'acteur. On reconstruit l'espace, d'un plan à l'autre, par les croisements de regards des personnages. Un visage en regarde un autre, nous relions les deux espaces auxquels ils appartiennent par la direction de leurs regards. C'est précisément la circulation des regards entre les protagonistes qui régit la lecture de l'espace et de leurs positions, et surtout qui fait sens. Le film traite de cette circulation émotionnelle, d'un personnage à l'autre, du lien qui se tisse entre chacun d'eux. Très peu de plans larges interviennent, dans cette logique fragmentaire. La justesse de ces directions est donc primordiale : si les regards ne se croisent pas, le lien ne se crée pas, la trajectoire entre les personnages serait brisée.

6 Image extraite du site http://www.lemondequitourne.fr

Dans *La Vénus*, l'articulation dans la durée est toute autre : le film repose sur un régime régulier de champ-contrechamp à deux personnages (lié au choix du format Scope), mettant très souvent les corps en lien dans le même plan. Si dans un premier temps la lisibilité de l'espace est très fluide, elle permet de resserrer ponctuellement les cadres sur les corps isolés. La caméra suit souvent les déplacements, ses mouvements lient les différentes positions des corps dans l'espace, sans jamais perdre le spectateur dans le théâtre.

Au contraire, chez Haneke, le mouvement de la caméra est moins fréquent : le film joue sur les seuils, les passages des personnages d'une pièce à une autre, raccordant sortie et entrée de champ pour nous permettre de situer les différentes pièces de l'appartement. Le décor est structuré par ses portes, sa construction circulaire à partir de l'entrée énoncée dès la scène d'ouverture. Le découpage en joue avec virtuosité : Haneke montre les liens entre les espaces (par exemple, par un panoramique récurrent, le rapport de l'entrée à la cuisine) pour ensuite s'en dégager. Le cadre se compose souvent autant par le personnage que par l'architecture du lieu : encadrements de portes, mobilier. Notre circulation dans l'appartement est guidée par l'agencement des espaces et ensuite, par la familiarité de ses espaces déjà parcourus. Quand Haneke revient plusieurs fois dans la cuisine, le découpage varie, sensiblement.

Alors que nous avions des problèmes de recul liés à l'étroitesse du décor, et que le film en lui-même se composait de nombreux personnages et déplacements, le découpage de *Nuit d'enfer* reposait ainsi beaucoup sur des échanges de regards. Ce régime de mise en scène induisait une anticipation précise des axes et des positions des comédiens dans l'espace : puisque nous avions rarement de vue d'ensemble du lieu, les raccords de regards et de positions devaient être d'autant plus juste qu'ils étaient les seuls repères pour le spectateur dans ce lieu. Nous l'avions anticipé en faisant des plans au sol, des storyboards, un découpage « sur table » précis, mais sans voir l'ensemble de cette « chorégraphie » avec les comédiens, ce qui avait posé problème au tournage. Comment faire, méthodiquement, pour penser en amont l'articulation de l'espace clos et des personnages y circulant ?

c. Circulation des personnages dans l'espace unique : comment anticiper le raccord géographique ?

Selon que l'on soit en temps continu ou dans un régime temporel plus elliptique, la position des acteurs et leurs déplacements nécessitent divers degrés d'anticipation mais en tous les cas, une attention particulière. Si la scripte doit avoir une vision globale du lieu, elle doit avoir également une perception accrue de la place des corps s'y mouvant, pour pouvoir penser les raccords d'une séquence à l'autre, ou à l'intérieur d'une même scène.

Dans le cas du temps continu, comme chez Polanski, le déplacement des personnages ne connaît pas d'interruptions, pas de ruptures possibles. Nous ne quittons les deux personnages des yeux qu'à l'occasion d'un champ-contrechamp, ou du bref passage de Thomas dans les coulisses. *La Vénus* se déroule comme une seule et longue séquence ininterrompue. Ainsi, tout déplacement doit être anticipé : si l'on veut que tel personnage soit à tel endroit à tel moment, il faudra qu'il puisse arriver à ce point depuis sa position précédente, et que cela s'enchaîne justement avec la position qu'il occupera ensuite. Pour *Carnage*, précédent huis clos de Polanski, Ania Zenowicz m'explique que le réalisateur et l'équipe avaient eu deux semaines complètes de répétitions : « *c'était comme si nous venions pour tourner, mais sans la caméra.* »[7] En dehors de moments précis, du travail des intentions de jeu, de la gestuelle, Polanski demandait régulièrement aux quatre comédiens de faire un *run-through*, c'est-à-dire de jouer tout le film d'une traite à la manière d'un filage au théâtre. Alors, l'équipe, spectatrice privilégiée de ce spectacle, se mettait dans la situation d'une captation sans caméra. La méthode renvoie directement au théâtre, à la situation des comédiens qui, le temps de la représentation, jouent sans interruption. Ania Zenowivz et Sylvette Baudrot prenaient en notes les déplacements et positions des acteurs au fil du film, en direct, relevant les changements ou erreurs de texte, les gestes, la place des objets dans l'espace. « *Bien sûr, au tournage, il avait le droit de changer d'avis. Mais on devait pouvoir lui dire ce qui avait été prévu pendant ces répétitions.* »[8]. Dans le cas de *La Vénus*, ils n'avaient pas filé tout le film en amont. Mais, comme me le confiait Ania Zenowicz, ils n'étaient que deux

7 Entretien avec Ania Zenowicz, le 18 Avril 2015, Paris
8 Ibid.

personnages et les actions étaient plus réduites que dans *Carnage*. En outre, *La Vénus* a été tourné dans l'ordre chronologique (hormis les plans d'extérieur qui ouvrent et ferment le film), ce qui simplifiait en partie l'anticipation. Mais alors, puisqu'on est malgré tout dans l'obligation de « découper » l'action continue en plusieurs journées de tournage, comment garder la continuité des déplacements, le rythme de l'action, la fluidité de cette vaste chorégraphie ?

En observant la continuité et le scénario de *La Vénus*, je découvre que le film était en effet séquencé, en « sous-temps », comme des moments définis à l'intérieur de cette longue scène qu'est le film. On ne pourrait à peine deviner cette partition en regardant le film, tant les parties sont liées. Comment avaient-ils procédé au tournage ? « *Sur une journée, on allait jusqu'où on pouvait. Evidemment, on ne s'arrêtait jamais au milieu d'une émotion, on allait toujours au bout d'un moment. On faisait toujours le contrechamp...* »[9]. Mais surtout, d'une journée à l'autre, Polanski et ses acteurs créaient des moments de chevauchement : « *Le soir, on répétait ce qu'on allait reprendre le lendemain. Et le lendemain, les acteurs reprenaient ce qu'ils avaient fait la veille.* ». C'est là où la continuité se fait, se solidifie.

Si *La Vénus* n'avait pas été tourné dans l'ordre chronologique, quelle méthode aurait été mise en place pour maintenir cette continuité ? Pour avoir des raccords aussi précis ? J'imagine qu'il aurait fallu déterminer les blocs de sous-séquences, par jour de tournage, de façon bien plus précise, de manière à ce que les moments de coupe dans la continuité soient des moments « pratiques » : les moments où Vanda va changer les lumières, le moment où ils passent dans les coulisses, ces temps qui semblent être des rouages possibles dans un ensemble continu. Et surtout, s'il n'avait pas été tourné dans la continuité, il me semble que plusieurs *run-through*, comme dans le cas de *Carnage*, auraient été largement nécessaires.

C'est le regret que formule Magalie Frater, scripte sur le long-métrage *Les Bêtises* de Rose et Alice Philippon. Nous avons longuement échangé autour de la question du huis clos, des enjeux que le genre pose en terme de continuité. Ses réflexions ont accompagné mon travail. Je lui ai demandé s'il y a une chose qu'elle aurait aimé davantage pouvoir anticiper, et qui a parfois posé problème au tournage :

9 Ibid.

« *Il aurait fallu que l'on voit tout, une fois. Comme un filage des séquences qui se déroulent en temps continu. Cela aurait été plus clair, pas seulement pour moi.* »[10] En faisant de tels filages, la mise en scène anticipe non seulement des positions, des déplacements, mais teste la cohérence de ces actions avec le jeu des comédiens. Il n'est pas seulement question de raccords. En revanche, la scripte et les deux réalisatrices s'étaient penchées sur la circulation des personnages dans le lieu, pour l'ensemble du film. « *On s'est posé la question, méthodiquement : Qui est où, et quand ?* » En préparation, elles avaient donc déterminé précisément la situation de chaque protagoniste, de façon à anticiper les raccords au tournage et à soulever de potentielles incohérences. Elles se sont aperçues que certains rôles avaient des déplacements improbables en un temps record, il fallait donc les modifier. Et puis, Magalie Frater m'explique également que, dans certain cas, on peut oublier un personnage : cela fait un moment qu'on ne l'a pas vu, il revient dans une scène. Peu importe où il était juste avant, le spectateur l'avait oublié.

Etant moi-même en préparation d'un court-métrage en huis clos, j'ai soulevé ce point avec son metteur en scène, Noël Herpe. Son film, *Au Téléphone*, adapté d'une pièce d'André de Lorde et Charles Foleÿ, se déroule en temps continu, dans deux lieux fermés successifs. Lorsque nous commençons à parler du plan de travail, imposant de tourner dans le désordre, nous évoquons la nécessité de faire ce filage. Il m'est apparu primordial, pour ma fonction comme pour les autres postes du tournage, de voir l'ensemble. Ainsi, toute fragmentation, liée au découpage comme au plan de travail, sera toujours référencée au tout.

Pour mettre en perspective ces questions méthodologiques, l'exemple de *Gosford Park*, de Robert Altman, est extrêmement parlant. L'action du film, la réunion d'un important nombre de convives et de leurs domestiques à l'occasion d'une partie de chasse, se déroule dans une imposante demeure aux multiples pièces. Sa géographie est hiérarchisée et découpée assez nettement par ses étages, les domestiques occupant les sous-sols et une aile contenant leurs chambres, le niveau du rez-de-chaussée et l'étage supérieur étant le terrain des invités et propriétaires. Si le film déploie un temps plus étendu (quatre jours et trois nuits), il comporte aussi de longs passages dans un temps assez peu elliptique, notamment lors du meurtre qui contraindra l'ensemble des

10 Entretien avec Magalie Frater, le 21 Avril 2015, Paris

personnages à rester dans la maison. L'architecture du film repose sur la circulation des personnages, qui font sans cesse lien d'un espace à l'autre et guident le spectateur dans ces lieux (comme dans *La Règle du Jeu*) : c'est par la domestique Mary que l'on entre, découvre, regarde l'espace – comme elle – pour la première fois. Nous découvrons toujours les pièces à travers le regard du personnage, sans jamais être purement descriptif. Mais si le film se construit autour de ces jeux de déplacements, comment bâtir cette chorégraphie de façon cohérente, sur un temps relativement court, avec autant de personnages ? Il faudrait avoir une vision d'ensemble, une forme de continuité des trajectoires dans l'espace.

> « *La topographie était cruciale. Nous avons pris soin de déterminer l'emplacement de chaque personnage à tout moment. Pour cela, nous disposions d'une excellente maquette, ainsi que de cartes et d'esquisses détaillées. Par miracle, tout s'est imbriqué parfaitement et nous n'avons eu aucun problème au montage.* »[11]

Altman lui-même avait donc à disposition des « documents » spécifiques, créés pour les besoins du film. Une maquette, des cartes, autant d'outils pour visualiser, projeter le film dans sa continuité. Ici, la question qui guidait la nécessité de cette prévisualisation était également de connaître, à chaque instant, où étaient les personnages qui n'étaient pas dans le plan ou dans la séquence filmée. La maquette d'Altman permettait précisément de cerner tout le hors-champ du film, autant que d'anticiper des incohérences : si un personnage vient de quitter telle pièce, à tel étage de la maison, on ne peut pas considérer qu'il est, dans la scène suivante, présent dans un tout autre endroit. Il arrive souvent que, lors d'un tournage, parce qu'un comédien est présent plusieurs jours d'affilée, le metteur en scène se demande s'il ne peut pas l'ajouter à telle scène. Ici, avec un tel travail préparatoire, on sait précisément où peuvent et doivent être chaque personnage à chaque moment. Il n'y a pas de doute possible, la réponse serait donnée. Une telle maquette se rapproche du travail de la continuité, réalisé par la scripte.

11 Entretien avec Robert Altman in *Positif* n°493, mars 2002, p. 23

Il existe un étonnant parallèle entre l'astuce d'Altman sur *Gosford Park* et le travail préparatoire des *Rencontres d'après-minuit*. Disposant également d'une maquette du décor de l'appartement de Mathias et Ali, avec des figurines aux couleurs des personnages de son scénario, Yann Gonzalez s'est penché sur cet espace miniature et y a fait circuler ses personnages de façon à repérer leurs emplacements au fil du film. Avec le « *plaisir enfantin* » de celui qui manipule la matière de son film en devenir, jouant la continuité des séquences dans cette maison de poupées, il a défini la chorégraphie du film dans son ensemble. Le mouvement général et dans son détail : le réalisateur, en plus de repérer les déplacements des comédiens, a passé en revue l'ensemble de son découpage, prenant en note systématiquement la place des acteurs et celle de la caméra. « *Comme une sorte de filage théâtral, mais sous la forme d'un découpage*. » Que cherchait-il alors à anticiper, si ce n'était pas la stricte situation des personnages les uns par rapport aux autres ? « *Certains pans de murs étaient réservés à certaines séquences. C'était très précieux dans la préparation du film.* » Ici, le rapport au lieu est donc intimement dépendant des actions et personnages : on découvrira telle portion du décor à tel moment. La continuité spatiale est inséparable de la circulation des personnages, et le découpage déroule les deux en parallèle, en dévoilant progressivement sa chorégraphie.

Par ailleurs, il n'a pas toujours été possible d'anticiper la géographie du film dans son articulation : « *On parlait tout à l'heure des intérieurs qui se raccordent de façon assez absurde avec les extérieurs* » reprend Yann Gonzalez. « *De fait, on a trouvé les extérieurs après avoir tourné les scènes d'intérieur. Donc question raccord...* » Même si, dans notre métier, le désir de maîtrise et d'anticipation est toujours présent, nous n'avons pas forcément les moyens d'y répondre. Que nous ayons ou non cette vision globale de l'articulation spatiale du film, nous cherchons toujours à considérer la mémoire potentielle du spectateur, l'évolution de sa perception du lieu et des corps l'habitant pendant la durée du film. Au fil du découpage, nous ramenons sans cesse le fragment donné à l'ensemble et aux fragments antérieurs, jusqu'à la fin.

3. Quitter les lieux : la sortie du huis clos

Au fil de notre travail quant à la continuité spatiale, on s'est demandé comment entrer, comment rester. L'« état de sortie » du lieu est tout autant préoccupant. Le spectateur a découvert, parcouru le lieu, observé sa construction. Comment l'espace est-il perçu dans les dernières minutes du film ? A quoi ressemble-t-il désormais ? S'est-il modifié ? En fait-on le constat ?

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Amour – Séquence finale

Alors que Georges et Anne viennent de quitter les lieux, dans une dernière « vision » imaginaire du personnage de Trintignant, Eva entre dans l'appartement de ses parents, déserté. Dans la dernière séquence d'*Amour*, elle entre dans cet espace, auparavant cloisonné, et circule d'une pièce à l'autre. Le premier cadre nous montre autant l'ouverture du lieu (les portes sont grandes ouvertes, la chambre a perdu son statut de forteresse imprenable), la circulation d'Eva que l'étrangeté nouvelle de l'espace.

L'axe de la caméra est complètement nouveau. Nous ne connaissons pas l'espace sous cet angle. Notre mémoire de spectateur est chargée de tout le film déroulé auparavant, dans tous ses angles et cadrages. Ici, finalement, alors que ce personnage « étranger » pénètre dans le lieu (Eva a toujours été traitée comme une intruse au cours du film), l'espace est lui-même perçu sous un autre angle, lui-même étranger à notre perception. Le lieu, vidé de ses habitants qui le tenaient pour clos, s'est ouvert et transformé dans cet ultime franchissement.

Notre perception de l'appartement, dans cette dernière séquence, convoque implicitement une comparaison. Nous comparons l'ouverture, durant laquelle les pompiers et policiers s'introduisaient en forçant les portes, puis parcouraient l'espace, avec cet épilogue où Eva entre et elle-même circule dans ce lieu qui n'est pas le sien. Deux entrées, deux intrusions. Lorsqu'elle va s'assoir au fauteuil, nous ne pouvons pas ne pas convoquer le souvenir du père ou de la mère assis à cette même place. Les portes ouvertes de la chambre que traverse Eva sont bien celles qui ont été forcées par l'intervention des policiers. Cet épilogue vient se placer, dans notre « reconstitution mentale » de la chronologie, à la suite de la scène d'ouverture. Eva est celle qui vient constater l'état du lieu, à sa toute fin. Le tombeau est vide, l'espace s'est décliné dans une dernière variation.

Le jeu de la comparaison est autrement ludique, presque farceur chez Polanski : dans *La Vénus à la fourrure*, le metteur en scène fait le choix du stricte parallèle entre l'ouverture et la fermeture du film. Par un effet de miroir – presque de mouvement magiquement inversé – il reprend le procédé du mouvement de steadycam pour sortir, en marche arrière, du théâtre. Alors que le personnage de Thomas est attaché au « cactus », la caméra recule, dévoilant à nouveau l'espace général de la scène puis passe les deux portes battantes se refermant sur l'histoire, pour finalement sortir, dehors, et montrer à nouveau le bâtiment du théâtre dans son ensemble. On avançait pour ouvrir, on recule pour refermer le lieu et avec lui, l'histoire. Nous avons laissé la scène dans un ultime état de transformation : plongée dans une lumière bleue, vidée de tous ses éléments de décor excepté ce cactus phallique, la scène s'est métamorphosée par les agissements de Vanda, le rapport de force peu à peu inversé avec Thomas. Le personnage de Amalric lui-même est transformé, son apparence a changé. En nous

faisant quitter le lieu par ce mouvement parallèle au tout premier, Polanski nous invite à revoir d'un coup d'oeil le trajet parcouru par le film dans cet espace, à comparer l'état d'entrée et celui de sortie. Il est, dans le huis clos, toujours question de jouer avec la mémoire.

La Vénus à la fourrure – Plan final

Polanski referme donc une dernière fois l'espace. La caméra sortant, la porte est de nouveau fermée sur le lieu du théâtre désormais inaccessible, devenu un « tout » extérieur à notre présence. Contrairement au film d'Haneke, nous sortons et embrassons le lieu (et le temps passé) du film d'un regard. Comme pour l'introduction, cette sortie a été pensée et anticipée dès l'écriture[12] :

30 - INT. THEATRE - SALLE 25'

Plan général de THOMAS, seul dans le cône de lumière.

En reculant, nous franchissons la porte centrale de la salle.

Toujours à reculons, nous nous dirigeons vers la porte d'entrée du théâtre, nous sortons…

31 - EXT.NUIT - THEATRE 30'

La pluie a cessé. Nous continuons a reculer, franchissons le portail, le théâtre s'éloigne a mesure que nous nous engageons dans la rue.

FONDU AU NOIR. 1H21

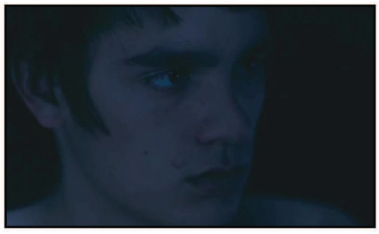
+ GENERIQUE DE FIN.

La Vénus à la fourrure – Extrait de scénario (exemplaire de tournage d'Ania Zenowicz)

Chez Gonzalez aussi, nous sortons. Toutefois, le cinéaste ne joue pas sur un tel effet de comparaison. Dans *Les Rencontres*, notre constat de l'espace à sa sortie est moins explicité car la préoccupation n'est pas la même. Au fil du film, l'espace s'est articulé de façon fragmentaire et labyrinthique, nous laissant toujours des « sous-espaces » à découvrir. Cependant, si le film construit assez peu de lien spatiaux, la sortie des personnages se rend intelligible par son rappel à l'ouverture du film : Gonzalez filme ses personnages descendant des escaliers, le long de ce grand bâtiment industriel qu'on avait vu initialement, dans un paysage enneigé et bleu.

12 Roman Polanski et David Ives, extrait du scénario de *La Vénus à la fourrure*, p. 93

Nous revenons, par quelques indices, dans l'environnement de l'ouverture : le bâtiment, la neige, la nuit bleue. Entre ces deux points, notre perception de l'espace s'est constamment métamorphosée. Contrairement à *La Vénus*, il semble ici impossible d'avoir un regard d'ensemble sur un espace. L'appartement des *Rencontres* nous a échappé, il s'est déplié dans le temps, par la voix des personnages, comme un élément transformiste. Le lieu apparaît, rétrospectivement, comme le chemin dessiné par ses protagonistes. Puisqu'ils en sortent, le lieu disparaît. Impossible d'y venir et d'y circuler, même étranger, à la façon d'Eva dans *Amour*.



Plan 1

Plan 2

Plan 3

Les Rencontres d'après-minuit – Sortie finale

Dans notre travail de scripte, comment juger du bon fonctionnement de ces « rappels », aussi ténus soient-ils comme le montre l'exemple des *Rencontres* ? Nous devons projeter, comme devant le montage final imaginé, l'état d'une mémoire à la fin du film. Qu'avons-nous retenu des images, des plans, pour que les repères subsistent ? Ici, en l'occurrence, le bleu de la fausse nuit et la neige sont deux éléments si marquants, que même si plus d'une heure et quart les séparent, notre mémoire de spectateur relie les deux espaces. Pour *Nuit d'enfer*, Pauline tenait à clore le film par un axe surprenant, en rupture avec tout ce qui avait été déjà vu dans le film. Même à l'échelle du court-métrage, l'effet de sortie avait été précisément pensé en fonction du « déjà vu » du spectateur. Le découpage avait été imaginé dans sa trajectoire dans l'unité du lieu.

Dans les trois cas étudiés, l'oeil du spectateur a cheminé, depuis son entrée, dans un même espace décliné, parcouru, revisité. L'état de sortie est inévitablement déterminé par l'ensemble antérieur, par la continuité spatiale construite le temps du film. Perception et mémoire sont ici intimement liées.

Au fil du tournage, l'équipe du film suit le même mouvement : nous découvrons un espace unique, duquel on ne pourra pas sortir avant plusieurs semaines. Nous restons, nous arpentons le décor, nous le déplaçons. Notre regard sur le lieu varie, selon les jours, et notre mémoire s'imprègne de l'espace. Notre œil omet certains détails, en découvre d'autres. Mon unique expérience du huis clos fut courte, seulement deux jours de tournage. Quelque part, je n'ai pas eu le temps de m'habituer au lieu, de l'oublier comme on oublie un espace devenu trop familier. Je n'ai pas connu la constance, inhabituelle dans nos métiers, de revenir chaque jour au même endroit pendant plusieurs semaines. Comment garder un regard d'ensemble, une perception constante sur un espace que l'on voit tout le temps ? A force d'habitude, y a-t-il des choses qu'on ne voit plus ? Comment mesure-t-on le temps, le rythme dans un espace que l'on occupe dans la durée ? Alors même que la réalité du tournage m'apparaît délicate à appréhender dans son aspect répétitif, le huis clos semble accentuer deux soucis majeurs de la scripte : la continuité et le rythme.

II. ENJEUX DE LA CONTINUITE DANS L'ESPACE UNIQUE

La continuité désigne à la fois conceptuellement le lien agençant les différents fragments du film en un tout, et concrètement le document sur lequel la scripte s'appuie pour mettre en œuvre ce lien et faire apparaître ses rouages, ses pièges. Ce document, prenant souvent la forme d'un tableau, est autant un dépouillement très synthétique du scénario par séquence, qu'une vue d'ensemble sur le film. En le parcourant, la scripte peut voir rapidement les éléments qui doivent être présents dans la séquence à tourner (personnages, accessoires, raccords divers) et aussi visualiser ce qui entoure cette scène. Le huis clos semble soulever des problématiques de continuité, tant dans la façon de penser la chronologie que dans sa mise en pratique en préparation et au tournage.

Comme me dit Ania Zenowicz, co-scripte de Roman Polanski avec Sylvette Baudrot sur *La Vénus*, dans le huis clos « *tout se voit* ». La caméra se déplace dans un seul et même espace, rien n'échappe à l'oeil du spectateur dans ce décor fermé qui devient rapidement familier. Objets et accessoires sont toujours sous nos yeux. Bien sûr, dans le cas fondateur de *L'Ange exterminateur* de Buñuel, la multiplicité des éléments de décor à l'intérieur du vaste salon bourgeois et le grand nombre de personnages qui y circulent noie, distrait notre capacité de focalisation sur le moindre détail – mais c'est une astuce finalement assez rare. Si nous restons dans le lieu, les éléments internes au lieu restent aussi. Si un objet est utilisé une heure après le début du film, selon la logique de la temporalité du film, il doit être déjà là en amont. Mais en dehors de cette considération, qui peut être commune à bien d'autres films, l'objet est ici doublement lié à la continuité. Dans un espace fermé, comment donne-t-on la sensation que le temps passe ? L'objet, les accessoires constituent des outils pour construire du temps et des ellipses, et n'en rendent que plus complexe notre gestion de la continuité.

1. « Tout se voit » : accessoires, raccords et continuité chronologique

Le déplacement des meubles et accessoires est un jeu bien connu du huis clos, que Buñuel a malicieusement orchestré dans *L'Ange exterminateur*. C'est ce jalon du genre qui a éveillé mes questionnements quant à la continuité spatiale dans le huis clos. Dans ce film, l'évolution de l'espace est précisément au cœur du récit, elle est la clé même du cloisonnement des personnages. Un groupe de bourgeois, réunis dans le salon d'une grande demeure, se retrouve face à l'impossibilité d'en sortir. Ils ne peuvent littéralement pas en franchir le seuil. Les portes sont ouvertes et pourtant, ils sont bloqués, sans raison apparente. Ainsi, passée la réception, les invités de Nobile sont contraints de vivre en ce lieu qu'ils transforment au gré du temps. Ils en déplacent le mobilier, ils s'approprient ses objets. « *Le salon se transforme alors au fur et à mesure de la dégradation des comportements, empruntant des fonctions dévolues d'ordinaire à d'autres lieux : la chambre à coucher, la salle de bains (...)* ». A l'image de la déchéance de ce groupe social, l'espace dégénère. Le lieu change de fonction et avec lui, ses objets. « *Dans cet espace paradoxal, les objets sont eux aussi détournés de leur fonction première : le vase de Chine devient vase de nuit, le violoncelle se transforme en petit bois, le papier en aliment, le vase d'argent en poubelle, une hallebarde sert à défoncer un mur...* »[13]. Et, finalement, c'est lorsque chaque meuble retrouve sa place initiale, en même temps que chaque invité reprend sa position première, que l'impossibilité de sortir est levée. La trajectoire du décor est bouclée. Au cœur de ce processus, l'objet, par sa trajectoire et ses transformations, devient indice du temps : si le salon se transforme, d'une séquence à l'autre, c'est que le temps passe. Et Buñuel s'amuse précisément à brouiller les pistes temporelles, à construire un temps apparemment aux prises avec l'éternité :

« « *Tant que durent l'enfermement et le malaise, le temps semble une éternité. Au cinéma, le temps et l'espace sont souples, ils obéissent au réalisateur. Dans ce film, dès que les personnages se trouvent enfermés, le temps semble aboli. Combien de temps passent-ils à l'intérieur de cette maison ? Dix minutes, dix jours, dix ans ? On ne sait pas, ils sont dans un autre temps.* »[14]

13 Claude Murcia, « L'Espace clos comme puissance de configuration » IN Anne Goliot-Lété, *Le Film Architecte,* p. 51-52

14 Tomas Pérez Turrent, José de la Colina, *Conversations avec Luis Buñuel,* Cahiers du cinéma, p.34

Lors de sa préparation, Magalie Frater a longuement discuté de la continuité chronologique des *Bêtises* avec les réalisatrices. A la lecture du scénario, l'enchaînement des séquences donnait la sensation d'un temps continu, mais qui paraissait incohérent : « *Il manquait du temps* ». Les actions, déplacements, comme la narration ne pouvaient pas s'enchaîner ainsi. De fait, elles ont pensé ensemble le temps du film : se déroulant sur une après-midi et une soirée, il fallait déterminer des moments précis et cohérents pour les ellipses, et penser la mise en scène en fonction. Concrètement, elles ont déterminés des états différents du décor. Il fallait que les accessoires, les meubles, l'aspect général des pièces de la maison évoluent, quand il y avait ellipse d'une séquence à l'autre, pour faire apparaître le passage du temps.

Quand les espaces sont moins chargés de détails, la visibilité de chaque chose n'en est que plus grande. Comment tenir cette continuité au fil de l'élaboration du film ? Doit-on créer une sorte de dépouillement décors par « périodes » ? Lors d'un tournage, la scripte dispose d'un dépouillement décors. Elle y répertorie, par décor, quelles séquences s'y déroulent, correspondant à quels jours de continuité. Grâce à ce document, elle peut savoir dans quelle scène on découvre le lieu pour la première fois, combien de fois nous allons y revenir, combien de temps sépare les différents moments où l'on s'y trouve. Le huis clos invite à repenser la notion de dépouillement en s'adaptant au lieu unique et à sa continuité chronologique. Dans le cas de *L'Ange exterminateur*, un grand nombre d'ellipses ponctuent le film – de façon à ce que le passage du temps deviennent même incertain. On pourrait imaginer une continuité spatiale présentée sous la forme d'une succession de plans de décor, avec les places des meubles principaux selon les différentes étapes de transformation. Ce document permettrait de dire : à tel moment du film, tel meuble est ici, là. Comme la prise en note d'une chorégraphie.

En l'occurrence, pour les *Bêtises*, Magalie Frater n'a pas créé de document spécifique, mais a redoublé de vigilance dans sa méthode : elle notait davantage de choses dans sa continuité, et prenait plus de photos de décor. Mais si les réalisatrices et elle avaient largement anticipé ces questions en préparation, le tournage n'a pas nécessairement été simple : à l'anticipation théorique, s'ajoute celle du terrain, qui dépend de la bonne entente et d'une collaboration entre les membres de l'équipe. Dans ce cas précis, Magalie Frater a énormément travaillé auprès de l'équipe déco, pour suivre la continuité des accessoires. Son rapport aux assistants mise en scène en était

changé, et l'importance de l'heure de préparation du matin, alors davantage dédiée à la décoration qu'au découpage, n'en était que plus grande.

Dans le cas de *La Vénus*, la question de la place des meubles et accessoires était un tant soit peu allégée par l'une de ses caractéristiques : le film s'est tourné dans l'ordre chronologique. Il n'y avait donc pas à passer d'un « état » à un autre du décor de façon radicale, au cours d'une journée de tournage. Il n'y avait pas à faire varier le lieu pour passer d'un moment à un autre et être ainsi « raccord ». Mais le film demandait une autre forme d'anticipation à l'extrême. Puisqu'il se déroule dans un temps continu, il n'y a pas d'ellipse possible pour « laisser vivre » le décor. Dans le cas d'un décor récurrent avec ellipses, on s'amuse à déplacer des choses, faire varier le décor de façon à faire sentir que le temps à passé. Du vécu s'est déroulé, indépendamment de notre regard. Ici, à l'inverse, le décor est toujours en raccord direct. Nous ne quittons pas des yeux cet espace à l'intérieur duquel, une heure et demie durant, Thomas et Vanda évoluent. S'ils ont besoin d'un accessoire, à la moitié du film, cet accessoire doit être là depuis le début. Roman Polanski revient lui-même sur les problématiques d'accessoires soulevées par le temps continu :

« *Il n'y a pas d'ellipses. En un sens c'est facile, car vous n'avez pas à réfléchir aux questions de continuité, mais d'autres problèmes compliqués se présentent. Si vous posez un objet à un endroit, il faut qu'il y reste. Et si, dans une scène ultérieure, vous avez besoin de cet objet ailleurs, vous ne pouvez pas le déplacer ! Donc pour cette raison aussi, il faut répéter avant. Si Emmanuelle balance son sac quelque part sur scène, il faut être sûr que c'est là qu'on en aura besoin pour le reste de l'action. Que l'on ne se retrouve pas dans une situation où elle serait par exemple dans les coulisses et aurait besoin d'aller chercher un objet dans le sac !* ».[15]

Pour ce film, le raccord des accessoires est tenu par les exigences du temps continu et nécessite en effet de ne rien laisser au hasard. Ania Zenowicz me raconte la préparation minutieuse qu'elles ont eue avec Polanski, au sujet des accessoires et des costumes. « *Les changements de costumes étaient prévus dans le scénario, ils étaient liés à l'action, aux dialogues. Et la circulation des objets dans le film, Roman était conscient de son importance ! On a donc pu anticiper un grand nombre de choses.* »

15 Entretien avec Roman Polanski in *Positif* n°633, novembre 2013, p. 20

Dans le cas d'*Amour*, le passage du temps n'est pas le même.

« *Initialement, je voulais montrer le passage des saisons. J'ai dû y renoncer car il n'y a pas eu de neige à Paris pendant l'hiver 2010-2011. Nous avons donc tourné des vues d'une rue sans arbre, à deux dates différentes, sous le soleil et par temps sombre, à la tombée de la nuit. Mais il n'y a rien de précis dans ces incrustations d'images. On ne sait pas trop où l'on est. Comme l'appartement se situe à un cinquième étage, on ne peut même pas distinguer les vêtements que portent les gens dans la rue. L'idée de départ était de suggérer aux spectateurs que cette histoire se déroule sur une année. Mais si certains pensent que ça dure plus longtemps ou que tout se termine en trois mois, cela ne fait rien* »[16] confie Michael Haneke à propos de la chronologie du film.

Par des indices subtils (indications de dates et d'évènements successifs disséminées dans les dialogues) et par les alternances d'effets jour et nuit, le film de Haneke déploie une temporalité plus ample, bien que difficilement définissable. Si l'on ne sait pas exactement combien de temps s'écoule entre le jour de l'accident et celui de la mort d'Anne, une trentaine de jours de continuité sont identifiables. Mais Haneke laisse un flottement dans notre appréhension de cette continuité, notamment dû aux successions jour-nuit brisées par des changements de costumes. La circulation des accessoires est déterminée par cette temporalité. Par exemple, le jour de l'accident, Georges et Anne sont dans la cuisine, en train de petit déjeuner. Dans la séquence suivante, se passant le soir, on retrouve l'appartement vide. Le couple est sorti. Dans une succession de plans vides, l'un d'eux montre la cuisine, la table chargée des accessoires du matin : en un plan, en s'appuyant sur la continuité des accessoires, on comprend que c'est le même jour, que tout a été laissé en l'état et donc, logiquement, que Georges a amené Anne en urgence.

Tout voir, parcourir toujours le même espace contenant les mêmes éléments visuels pose à la fois un souci de continuité chronologique et de rythme. Puisqu'on est toujours en présence des mêmes murs et des mêmes personnages, comment éviter l'ennui ? Lors du tournage de *Nuit d'enfer*, la scripte qui m'encadrait, Pilar Billiet, m'avait sensibilisée à cette question. Il faut faire en sorte de ne pas voir toujours la même chose, de ne pas tourner en rond. Le huis clos pose la problématique de la répétition, de la variation, en tous les cas du montage et de son rythme potentiel.

16 Entretien avec Michael Haneke in *Positif* n°620, octobre 2012, p. 20

2. Répéter ou varier : comment rythmer le huis clos ?

Etant le fil d'Ariane au tournage, la scripte peut déceler les récurrences à l'oeuvre, voire les répétitions. Ayant souvenir de la matière filmée, elle peut repérer les redites, ou au contraire, pointer du doigt ce qui est totalement nouveau aux yeux du futur spectateur. Dans le huis clos, la répétition peut être, justement, une intention de mise en scène : dans *L'Ange exterminateur* de Buñuel comme dans *Jeanne Dielman* de Akerman, la récurrence est profondément liée au sujet du film. Et si la variation paraît complexe à obtenir, la stricte répétition dépend d'une précision implacable.

Plus largement, il me semble que le huis clos invite à se poser la question de la répétition sous deux angles : celui de la répétition comme structure volontaire de l'action, comme procédé, et celui de la répétition crainte, de son évitement, par la recherche de variations. Durant ma deuxième année d'études à la Fémis, j'ai été scripte du film *Tu garderas la nuit* de Jérémie Sein, qui traitait de l'ennui et du quotidien d'un gardien dans les locaux de la Cité Universitaire. On le voyait refaire les mêmes actions, les mêmes rondes. La mise en scène jouait autant sur des reprises de cadres strictes que sur des variations ténues. J'ai eu l'occasion de monter moi-même les rushes du film et de mesurer à quel point structurer la répétition et le quotidien posait des problèmes de rythme. A l'ennui du personnage ne doit pas s'ajouter celui du spectateur. Comment penser le montage en intégrant la répétition ? Dans le huis clos, où la répétition est inhérente au dispositif, comment anticiper les problèmes de rythme ?

a. Vouloir ou craindre la répétition ?

« *L'entrée des invités dans la luxueuse demeure des Nobile et la montée par l'escalier à l'étage supérieur, je les ai répétées deux fois de suite, sans autre variation qu'une plongée pour l'une et une contre-plongée pour l'autre. Quand la copie a été faite, le chef opérateur, Gabriel Figueroa vint me voir, alarmé : « Dites, la copie est mauvaise. Il y a une scène qui se répète. Ça doit être la faute du monteur. » Je lui dis : « Mais Gabriel, le montage je le fais toujours moi-même. En plus vous filmiez avec moi et vous savez que la seconde fois, nous avons utilisé un autre cadrage. C'est une répétition volontaire. »* »[17]

17 Tomas Pérez Turrent, José de la Colina, *Conversations avec Luis Buñuel,* Cahiers du cinéma, p.38

Avec *L'Ange exterminateur*, Luis Buñuel place la répétition et la circularité au cœur du huis clos. Comme il l'explique lui-même, deux actions sont ostensiblement répétées à l'image, reprises dans deux plans différents et successifs, mais ce n'est pas tout : il reprend aussi certains dialogues échangés entre les invités. Finalement, le seul « moyen » pour les personnages de sortir du grand salon dans lequel ils sont enfermés, est de reprendre leurs positions initiales et de rejouer la scène du début : il s'agit bien de répéter, de refaire, pour briser la limite immatérielle du cercle fermé. Ici, le témoignage de Buñuel nous éclaire sur un autre point : s'il y a répétition de l'action par deux fois, ces deux reprises sont filmées sous un angle différent, avec un autre cadrage. Il y a donc variation.

L'art de la répétition est celui du quotidien. Dans *Amour* de Haneke, l'espace et la position des corps comme des objets en son intérieur renvoient sans cesse, dans leur récurrence, au quotidien régissant le lieu. Il en va de même pour le film de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* : interprétée par Delphine Seyrig, Jeanne exécute un quotidien précisément organisé, selon des heures et des enchaînements d'occupations et de devoirs invariants. Au sein de son appartement, elle évolue de façon mécanique d'une tache à une autre, s'occupant tour à tour de la préparation des repas, de ranger, de nettoyer. Une seule activité vient interférer avec ses fonctions ménagères : elle reçoit un homme, dans la journée, et se prostitue.

Le film installe le principe de répétition et mécanisation des gestes et de l'action sur trois journées successives. Si le jeu de Delphine Seyrig est déjà emprunt de systématisme lorsque nous découvrons ses « rituels » pour la première fois, le fait de nous les montrer à nouveau, une deuxième et troisième fois ne fait qu'accentuer nos convictions : chaque jour, elle répète les mêmes gestes, au même moment. Et c'est justement lorsqu'un élément vient bousculer cette logique implacable (une erreur dans la préparation du repas), que l'univers entier du personnage se dérègle. Les choses ne sont plus dans l'ordre, le temps de l'action entre dans une variation incontrôlée, le ballet mécanique est brisé. Ici, si la répétition est instaurée comme maîtresse de l'action, la mise en scène de Akerman la met en exergue par son traitement des cadres et des longueurs de plans. Pour la même action, nous revenons dans le même cadre. Les valeurs de cadre, au fil du film, sont d'ailleurs d'une constance effroyable – il semblerait

qu'on soit toujours dans le même régime de focale et de distance au personnage. Ce n'est que lorsque cet enchaînement répété se rompt que d'infimes variations s'y insinuent : la lumière de la cuisine, à cadrage égal, n'est pas tout à fait la même. Il est plus tard dans la journée. A force de répétition, le détail changeant légèrement l'image nous dit alors : « Quelque chose ne va pas. »

Première séquence “lavage”

Deuxième séquence “lavage” : douche et habillage sont traités par l’ellipse

Jeanne Dielman – Le montage variant deux séquences de lavage

Enfin, Akerman se permet de varier très subtilement la durée des plans et l'enchaînement du montage pour certaines actions, du premier au deuxième jour. Puisque nous, spectateur, savons quel sera la succession des actions, il est possible de les enchaîner d'une façon légèrement différente, voire de les traiter par l'ellipse : au deuxième jour, nous ne voyons pas Jeanne se laver, et pourtant on sait qu'elle l'a fait, parce qu'on la voit nettoyer la baignoire – ce qui est l'action qui suit. Le temps des plans est réduit, l'action ramassée.

Dans sa mise en scène, Haneke emploiera ce même recours à la mémoire : les espaces déjà vus, les pièces connues seront dévoilées sous d'autres angles. Le quotidien, dans *Amour*, ne sera pas trahi par la coupe mais par le glissement des axes caméra. Ces problématiques de récurrences et de volonté de répétition, convoquent irrémédiablement la mémoire de la scripte au cours du tournage. La volonté de varier fait aussi appel à sa vision d'ensemble du découpage.

Dans *Les Rencontres*, si le récit se structure sur une forme de « systématisme » (chaque invité entre dans l'appartement, et raconte un récit), l'intention de mise en scène est précisément de ne pas jouer sur la redite mais de chercher, toujours, des variations. « *Une des choses qui m'angoissait le plus, c'était d'avoir des redites. En terme de découpage, d'avoir des récurrence de cadres, des répétitions. En même temps, il fallait chercher à ce que les plans correspondent vraiment à l'état des personnages. Il ne fallait pas que l'évitement de la redite soit artificiel. C'était très difficile d'être à la fois dans le renouvellement, et d'être de façon organique dans cet espace.* » Yann Gonzalez joue alors le jeu inverse de celui d'Akerman pour *Jeanne Dielman*. Ici, en contre-point d'une écriture basée sur un système d'entrées et de récits racontés par les personnages, l'enjeu est de ne pas revenir sur ses marques. Comment amène-t-on du variable dans le huis clos ? Qu'est-ce qui renouvelle notre perception, qu'est-ce qui crée de la surprise et maintient l'attention du spectateur ? Dans son intime connaissance de la mise en scène, la scripte doit avoir des éléments de réponse à ces questions.

b. Changements de lumière : faire varier l'espace, écrire du temps

Pour parler de la lumière dans le huis clos, il semble incontournable d'évoquer d'abord l'obscurité : un bon nombre de films en huis clos se déroulent la nuit, au moins en partie. *Les Rencontres d'après-minuit* (qui l'inclue même dans son titre) et *La Jeune fille et la mort* se passent durant la nuit, jusqu'au matin. On voit la nuit tomber dans *Huit Femmes*, dans *Cuisine et Dépendances*. Elle s'installe, irrégulière, dans *Gabrielle* de Patrice Chéreau. Pourquoi la nuit ? Elle semble factrice du mystère et de la confession autant que du suspens, de la tension. La nuit apparaît comme l'espace possible du récit et referme d'autant plus le huis clos qu'elle constitue le temps, précisément, où le dehors, le public, n'ont pas leur place. La nuit appartient à l'intime, à l'entre-soi. Mais, au-delà de cette ressource dramatique, le choix de la nuit ouvre toutes les variations possibles en terme de lumière. Partant de l'obscurité, il est simple de jouer avec les lumières, de faire changer l'atmosphère et le lieu selon qu'il soit éclairé ou éteint. Dans la nuit, la lumière devient une écriture déterminante et fluctuante.

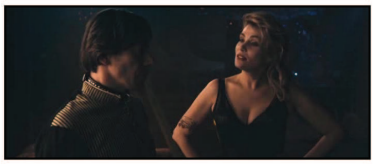
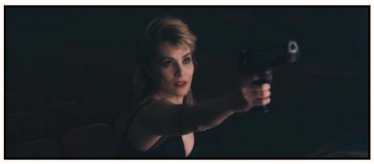
« *L'idée de départ, c'est que l'espace fluctue, mute en fonction de la lumière.* » me confie Yann Gonzalez à propos de la construction du lieu dans *Les Rencontres*. Au fil du film, c'est par la lumière que notre regard se renouvelle. En dehors des aléas lumineux du jukebox (qui traduit l'émotion de celui qui le touche en musique, mais aussi en lumière), la mise en scène joue avec l'extinction du décor lors de l'arrivée de la Star, plongeant le lieu dans une atmosphère bleue, puis l'allumage par le personnage de la Chienne. Mais le film va plus loin que ce seul jeu d'aller-retour entre ombre et lumière via l'interrupteur de l'entrée. Dans la dernière partie du récit, les personnages se réunissent dans un coin du décor, l' « espace du rêve », correspondant à un recoin que l'on avait précédemment deviné mais qui se retrouve métamorphosé par une autre obscurité bleue. Le reste de l'appartement n'existe plus, notre œil circule maintenant dans ce « nouvel » espace dédié aux songes des invités qui le hantent. « *Comme si on éteignait un décor pour en allumer un autre* » dit Gonzalez en évoquant le passage vers ce « *sous-espace* ». Nous sommes bien dans le même lieu et pourtant, le changement d'ambiance lumineuse construit un autre espace. Nous ne reconnaissons pas tout à fait le lieu, seul le canapé blanc peut faire lien dans notre mémoire de spectateur attentif. Comment prendre en compte ces variations dans notre travail de scripte ? Y a-t-il une façon de prendre en note cette continuité lumineuse dans nos documents ?

Etat initial des lumières du théâtre

Vanda change les lumières de la scène, le bleu apparaît

Vanda change à nouveau les lumières, les fauteuils de la salle disparaissent

L'état de la lumière change artificiellement, l'image bleuit, un effet douche apparait

Séquence finale : le décor de la scène a disparu, l'image s'est complètement teintée de bleu

La Vénus à la fourrure – Continuité et variations lumineuses

Ania Zenowicz me confie que, pour La Vénus, « *on a fini le film dans le noir* ». La chorégraphie de Polanski se terminant dans un théâtre extrêmement sombre, la salle s'éteint progressivement, au fil du film. Des lumières bleutées apparaissent, comme par magie. La lumière, variant de façon presque imperceptible pour le spectateur, renouvelle subtilement son regard, réécrit l'espace et l'atmosphère. Là aussi, il est question de faire coïncider l' « état » du film avec l'état de la lumière : si celui de Gonzalez bascule vers le rêve, l'onirisme, les projections mentales de ses occupants, le film de Polanski tend vers le fantastique. Pour autant, Ania Zenowicz n'avait pas eu connaissance de cette continuité lumineuse. Sylvette et elle l'ont découverte en arrivant au tournage. Le film s'étant tourné dans l'ordre chronologique, cela n'a pas posé de problème. Mais dans le cas contraire, on peut imaginer qu'il aurait été nécessaire d'avoir connaissance des « étapes d'assombrissement », du moment où les lumières bleues doivent être allumées.

Rejetant l'angoisse du statisme du décor unique, Polanski explique la richesse de la scène théâtrale : « *C'est intéressant de raconter une histoire qui bouge à l'intérieur d'un tel décor, d'en exploiter tous les coins et les possibilités de changements visuels grâce aux lumières propres au théâtre. Si vous essayez de changer les lumières ici, dans ce café, ça fera tiré par les cheveux. Mais là, c'est tout à fait justifié* »[18]. Dans le huis clos convoquant l'artificialité théâtrale, les conventions de lumières sont autres et permettent encore un autre rapport à la continuité. La lumière peut changer et ouvrir l'espace vers un univers de souvenirs et d'imaginaire.

En revenant sur ses craintes, Yann Gonzalez évoque la peur de l'ennui et de la fadeur. L'écriture par la lumière amène dans son film une sensation de surprise, d'étonnement, face à la matière mouvante de l'image. D'autres cinéastes se sont risqués à ces libres variations lumineuses. Si on suit la progression du jour et de la nuit dans *Huit Femmes*, François Ozon et sa chef opératrice Jeanne Lapoirie s'écartent malgré tout du strict naturalisme en terme de lumière. Accompagnant le style « musical » du film, des effets de lumière qu'on pourrait qualifier d'artificiels émergent ponctuellement, pour des séquences spécifiques. Par exemple, lorsque le personnage de Paulette (interprétée par Fanny Ardant) commence à entonner sa chanson, le bas des escaliers où elle s'apprête à livrer sa chorégraphie se transforme en scène de théâtre : une poursuite est braquée sur

18 Entretien avec Roman Polanski in *Positif* n°633, novembre 2013, p. 20

Paulette, la suit, plonge le reste du décor dans une obscurité inédite. Le temps de la chanson, la continuité lumineuse du film est complètement métamorphosée. Il suffira d'une coupe, d'un passage de plan, pour retrouver l'ambiance habituelle du décor. Evidemment, dans le cas de *Huit Femmes*, la structure même du film ponctué de chansons, à la façon d'une comédie musicale, fait facilement accepter au spectateur (par convention) ces variations fantaisistes. En tous les cas, le traitement même de la lumière peut être une réponse, un outil, face au risque de l'ennui et de la répétition inhérente au décor unique.

Dans *Nuit d'enfer*, la lumière fut un outil permettant de tricher avec l'espace. Alors que le décor, relativement petit, donnait l'ouverture de trois couloirs (dans lesquels devaient se dérouler une série de filatures et de situations), les variations de lumière ont été utilisées pour simuler un autre espace, un ailleurs. En changeant la directivité, la teinte, on avait l'impression d'être plus loin dans le couloir, ou d'avoir complètement changé d'endroit. L'effet de lumière semblait briser la contrainte du décor fermé.

c. Les récits de l'espace clos : laisser place à l'imaginaire du spectateur

« *L'idée était que chaque récit, chaque rêve, advienne de façon singulière, surprenante, au cœur du récit. Il fallait faire en sorte que le spectateur ne s'y attende pas. Par exemple, le fait que le récit de l'Adolescent passe uniquement par la parole et qu'il n'y ait pas d'images était une solution. Mais la limite du film en huis clos à sept personnages, chacun racontant son histoire, c'est qu'il peut y avoir une forme de lassitude* », me confie Yann Gonzalez.

Les Rencontres est complètement structuré par les récits successifs de ses sept personnages, comme autant de morceaux musicaux joués les uns après les autres, sans se répéter. Le lieu dans lesquels les personnages se rendent, après minuit, est moins celui de l'orgie que celui du récit, du rêve, de la fiction. Puisque les personnages ne se connaissent pas, ils donnent ou cachent leurs histoires : l'Etalon raconte les conséquences de son physique singulier et, précisément, l'épisode de son incarcération est mis en images ; la Chienne donne à voir son rêve ; l'Adolescent, lui, sera contraint au récit strictement oral. L'intervention de la police le recherchant rend sa parole

nécessaire, il explique sa fugue, son secret et, comme le note Gonzalez, le film se refuse de l'illustrer. La séquence nous laisse la place d'imaginer, suivant les mots et la voix de l'Adolescent, son histoire.

« *Il fallait qu'il y ait de l'espace pour le spectateur. Ce qui était difficile pour moi était de trouver l'équilibre entre quelque chose de très défini en terme de découpage, peut-être un peu scolaire parfois, tout en gardant cet espace imaginaire pour la personne qui va regarder le film* » témoigne Yann Gonzalez.

Ici, structure, rythme et temporalités sont questionnés par le cinéaste : si cet appartement est le lieu où chacun doit avoir sa place, son moment pour se raconter, comment rendre à chaque récit sa singularité ? Comment ne pas lasser le spectateur ? Comment lui permettre, au contraire, d'imaginer ces histoires, de se les approprier ? Raphaël Lefèvre, monteur des *Rencontres*, complète les propos de Gonzalez : « *On trouve une solution différente à chaque fois. Si c'est d'abord un rêve assumé, ensuite c'est un souvenir...* ». En dehors de ces distinctions de sens, le film trouve des astuces formelles : les transitions, raccords entre l'espace de l'appartement et celui du rêve ou du souvenir représentés, varient. On passe par le flou lors du récit de l'Etalon, alors qu'un fondu enchaîné fera la liaison vers le rêve de la Chienne. Pour passer dans la salle de cinéma racontée par la Star, ce sera un simple cut.

Derrière ces intentions de variations, pour briser toute possibilité d'ennui, Gonzalez cherche véritablement une place pour le spectateur : rompre le systématisme, c'est laisser une liberté d'action à celui qui regarde, écoute, reçoit. « *J'avais envie qu'il y ait quelque chose de l'ordre de l'envoûtement. D'un peu hypnotique, qu'on puisse se laisser bercer par les paroles, et que parfois même le sens des mots disparaisse, pour laisser place à un flot.* » La parole, si elle dirige vers un sens, reste donc ouverte. Elle peut être mise en image par le spectateur lui-même. Le personnage de la Star, cachée derrière la porte puis ensuite dans l'obscurité, n'a d'abord pas de visage : elle est une voix, qui ne veut pas montrer ses traits, l'oeuvre du temps, le reflet des années. La voix est encore ce qui rend toute métamorphose possible, et ce qui permet au spectateur de projeter ses propres images. J'imagine qu'au tournage, la scripte (en tant que première spectatrice du film en devenir) devait pouvoir déceler si oui ou non, cette place serait finalement possible.

Le film de Gonzalez apparaît alors comme une construction cinématographique collective *in progress* : « *On peut voir les personnages du film comme une équipe de cinéma qui se rassemble pour que naisse finalement un film. Chacun apporte sa pierre au scénario, puis se réunit dans un trip collectif final pour que ces fragments s'assemblent en un film commun. Et chacun incarne un stéréotype, de la même façon que chacun occupe un poste !* » propose Raphaël Lefèvre. Dans cette interprétation, le spectateur apparaîtrait comme le monteur, celui qui assemble les fragments, imagine les liens entre eux.

Le noir fait écran. Plus le film progresse, plus les lumières de *La Vénus* s'estompent, isolant ses personnages sur des fonds sombres, parfois bleutés, parfois profondément noirs. La dématérialisation du décor, laissant de côté le souci de l'espace, concentre notre regard sur le corps de l'acteur et nous invite, subtilement, à faire de ce noir l'entourant l'espace de nos imaginaires. *La Vénus* est une affaire d'interprétations : un même corps emprunte une autre voix, des gestes, des accessoires pour incarner un autre personnage. A mesure que le jeu progresse et glisse vers la fascination, l'espace s'obscurcit, nous laissant précisément la place d'y projeter les spectres dessinés par la pièce répétée. Fantôme d'une tasse dont la vaisselle tinte sans qu'on en distingue la matière : Polanski met en regard le visible et l'invisible sur la scène du cinéma. Le noir de la salle de théâtre devient la toile où l'on projette objets, personnages fictifs, tout ce qui est à interpréter.

La continuité du lieu unique le charge toujours d'un souvenir : le spectateur a vu l'espace, le revoir convoque irrémédiablement une mémoire de celui-ci. Dans *Amour*, le jeu du souvenir va plus loin : Haneke met en scène le souvenir que Georges porte de sa femme dans cet appartement, à la façon d'une vision où l'espace semble garder la mémoire du corps. Nous découvrons Emmanuelle Riva au piano, dont le jeu dévoile d'emblée son statut « irréel » (elle n'est pas en état, à ce moment du film, de pouvoir jouer), suivi d'un plan sur Jean-Louis Trintignant regardant, dans cet axe. L'articulation des deux plans construit clairement un champ-contrechamp : on voit ce qu'il regarde, nous dit le raccord. Mais lorsque Georges éteint la musique, la vision s'évanouit dans une coupe brutale : le son du piano, jusque-là traité comme venant du jeu d'Anne, est *en*

réalité celui du disque d'Alexandre que Georges vient d'interrompre. La source sonore fait disparaître la vision autant qu'elle la dévoile. Ici, la mise en scène, en instaurant une sorte de faux champ-contrechamp, manipule avec brio le spectateur, en s'insinuant dans le mécanisme naturel du raccord.

Alors que nous commençons tout juste à travailler le découpage du court-métrage *Au téléphone* de Noël Herpe, je découvre ses intentions de plans, de valeurs et de durée. Pendant les dix premières minutes du film, le réalisateur souhaite une caméra à l'extérieur de la maison, filmant les personnages s'y déplaçant seulement à travers les ouvertures (portes, fenêtres), et principalement dans des cadres larges. Alors que le texte est très rythmé, invitant le spectateur à réagir amplement, les choix de valeurs semblent créer une distance aux personnages. Ici, le plan met en avant le décor, le procédé du huis clos. L'identification, l'entrée du spectateur dans l'univers en sont-elles plus difficiles ? Je ne crois pas que le spectateur soit pour autant exclu de l'histoire, bien au contraire. Dans le film de Noël Herpe, en restant au dehors, certaines bribes d'actions nous échappent, hors-champ, et nous invitent alors à imaginer ce que nous ne voyons pas. C'est tout le sujet de la pièce qu'il adapte : la force de l'imaginaire. Toutefois, ayant ces intentions en tête, c'est bien ce dont je devrai m'assurer au tournage : le fonctionnement du hors-champ.

Finalement, que l'intention soit de jouer la répétition ou de chercher à l'éviter, le rythme du huis clos semble être avant tout un enjeu de découpage. Les choix de cadres et d'axes, autant que le traitement des lumières, laissent plus ou moins de place au spectateur au fil du film. Comment fonctionne le découpage du huis clos ? Sur quels outils s'appuie-t-il ? Comment la scripte peut-elle l'anticiper dans sa globalité ?

III. VARIER ET RYTHMER LE FILM EN HUIS CLOS

1. Le rythme par le cadre et la construction du hors-champ : voir, revoir, oublier

« *Le lieu (appelons-le ainsi) est donc de façon générale voué à contenir. Or, au cinéma, il est susceptible de contenir cet objet singulier et non diégétique qu'est la caméra. Autrement dit, le lieu embrasse à la fois une situation et le point de vue qui la génère, à partir duquel le lieu devient l'image en mouvement d'un lieu. L'enjeu du cinéma comme « art de l'espace » se situe précisément en ce point d'articulation entre l'espace* de *l'image, de son existence matérielle en deux dimensions, et l'espace* dans *l'image, diégétique, tridimensionnelle. Les films sont donc doublement architectes ; ils construisent des pièces, des maisons, des villes, des paysages, auxquels ils superposent leur propre architecture de film.* »[19] Le huis clos bâtit son architecture dans un seul et même espace. Nous avons vu que rester en ce lieu dans la durée nécessite une certaine construction de la délimitation, mais pas seulement : nous y déroulons une histoire, un enchaînement d'actions dans le temps. Comme dans tout autre film, nous jouons avec l'attention du spectateur, avec sa perception, ses attentes, son ennui.

a. Le découpage du huis clos : la mémoire du plan

Découper, c'est diviser une scène en fragments, les plans. C'est faire un ensemble de choix déterminant l'articulation visuelle, sonore, spatiale et temporelle d'une action ou d'un moment au sein du film. Le dictionnaire Larousse dit : « *Document écrit issu du scénario dans lequel le récit est fragmenté en plans et qui donne les repères dramatiques et visuels du film ou de l'émission à réaliser* ». En définissant un cadre dans sa valeur, sa focale, en choisissant la fixité ou le mouvement, en déterminant une distance à l'acteur, au décor, en décidant d'une durée de plan, le découpage guide le spectateur vers une certaine perception de la narration, des acteurs, de l'espace, du temps. Il donne à voir un point de vue autant que la sensation d'un lieu, d'un rythme. Ce découpage est décidé dans un premier temps au tournage (voire en préparation) et remanié dans un second temps, définitivement, au montage. Lorsque la scripte considère

19 Anne Goliot-Lété, *Le Film architecte,* p. 11

le découpage, ses questions sont guidées non seulement par des préoccupations liées à la perception du spectateur (comment comprend-il l'espace, l'action ? Quel effet ce choix de plan produit sur le spectateur ?) mais aussi par la continuité de ce découpage : nous pensons le découpage dans son ensemble. Nous ramenons le fragment à l'ensemble.

Ainsi, dans le cas précis du huis clos, lorsque nous examinons le découpage dans sa continuité, la question du « vu et re-vu » se pose. Qu'a-t-on déjà vu ? Comment renouveler le regard du spectateur ? Au contraire, que fera l'effet d'une répétition ? Nous devons nous mettre dans la peau du spectateur qui, le temps du film, circulera, à travers la fenêtre de la caméra, dans un seul lieu, regardant les mêmes acteurs. Un spectateur dont l'innocence originelle sera, au fil du temps, chargée de la mémoire des images. Sa perception du rythme est, ici, un enjeu majeur.

Dans cette optique, le découpage de *Jeanne Dielman* est virtuose dans sa continuité. En dehors de la cohérence des choix de cadrages dans leurs durées, l'articulation des axes à l'intérieur de l'appartement dans leur succession est d'une grande rigueur. A la répétition des gestes de Delphine Seyrig s'ajoute, ultime forme de cloisonnement du personnage, celle des axes employés pour filmer ces gestes-là.

Axes récurrents de la cuisine avant l'incident

Axe de l'incident

Jeanne Dielman – Le changement d'axe marquant la rupture dans l'ordre des choses

Alors que nous nous étions installés dans la spirale mécanique du film, dans la chorégraphie fermée du personnage, celle-ci est soudainement rompue par un nouvel axe : alors que Jeanne s'aperçoit qu'elle a laissé trop cuire les pommes de terre prévues pour le repas, Akerman choisit de placer sa caméra à 180° par rapport à l'axe « connu » de la cuisine. L'ordre des choses, comme l'ordre des axes, est brisé. Akerman joue de notre mémoire de spectateur, d'autant plus efficacement qu'elle nous a donné à voir des cadres sur de durées très longues. Dans ce rythme-là, dans ce temps dilaté, chaque coupe, chaque passage d'un axe à un autre, semble davantage marquant dans l'oeil de celui qui les regarde. La coupe est un événement, à l'intérieur d'un lieu doublement clos.

Une des choses qui m'avait marquée lors de mon premier visionnage des *Rencontres d'après-minuit*, c'est la façon dont Gonzalez parvient à renouveler notre regard sur l'espace de l'appartement. Bien sûr, les séquences de rêve et de souvenir permettent de sortir pendant un temps, puis de revenir et donc redécouvrir l'espace intérieur, d'une certaine façon. Mais ce n'est pas le seul moyen du film pour varier notre perception de l'espace. Dans sa quête de variations, le metteur en scène a réussi à déployer, sur toute la durée du film, une articulation d'axes et de cadres qui ne se répètent (presque) pas. Nous l'avons dit, contrairement aux autres films examinés, l'introduction ne nous donne pas à voir l'espace dans sa globalité. Mais ensuite, le découpage poursuit cette construction par fragments, par bribes éclatés de l'espace de l'appartement, suivant les changements de position des personnages. Ce que Gonzalez a précisément repéré dans sa maquette, c'est la chorégraphie caméra-personnage, ce ballet à deux entrées, de façon à ce qu'on ne tourne jamais en rond, à ce qu'on ne retombe jamais dans les mêmes marques.

De fait, le film dévoile certains de ses « sous-espaces » très tard, renouvelle ses axes jusqu'à la fin. Cette volonté de renouvellement était l'un des principes tenus par le metteur en scène et son chef opérateur, au fil de la préparation et du tournage – appuyé notamment par un storyboard. Ceci étant, un axe semble pourtant récurrent dans le film : celui montrant la porte, le jeu d'entrées des personnages. « *Ce qui m'angoissait beaucoup quand j'ai commencé à découper, c'était les moments où les personnages entraient dans l'appartement. J'aurais aimé que les portes soient transparentes... Le fait qu'il y ait 4 personnages qui ouvrent la porte, chacun leur tour, pour moi c'était très*

important de trouver des légères variations... et ça je suis pas sûr que ce soit complètement réussi. Là, on revient à l'ordre du théâtral, du vaudeville, dans cette façon d'ouvrir la porte et d'entrer, de se présenter ».

Par contraste, le film de Polanski ne semble pas préoccupé par cette crainte du cadrage répété, des axes similaires. Au contraire, on remarque une forme de systématisme dans le découpage du film : souvent avec les deux personnages dans le cadre (le format Scope y étant favorable), dans la configuration du champ-contrechamp à même valeur ; la caméra principalement axée vers la scène ; l'irruption de gros plans en ponctuations (le déshabillage de Vanda, la reproduction du tableau, la botte que l'on passe). Là où Gonzalez cherche sans cesse à remodeler ses plans, Polanski ne semble pas chercher absolument l'originalité de chaque cadre. En allant plus loin, on pourrait même énoncer l'idée que, si la variation n'est pas dans le cadrage du plan, elle a lieu à l'intérieur : Thomas et Vanda se transforment en leurs personnages, leurs doubles. A cadrage égal, ils ne sont plus les mêmes, la variation s'est opérée. Par ailleurs, les échelles de cadre changent dans ces moments de bascule : régulièrement, quand Vanda devient l'autre Vanda, le plan se resserre sur Emmanuelle Seigner, laissant Mathieu Amalric hors-champ et avec lui, le décor, ce qui l'entoure. Mais à part ces quelques points de changements, le découpage paraît assez répétitif, ce qui m'a laissée, dans un premier temps, une sensation de lassitude.

Je me suis posée la question des intentions d'origine de mise en scène et de la méthode, dans la configuration du tournage de *La Vénus* : Polanski souhaitait-il cet effet de répétition des cadrages et du découpage ? Comment les scriptes ont-elles pris note des plans pour en garder mémoire ? Ania Zenowicz m'explique que pour ce film, le découpage n'avait pas été anticipé dans sa globalité, et que Polanski travaillait davantage par séquences, par jour de tournage. Il faisait répéter la scène aux acteurs le matin, pendant la mise en place. Ça prenait le temps qu'il fallait, et quand il commençait à avoir une idée précise, en deux minutes, il donnait tout son découpage. Mais alors, vu la continuité exigée par l'absence d'ellipse du film, comment être absolument sûre de raccorder avec le morceau tourné la veille ? Ania Zenowicz me parle alors de la « méthode » de Polanski : il demandait toujours à revoir le « plan raccord » de la veille. Comment savoir, lorsque la séquence en question a été couverte par cinq, six plans différents ? Ania Zenowicz me confie alors son rituel matinal : sur son trajet vers le

plateau, elle revoyait tout le découpage de la veille, et repérait le plan en question. Elle imaginait alors le point de montage, le plus évident, pour raccorder avec la journée qui commençait. Je me demande si, dans le cas précis du huis clos, la méthode du « scénarimage » ne serait pas un outil efficace : c'est le fait d'avoir, sous la forme de petites photos imprimées et disposées dans l'ordre chronologique du film, un ou plusieurs photogramme de chaque plan. Avoir, en visuel, le déroulé des plans du film donnerait à voir, d'un coup d'oeil, les potentiels effets de répétition ou au contraire, les axes surprenants, les plans qui tranchent avec le reste. Confiant mes spéculations à Ania Zenowicz, celle-ci me répond que, pour ce film, alors qu'elle ne le faisait pas spécifiquement avant, elle avait pris une photo de chaque cadre. Ainsi, elle pouvait montrer directement à Roman Polanski le fil de ses images, et communiquer plus simplement avec le chef opérateur autour des champs-contrechamps, matrices du film.

b. Echelles de plans et espace fini : construire le hors-champ

« *Tout cadrage détermine un hors-champ.* »[20] La question du vu et du non-vu, du cadrage et donc du visible à l'intérieur d'un tout échappant à notre regard, est centrale dans notre travail de scripte. Si elle est la mémoire du lieu, la scripte anticipe la connaissance de l'espace par le spectateur évoluant au fil du film. Elle doit avoir conscience de ce qu'il sait déjà du lieu, et donc de ce qui est nécessaire ou non de montrer, d'articuler. Ainsi, la scripte peut évaluer le cadrage du plan, selon l'ampleur ou la limitation des informations spatiales qu'il comprend : qu'a-t-on « besoin de voir », à ce moment-là du film ? Peut-on se passer du décor et se concentrer sur un détail ? Que l'intention soit de perdre ou d'accompagner le spectateur, elle a ce recul sur la lisibilité de l'espace à travers le cadre.

Dans le cas du huis clos, l'espace est d'ores et déjà délimité. Cela nous renvoie à nouveau à la scène théâtrale, en fait un « tout » intelligible (qu'il soit plus ou moins dévoilé dans son ensemble). Dans *Amour*, nous avons peu à peu connaissance de l'entité de l'appartement. Dans *La Vénus*, l'intérieur du théâtre nous est connu comme un espace délimité par les murs du bâtiment que nous avons vu dans son ensemble, vaste boîte scénique aux frontières physiques indiquées par l'image. Puisque l'espace nous est donné rapidement à percevoir comme un tout (dès l'ouverture, dans les deux films), tout

20 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement,* p. 29

cadrage qui suit peut se détacher de la préoccupation de l'intelligibilité de l'espace. Autour des *Bêtises*, Magalie Frater revient sur le souci de l'espace : « *On s'en est dégagé très très vite. A partir du moment où l'on avait posé le lieu, la maison, l'articulation des pièces, on s'en est détaché.* » Comment savoir, quand on tourne dans le désordre, ce qui a déjà été vu dans la continuité finale ? Dans sa continuité, Magalie Frater fait apparaître, dans une colonne dédiée au décor, si c'est la première fois que le spectateur voit la pièce en question. Le lieu est écrit en rouge, plutôt qu'en noir. « *Comme sur un film normal. Mais ici, c'est encore plus important*. » Puisqu'on est déjà venu une fois, revenir ne nécessite pas forcément un même souci de lisibilité spatiale dans la façon de découper.

Dans son ouvrage *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze ramène la définition du hors-champ à celle du cadrage : « *Tel est le premier sens de ce qu'on appelle hors-champ : un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc.* »[21]. A partir du moment où l'on place un cadre, où la caméra donne à voir une certaine image d'un espace, cette image est immédiatement fragment d'un ensemble plus grand, que l'on appelle hors-champ. Ce hors-champ peut être suggéré avant d'avoir été vu, comme dans le cas d'une séquence s'ouvrant par un plan serré puis découvrant un plan large plus tard ; il peut être aussi ce qui existe, après une présentation de l'espace dans son ensemble relatif, lorsque le découpage évolue dans des cadres plus restreints. Alors même que l'espace n'est plus montré, nous le figurons mentalement, en dehors du cadrage, comme déjà connu. Qu'en est-il dans les films étudiés ? Comment jouent-ils avec le hors-champ ?

Les séquences de la cuisine dans *Amour* en sont un exemple : dans le film, nous revenons 12 fois dans la cuisine. Il y a globalement deux configurations de positions dans la pièce : soit le ou les personnages (qu'il s'agisse du couple ou bien de Georges seul) sont assis à la table, pour manger, discuter, écrire ; soit le ou les personnages passent dans la pièce, essentiellement la gardienne ou son mari pour y déposer des courses. C'est un lieu central, si ce n'est l'espace le plus important du film : c'est là où initialement a lieu l'accident, et c'est l'endroit où le film se clôt par l'apparition d'Anne, que Georges suit pour sortir finalement de l'appartement. Au fil de nos retours dans cet

21 Ibid. p.29

espace, les cadres jouent sur le hors-champ. Après la première séquence de repas, construite sur un plan moyen dévoilant l'espace le plus large possible de la cuisine, puis un champ-contrechamp avec amorces des deux personnages assis à table, la deuxième esquivera le plan large : en reprenant exactement le même champ-contrechamp, Haneke peut très bien se passer de cette échelle de cadre. Nous reconstruisons immédiatement l'espace. Le cadre, par jeu de similarité, rappelle d'emblée au spectateur le lieu hors-champ dans lequel la caméra s'est réinstallée.

Première séquence de repas dans la cuisine (avant l'accident)

Deuxième séquence de repas dans la cuisine : il n'y a plus besoin du plan large

Amour – Le découpage des séquences de la cuisine

Plus tard, il reprendra ce même cadre sur Georges seul à la table, cadre dans lequel manque l'amorce d'Anne que l'on entend alors crier : son absence dans le cadre projette Anne dans un hors-champ que sa voix, son appel à l'aide confirment aussitôt.

Mais le cinéaste ne se limite pas à ce seul axe et ces cadres déjà connus pour revenir dans la cuisine. Peu à peu, les cadres évoluent et glissent dans la pièce, soulevant d'autres hors-champs. Après la mort de sa femme, nous retrouvons Georges écrivant à la table, soudainement perturbé par l'irruption d'un pigeon dans la pièce. Cette scène donne lieu à un cadrage étonnant dévoilant le sol et l'oiseau, ainsi qu'à une première vue sur la lit de la « chambrette » (pièce que l'on avait pu situer comme

adjacente à la cuisine) que l'on voit défait, donc occupé par le veuf. L'espace de la cuisine devient autre. Et, pour revenir à la cuisine ensuite, Haneke placera justement la caméra dans la chambrette pour filmer Georges en train de terminer ses écrits : le cadre appelle le hors-champ de cette pièce que l'on a identifiée quelques minutes plus tôt, nouvel espace intime et habité de l'appartement. Le découpage joue avec les informations données par le cadre pour le faire évoluer dans la mémoire du spectateur.

Enfin, la dernière séquence avant l'épilogue joue avec virtuosité sur le hors-champ : alors que nous observons Georges allongé dans la chambrette, nous entendons l'eau couler et des bruits de vaisselle. Nous savons, par les précédents repères spatiaux donnés, que la cuisine est juste là, au seuil de la pièce, et donc que ces sons viennent de cet espace. Quelqu'un lave de la vaisselle. Un contrechamp du regard de Georges dévoile la présence d'Anne à l'évier, dans la cuisine. Finalement, la caméra reprendra le même mouvement, employé dans 5 des scènes se déroulant dans cette pièce – un panoramique doublé d'un léger travelling pour relier la cuisine à l'entrée – pour suivre la sortie finale de Georges et Anne. Nous sommes dans un cadre strictement contraire à celui qui, initialement, nous montrait le couple revenir du concert. Ainsi, si Haneke peut parfois mettre la préoccupation de l'espace de côté, pour rester dans des valeurs serrées sur ses personnages, il joue souvent des cadres pour, au contraire, marquer des répétitions et glissements dans l'espace. Il manipule la perception du spectateur dans la durée.

Dans le cas de *La Vénus*, les changements de valeur de cadre opèrent de façon toute autre. Alors que nous avons eu initialement un plan large sur la scène, les cadres oscillent ensuite entre des valeurs moyennes comprenant les deux personnages, et certaines plus serrées, séparant Thomas et Vanda dans le découpage. Les cadres du film équilibrent sans cesse une bonne lecture de la circulation des personnages dans l'espace, en nous donnant des repères spatiaux ou en suivant les protagonistes dans leurs déplacements, et des plans plus détachés de la question spatiale, s'approchant des personnages. La représentation étant l'enjeu principal du film, il s'agit donc de laisser place, dans l'espace scénique dont on connaît l'architecture, aux doubles jeux des acteurs inventant sous nos yeux à la fois et la pièce adaptée de Sacher-Masoch et le film de Polanski. Le cadre vient, ponctuellement, se concentrer en plan serré sur l'acteur. C'est très souvent le cas lors des points de bascule entre Vanda-actrice et Vanda-personnage :

on isole le personnage de Thomas, qui écoute et regarde, hypnotisé, et celui joué par Emmanuelle Seigner. On oublie l'espace pour privilégier l'acteur, l'actrice, dans un cadre où le hors-champ devient autant le théâtre physique que le décor d'une pièce inventée, à imaginer. Le hors-champ devient un espace mental.

Est-ce que le découpage, au tournage, avait été anticipé selon cette construction finale alternant espace visible et hors-champ ? Toujours dans cette idée d'un *work in progress* régissant le tournage de *La Vénus*, Ania Zenowicz m'explique qu'ils ont tourné beaucoup de valeurs différentes pour les mêmes actions. Polanski tenait à se laisser ce choix au montage, de pouvoir basculer de temps en temps vers l'imaginaire, le fantastique.

2. L'oubli du décor, la quotidienneté de l'espace de travail

Finalement, le souci de l'espace semble disparaître au fil du film, pris en compte par la mémoire du spectateur, par la construction du hors-champ et par le jeu des raccords. Qu'en est-il pour la scripte ? Qu'est-ce qui, dans la hiérarchie de ses observations, mobilise aussi son attention ? Au fur et à mesure de mes recherches, je découvre que le souci de l'acteur, de la continuité du jeu et de l'apparence du comédien, est tout aussi central que celui de l'espace. Finalement, le huis clos m'apparaît comme un contenant, où la problématique du personnage est primordiale dans notre abord de la continuité.

a. Le gros plan : oublier l'espace derrière les visages

Comment peut-on se dégager de l'espace ? Comment aérer le regard du spectateur sur l'action ? Alors que le huis clos amène inévitablement à considérer la question de l'espace (exacerbée par celle du cloisonnement), l'emploi du gros plan remet en cause notre attachement à la considération spatiale. Il peut être l'ouverture d'une séquence, il peut constituer une liaison formelle dynamique autant qu'il peut simplement donner accès à l'état émotionnel d'un personnage : quelle que soit sa fonction, le gros plan semble se défaire de la préoccupation de l'espace. « *Dans tous les cas, le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. Même le lieu encore présent dans le fond*

perd ses coordonnées et devient « espace quelconque » »[22]. Selon les propos de Gilles Deleuze, ce type de cadre a donc pour effet de faire oublier l'espace au spectateur, pour ne plus regarder que l' « exprimé » devant soi.

Dans *La Vénus à la fourrure*, plusieurs gros plans s'attardent sur des objets ou gestes précisément importants dans la narration : la carte postale, la veste que passera Mathieu Amalric, la main de Thomas remontant la fermeture éclair de la botte de l'actrice. Ces cadres, s'ils appuient notre regard sur un élément de sens, sont également des points de rupture dans le régime de découpage global. Ils forment des surgissements, des ponctuations qui relancent le rythme du film.

C'est également le cas dans *Amour*, lorsque l'on s'attarde sur les photos de l'album réclamé par Anne, qu'elle feuillette dans la cuisine. Ici, le gros plan nous extrait de l'espace pour nous livrer un fragment de sens, d' « exprimé ». Dans ce même ouvrage, Deleuze cite les mots de Béla Balázs évoquant la question du visage : « *Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci lorsque nous scruterons le visage en gros plan. Car l'expression d'un visage et la signification de cette expression n'ont aucun rapport ou liaison avec l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous.* »[23]

En mettant ces mots en perspective avec nos exemples choisis, nous pouvons en effet constater cette perte de sensation spatiale : lorsque Polanski se rapproche de ses acteurs, après avoir pris tant de soin à les situer dans un espace bien défini, nous oublions le décor. Pourquoi ? Comment cette sensation disparaît-elle ? Bien sûr, nous pouvons examiner ici la question des choix de focales, de la profondeur du champ. Plus le fond sera flou, derrière le personnage, moins on sera « rappelés » à l'espace qui entoure le visage que l'on scrute. En revanche, les mots de Balázs peuvent être nuancés par l'exemple inverse : si la profondeur de champ est grande, impliquant une netteté similaire entre le visage et le fond, ou encore que ces fonds sont autant éclairés que le corps devant eux, il est possible que la sensation reste et que nous ne puissions pas nous

22 Ibid. p. 137
23 Béla Balázs, *Le Cinéma,* p.57

détacher d'une certaine perception de l'espace. Mais au-delà de ces caractéristiques purement techniques, il est un élément déterminant de cet oubli du lieu : le visage pour lui-même, l'expression du jeu, la présence du comédien. En établissant un nouveau rapport de distance à l'acteur, en délimitant le cadre à la stricte perception de son visage, donc de ses expressions et de son regard, le plan semble nous livrer purement à l'état du personnage. D'ailleurs, si le point de vue sonore épouse celui du cadre, la voix de l'acteur est également perçue comme étant plus proche. Et, de fait, nous en oublions le contexte.

En dehors des trois films étudiés, il existe d'autres exemples de gros plans particulièrement signifiants sur les visages dans le huis clos, notamment dans le cas du film *Gabrielle* de Patrice Chéreau. Par bien des aspects, ce film pose la question du théâtre, de la représentation, faisant porter à Pascal Greggory et Isabelle Huppert un texte adapté de Joseph Conrad, dans une atmosphère visuelle aux frontières de l'expressionnisme. Le phrasé, le ton et la portée des voix renvoient à un jeu jouant toujours sur le fil entre théâtre et cinéma, alors même que l'histoire porte en elle-même le thème de la représentation : une femme a caché à son mari son amour pour un autre homme, alors que le couple et l'amant en question se retrouvent régulièrement chez eux lors de dîners mondains, où la bonne apparence est de mise. Le film traite de la désagrégation de ce couple bourgeois, au début du vingtième siècle.

Alors qu'elle lui avait laissé une lettre annonçant son départ, Gabrielle (Isabelle Huppert) décide finalement de revenir. Après une première partie de discussion entre les deux personnages, le récit isole chacun d'entre eux se préparant à dîner. Gabrielle se retrouve seule, avec sa bonne Yvonne, dans la salle de bain. La séquence dure 10 minutes, durant lesquelles la femme refuse d'abord le soutien à peine formulé de sa servante avant de se livrer à une longue confession. Le film étant tourné en format Scope, il n'est pas rare que les deux femmes soient dans le même cadre. Mais au fil de la séquence, si le découpage se construit autour de plan à deux réguliers où l'espace de la salle de bain est encore présent, il finit par basculer vers des plans serrés, isolant les personnages, jusqu'à un très gros plan sur le visage de Gabrielle.

Gabrielle – Pendant la scène de la salle de bain, les cadres se resserrent

Alors que sa bonne vient de lui livrer son analyse de la situation, dénonçant la faute commise par l'amant et annonçant son futur bannissement des lieux, nous passons en très gros plan sur le visage souffrant de la femme blessée. Alors, pendant les 2 dernières minutes de la séquence, nous restons dans cette valeur, oubliant totalement l'espace pour n'être plus que le regardant, l'écoutant de l'émotion portée par Gabrielle. Après un dernier plan sur Yvonne quittant la pièce, Chéreau ouvre la séquence suivante par un plan large : son mari, à table, l'attend pour dîner. Gabrielle est revenue dans le lieu de la représentation, non plus celui de l'affect. Alors que la salle de bain, lieu de l'intime, permettait l'expression de sa souffrance, le salon, l'instance du repas qu'elle doit partager avec l'homme qu'elle n'aime plus, ne laisse précisément pas l'espace d'une émotion. La valeur du cadre nous l'annonce. Par ailleurs, le film pose ici une question de montage : la durée du très gros plan sur Isabelle Huppert marque notre perception de ce visage, le rend présent à notre mémoire de spectateur pendant la suite du film. Les cadres qui suivent seront toujours habités par notre vision de ce visage, comme une surimpression mentale sur les cadres suivants.

Cadre et profondeur de champ sont indissociable dans l'analyse des effets du gros plan. Si dans *Gabrielle*, l'image propose fréquemment des flous importants, ce n'est pas le cas dans *Amour*. La sensation de l'espace « autour », la présence du décor dans le gros plan paraît plus grande. Cela est dû non seulement à une profondeur de champ plus importante, mais aussi au rapport de lumière entre le corps de l'acteur et le décor. Il est rare qu'il y ait une différence marquée dans le traitement de lumière entre visage et fond, chez Haneke. Ainsi, si l'on s'approche du visage de Jean-Louis Trintignant ou d'Emmanuelle Riva, c'est toujours dans leur espace, dans leur appartement. Chez Haneke, nous nous « sentons » toujours être dans le lieu, de la même façon que le metteur en scène exacerbe régulièrement notre position d'intrus, de spectateurs d'une intimité à laquelle on ne devrait pas avoir accès. Ainsi, si un grand nombre de spectateurs ont ressenti un profond malaise en sortant de la projection du film, ce n'est pas strictement dû à l'histoire, à l'action, mais aussi à ce traitement du point de vue et aux cadrages qui, par leur valeur et par leurs axes, créent un malaise.

Si le gros plan permet à Polanski de nous faire oublier le théâtre pour laisser courir nos imaginaires et entrer pleinement dans l'obsession de Thomas pour Vanda, les visages des *Rencontres* ne se détachent pas de toute coordonnée spatiale. Simplement, ce sont eux qui les génèrent. Les corps, chez Gonzalez, sont vecteurs d'une géographie, d'une trajectoire autant spatiale qu'émotionnelle. L'espace en soi ne compte pas : « *A partir du moment où le décor a été investi par les acteurs, je n'ai plus jamais pensé au décor en tant que tel. La matière du film est devenue les acteurs, et le décor disparaissait derrière eux. Le décor devenait leur prolongement* » explique le cinéaste. Il raconte son « *appétit des acteurs* », sa soif de les filmer. « *Mon fantasme, le rêve inavoué du film est que... l'aura de chaque personnage redessine l'espace. C'est aussi pour ça qu'il n'y a pas un seul plan d'espace vide, dans l'appartement* ».

L'acteur devient la matière première, venant teinter le reste de l'image, donc le décor, le lieu. Le pari de Gonzalez est de suivre, précisément, la circulation des histoires, des émotions d'un corps à un autre. Le cadre, dans ce film, n'est pas guidé par la cohérence d'un espace en soi, mais par celle de la trajectoire entre les personnages qui le portent, le métamorphosent au fil de leurs récits. Le réalisateur lui-même formule cette idée : « *D'ailleurs, je crois que je me suis jamais posé la question. Faut-il faire en sorte que les gens comprennent à quoi ressemble ce lieu en tant que tel ? Non.* »

Le découpage du film repose sur des cadres essentiellement moyens ou serrés (il n'y a que peu de plans larges), où les corps se côtoient, où les visages font lien les uns vers les autres. Ici, contrairement à l'affirmation de Balázs, le gros plan n'est pas extrait de toute liaison avec l'espace, il donne un élément de sa construction : le regard. L'intention principale du réalisateur était précisément de filmer ces visages, de leur donner à chacun une place, et c'est ce qui a guidé autant le découpage que le montage : « *L'espace, au montage, n'a pas constitué une question principale* », explique Raphaël Lefèvre, le monteur. « *Ce sont les regards, auxquels on s'est attachés. Puisque nous sommes, au début, avec des personnages ne se connaissent pas, et qui ensuite vont apprendre à se connaître, on est toujours dans la circulation. Et celle-ci ne peut se faire que si un regard en amène un autre, puis un autre encore. C'est à ce moment-là que l'on fait la coupe, quand on passe d'un visage à l'autre par le regard* ». Ainsi, l'anticipation des directions de regard était essentielle, puisque tout le principe du film reposait sur leurs croisements. Si l'espace n'était pas une préoccupation en soi, il fallait pourtant que la circulation fonctionne, que l'on passe d'un personnage à l'autre avec fluidité. Le lieu devient un espace purement émotionnel. Raphaël Lefèvre, réagissant devant les rushes brutes du film, confirme cette direction :

« *Ce qui est drôle c'est qu'en regardant les rushes, j'étais effectivement un peu perdu. A quel endroit de l'appartement l'action se passe-t-elle maintenant ? Mais en fait ce n'est pas grave, ce n'est pas la question. C'est presque un espace mental. Les personnages font un voyage dans un lieu qui ne bouge pas. Yann disait qu'il voulait que ce lieu soit comme une navette spatiale. C'est exactement ça. Les personnages bougent mais en même temps, ils ne bougent pas. Le trajet est émotionnel. On a donc cette impression que le décor change autour d'eux, alors qu'au fond c'est le même. Le plus important, c'est ce qui se passe entre eux. Par ailleurs, c'est la première fois que sur un montage, il m'était impossible de bouger des séquences de place, et quasiment impossible d'en supprimer* ».

En outre, le réalisateur et le monteur ont toujours recherché l'équilibre, l'harmonie des personnages dans la durée du film : « *Un des paris du montage était de ne jamais perdre de vue qui que ce soit* » affirme Yann Gonzalez. « *En passant simplement une seconde ou deux de plus sur un acteur, on a la sensation de redécouvrir un visage. C'est une des choses qui a déterminé notre travail de montage. Le fait de trouver les temps nécessaires à chaque visage, chaque acteur* ». Un des rares plans sans personnage à l'image, dans *Les Rencontres*, montre des arbres dans la nuit. On entend, dans un hors-champ insaisissable, les voix des protagonistes. « *C'est un moment où l'on est suffisamment nourri des visages de tous les acteurs, pour pouvoir à la fois les projeter sur l'écran, sur les arbres. C'est comme si les visages s'imprimaient d'une façon très ténue, sur le plan lui-même* ».

b. Métamorphoses de l'acteur : la continuité des personnages dans le huis clos

Le principe du huis clos va très souvent de pair avec l'idée d'une transformation des personnages qui y sont enfermés. La délimitation spatiale semble, plus que d'ordinaire, faire du corps une matière mouvante dont l'évolution devient alors centrale. Ces métamorphoses, récurrentes dans les films du genre, peuvent être strictement physiques ou d'ordre interne, propre à l'état et au rôle des personnages. Dans notre travail autour de la continuité, les apparences des personnages, le rythme et les intentions des comédiens sont extrêmement importants. Dans le huis clos, ces corps et raccords semblent d'autant plus visibles que l'espace est limité – et que l'évolution des personnages construit aussi la temporalité du film.

Dans un lieu clos où peu d'indices temporels sont possibles, l'état du personnage nous donne, en permanence, la mesure du temps. L'exemple d'*Amour* est sans doute le plus frappant. Au fil du film, le corps d'Anne connaît une grande évolution. Le début fait se côtoyer les deux états extrêmes du personnage : celui du corps gisant (dans le plan séquence d'ouverture) et celui du corps vieillissant mais en bonne santé de la femme au théâtre (dans la séquence qui suit). D'emblée, Haneke nous montre la trajectoire que va connaître ce corps, que le film déploie ensuite, avec une césure majeure marquant la dégradation profonde de son état de santé : d'une séquence à l'autre, nous retrouvons subitement le personnage d'Anne la bouche déformée, ne pouvant plus parler. Alors que l'appartement change assez peu (il se charge simplement

d'accessoires liés aux soins médicaux), le corps du personnage subit une évolution, une dégradation signifiante, extrêmement révélatrice du passage du temps. Nous ne savons pas exactement quelle durée espace ces différents états de santé, mais nous avons la sensation de passages elliptiques qui marquent une progression.

Presque à l'inverse, l'état physique des personnages chez Polanski semble complètement lié à la sensation de l'immédiateté, du présent toujours révélé : nous voyons les métamorphoses en train de se faire. Nous assistons à tous les changements de costumes et d'apparence des personnages : Vanda se déshabille pour passer son « costume d'époque », elle passera plus tard à une tenue plus légère, avant de danser finalement nue, seulement parée de la fameuse fourrure ; Thomas se rhabille pour quitter le théâtre, avant de finalement défaire sa veste pour passer celle que lui suggère Vanda, entrant dans la peau du personnage, et progressivement se travestissant dans une ultime inversion des rôles. Nous sommes témoins de la transformation, dont on ne perd pas un geste. Ici, la continuité temporelle appliquée aux changements de costumes et d'apparences nous plonge radicalement dans le processus de métamorphose à l'oeuvre chez les deux personnages.

Alors que les différents changements de costumes avaient été repérés en préparation, il y eut un autre élément de continuité à anticiper pour les deux scriptes : Vanda arrive, au début du film et de l'action, trempée par l'orage. Ania Zenowicz me raconte qu'en préparation, ils avaient déterminé l'évolution (qui concernait surtout ses cheveux) et le moment où ses cheveux seraient secs. L'anticipation du problème, facilité par le tournage en continuité, se fit simplement. Par ailleurs, Ania Zenowicz poursuit en me parlant du parapluie avec lequel Vanda entre, qui est intégré à sa continuité puis disparaît. A un moment donné, l'actrice le pose et on ne le voit plus, on l'oublie. Anticiper les raccords, c'est aussi savoir qu'à un certain moment, un objet n'existe plus aux yeux du spectateur.

Le personnage de Vanda cristallise toutes les problématiques de continuité du personnage en huis clos : elle change d'apparence autant que de rôle. Au cours du film, elle est d'abord une actrice apparemment vulgaire, au parlé extrêmement familier et peu subtil, puis elle endosse les habits et la voix du rôle pour lequel elle est venue prétendument auditionner, avant de devenir elle-même celle qui dirige, dominant les

lieux et l'homme qui est devant elle. Elle passe du statut d'actrice à celui de metteur en scène, tout en se faisant costumière, éclairagiste, accessoiriste. Sa métamorphose se décline autant en des indices physiques (essentiellement ses costumes et sa coiffure) qu'en des variantes de jeu : sa façon de parler et sa voix se modifient, d'un rôle à l'autre. Elle a d'abord un chewing-gum en bouche, ce qui lui donne une certaine locution, puis s'en débarrassera (le collant sous la table de la régie lumière, justement) pour incarner son double.

Le jeu de Vanda opère sans cesse des allers-retours entre une bêtise exagérée et une finesse mystérieuse. « *Il fallait commencer au maximum de la vulgarité, ensuite être plus subtil et les personnages se mélangent. C'était difficile à doser, mais comme on a tourné tout le film dans l'ordre, cela s'est fait de manière organique. C'est venu tout seul* », explique Emmanuelle Seigner[24]. L'actrice convoque, à elle seule, des langages et attitudes issus de temps extrêmement différents : du vocabulaire moderne à celui des écrits de Sacher-Masoch, jusqu'à finalement adopter l'apparence d'une déesse antique, elle accomplit une métamorphose totale. En face, la transformation de Thomas suit le fil logique de son emprise, sa fascination, son vœu supposé de domination. Après avoir quitté sa veste de metteur en scène, il endosse celle de l'acteur, avant de quitter le rôle de Séverin pour devenir à son tour Vanda, passant escarpins et maquillage. Son travestissement accompagne son basculement psychologique – tout en le tournant en dérision.

« *Je me rappelle que, pour* La Vénus, *les producteurs pensaient que c'était un petit film, que ça allait être assez simple* », confie Ania Zenowicz. « *Deux personnages, un décor, on pense que ça va être facile. Mais bien au contraire ! C'est comme avec les danseurs classiques. C'est ce qui paraît le plus simple qui demande le plus de travail. C'est un des films où l'on a été le plus concentrés, en permanence. Parce que chaque détail était important, mais surtout à cause du texte. Un mot de changé, il fallait le repérer tout de suite, le signaler à Roman. Mais heureusement les comédiens étaient formidables, ils étaient très bien préparés. On faisait des prises de plusieurs minutes. On restait concentrés pendant sept minutes de prise, parfois !* ». Le jeu, le texte, le rythme des acteurs étaient des enjeux primordiaux dans l'oeil de la scripte.

24 Entretien avec Emmanuelle Seigner in *Les Cahiers du cinéma* n°694, novembre 2013, p. 23

Sur le tournage des *Bêtises*, Magalie Frater a eu du fil à retordre avec la continuité des figurants. Le film se déroulant lors d'une soirée où il y a très peu d'invités, chacun d'entre eux est spécifiquement repérable. Mais les conditions de tournage faisaient qu'ils étaient parfois convoqués dans un plan, puis déplacés dans son contrechamp dans la mise en place qui suivait. Il fallait sans cesse veiller au bon raccord de cette figuration, avoir l'oeil sur l'arrière-plan autant que sur le premier.

Revenir tous les jours sur le même plateau : loin de considérations plus théoriques, voilà une des composantes majeures du huis clos. Comment maintient-on sa concentration, son regard sur un espace qu'on voit quotidiennement ? Quel effet cela produit sur l'appréhension de la continuité, du découpage, du rythme, du jeu des acteurs ? Comment vit-on en huis clos ?

c. La quotidienneté du décor unique

Le témoignage d'Ania Zenowicz m'avait surprise : « *Non, ce n'était pas du tout désagréable de revenir tous les jours au théâtre, c'était même agréable. Et puis ce n'était pas un studio, c'était un vrai théâtre, on était dans un beau cadre.* » L'aspect répétitif du tournage ne l'a pas du tout dérangée, et dans son approche du travail non plus. Ce qui était davantage un défi, c'était cette concentration permanente, bien plus soutenue que dans le cas d'un film à décors multiples. La charge du texte et l'exigence du raccord direct étaient ses deux principaux soucis. Mais contrairement à mes hypothèses d'origine, il n'y a pas eu, dans le cas de ce film, ce principe d'anticipation de la continuité spatiale par le découpage. Le film s'est construit jour par jour, essentiellement suivant l'énergie de l'acteur, et les idées de Polanski. Ania Zenowicz me confie que, parlant polonais autant que français, elle pouvait suivre les conversations entre le metteur en scène et son chef opérateur, Pawel Edelman, et ainsi saisir des informations utiles au découpage du lendemain. Il fallait tendre l'oreille, au fil d'une création toujours mouvante.

Lorsqu'elle évoque le décor des *Bêtises*, Magalie Frater décrit l'impression de lassitude, passées cinq semaines entre les mêmes murs. « *On a tous fini par détester ce décor* ». Difficile de maintenir une énergie constante, à l'épreuve du cloisonnement réitéré de jour en jour. Et pourtant, ce qui était justement le centre de son attention était

l'intérieur et l'habillage de cette maison : accessoires et mobiliers furent l'objet de ses plus grandes angoisses et anticipations. Heureusement, le film se déployant dans l'ensemble du logis, l'équipe passait d'une pièce à l'autre, et son regard sur le décor pouvait se renouveler, retrouver un certain recul. S'ils avaient tourné dans une seule pièce, est-ce que ça aurait été plus difficile ? Elle imagine que, dans de telles conditions, il est bien plus difficile de s'y retrouver, de ne pas perdre son recul et ses repères. Dans un même endroit, au fil du tournage, le danger semble être de mélanger les choses : nos souvenirs s'impriment dans un même espace, il est donc plus délicat de les distinguer. Ainsi, si notre vigilance envers la continuité du film est décuplé par l'exigence même du genre (le passage du temps dans l'espace clos), nous devons également redoubler d'attention quant à notre propre méthode, pour résister à l'épreuve du temps du tournage.

La scripte, comme le reste de l'équipe, n'est pas la seule personne à subir les effets du décor unique sur son travail. L'acteur, qu'il construise son jeu dans un temps continu ou elliptique, gérant des raccords d'intention plus ou moins direct, peut aussi être troublé par la récurrence de son environnement. Magalie Frater me raconte que l'un des comédiens du film, se retrouvant pour une énième fois dans la même pièce, posa la question : « *Pourquoi je reviens toujours là ?* » Même abordé sous l'angle humoristique, la quotidienneté du lieu soulève de vraies questions dans la pratique de l'acteur. De fait, Magalie me confie que, sur ce film, elle était davantage amenée à donner des indications de raccord d'intention au comédien : perdu dans un même espace qu'il arpente tous les jours, tournant dans le désordre, ils avaient davantage besoin de savoir quel était leur état strictement antérieur, qu'est-ce qui allait suivre.

Dans le cas d'un film comme *Amour,* le lieu est à la fois un espace avec lequel l'acteur doit pouvoir prendre du recul, pour retrouver ses repères dans le désordre permanent du tournage, et un lieu qu'il doit intégrer à son jeu comme étant extrêmement familier. « *Je n'ai pas fait de répétitions, mais je suis allé traîner une ou deux semaines dans ce lieu* » explique Jean-Louis Trintignant. « *Je voulais me familiariser avec lui. Après tout, c'est un appartement dans lequel mon personnage avait dû vivre trente, quarante, cinquante ans. Il était important que je le connaisse bien.* »[25] Oscillant entre familiarité et distance, l'acteur cherche sa place dans l'espace. La démarche d'Emmanuelle Riva à l'égard du lieu n'en est que plus étonnante : « *Et puis j'ai fait le*

25 Entretien avec Jean-Louis Trintignant in *Positif* n° 620, octobre 2012, p. 23

choix d'habiter dans ma loge du studio tout au long du tournage. On m'avait installé un lit, des étagères, la radio, le téléphone, tout. Ça m'évitait, matin et soir, plus d'une heure d'embouteillages et de pollution pour rentrer à Paris. Mais ne croyez pas que c'était pour rester dans mon personnage ! Un rôle, on le prend, on le quitte et on le reprend très facilement. »[26] Ici, le huis clos semble total. L'espace de travail épouse, même pour des raisons très pratiques, celui du film.

J'ai demandé à Yann Gonzalez s'il avait eu des angoisses, liées au fait de revenir chaque jour dans le même décor avec les mêmes comédiens. « *Non, parce que je crois que j'ai vraiment écrit le scénario en faisant en sorte que chaque personnage ait son moment. Et du coup, c'est comme si le film était découpé en fonction de chacun. Je crois que j'avais tellement d'appétit pour mes acteurs, j'avais tellement envie de les filmer – la plupart, je les découvrais, je travaillais avec eux pour la première fois – que je n'ai pas eu cette angoisse-là. C'est vraiment le décor nu, qui me faisait peur, plutôt que les acteurs à l'intérieur du décor* ».

26 Entretien avec Emmanuelle Riva in *Positif* n° 620, octobre 2012, p. 25

CONCLUSION

Le film en huis clos soulève pour la scripte des enjeux de continuité spécifiques : dans un même espace, que la mise en scène articule sur toute la durée du film, il faut construire le temps de l'histoire. Le cloisonnement dans la durée pousse à concevoir l'espace dans son articulation globale, du début à la fin du film, et à questionner le problème de la répétition liée à la récurrence des mêmes éléments présents à l'image. L'omniprésence des mêmes personnages et accessoires impose un degré d'anticipation supérieur aux films à décors multiples : dès la préparation, la scripte cherche à maîtriser la cohérence, la circulation des corps et objets dans l'espace, les ellipses, de façon à ce qu'elle puisse mener à bien ses raccords au tournage. Dans le cas du huis clos, le travail d'anticipation est décuplé à cause de l'unité du lieu et parfois, de l'unité du temps.

Toutefois, en contraste avec nos hypothèses de départ, l'anticipation n'est pas systématiquement possible ou souhaitable concernant le découpage et l'articulation de l'espace dans sa totalité, mais davantage au sujet de la chorégraphie des personnages et tout ce qui relève du décor et ses objets. Au-delà du vaste ballet des raccords à prévoir, le rythme apparaît comme un souci primordial : enfermer le spectateur dans un même espace en compagnie des mêmes visages engendre des problématiques de découpage, de montage, d'intentions de mise en scène. La lumière, la réécriture de l'espace par l'image dynamisent le récit. Plus largement, le rythme trouve sa mesure avec la place laissée au spectateur : forcé ou invité à rester dans ce lieu, c'est toujours en considérant sa mémoire que le film parvient à le surprendre. Et si l'on doit éloigner tout risque d'ennui, le problème de l'attention se pose justement au tournage : être cloisonné dans un même lieu pendant plusieurs semaines nécessite une vigilance accrue. Dans un espace limité, mémoire et anticipation peuvent être troublées. La scripte, par ses méthodes, doit y créer ses propres repères.

Finalement, le huis clos questionne le rapport entre le regard, l'image et la mémoire convoquée – par la scripte comme par le spectateur – qui est propre à tout film. Dans le décor unique, tous les éléments de l'image jouent sans cesse avec la perception et les souvenirs de celui qui la regarde : les lumières, les couleurs, les apparences des corps qui s'y déplacent, tout devient matériau se métamorphosant dans la

durée, dirigeant l'interprétation du spectateur au fil de la continuité d'une histoire, d'un temps, d'un lieu. La contrainte de l'espace unique peut ainsi devenir le lieu de l'imaginaire par excellence : à chaque signe visuel, notre regard convoque un temps, un hors-champ, une image plus vaste, antérieure ou inventée. Patrice Chéreau, metteur en scène de théâtre et de cinéma, évoquant son travail avec le peintre Richard Peduzzi, élargit encore cette perspective : « *Ceci simplement pour dire que lorsqu'il n'y a pas de décor, pas de murs ni de grandes portes, même si les plateaux sont vides, mon œil est toujours à jamais chargé de la mémoire des formes visuelles inventées avant au cours de notre vie, de nos discussions sur l'art, la peinture, de tous les décors qu'il a faits pour moi, avec moi, de tous ces tableaux que, comme il le dit lui-même, « nous avons peints à deux ».* »[27]

RÉFÉRENCES

Filmographie

La Règle du Jeu de Jean Renoir, 1939

L'Ange exterminateur (*El ángel exterminador*) de Luis Buñuel, 1962

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman, 1976

Cuisine et dépendances de Philippe Muyl, 1993

La Jeune fille et la mort (*Death and the maiden*) de Roman Polanski, 1994

Gosford Park de Robert Altman, 2001

Huit femmes de François Ozon, 2002

Gabrielle de Patrice Chéreau, 2005

Carnage de Roman Polanski, 2011

Amour de Michael Haneke, 2012

Les Rencontres d'après-minuit de Yann Gonzalez, 2013

La Vénus à la fourrure de Roman Polanski, 2013

Nuit d'Enfer de Pauline Rambeau de Baralon, 2013

Tu garderas la nuit de Jérémie Sein, 2014

Au téléphone de Noël Herpe (en production)

27 Patrice Chéreau, « Des espaces qui remontent loin » IN Romain Fohr, *Du Décor à la scénographie*, p. 301

Bibliographie

Jean-Paul SARTRE, *Huis clos*, éditions Gallimard, 1947

Béla BALAZS, *Le Cinéma*, éditions Payot, 2011 (1ère éd. 1948)

Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, éditions de Minuit, 1983

Tomas PEREZ TURRENT, José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, éditions Les Cahiers du cinéma, 1993

Dirigé par Anne GOLIOT-LETE, *Le Film architecte*, éditions L'Harmattan, 2005 :

Marguerite CHABROL, « Variations sur le huis clos : les espaces théâtraux complexes au cinéma de *Drôle de drame* à *Gosford Park* »

Claude MURCIA, « L'Espace clos comme puissance de configuration »

Anthologie dirigée et commentée par Romain FOHR, *Du Décor à la scénographie*, éditions l'Entretemps, 2014 :

Patrice CHEREAU, « Des espaces qui remontent loin », 2009

Revues

Positif n° 493, mars 2002, entretien avec Robert Altman

Positif n° 633, novembre 2013, entretien avec Roman Polanski

Positif n° 620, octobre 2012, entretien avec Michael Haneke, Jean-Louis Trintignant et Emmanuelle Riva

Les Cahiers du cinéma n° 694, novembre 2013, entretien avec Emmanuelle Seigner

Scénario

Roman POLANSKI et David IVES, *La Vénus à la fourrure*, version du 28 novembre 2011

Entretiens

Entretiens avec Ania ZENOWICZ, Paris, le 18 Avril et le 21 Mai 2015

Entretien avec Yann GONZALEZ et Raphaël LEFEVRE, Paris, le 25 Avril 2015

Entretien avec Magalie FRATER, Paris, le 21 Avril 2015

Entretiens avec Noël HERPE, Paris, Avril 2015