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

La femis | membre de PSL RESEARCH UNIVERSITY PARIS

LE METIER DE SCRIPTE FACE A LA DIVERSITE DES LANGAGES CINEMATOGRAPHIQUES

Comment s'adapter aux écritures singulières ?

Pierre Cazeaux
Promotion Scripte 2017

« *Normer, normaliser, c'est imposer une exigence à une existence, à un donné, dont la variété, le disparate offrent, au regard de l'exigence, comme un indéterminé hostile plus encore qu'étranger.* » G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*

Tuteur : Arnaud Hée
Sous la direction de Sophie Audier et Donatienne de Gorostarzu
29/05/17

SOMMAIRE

INTRODUCTION – p3

I) IL N Y A PAS DE GRAMMAIRE CINEMATOGRAPHIQUE MAIS DES FILMS AUX ALLURES DIFFERENTES

1) **La façon dont les films sont faits –** p7
2) **Langage cinématographique et grammaire –** p8
3) **La syntaxe d'un film est un élément signifiant –** p11
4) **Le cinéma comme invention de langages – Apparition des codes dans l'Histoire du cinéma –** p17
5) **Un langage d'images ? –** p21
6) **Raccords, sens et fluidité –** p26
7) **Les normes qui organisent un film sont celles du vivant –** p31

II) SCRIPTES AU TRAVAIL – S'ADAPTER A LA SINGULARITE D'UN FILM

1) **Le.a scripte du côté des « raccords » ? –** p34
2) **Valider la discontinuité, est-ce aller à l'encontre de la fonction attendue d'une.e scripte ? -** p35
3) **Les outils des scriptes –** p36
4) **S'impliquer dans un film – échanges avec Cécile Rodolakis –** p38
5) **Virginie Barbay et la méthode Dumont –** p42
6) **Continuité et plans séquences – Marika Piedboeuf et la méthode Dardenne –** p48
7) **Travail du scripte et écriture à la caméra – Alessandro Comodin et Antonio Trullen sur *Bientôt les jours heureux* –** p54

CONCLUSION – p58

BIBLIOGRAPHIE – p59

REMERCIEMENTS – p60

INTRODUCTION

Il me semble que l'immense majorité des films d'aujourd'hui, ceux qui sortent en salle, ceux dont on parle et qui font des entrées, sont régis par des canons esthétiques, des normes et des habitudes qui ne sont plus pensées, plus remises en question. Elles sont de l'ordre du « normal », de la manière « normale » d'écrire, de produire, de découper, de tourner, de monter, de diffuser. Ceci a trait à la production industrielle et commerciale mais touche aussi beaucoup de films dit « d'auteur », qui sans s'en rendre forcément compte, reproduisent les mêmes schémas rassurants. Je pense que l'audace formelle doit accompagner l'audace thématique, et force est de constater que le cinéma français d'aujourd'hui est assez timide en ce sens.

Il existe néanmoins des formes de cinéma qui ne sont pas seulement des propositions expérimentales mais des œuvres d'art, et qui rencontrent parfois un certain public. En me limitant aux auteurs francophones actuels, je pense aux films de Bruno Dumont, des frères Dardenne, d'Alain Guiraudie, d'Eugène Green et certains autres.

Ces films sont pensés, produits, tournés selon une manière, une logique et une dynamique qui leur est propre. Ils sont le résultat de la vision d'un auteur et d'une manière de travailler particulière.

Sans remettre en question l'ensemble du modèle classique, il existe beaucoup d'étapes du travail où une autre manière de faire permettrait de libérer le cinéma de certaines de ses chaînes et de sa routine.

L'étape qui m'intéresse particulièrement dans ce mémoire est celle où la.le scripte intervient, c'est à dire le tournage.

Le tournage, c'est à la fois tout, et rien. Sans jouer aux statisticiens, on peut assez légitimement dire que la plus grande part de ce que le film va être se joue en préparation. Les étapes qui précèdent le tournage sont trop nombreuses pour être énumérées ici, et nous nous concentrerons sur le moment où la.le scripte arrive, c'est à dire quelques semaines avant le tournage. L'essentiel de la préparation est déjà faite, la réalisation du film est déjà assurée ; son cœur bat déjà dans le scénario, son ossature et le moule dans lequel il va être fondu sont solides ; mais sa chair, ses nerfs et sa peau n'existent pas encore.

La première tâche du.de la scripte est comparable à celle du médecin qui va ausculter un patient qui ne se sait pas malade. On va lire le scénario et repérer sa ou ses maladies ; c'est à dire ses incohérences narratives, ses problèmes de temporalité, de clarté, de lisibilité, d'équilibre… Tout ce qui ne semble pas être « en bonne santé » dans le scénario.

Et pourtant, il existe des films malades, et qui se savent malades. Là aussi il faut repérer ces maladies, mais pas dans la perspective de les tordre à l'exigence de leur redonner une bonne santé. Il s'agit plutôt de savoir comment la maladie se propage dans le film, modifie son allure. Comment le film vit avec sa maladie, son anormalité. Cet écart par rapport à la manière normale d'écrire et de représenter les choses oblige la.e scripte à s'adapter à la manière particulière qu'a ce film de fonctionner.

Que le film se veuille malade ou en bonne santé, la tâche du.de la scripte est la même : repérer ses failles et sa capacité à intégrer ou non des éléments qui peuvent le mettre en péril.

Plutôt que de signaler ces éléments comme des erreurs, des manquements, il faut les questionner : Pourquoi créer de la confusion à ce moment là ? Pourquoi cette rupture de ton ? Pourquoi montrer ceci plutôt que cela ?

Ces questions ne sont pas des questions de producteurs, elles ne vont pas mener à une réécriture, ou alors très rarement. Ce sont des questions qui permettent de tâter un terrain, de comprendre une vision, de cerner les limites et les ouvertures d'une esthétique. Elles permettent parfois de rectifier légèrement le tir, mais ce n'est pas le seul but de l'intervention du.de la scripte à ce moment là. Il s'agit réellement d'un processus qui ressemble à un diagnostic (où l'on pose des questions au patient pour savoir où il a mal) plus qu'à une intervention chirurgicale.

Fort de ce diagnostic, la.le scripte peut comprendre la vision du réalisateur, l'accompagner au mieux en intégrant la norme (c'est à dire le fil, l'allure générale, le désir de cinéma, davantage que la règle ou le rappel à l'ordre) que son film a choisi.

Vient ensuite l'étape du tournage, sur lequel la.le scripte devient le garant de la « continuité », c'est à dire d'un ensemble d'éléments allant des costumes, du maquillage, du décor, de la météo aux raccords de mouvement, d'échelle de plan, de direction de regard.

Résumer tout ce que contient le mot « continuité » n'est pas évident. On pourrait dire que le respect de la continuité est le respect de la manière dont l'organisme du film vit. C'est à dire que le sang doit circuler convenablement à l'intérieur des images (la barbe de l'acteur doit avoir la même épaisseur, la porte doit s'ouvrir dans le même sens d'un côté ou de l'autre de la pièce) et dans leur enchainement pur (les valeurs de cadre, les axes).

Continuité n'est pas forcément synonyme de fluidité. Il peut y avoir une continuité de la discontinuité, c'est à dire une manière de vivre faite d'à-coups, d'incohérences, de chocs et d'imprécisions. Cette continuité est difficile à appréhender, car elle lutte en quelque sorte contre elle-même. C'est souvent l'apanage de grands cinéastes que d'avoir réussi à s'approprier leur propre forme de continuité, d'avoir inventé une écriture cinématographique personnelle.

Pour un.e scripte, cela suppose une manière spécifique de penser les choses. S'adapter à une continuité chaotique, discontinue, ne veut pas dire lâcher prise sur ce que l'on peut « sauver », c'est à dire le fil tendu du début à la fin du film, sur lequel nous devons veiller.

La question que je me pose est de savoir si travailler sur un film « classique » et sur un film « anormal » suppose une différence de méthode, d'outils, voire une manière de penser autrement le métier, qui irait jusqu'à le redéfinir.

Ou bien, si travailler sur des films « anormaux » supposerait tout simplement une légère adaptation de nos méthodes, et un petit déplacement de nos critères d'acceptation des plans : un changement d'ordre quantitatif plutôt que qualitatif.

En tant que futur scripte, je me pose ces questions, tout d'abord par rapport à ma cinéphilie. Pour moi, les grands cinéastes sont ceux qui ont su créer leur propre syntaxe, qu'elle soit discrète ou « tape à l'œil ». Ce sont des cinéastes qui ne se sont pas contenté de réciter la leçon que des décennies de cinéma classique leur ont fourni. Même au sein d'un classicisme, ce sont ceux qui ont réussi à inscrire des singularités et du nouveau à leur geste.

Très souvent, je sens une forme d'antinomie entre les prérogatives de mon futur métier et le travail des cinéastes qui créent leur propre langage.

La caricature du.de la scripte voudrait que ce soit la personne qui se contente de rappeller au réalisateur la « règle » : celle de l'enchainement des valeurs de plan, des axes, des hauteurs caméra et des regards, pour recréer un espace fluide en trois dimension par la succession des cadres en deux dimensions que va constituer le montage du film.

En forçant beaucoup le trait, je me demande si en se reposant sur nous, ce n'est pas un peu de l'inventivité du réalisateur qui disparaît au profit d'une manière « correcte » de faire les choses.

A titre d'exemple, un des premiers films de fiction des frères Dardenne, *Je pense à vous*, aujourd'hui introuvable, a été défiguré par une équipe de « professionnels » (pas seulement une scripte), qui ont voulu montrer à ces jeunes cinéaste comment on faisait un film. Non seulement ce travail a mené à un mauvais film, mais surtout il a endigué la créativité de deux grands cinéastes en train de se révéler. Il n'est pas étonnant qu'une manière de travailler et de constituer une équipe totalement différente sont les conditions qui ont permis à *La Promesse* et à leurs films suivant d'exister.

L'humilité est une des grandes qualités d'un.e scripte. Cette humilité ne doit pas être vécue au travers d'un respect des règles exacerbé, comme une manière de se protéger de sa propre subjectivité. Un tel respect de ce qui est considéré à tort comme des règles et la bonne manière de faire peut être dangereux pour un film. La.e scripte se doit de connaître et de comprendre l'origine de ces mécanismes, de ce langage cinématographique qui fait qu'un espace peut être perçu d'une certaine manière, que l'énergie d'un plan puisse se transmettre à tel ou tel autre, que l'histoire puisse se raconter par des mots mais pas seulement. Elle.Il doit connaître et maîtriser ce langage justement pour ne pas le confondre avec des règles. On doit pouvoir jouer avec, avoir un avis dessus, juger si cette manière de filmer est en accord avec l'esthétique globale du film. Il s'agit d'une humilité à servir activement le tournage d'un film auquel on croit.

Il me semble qu'il existe réellement plusieurs manières de faire ce métier et de le penser (et encore plus de manières de se le représenter). Celle dont je désire parler est celle que j'ai envie d'adopter.

En ce sens, mon mémoire sera divisé en deux parties. La première est un retour sur les théories du langage cinématographique pour questionner la notion de Règle. Je m'appuie notamment sur des textes de Deleuze, Bazin, Metz, Bachelard et Eisenstein pour évoquer les actes qui ont donné naissance au langage cinématographique tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Surtout, il me semble important de définir ce qu'est ce langage, quelles sont ses manières de fonctionner. Ce sont ces rouages dont la.le scripte est garant. J'essaierai de présenter les tendances du cinéma classique pour les opposer à celles d'un cinéma singulier, au travers notamment de la retranscription d'un entretien que j'ai eu avec Eugène Green. Maîtriser cette théorie est pour moi une étape importante et je désire questionner son rapport à une pratique. En tant que futur scripte, j'ai besoin de pouvoir penser mon métier pour choisir la manière dont je vais le faire. Il existe des méthodes et des visions des choses beaucoup plus instinctives, comme nous le verrons en seconde partie.

Pour la seconde partie, je me baserai sur des exemples concrets de situations et de méthodes de tournage au travers d'entretiens avec Virginie Barbay, Marika Piedboeuf et

Cécile Rodolakis, scriptes respectives de Bruno Dumont, des frères Dardenne, et de Gustave Kervern et Benoît Délépine.

De l'autre côté de la réalisation, j'ai questionné le cinéaste Alessandro Comodin sur sa manière de travailler avec son scripte sur son dernier film, *Bientôt les jours heureux*, que l'on peut qualifier de singulier dans son langage.

Nous verrons que les conditions et méthodes de tournage sont partie intégrante de ce que va être le film. La théorie du cinéma n'a qu'une prise très partielle sur ces éléments là, qui relèvent de l'artisanat et du cas particulier. Cependant il me semble qu'une pensée profonde, philosophique et esthétique, nourrit l'ensemble des opérations cinématographiques.

Nous verrons que la pensée et la théorie du langage cinématographique, s'ils doivent de mon point de vue être solidement intégrés et compris, sont souvent malmenés par le réel, ou bien trouvent des manières plus souples de s'incarner. La manière dont on dépasse ce conflit entre théorie et pratique au sein de l'exercice du métier de scripte est au centre de mon mémoire.

I) IL N'Y A PAS DE GRAMMAIRE CINEMATOGRAPHIQUE MAIS DES FILMS AUX ALLURES DIFFERENTES

Le but de cette première partie est de déconstruire ce que l'on appelle la « grammaire cinématographique ». La déconstruire en analysant ce dont elle est réellement le nom, et en explorant une courte généalogie de son histoire et des conditions qui font qu'elle s'est imposée. Une fois ce travail effectué, nous nous demanderons quel est sont statut et quels sont les autres langages qui peuvent coexister avec elle.

1) La façon dont les films sont faits

Le premier point qu'il me semble important d'aborder ici, est que la façon dont les films sont faits véhicule certains principes esthétiques, des principes qui vont dans le sens de la grammaticalité, du « bon raccord » et du classicisme.

Réaliser un film est toujours prendre un risque, le cinéma est une industrie du prototype. Il s'agit toujours de composer avec une base nouvelle (le scénario) et des personnalités différentes (l'ensemble des personnes qui vont travailler dessus). Il n'est donc pas étonnant, et cela est même nécessaire pour la production industrielle, que beaucoup de films se fassent à peu près de la même manière. Cela permet d'assurer à la production l'établissement des règles et des limites du travail, aux techniciens de se retrouver en terrain connu et de bien travailler, au réalisateur d'être dans un cadre rassurant où il pourra mettre en scène quelque chose qui se rapprochera du scénario.

Cependant, il arrive que l'on perde quelque chose à travailler selon ce protocole. Certains films ne peuvent pas se tourner de manière classique, ils ont besoin d'un autre cadre pour exister. Un autre cadre ne veut pas dire une absence de cadre, mais un cadre adapté.

Le cadre commun dans lequel un film se fait est le suivant :

Tout commence par l'écriture du scénario. Découpé en séquences, écrit d'une certaine manière pour servir de document de travail dont il sera difficile par la suite de s'écarter, il sert à obtenir l'argent nécessaire à la réalisation du film. Tous les éléments relatifs à l'organisation du tournage doivent figurer à l'écrit : Décor, moment de la journée, intérieur ou extérieur, personnages, figurants et silhouettes présents, etc. Très souvent, des cinéastes de documentaire ou ayant une manière spécifique d'écrire doivent se plier à cet exercice inadapté à leurs films. Ils doivent écrire ou dialoguer des séquences qui seront improvisées, adaptées à la situation et soumises au hasard. L'exercice est parfois assez absurde.

La préparation est la partie de l'élaboration du film qui est la plus souple, certainement car elle n'est pas celle qui coûte la plus cher. Un.e scripte, par exemple, peut s'impliquer dans la préparation d'un film, et cela est important et même nécessaire dans le cas d'une écriture singulière. Ce travail ne sera cependant par reconnu financièrement, et cela entraine des habitudes de travail qui font que la.le scripte arrive relativement tard sur un projet, souvent au détriment de la qualité de son travail.

Ensuite, le plan de travail contraint à beaucoup de choses : on ne peut pas tourner autre chose ou en dehors des horaires prévus, surtout si la taille de l'équipe est importante.

La répartition des tâches sur un plateau classique est aussi très verrouillée et hiérarchique. Ces règles du fonctionnement normal d'un plateau sont importantes, elles assurent un travail efficace et productif au sein d'une économie, mais ne contribueraient-elles pas à véhiculer aussi une certaine esthétique, qui ne convient pas à tous les films ?

Les choix du réalisateur et du producteur sur la manière dont le film va se faire ont un impact énorme sur le résultat final. Vaut-il mieux s'entourer d'une grande équipe et ainsi avoir moins de marge de manœuvre mais une meilleure qualité technique ? Qui implique-t-on dans la préparation ? A quel moment ? Comment vont s'organiser les rapports hiérarchiques sur un plateau ? Y aura-t-il une liberté de parole des collaborateurs et dans quelle mesure ? Le cadre est important, et même les films les plus libres de la Nouvelle Vague, contrairement à ce que raconte la légende, ont été planifiés, préparés, tournés dans un cadre, mais un cadre adapté.

Selon les réponses que l'on apporte à ces questions, les films pourront être très différents.

Revenons maintenant en arrière, et observons les principes théoriques à partir desquels les singularités du langage cinématographique se retrouvent soumis à des règles souvent contraignantes et standardisées.

2) Langage cinématographique et grammaire

Deleuze : « C'est ça une théorie, c'est exactement comme une boite à outils. Rien à voir avec le signifiant… Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. Et pas pour soi-même. S'il n'y a pas des gens pour s'en servir, à commencer par le théoricien lui-même qui cesse alors d'être théoricien, c'est qu'elle ne vaut rien, ou que le moment n'est pas venu.

(…)

La théorie, ça ne se totalise pas, ça se multiplie et ça multiplie. C'est le pouvoir qui par nature opère des totalisations, et vous, vous dites exactement : la théorie par nature est contre le pouvoir. »[1]

Connaître la théorie du cinéma et en parler assez longuement dans la première partie de mon mémoire me semble important à plusieurs titres.

Tout d'abord à cause de l'une des raisons d'être du métier de scripte, qui le place généralement du côté du pouvoir, ce pouvoir qui ordonne au cinéma d'exister d'une certaine manière en lui imposant des « règles ». Ces règles ne sont en fin de compte pas si nombreuses, elles concernent le respect des « 180° », c'est à dire la ligne imaginaire entre les personnages que l'on ne doit pas franchir, l'enchainement des échelles de plan, et le respect de la continuité dans les raccords.

Ce ne sont pas ces « règles » et ces canons esthétiques qui me dérangent en soi, mais le fait qu'ils soient considérés comme « normaux » dans la quasi-totalité des films, même quand ceux-ci se réclament de l'œuvre d'art.

Quelque part, la.le scripte est « programmé » pour connaître ces règles, et prescrire leur application. Il me semble donc primordial de savoir d'où elles viennent et ce à quoi elles servent, afin de ne pas être totalement gouverné par elles.

Ensuite, au sens que lui donne Deleuze, la théorie multiplie, c'est à dire qu'elle approche son objet de multiples manières, met à jour ses propres origines et ne se présente pas comme un discours d'autorité. Elle permet de penser d'autres systèmes de règles, moins stricts sans être désordonnés.

---

[1] « Les intellectuels et le pouvoir, Deleuze et Foucault », *L'arc n°49*, p3-4

Cette approche théorique des questions liées au langage cinématographique me permettra j'espère de questionner le poids de ces « règles » qui sont au cœur du travail des scriptes.

Un réalisateur, tout comme un.e scripte, ne se pose pas ces questions quand il écrit ou tourne un film. Les théories du cinéma que nous allons explorer représentent soit un arrière plan assez lointain de la pratique, soit une analyse des films après coup. Cependant, un film s'inscrit toujours dans une Histoire, et la théorie permet de penser les grands courants esthétiques qui la constituent. On oppose souvent théorie et instinct, maîtrise et aléa, mais ce que l'on appelle instinct est souvent une forme d'expérience que l'on s'est constituée en voyant ou en travaillant sur des films. La théorie permet de rendre compte de certaines des tendances qui sous tendent nos instincts. Des choses lui échappent forcément, et c'est en ce sens qu'il doit y avoir des relais, avant et après coup, avec une pratique.

« *Est-ce que c'est montable ?* »

Cette question, un.e scripte l'entend souvent. Sa capacité à y répondre résume presque à elle seule l'ensemble de ses prérogatives sur un plateau. Par « montable », on entend : « est-ce que le plan que nous tournons remplit les critères de continuité spatiale, temporelle, émotionnelle, narrative, à un certain degré que nous avons définis ensemble ? ». La.e scripte va juger un plan en fonction de ces critères et signaler au réalisateur si quelque chose pose problème. Le plan sera plus ou moins valide, plus ou moins « montable », selon qu'il se rapproche ou s'éloigne de la qualité que nous attendons de lui. La capacité de décision d'un.e scripte repose sur un principe discriminatoire auquel se réfère un jugement de valeur. La valeur d'un plan se mesure à sa «grammaticalité » ou à son « acceptabilité ». Par « grammaticalité », j'entends l'ensemble des qualités qui font qu'un plan répond aux critères de grammaire cinématographique classiques (construction claire et réaliste de l'espace, mouvements fluides, axes et directions de regard respectés, échelle correcte par rapport à ce qui a été tourné avant ou après). Nous reviendrons sur le terme de « grammaire », dont l'usage est problématique voire inadéquat quand on parle de langage artistique.

Le terme d' « acceptabilité » me semble plus approprié. Il peut s'avérer aussi plus vague. L'acceptabilité est un critère de sélection, qui ne se rapporte pas à une règle transcendante (la grammaire), mais bien à une forme qui est immanente au plan, et à ce que nous attendons de lui.

Il y a pourtant ce que l'on appelle communément une grammaire cinématographique. Qu'est-elle vraiment ?

Nous pouvons répondre à cette question en étudiant, en amont, la question du langage artistique. Si nous admettons son existence, quelle est sa nature, ses formes possibles, sa structure ?

Comparons le au langage courant, fait de lettres, de mots, de phrases et de règles de grammaire strictes. Nous pouvons découper la phrase en signifiants, qui renvoient chacun à un signifié. L'œuvre d'art nous paraît beaucoup plus compliquée à découper de cette manière.

Il est difficile de nier que l'œuvre d'art est, prise globalement, un *signe*, c'est-à-dire une réalité matérielle porteuse de sens. Francastel écrit que dans une œuvre « les éléments

hétérogènes se fondent en un ensemble signifiant » (*La figure et le lieu*). Barthes définit l'art comme « le sens en tant qu'il est produit sensuellement » (*Le plaisir du texte*).

L'œuvre d'art, au contraire de la phrase, n'est pas composée de signes, elle est, *globalement*, un signe. Cela veut dire que les unités qui la composent (dans le cas d'un film, les plans), sont signifiants, mais pas indépendamment les uns des autres. Ils sont signifiants, relativement à ce que Deleuze (*L'Image mouvement*) nomme des « Ensembles » (des séquences), et au « Tout » (l'Idée du film). Quand on parle de grammaire cinématographique, il ne faut donc pas la confondre avec la grammaire linguistique.

Il me semble qu'on ne peut l'appliquer au cinéma que par analogie, mais c'est une analogie trompeuse. La définition du mot « Grammaire » dans le Larousse est la suivante : « Ensemble des règles qui président à la correction, à la norme de la langue écrite ou parlée ».

Dans ce que nous appelons le langage cinématographique, il existe des formes de syntaxe (champ-contrechamp, raccords, sorties et entrées de champ), mais les éléments qui sont liés (des mots ou des plans), sont de nature fondamentalement différente. La règle, en grammaire, est arbitraire et neutre. Hormis dans le langage poétique, il faut suivre ses règles, sous peine de faire des erreurs, d'être incompris. Le langage artistique est régit différemment.

Il me semble important d'aborder la question du langage cinématographique sous l'angle du découpage et du montage. S'il n'est pas soumis à des règles de grammaire, de quelle manière le cinéma s'exprime-t-il ?

Nous l'avons vu, beaucoup de films se tournent de la même manière, selon des principes de mise en scène et de montage identiques. Cette normalisation est perçue comme une « grammaire cinématographique », c'est à dire un ensemble de règles communément acceptées qui ordonnent le découpage d'un film. Il importe donc de revenir au moment où ces règles de « grammaire » ont commencé à apparaître, c'est à dire dès les débuts du cinéma, puis au moment où sa production est devenue une industrie.

Parler de grammaire cinématographique, c'est déjà accepter beaucoup de choses, à savoir que le cinéma est une langue, que le plan est l'équivalent du mot, et même pour certains théoriciens, que le fondu enchaîné est l'équivalent de la virgule, etc.

Certains ouvrages théoriques, comme celui du cinéaste André Berthomieu, *Notes sur Essai de grammaire cinématographique* (1946), proposent une classification pratique et linéaire des éléments d'un film à la manière d'un manuel de grammaire.

Berthomieu explique la fonction syntaxique des transitions visuelles, ainsi « L'ouverture Fondu c'est la majuscule au début de la phrase. La fermeture Fondu, c'est le point final. » (p41), et l'on met en garde contre les fautes de style, qui sont autant de maladresses acceptées dans le langage courant, mais qui sont inélégantes et fausses grammaticalement. En ce sens, il ne faut jamais raccorder dans l'axe, car « il faudra toujours qu'à un changement de plan corresponde un changement d'axe de l'appareil. » (p77)

Est considérée comme une erreur ce qui crée une gêne à l'œil du spectateur, par exemple les mouvements contrariés, le passage d'un plan d'ensemble à un gros plan sans passer par une valeur intermédiaire… Marcel Lherbier est cité en début d'ouvrage : « Le cinéma est une machine à imprimer la vie ». La manière dont cette phrase est interprétée par Berthomieu est que l'artifice de la mise en scène doit s'effacer le plus possible. Le cinéma a la capacité d'enregistrer la vie et de la restituer « telle quelle ». Pour ce faire, il faut travailler

selon un protocole strict, humble et lisible. Car la fonction première de cette « grammaire » est de rendre « lisible » le récit enregistré par la caméra et le microphone. Cet idéal de lisibilité est celui du cinéma classique. Berthomieu tente avec ce court ouvrage de poser les bases d'une solidification de ces règles de lisibilité découvertes de manière empirique, d'où la teneur excessive et dogmatique de ses affirmations. Cette vision du cinéma un peu poussiéreuse est à la fois touchante et intéressante car elle nous vient d'un homme qui est avant tout cinéaste, et un cinéaste qui cherche à faire le bilan de ce que son expérience de metteur en scène lui a fourni comme certitudes sur la manière de découper un film. Ce livre nous éclaire sur sa pratique et une pensée de la mise en scène largement répandue en France jusqu'aux années 1950.

La lisibilité et la fluidité sont ici les deux critères principaux de la qualité d'un découpage. Cependant l'emploi d'effets n'est pas totalement banni, mais il faut les utiliser avec « beaucoup de prudence et de jugement », sous peine de nuire « à la qualité émotive du film ». (P53)

La virtuosité, le style et la subjectivité du réalisateur sont des choses dont il faut se méfier : (Le découpeur) « ne devra pas perdre de vue, qu'avant tout, le film qui sera réalisé d'après son découpage devra être harmonieux et ne pas volontairement rechercher des effets techniques compliqués, incompréhensibles pour le spectateur. » (p55)

Cette conception très classique du cinéma, qui repose sur des principes de lisibilité de l'action, d'effacement de la caméra et de l'auteur, est néanmoins encore très présente aujourd'hui. Les « règles de grammaire » évoluent sans cesse pour s'adapter à leur temps et aux habitudes des spectateurs (ce ne sont donc pas des règles de grammaires), mais les principes esthétiques qui les sous-tendent sont restés les mêmes. Ce sont peut-être davantage des conventions de représentation que des règles.

3) La syntaxe d'un film est un élément signifiant

Que se passe-t-il quand un cinéaste s'éloigne de ces règles de grammaire, à quoi ressemble son film et que dit-il ? A partir de remarques théoriques générales, nous nous intéresserons au cas particulier de l'œuvre d'Eugène Green.

On pourrait maintenant se poser la question, abstraite, de savoir si la syntaxe d'un film et la « grammaire » qui l'accompagne peuvent être déconstruites, tordues, sans que le sens de l'œuvre en soit changé (cela reviendrait, par exemple, à proposer deux version du montage du même film, racontant la même histoire, mais l'un avec fluidité, l'autre par à-coups, ellipses, chocs successifs, etc.). Le simple fait d'adopter une syntaxe fluide n'est-il pas déjà quelque chose de signifiant ? C'est affirmer une certaine vision du monde, cohérente, continue, assez fluide et rationnelle pour être représentée par des conventions très généralement répandues. En tout cas, suivre sagement cette « grammaire » signifie que l'on ne se pose pas, ontologiquement, une question sur le monde que l'on représente. C'est le cas de nombreux téléfilms, de séries ou films commerciaux ou au contraire dits « naturalistes ». On croit à l'adhésion de la forme la plus discrète possible, l'écart le plus réduit, avec ce qui est montré. Le respect de cette forme que l'on qualifie à tort ou à raison de « grammaticale » a une qualité indéniable : sa lisibilité. La forme tend à s'effacer totalement, et à se fondre au service de la description du scénario. Atteindre la réalisation impeccable d'une forme comme celle-ci suppose une maitrise et un questionnement constant : où doit-on placer les comédiens et la caméra pour que la présence de cette dernière soit indiscernable et qu'elle nous montre ce que l'on veut voir ? Comment les plans doivent-ils s'enchaîner pour que le spectateur sache

toujours où il se trouve et ne ressente aucune gêne visuelle ? Cette « grammaire » est le canon esthétique essentiel du cinéma classique.

Si l'œuvre d'art doit communiquer ou exprimer un sens, cette « grammaire » a une utilité indéniable. Si une œuvre d'art a une fonction pratique, il faut bien qu'elle soit porteuse de sens, que ce sens soit transmis et compris.

Il faut cependant la prendre pour ce qu'elle est, c'est à dire dans une acceptation moins stricte que celle de la grammaire littéraire. La différence essentielle est que la grammaire est un système de règles organisant des signes. Quelles sont les règles d'agencement des unités signifiantes d'un film ? Elles ne sont pas aussi strictes que celles du langage verbal.

Essayons de définir la nature des unités signifiantes d'une œuvre d'art. La plus grande particularité du langage esthétique est à saisir au niveau du rapport du signifiant et du signifié. Quel que soit ce rapport, il faut au moins éliminer deux autres rapports : il n'est ni un rapport arbitraire (comme dans le langage verbal non artistique) ni un rapport de simple dénotation symbolique (qu'elle soit imitative ou non-imitative, comme celle d'une carte routière). Entre les deux, entre l'arbitraire du signe et la dénotation non-artistique (imitative ou non), il y a de la place pour quantité de rapports entre le signifiant et le signifié, que l'on pourrait ranger sous la notion très générale de *ressemblance* (que je distingue de celle de dénotation, imitative ou non). Il y a une ressemblance entre telle phrase musicale interprétée par des cuivres et le sentiment de joie, il y a une ressemblance entre les formes et les couleurs des dernières toiles de Nicolas de Staël et la mélancolie, il y a une ressemblance entre un travelling avant sur le visage d'une actrice et le sentiment amoureux.

La notion de ressemblance étant éminemment subjective, il n'est pas étonnant qu'au sein du langage artistique, il s'opère des individuations propres à chaque créateur.

J'ai eu la chance de rencontrer Eugène Green l'année dernière à la Fémis. Il est un de ces cinéastes intransigeants, qui ne triche pas avec ce qu'il est. Il est aussi l'auteur d'une œuvre littéraire et critique très éclairantes sur son travail et le langage dans le cinéma en général.

Dès son premier film, *Toutes les nuits* (2001), Eugène Green a inventé son propre langage. Ses films sont néanmoins narratifs, et empruntent certaines conventions au cinéma classique. Ce qu'il y a de singulier dans son cinéma ne tient pas au fait qu'il déconstruise totalement le langage du cinéma classique mais qu'il le reformule, qu'il l'adapte au sens qu'il veut lui faire porter. Ses films sont différents les uns des autres, mais le langage qu'il emploie dans chacun d'entre eux reste le même. Ce langage, riche et singulier, est celui qu'il a trouvé pour s'exprimer. Selon lui, le langage exprime une vision du monde, et on peut exprimer plusieurs choses très différentes au sein d'un même langage.

L'une des singularités de son écriture s'exprime dans le champ-contrechamp (cf. ci-dessous) – convention cinématographique s'il en est. Ils commencent comme des champs-contrechamps classique, mais quand le dialogue et l'échange entre les personnages qui parlent devient intense, la caméra est placée entre eux, et les comédiens regardent l'objectif pendant qu'ils parlent. En faisant cela, il transgresse une convention qui veut qu'un acteur ne vienne pas y planter les yeux pour mettre en évidence la représentation et rompre le pacte fictionnel. En même temps, il contourne une convention somme toute étrange, peut-être plus pernicieuse car totalement admise dans la quasi-totalité des films, à savoir que la caméra soit toujours un peu le point de vue d'un voyeur, qui regarde les personnages par dessus leur épaule, dans leur dos. Il adopte donc une autre approche du champ-contrechamp, mais en même temps il réinterprète aussi le champ-contrechamp à la Ozu.

Les Signes (2006), Eugène Green

On lui a parfois reproché le fait qu'il souligne l'artificialité du film en faisant regarder la caméra à ses acteurs. Il répond que le cinéma est un artifice, et que c'est au travers l'artifice que l'on révèle des choses intéressantes.

La manière dont il explique ce choix est si évidente que l'on se demande pourquoi si peu de cinéastes utilisent ce procédé, tant il semble intuitif. Certainement le poids des conventions du cinéma classique, intégrées profondément par les cinéastes et les spectateurs. Dans une discussion, on regarde la personne à qui l'on parle dans les yeux. C'est comme cela que, selon Eugène Green, l'énergie se transmet : à la fois de personnage à personnage, mais aussi des personnages aux spectateurs. Une partie de l'énergie passe par le regard, et Eugène Green place métaphoriquement la caméra entre les comédiens pour exprimer cette énergie. Il

m'explique que pour lui, il est absurde de renoncer à la réalité d'une conversation, surtout au nom d'une convention.

Inventer son propre langage ne veut pas dire être en opposition totale avec le « langage courant » du cinéma. Les conventions classiques, celles des raccords et de la narration, sont intégrées dans sa manière de s'exprimer. Il essaie de respecter les raccords qui créent de la fluidité, car les transgresser n'apporterait pas quelque chose d'intéressant pour son cinéma.

Si l'on s'accroche autant aux règles dans le cinéma classique ou même dans le cinéma plus singulier, c'est qu'elles permettent de recréer au mieux un espace physique cohérent et intelligible.

La vision de la caméra n'est pas celle de l'œil humain, elle occulte toute la périphérie du regard, elle crée un hors champ qui n'est pas celui de l'expérience de vie habituelle. Le regard humain, binoculaire (contrairement à celui de la caméra) est constamment en mouvement, il « recadre » plusieurs fois par seconde, sans que l'on en ait conscience. Respecter les axes, les enchainements de valeurs de plan et la cohérence spatiale sont des règles qui servent à compenser les aspects restrictifs de la vision du monde au travers d'une caméra.

Si la règle sert la volonté du réalisateur, il faut la respecter. Si elle est contre sa volonté, il faut la transgresser. Il ne doit pas y avoir de pression extérieure.

Eugène Green a ainsi établi ses propres règles et les fait respecter. La manière dont un cinéaste invente ses règles dépend de chacun. Pour lui, cela s'est fait instinctivement. L'équipe était perplexe sur son premier film et il a du faire preuve d'une grande ténacité. Les techniciens ont vu, au fur et à mesure, que son langage fonctionnait et lui ont fait confiance. Si ces règles ne viennent pas de manière instinctive, il faut faire des essais. L'école est un lieu privilégié pour cela.

Pour faire une petite digression et prendre l'exemple de mes expériences de tournage à la Fémis, il me semble que les étudiants en réalisation sont assez peu nombreux à essayer d'inventer leur langage. Ceux qui essaient accouchent en général des films les plus fragiles. Il me semble que ceux qui persévèrent, et qui finissent par trouver un langage à eux sont ceux dont le cinéma est véritablement porteur de quelque chose de profond. Ce sont souvent des jeunes cinéastes qui creusent déjà un sujet, film après film, sans se disperser, et inventent la forme cinématographique adéquate à leur pensée.

Travailler avec eux en tant qu'étudiant scripte est très stimulant, surtout lorsque l'on partage des goûts de cinéma commun. Beaucoup de questions se posent au sein de l'équipe pour essayer de faire quelque chose de nouveau. J'ai néanmoins souvent eu l'impression de me retrouver dans une position ambiguë, où j'essayais d'accompagner de jeunes réalisateurs dans leur vision que je comprenais mal, et qui pouvait s'avérer parfois théorique ou confuse sur certains points. En tant qu'étudiant, j'ai remarqué qu'il était plus facile de se protéger derrière la règle en cas de doute. Se situer du côté de la singularité est toujours prendre un risque : Est-ce-que ça va fonctionner ? Va-t-on se faire comprendre ? Comme technicien, accompagner un réalisateur au sein de ce nouveau langage est d'autant plus compliqué qu'il faut d'abord le comprendre, pour ensuite l'aider à l'appliquer.

Je me suis souvent retrouvé dans la situation où j'encourageais les réalisateurs.trices à être plus explicites, à exprimer certaines intentions par des dialogues. En tout cas, quand cela était possible, j'insistais pour que l'on tourne une prise avec une ligne de dialogue explicatrice, à propos de certains éléments de l'intrigue que le spectateur ne comprendrait pas autrement. Cela laissait la possibilité au montage de choisir cette prise ou non.

Ce faisant, je poussais les réalisateurs à « se couvrir », une manière traditionnelle de faire sur des tournages classiques. Quelque part, il me semble que le rôle d'un.e scripte se situe aussi ici, dans la suggestion au réalisateur d'éléments pour « assurer » que son film sera compris. Libre ensuite à lui de prendre en compte ces remarques, qui tombent parfois à côté du projet du film, mais qui ont le mérite de placer le réalisateur face à des questions pragmatiques qu'il aura peut-être oubliés.

Revenons à la spécificité du cinéma d'Eugène Green. Il est une recherche spirituelle, et tous ses plans sont construits de sorte à ce qu'ils dégagent une énergie, par le cadrage, la lumière, le jeu, le texte, la symétrie, le geste juste. Il y a une épure dans les gestes et le jeu. Ces règles sont plus importantes que celles qui permettent une construction « correcte » de l'espace et du temps. Pour chaque plan, la présence des regards est très importante, davantage que leur justesse spatiale.

De nombreux cinéastes travaillent ainsi, en changeant les règles pour faire advenir une émotion ou une présence. Ceci met en évidence un élément propre à la « vraisemblance » filmique. Elle est à chercher au niveau du dynamisme vivant et constructeur de la perception, et pas seulement à celui des données objectives de la situation perçue. Bien des mouvements d'appareil, des cadres, des distances, consistent à livrer un objet invraisemblable à un regard vraisemblable. Le point de vue est toujours celui « du film », et pas celui des personnages. La vraisemblance de la représentation des espaces répond donc avant tout à des règles filmiques, et secondairement à la géographie objective des lieux.

Green ne cherche pas à créer des effets de réel, mais à montrer ce qu'il y a de caché, de spirituel, dans des situations relativement ordinaires.

Il est très critique envers le cinéma français actuel. De son point de vue, c'est comme si les films étaient réalisés par des logiciels, aussi bien sur les thèmes abordés par le scénario (films psychologiques sur des couples bourgeois ou films de banlieue) que sur le découpage et la mise en scène. Le naturalisme est selon lui un effet de mode, la norme actuelle.

Son travail est difficile, malmené par une forme de censure du côté des commissions, dont il ne correspond pas aux formats. La bonne parade pour parvenir tout de même à réaliser ses films qui se font avec peu d'argent est de tout préparer très précisément en avance, pour tourner vite et rentrer dans les budgets. Les tournages sont très cadrés et contrôlés.

En tournage, il me dit qu'il accorde beaucoup d'attention à la précision des gestes par rapport au cadre, à la diction des comédiens (élément sur lequel la scripte doit se montrer très attentive). Les premières prises sont souvent les plus intéressantes. Il aime utiliser le son direct, domaine dans lequel il veille à ce qu'il y ait une certaine épure (pas d'effet de réel, de sons rajoutés).

Le montage de base est déjà dans le scénario, le film est vraiment écrit. La structure est déjà là, le travail du monteur est un travail de précision sur les raccords.

Cependant, le film n'est pas fait avant de tourner. Ce qui fait qu'un plan est bon ou non se passe au moment de la création, en fonction de l'énergie des comédiens et de la lumière.

Au contraire, dans la plupart des films de convention naturaliste (une part importante de la production française d'aujourd'hui), le cadre a relativement peu d'importance. Les films se tournent beaucoup à l'épaule ou selon un découpage plus ou moins improvisé respectant les règles de « grammaire » dont nous avons parlé (à la manière d'une boite à outils adaptée à

toutes les situations). Sur ce genre du film, les dernières prises sont souvent les meilleures, car les accrocs techniques ou humains des premières ont été gommées par la répétition identique de la même action.

La méthode de travail d'Eugène Green a fait que son rapport aux scriptes (il préfère employer le terme de « Continuité », car il n'utilise aucun anglicisme) n'est pas toujours facile. Il m'explique qu'une fois sur deux, les choses se passent mal. Les scriptes avec lesquelles le travail s'est bien passé sont celles qui ont compris sa manière de faire et l'ont accompagné à l'intérieur de celle-ci. D'autres se sont montrées totalement hermétiques à son langage, au nom du respect des règles classiques. Nous verrons dans la deuxième partie comment un.e scripte peut s'approprier le langage propre à un cinéaste.

Nous l'avons vu, inventer un langage ne veut pas dire que l'on s'ouvre à toutes les fantaisies. Une part du sens du film est contenue dans chaque plan, et cette signification est révélée par sa position par rapport aux autres plans. La signification que contient en puissance chaque plan est manifeste sur deux niveaux, sur ce que Deleuze (*L'Image Mouvement*) appelle les Ensembles, et le Tout. Un film est un Tout signifiant, une Idée, mais aussi un agglomérat d'Ensembles, d'unités narratives figurant des situations physiques, des relations spatiales et émotionnelles entre des personnages, des morceaux de récit filmés.

Un film est une œuvre d'art, du moins potentiellement. En ce sens, il est un objet dans lequel un imaginaire se déploie. L'imagination est par définition quelque chose de nouveau. Les mots de Gaston Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, s'ils désignent le langage littéraire et poétique, n'en sont pas moins pertinents pour parler de cinéma :

« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former les images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. »[1]

Un film doit répondre au « besoin essentiel de nouveauté qui caractérise le psychisme humain. »[2]

Règles et grammaire cinématographique font peser un risque de standardisation, un emprisonnement dans des normes formelles mettant en péril la dimension artistique des œuvres.

« L'image apprise dans les livres, surveillée et critiquée par les professeurs, bloque l'imagination. L'image réduite à sa forme est un concept poétique ; elle s'associe à d'autres images, de l'extérieur, comme un concept à un autre concept. Et cette continuité d'images, à laquelle le professeur de rhétorique est si attentif, manque souvent de cette continuité profonde que peuvent seules donner l'imagination matérielle et l'imagination dynamique *».*[3]

Ce que l'on appelle la « grammaire » serait en fin de compte une continuité d'images rhétoriques : les images s'associent à d'autres images un peu comme des concepts à d'autres concepts (ce gros plan sert à montrer l'émotion du personnage, ce plan d'ensemble signifie que l'on a changé de décor, etc.). Cette rhétorique, admise et universelle, ne bloque-t-elle pas justement l'imagination ?

---

[1] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, introduction, p6-7
[2] Idem
[3] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes,* p18

La distinction autour de laquelle nous tournons est celle qui existe en histoire de l'art entre classicisme et modernité.

La première modernité est le romantisme (Hugo). Le moderne procède le plus souvent par juxtapositions. L'art classique est un art de transitions, l'art moderne insiste sur les juxtapositions. L'intention de l'artiste est de mettre du désordre dans un ordre qu'il considère un peu comme la banalité ou la gratuité de l'ordre alphabétique. On passe à un art conçu comme virtuosité. Cette dernière réflexion s'applique au cinéma d'Eugène Green, qui sous des aspects classiques et « sages », opère de véritable transgressions (regards caméra, dialogues non naturalistes, épure, etc.) L'artiste doit enrichir les interconnections.

Eugène Green se fonde aussi sur le baroque (âge classique), le type d'adresse – regard-caméra – renvoie à l'adresse au spectateur dans le théâtre baroque.

La révolution cartésienne consiste à remplacer l'imagination des supports par l'intelligence des rapports (les relations entre les objets, l'ordre, la mesure). Dans le classicisme, il y a une « réciprocation » de l'Être et de l'Un. Il n'y a d'Etre que par l'unité. Dans les grandes œuvres classiques, on a une surabondance d'Etre, et d'Unité dans son œuvre.

Le génie de l'artiste classique vient de cette surabondance, et non pas d'une discontinuité soudaine.

L'idéal dans l'esthétique moderne est un idéal face à la discontinuité essentielle. On demande à l'artiste de laisser les choses dans leur non-construction première : esthétique de l'épiphanie (moment d'Être par excellence, où l'on voit les choses dans leur pure apparence et leur beauté intrinsèque). Au cinéma, cela se traduit par une esthétique de l'ellipse, du montage successif de deux plans non raccords, dont l'enchainement pose question au lieu de fluidifier un mouvement. Le spectateur crée un lien, se raconte une histoire entre deux plans. On le sollicite au lieu de l'accompagner calmement dans la découverte d'une action.

On demande à l'artiste moderne quelque chose de moins qu'aux autres : il n'a pas besoin d'être aussi méticuleux qu'un artiste classique sur la représentation de l'espace et la fluidité du passage entre les plans. On lui demande de poser des questions et de déployer un imaginaire, quitte à ce que certains aspects de sa mise en scène paraissent imprécis et imparfaits.

La traditionalisation est l'apparition d'un langage commun à l'intérieur duquel travaillent, pendant un certain temps, les artistes. La traditionalisation est ce qui crée les conventions. Au cinéma, la convention majoritaire actuelle a ceci de particulier qu'elle tend à rendre tout artifice invisible pour le spectateur habitué à voir des films. Le découpage disparaît dans sa conscience, il ne reste que l'objet filmé. Nous allons essayer de mettre en lumière certains des événements qui ont donné forme aux conventions classiques du cinéma.

4) Le cinéma comme invention de langages – Apparition des codes dans l'Histoire du cinéma

« Je raconte à Gilberte, qui rit, à Pesaro, devant Barthes qui faisait en pire le Berthomieu, la sublime envolée de Moullet, courtelinesque et brechtien, lançant à la figure du structuraliste : « Le langage, monsieur, c'est le vol ». Moullet a raison. Nous sommes des enfants du langage cinématographique. Nos parents, ce sont Griffith, Hawks, Dreyer, et

Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs les structures, sans images, et sans sons, comment pouvez-vous en parler ? »[1]

Le langage cinématographique est né avec des films. Ses structures, ses codes et ses conventions ne lui préexistent pas. Le structuralisme nous permet de comprendre son fonctionnement mais ne doit jamais être détaché des images premières et de ce qu'elles nous racontent.

Très tôt, le cinéma est conçu par ceux qui le pratiquent non pas comme une reproduction de la vie mais comme une simulation. Le montage et le cinéma sont une reconstruction, un produit de la « techné », le résultat d'une manipulation. Ils n'ont pas pour but de représenter le réel, ils n'essaient pas d'imiter le visage de l'objet initial. L'objet naturel sera toujours différent de son modèle reconstruit. Imiter la vie n'a donc pas de sens, cette entreprise est vouée à l'échec. Il faut plutôt se servir des outils du cinéma pour créer, imaginer de nouvelles simulations, faire émerger de la signification.

La voie était libre pour le terrain de l'expérimentation, l'affirmation du point de vue, qui aboutit sur l'apparition de la notion d'auteur. Nous allons voir que ce courant a permis la naissance de nombreux éléments de syntaxe qui paraissent totalement naturels et classiques à un spectateur d'aujourd'hui, mais qui ne l'étaient pas du tout à l'époque.

Dans le cinéma des années 1920, les réalisateurs qui ont suivi ce courant ne sont pas avares en « effets », inventant des procédés de montage et de cadrage totalement nouveaux. Nous allons principalement parler de cinéma narratif, et pas de cinéma purement expérimental. Les codes que nous connaissons aujourd'hui et qui nous semblent naturels sont liés à la notion de narration, comme nous le verrons plus bas.

Dans *La Roue* (1923), d'Abel Gance, nous assistons peut-être à l'un des premiers fondus enchaînés du cinéma, à l'intérieur d'une scène qui nous fait passer du monde « réel » à un monde fantasmé par un des personnages. Ce dernier, fils de cheminot très modeste, rêve de vivre au Moyen-âge et d'y fabriquer des instruments de musiques. Un carton de dialogue nous parle de son désir et, par un fondu enchaîné, nous voyons son atelier moderne transformé en magnifique décor médiéval rempli d'instruments. Les spectateurs de l'époque devaient comprendre cet effet, car ils comprenaient ce qui était raconté, qu'ils assistaient à une projection mentale fantasmée par le personnage. Il en est à peu près de même pour les autres procédés de découpage courant. Les gros plans, champs-contrechamps, raccords regards, inserts et montages alternés ne sont pas apparus d'un coup. Il a fallu beaucoup d'essais aux premiers cinéastes (qui ne s'appelaient pas encore comme cela avant les années 20) pour se libérer des principes esthétiques de la mise en scène théâtrale et monstrative héritée des arts de la scène, et montrer une histoire dans des décors en trois dimensions, sur plusieurs époques et lieux.

Les « codes » de la représentation sont donc apparus progressivement, et sont les fruits de nombreux essais pratiques plus ou moins fructueux. *Intolérance* de Griffith (1916) est à la fois extrêmement novateur et extrêmement prudent dans ses propositions de montage. Il utilise sans cesse un montage alterné, des raccords regards, des gros plans, des plans métaphoriques abstraits du déroulement chronologique de l'intrigue (à l'image de ce plan du landau baigné d'une lumière divine qui revient à de nombreuses reprises). Toutes ces innovations sont accompagnées, surtout en début de film (ça l'est moins vers la fin, comme si

[1] Jean-Luc Godard, *Trois mille heures de cinéma*

l'on faisait confiance en la capacité d'apprentissage du spectateur), par des cartons très didactiques. Ainsi, un carton nous présente chaque décor, époque, événement, personnage. Le raccord regard désirant entre un mercenaire et une jeune femme se sentant épiée est explicité par un texte, etc.

Intolérance, D.W. Griffith (1916)

On peut se demander si cet usage intensif des cartons n'est pas « trop » prudent, même pour un spectateur de l'époque. Il est en tout cas symptomatique d'un langage en train de s'inventer. Les spectateurs de *The Great Train Robbery* (1903) devaient comprendre les champs-contrechamps car, sans recours aux cartons, un plan nous dévoilant des assaillants nous donne naturellement envie de voir ceux qui sont attaqués ! Ce qui amène à un contrechamp comme cadre naturel de la monstration de l'événement que l'on nous représente.

Des linguistes se sont intéressés à la manière spécifique dont le cinéma s'exprimait. La sémiologie du cinéma est l'étude de la combinaison des codes du cinéma. Pour Jakobson, linguiste russe, le code est « l'ensemble des conventions qui permettent le processus de signification ». En linguistique, un code est un système de liaisons stables entre des signifiants et des signifiés propre à une communauté. La langue est un code dans la mesure où est elle est constituée par l'ensemble des conventions nécessaires à la production de sens. Les codes ne sont pas naturels mais conventionnels.

Christian Metz explique clairement cette idée selon laquelle les « codes narratifs » et les raccords « qui fonctionnent » ont été compris par les spectateurs « primitifs » parce qu'ils avaient d'abord compris l'histoire racontée. Même si l'effet semble osé, non naturel et très artificiel, il est compris dès les premiers temps du cinéma narratif lorsqu'il sert la narration - les cas du cinéma expérimental de l'époque ou, plus tard, du cinéma moderne, sont différents. L'effet est alors recherché pour la sensation, voire simplement pour l'expérimentation. Selon Metz, il ne faut pas comprendre ces « codes » comme des éléments grammaticaux arbitraires et figés, comme une grammaire composée de mots et de ponctuation. Bien au contraire :

« Car l'erreur était tentante ; vu sous un certain angle, le cinéma a toutes les apparences de ce qu'il n'est pas. Il est, à l'évidence une sorte de langage ; on y a vu une langue. Il autorise, il nécessite même un découpage et un montage : on a cru que son organisation, si manifestement syntagmatique, ne pouvait procéder que d'une paradigmatique préalable, fût-elle présentée comme encore peu consciente d'elle-même. Le film est trop clairement un message pour qu'on ne lui suppose pas un code. »[1]

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. p 54

Comme une langue, le cinéma juxtapose de petites unités signifiantes pour former des unités signifiantes plus grandes. Cependant, contrairement à lui, il n'y a pas de règles concernant la manière dont sont représentées les choses à l'intérieur des plans (comme des règles de conjugaison ou d'accord dans une langue).

C'est donc cette organisation syntagmatique du cinéma, qui juxtapose des plans pour dire quelque chose, qui a fait qu'on l'a très tôt comparé à une langue. La langue est un code, composé de signifiants et de signifiés. Le message est différent quand il passe au travers des plans. S'il existe des codes dans les représentations, la lecture d'une image ne se fait pas par une opération purement intellectuelle. On ne comprend pas une image parce qu'on connaît le code. Et pourtant de nombreux codes de représentations (champs-contrechamps, fondus enchainés, montage alterné) demeurent, films après film, et deviennent naturels pour les spectateurs. D'autres disparaissent, et conservent ainsi leur caractère singulier.

Il n'y a pas de communication artistique sans une *interprétation*, par laquelle le spectateur ou l'auditeur s'approprient le code en même temps que le message.

« Et d'ailleurs tout message, pourvu qu'il soit souvent répété et avec assez de variantes — n'est-ce pas le cas du cinéma ? — finit par devenir pareil à un grand fleuve aux bras toujours mouvants, qui çà et là dépose dans son lit, en forme d'archipel, les éléments disjoints d'un code au moins partiel. Peut-être ces îlots, qui à peine se distinguent de la masse liquide, sont-ils trop fragiles et épars pour résister aux poussées ultérieures du courant qui leur a donné naissance et auquel en retour ils demeurent toujours vulnérables. Il reste que certains « procédés de syntaxe », après emploi fréquent en fonction de parole, ont fini par figurer dans des films ultérieurs en fonction de langue : ils sont en quelque mesure devenus conventionnels. Aussi, bien des esprits ont-ils été tentés par une sorte d'anticipation à rebours, ils ont antidaté la langue ; ils ont pensé qu'on comprenait le film à cause de sa syntaxe, alors qu'on comprend la syntaxe du film parce qu'on a compris le film et seulement quand on l'a compris. L'intelligibilité propre du fondu-enchaîné ou de la surimpression n'éclairera jamais l'intrigue d'un film, si ce n'est pour le spectateur qui a déjà vu d'autres films où figuraient intelligiblement un fondu-enchaîné ou une surimpression. Mais le dynamisme narratif d'une intrigue que nous comprendrons toujours trop bien, puisqu'elle nous parle en images du monde et de nous-mêmes, nous amènera comme de force à comprendre le fondu-enchaîné ou la surimpression, sinon au premier film où nous les verrons, du moins au troisième ou au quatrième. Comme le dit G. Cohen-Séat, le langage du film aura toujours pour lui d'être « tout inscrit déjà en actions et en passions qui nous importent » (*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, éd. remaniée de 1958, P.U.F. p. 13)

(…) Les procédés de syntaxe devenus trop conventionnels provoquent des difficultés d'intellection chez les enfants ou les « primitifs », à moins que l'intrigue du film et l'univers de la diégèse, toujours compréhensibles en l'absence de tels procédés, n'en arrivent à faire comprendre ces procédés eux-mêmes. »[1]

C'est sur ce point là que le rôle du.de la scripte en tant que garant des intentions premières du réalisateur prend son sens. On accepte parfois un problème d'axe ou de faux raccord si l'on juge que le plan remplit les conditions nécessaires à la compréhension de l'intrigue, ou de l'intention visuelle du réalisateur.

Lors de mes tournages à la Fémis, j'ai travaillé avec certains réalisateurs pour qui les accessoires décoratifs ou le respect de la règle des 180° n'étaient pas très importants. Nous les respections tant que cela ne gênait pas le jeu des acteurs ou la composition du cadre. Pour d'autres réalisateurs, qui travaillent à l'intérieur de ces règles, mon rôle était de veiller à ce

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. p59

qu'on les respecte, afin d'assurer une fluidité des raccords dans un espace cohérent. Dans l'un ou l'autre des cas, je m'efforçais de toujours rester attentif au sens de ce que l'on tournait : que l'on travaille à l'intérieur du langage classique ou d'un langage singulier, c'est se faire comprendre qui est important. Cela ne veut pas dire que tout doit être clair, explicite ou littéral. Certains films et certaines scènes sont incompréhensibles car elles parlent de choses incompréhensibles. Cependant, ceci ne doit pas être imputé au langage du film, mais à ce qui est représenté. Le langage se doit d'être clair, en tout cas conforme à des intentions.

5) Un langage d'images ?

S'il nous semble assez clair que le cinéma est une forme de langage, il faut désormais en revenir aux unités dont il est constitué, les plans. Comment lire un plan, qu'est ce qu'il dit de plus ou de moins qu'un mot, et comment se connecte-t-il aux autres ?

La.e scripte est constamment confronté à cette situation : A quoi sert ce plan que nous sommes en train de tourner ?

Les réponses peuvent être multiples : passer de ce plan ci à celui-là, montrer tel élément du décor, couvrir telle réplique…

Derrière cette réponse immédiate, se cache une foule d'autres questions : tourner un plan pour exprimer ceci ne risque-t-il pas de briser l'équilibre de la scène ? Est-ce vraiment nécessaire d'insister sur cet élément à ce point ? Comment filmer ce détail de sorte à l'intégrer dans le montage ?

Eisenstein parle du plan en ces termes :

« Chacun des plans a un double rôle : participer à la construction de la ligne d'ensemble, tout en continuant le mouvement interne de chacun des thèmes constitutifs. La valeur d'un plan est mesurée, non par une seule caractéristique, mais toujours par toute la série des caractéristiques, avant que l'on ne décide de sa place dans la séquence. Cette structure polyphonique atteint son effet total par la sensation multiple de tous ces fragments en un tout. Cette « physiognomonie » de la séquence achevée est la somme des caractères individuels et de la sensation générale qu'elle produit. »

(…)

« Nous n'obéissons pas à une loi envahissante de significations absolues et de correspondances entre les couleurs et les sons, non plus que de relations absolues entre ceux-ci et certaines émotions – mais nous décidons nous-mêmes quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignés, et dont nous avons besoin.
Le rôle primordial est joué par la structure image de l'œuvre – non pas tant en utilisant les relations généralement admises, mais en établissant dans nos images d'une œuvre d'art déterminée les relations (son-image, son-couleur, etc.) quelles qu'elles soient qui sont dictées par l'idée et le thème de cette œuvre donnée…
C'est à travers cette fusion de la logique du sujet du film avec la forme la plus haute dans laquelle il puisse s'incarner, qu'apparaît la révélation complète du sens du film. »[1]

---

[1] Einsenstein cité par André Bazin, « Le langage de notre temps », dans *Regards neufs sur le cinéma*, Seuil, 1963

Le cinéma d'Eisenstein, qui repose pourtant sur une dialectique des images conçues comme des symboles qui amènent les spectateurs à concevoir une « Idée » par leur collision, parle du plan comme d'une « cellule vivante ». Je trouve l'analogie entre le vivant et le plan très riche et stimulante. Elle nous amène à penser le plan comme une unité indivisible, mais qui est déjà bien davantage qu'un mot. Considéré sous l'angle du travail de scripte, on peut voir le plan comme une cellule ayant un ensemble de connexions possibles, évolutives en fonction de l'organisme qui se crée autour de lui.

Il me semble important de réfléchir à la spécificité d'une image au sein d'un langage, et d'un mot au sein d'une langue. Il existe une écriture en images, celle de la poésie ou du cinéma. L'image, contrairement au mot, est un signifiant qui est aussi un signifié. Le « vocabulaire » du cinéaste est constitué de l'aspect même des choses, de la « pâte du monde » (A. Astruc, la caméra-stylo).

Nous l'avons vu, pour un spectateur novice, la lecture des images va toujours dans le sens du concret aux dépends de l'abstrait : ce qui est montré et pas ce qui est signifié.

L'image est toujours quelque chose « de concret ». On ne peut pas dire qu'un plan « dit » quelque chose. Un plan montre quelque chose, et même plusieurs choses en même temps. Peut-être s'agit-il juste de vocabulaire, mais quand on demande à un.e scripte : « Que dit ce plan ? », il faut aussi lui demander « que montre-t-il ? ». Cette question englobe de manière plus satisfaisante le contenu d'une image : Quelle partie du décor que nous n'avions pas vue et qui nous aide à faire le lien entre les espaces, quelle sensation visuelle qui va colorer la scène entière ?

Un plan est toujours plus qu'un mot, il porte avec lui son actualisation (« voici ce qu'il se passe maintenant »), et contient toujours au moins autant d'éléments qu'une phrase.

« L'image est toujours actualisée. Aussi, même les images — assez rares d'ailleurs — qui correspondraient par le contenu à un mot, sont encore des phrases. C'est un cas particulier, particulièrement éclairant. Un gros plan de revolver ne signifie pas « revolver » (unité lexicale purement virtuelle) — mais signifie au moins, et sans parler des connotations, « Voici un revolver ». Il emporte avec lui son actualisation, une sorte de « voici » (ce mot qui justement est considéré par A. Martinet comme un pur indice d'actualisation.) Même quand le « plan » est un mot, c'est encore un mot-phrase, comme dans certaines langues. »[1]

Même chez les adeptes et les fondateurs du « montage roi » (Eisenstein, Vertov), il ne faut pas chercher dans le montage des plans un système strict de signes. Le montage-roi consiste à démanteler le sens immanent à l'événement filmé pour le débiter en tronçons. Ces tronçons deviennent autant de signes corvéables à merci, leur signification change selon l'endroit où on les place.

Au cinéma, le signifiant ne peut que malaisément se distinguer du signifié. Une séquence de cinéma, comme un spectacle de la vie, porte son sens en elle-même.

Merleau Ponty, qui aborde le film sous l'angle de la phénoménologie, l'exprime en ces mots : « C'est le bonheur de l'art que de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques.. P60

spatial des éléments... »[1]

En tant que langage d'image, le cinéma montre plutôt qu'il ne dit. Par la collision et la juxtaposition des plans qui sont autant d'éléments prélevés dans le concret du monde, il se met à signifier. L'image est chargée d'un signifié, mais ne s'y réduit jamais totalement.

Toutefois, il me semble que cette analyse ne rend pas précisément compte de l'expérience vécue face à un film très narratif, une série télévisée ou certains films documentaires (« talking heads »). Dans ce genre de films, l'image est toujours autre chose que ce qu'elle signifie, mais le signifiant (l'image), me semble n'être qu'un véhicule qui s'efface au profit du signifié (le texte, le dialogue). Il y a une littéralité entre vu, dit, entendu. On voit ce qui est dit, on dit ce que l'on voit. L'agencement des images est secondaire par rapport à l'agencement du texte.

Comment le signifié est-il compris par le spectateur ? Est-il compris de manière dialectique (un sens se crée quand on juxtapose deux images), comme des symboles (un code de représentation qui renvoie à une signification) ou bien ce qui compte le plus est l'action telle qu'elle, et l'image serait au service de sa description ?

Metz questionne la prépondérance du « langage d'image » au cinéma. Le sens ne serait pas transmis par la manière dont les images sont codifiées, mais bien malgré cette codification. C'est ce qui est montré qui compte, indépendamment de la manière dont les choses sont montrées. L'action est prépondérante par rapport à l'image.

La manière dont on montre les choses et dont les images sont codifiées ne permet généralement pas de donner du sens à ce que l'on voit, en tout cas pas sans le soutien d'une forme de narration. A la notion de continuité formelle, il faut substituer celle de continuité dramatique. Les éléments formels ne suffisent pas à eux seuls à rendre cohérent un ensemble de plans. Cela semble évident mais permet de se rappeler que la narration est très souvent première dans l'écriture cinématographique.

« Le règne de l' « histoire » va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive du cinéma, s'efface à en croire certaines analyses derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images. Le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque « plan », est presqu'à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la « suite ». La séquence n'additionne pas les « plans », elle les supprime. »[2]

Le film se raconterait-il de lui-même ? Cette analyse met aussi à mal l'idée d'une grammaire stricte des images, car elle souligne le fait qu'elles peuvent s'agencer de manière souple, à partir du moment où ce qu'elles racontent est clair. L'image serait au service de la narration et c'est l'histoire qui ferait apparaître de nouveaux agencements d'images, de nouvelles figures de montage, de manière de filmer. Le découpage n'est pas une architecture ou une peinture dans laquelle le regard évolue à loisir. Le temps file en ligne droite et la mémoire du spectateur est courte, son attention est toujours portée vers l'avant. L'enchainement des plans est donc en droit assez libre, à partir du moment où l'on parvient à suivre l'histoire. Ce principe esthétique ou anti-esthétique (puisqu'il nie le langage d'image

---

[1] Merleau Ponty, Conférence à l'I.D.H.E.C, 13 mars 1945

[2] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. P61

au profit du langage narratif) rejoint le même idéal « d'impression de vie » cher à Berthomieu, c'est à dire une forme de cinéma lisible et un découpage transparent. Cependant, les procédés pour y parvenir sont contraires : un respect de règles strictes au service d'une narration contre une narration plus forte que tout règle de représentation et s'imposant malgré tout. Ce que montre cette analyse de Metz, malgré son caractère excessif, c'est que le tissage de l'intrigue est plus fort que le tissage des images, et que le cinéma n'a pas besoin de s'embarrasser de règles de juxtaposition et d'axe trop strictes, même au sein d'un classicisme exacerbé.

Une forme de continuité se crée nécessairement lorsque l'on monte deux images, l'une après l'autre. C'est de cet aspect cognitif dont Walter Murch parle dans son livre *En un clin d'œil*. Notre pensée et notre perception des choses sont fragmentaires, et nous faisons donc naturellement le lien entre deux images successives, comme notre pensée fait un bond entre deux éléments successifs qu'elle prend en compte. Ce lien est plus fort que toute règle de langage, il fonctionne presque « malgré tout ».

« Logomorphisme, narrativité... Tout se passe comme si une sorte de courant d'induction reliait quoi qu'on fasse les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain (celui du spectateur comme celui du cinéaste) de refuser un « fil » dès lors que deux images se succèdent.

Ainsi le montage du cinéma, triomphant hier ou plus modeste aujourd'hui — la narrativité du cinéma, triomphante aujourd'hui comme hier, ne sont que les conséquences de ce courant d'induction qui se refuse à ne pas passer dès que deux pôles sont suffisamment rapprochés, et parfois lorsqu'ils sont passablement éloignés : le cinéma est langage par-delà tout effet particulier de montage. Ce n'est pas parce que le cinéma est un langage qu'il peut nous conter de si belles histoires, c'est parce qu'il nous en a contées de si belles qu'il est devenu un langage. »[1]

Ce sont nos habitudes de spectateurs qui ont constituées le langage cinématographique. En regardant un film, nous regardons tous les films, dans le sens où le langage d'un film particulier est toujours une re-configuration des figures d'expressions découvertes petit à petit dans l'histoire du cinéma par re-configurations successives.

Pour revenir sur ce que nous disions plus haut à propos de la « grammaire cinématographique », nous voyons encore une fois qu'elle n'en est pas une, que le lien intuitif que nous faisons entre deux images n'a rien à voir avec le lien intellectuel que nous faisons entre deux mots. La soi-disant « grammaire cinématographique » est une certaine manière de lier les choses. Elle est l'ensemble des techniques qui vont faire que les raccords fonctionnent de manière non discordante. C'est donc une certaine manière de représenter l'espace en créant le moins de chocs cognitifs possibles : montrer clairement les espaces, les mouvements et leurs variations, rendre claires les transitions et respecter le temps d'adaptation qui accompagne chaque changement de lieu. Ces principes cognitifs sont sans doute importants, utiles dans de nombreux cas, mais ne doivent en aucun cas être considérés comme les éléments d'une langue, comme des règles.

Le langage cinématographique est un moyen, et non une fin en soi. Il ne peut être abstrait de sa qualité de message. Il est langage pour quelque chose en particulier. Tel

---

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. P62

procédé, telle figure stylistique ne fonctionne pas toujours de la même manière. On ne le comprend que parce que l'on comprend son contenu, c'est à dire ce qui nous est montré et raconté.

Si le lien semble se faire naturellement entre deux images montées l'une après l'autre, et si ce qui est montré est plus important que la façon dont cela est montré, ce n'est pas en se contentant de ceci que l'on fait du bon cinéma. L'art du cinéaste est de composer une mise en scène au sein d'un langage d'image.

« Un dialogue de film, quoi qu'on en ait dit, n'est jamais tout à fait diégétique. (…) La parole est toujours un peu porte-parole. Elle n'est jamais toute entière dans le film, toujours un peu devant lui. Au contraire, les compositions musicales ou imagées qui s'affirment avec le plus d'éclat ne se placent pourtant pas entre le film et nous ; on les éprouve comme formant la chair du film : matières richement ouvrées, matières cependant. »[1]

Un film est un message, c'est à dire est à la fois ce qui est dit, et la manière dont cela est dit : c'est d'une part la diégèse, fruit de la sélection et de la disposition que le metteur en scène opère, en choisissant dans le réel les éléments qu'il va montrer, les idées qu'il va exprimer et la manière de les agencer.

Le message est aussi l'attaque et la disposition : de quelle manière filmer les choses et les lier entre elles. On ne peut détacher les deux, le sens du film s'exprime en s'exprimant.

Le langage, c'est à dire la manière dont on va relier les différents morceaux du message, s'adapte à ce dernier.

« Le cinéma ne devint parlant que lorsqu'il se conçut comme un langage souple, jamais fixé d'avance, suffisamment sûr de lui pour se dispenser de monter devant ses propres portes une garde permanente et hargneuse, suffisamment riche pour que la richesse d'autrui l'enrichisse.[2]

Langage souple, le langage cinématographique est aussi un langage artistique (du moins potentiellement). Un langage artistique fonctionne d'abord par sa capacité à intégrer de multiples formes d'expressions, spécialement en ce qui concerne le cinéma.

« La « spécificité » du cinéma, c'est la présence d'un langage qui veut se faire art au cœur d'un art qui veut se faire langage.

(…)

Le film tel que nous le connaissons n'est pas un mélange instable : c'est que ses éléments ne sont pas incompatibles. Et s'ils ne le sont pas, c'est qu'aucun d'eux n'est une langue. On ne peut guère user de deux langues en même temps ; qui s'adresse à moi en Anglais ne le fait pas en Allemand. Les langages, en revanche, tolèrent mieux ces sortes de superpositions, du moins dans certaines limites : qui s'adresse à moi par le moyen du langage verbal (Anglais ou Allemand) peut en même temps me faire des gestes. Quant aux arts, ils sont superposables dans des limites plus larges encore, témoins l'opéra, le ballet, la poésie chantée. Si le cinéma donne cette impression — parfois trompeuse, d'ailleurs — de rendre tout compatible avec tout, c'est parce que le plus clair de lui se joue, à bonne distance de la langue, entre langage et

---

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. P63

[2] Idem

art. »[1]

Art de la narration, du rythme et de l'image, le cinéma est l'art de rendre ces trois langages compatibles, et de ne jamais penser les uns sans les autres.

6) Raccords, sens et fluidité

« *Ce qui est beau au cinéma ce sont les raccords, c'est par les joints que pénètre la poésie*. » Robert Bresson[2]

Mouchette (1967), Robert Bresson

Une des prérogatives des scriptes est de veiller aux raccords. Nous allons voir en quoi le cas particulier du raccord nous permet d'explorer à nouveau tout ce que nous venons de voir, sous un angle différent.

Ce que l'on appelle raccord est l'enchainement d'un plan avec un autre, mettant en jeu à la fois le mouvement, le cadre, l'angle, la position de la caméra et aussi les mouvements et l'implantation dans l'espace de ce qui est filmé. Le raccord a un rôle syntaxique autant qu'il a du sens.

On peut penser le raccord de plusieurs manières. Il peut être prévu, à quelques images près, dès le découpage. On dispose alors les éléments filmés et la caméra de sorte à créer l'effet voulu (continuité ou discontinuité). On peut aussi ne pas s'en soucier du tout, filmer et assumer le fait de créer des chocs entre chaque plan, ce que fait Lars Von Trier dans *Les Idiots* par exemple. Dans ce dernier film, tous les raccords fonctionnent alors qu'ils sont « faux » du point de vue de la « grammaire » classique des axes, des enchainements des

---

[1] Christian Metz, *Le cinéma : langue ou langage ?* dans *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. P64

[2] *Le Figaro*, 16 mai 1983

valeurs de plan. A aucun moment cependant nous ne sommes perdus dans l'espace, dans les directions de regard, dans les ellipses narratives. Cette suite de photogrammes montre le début de chaque plan (et la fin des plans 2, 4, 5 où il y a eu un mouvement de caméra qui change le cadre final) d'une séquence de dialogue d'environ 1 minute 30. Quasiment aucune « règle » n'est respectée, mais la scène (certes simple, mais cela fonctionne aussi avec des scènes plus complexes) est parfaitement lisible.

PLAN 1

PLAN 2

PLAN 3

PLAN 4

PLAN 5

PLAN 6

PLAN 7

PLAN 9

PLAN 10

PLAN 11

Dans ce film, emblème du Dogme 95, la présence de la caméra est affirmée à chaque plan. L'idée du Dogme est de fabriquer le moins d'artificialité et de « triche » possible (pas d'éclairage, de maquillage, de décor construit, de trépied pour la caméra). Ce faisant, il rend explicite l'artificialité du tournage (présence d'une caméra et d'un micro même dans les moments d'intimité). Un tel découpage avec des raccords de ce genre fonctionne parfaitement dans ce film, mais aurait du mal à trouver sa place au sein d'un film utilisant une syntaxe plus classique, tant les manières de tourner et de penser le découpage sont différentes.

Les faux raccords n'ont pas la même signification chez Bresson ou chez Lars Von Trier, mais semblent partager certains caractères communs. Deleuze voit dans le faux raccord une expression de « l'Idée » du film, de sa pensée et de sa vision essentielle, ici nommée « tout » :

« Le faux raccord n'est ni un raccord de continuité ni une rupture ou une discontinuité dans le raccord. Le faux raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. Il réalise l'autre puissance du hors-champ, cet ailleurs ou cette zone vide, ce « blanc sur blanc impossible à filmer ». *Gertrud* est passée dans ce que Dreyer appelait la quatrième ou la cinquième dimension. Loin de rompre le tout, les faux raccords sont l'acte du tout, le coin qu'ils enfoncent dans les ensembles et leurs parties, comme les vrais raccords sont la tendance inverse, celle des parties et des ensembles à rejoindre un tout qui leur échappe. »

(…) A travers les raccords, les coupures et les faux raccords, le montage est la détermination du Tout.
(…) Le montage ne vient pas après pour autant. Il faut que le tout soit premier d'une certaine façon, qu'il soit présupposé. »[1]

Le faux raccord est cependant assez rarement désiré. Même dans le cas d'*A bout de Souffle* (1960), qui scandalisa la critique par ses faux raccords et ses « jumps cuts », ces derniers sont le fruit d'une contrainte due au fait que le film était trop long, et qu'il fallait raccourcir le montage en coupant tout ce qui était inutile. Comme Alain Bergala l'explique dans son livre *Godard au travail*, cet élément de langage n'a pas été imaginé en avance, conceptuellement programmé. Godard avait besoin de rencontrer la nécessité, la contrainte, pour inventer ce procédé de rupture non pas au tournage mais au montage. Alain Bergala parle très justement de « modernité pragmatique », d'invention dans et par le « faire ». Il l'oppose en ce sens à des cinéastes comme Alain Resnais ou Orson Welles (auxquels nous pouvons aussi associer Eugène Green) qui sont des cinéastes de l'invention, qui conceptualisent tout en avance. Les manières de travailler de ces deux « styles » de cinéastes sont très différentes, et cela concerne bien évidemment le.a scripte, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

A l'opposé de ce que nous venons de voir, un raccord fluide est toujours une construction artificielle. Même dans le cas d'une mise en scène très spécifique à un réalisateur, la fluidité des raccords (les « bons raccords ») est une règle majoritairement respectée. Il faut penser la position de la caméra et de ce qui est filmé pour donner la possibilité d'un ou de plusieurs points de montage possibles sans sensation de saut spatial ou temporel. En ce sens, un.e scripte va encourager un metteur en scène à « tricher » les positions, les fonds, les regards, pour arriver à ses fins et créer un espace cinématographique.

Il y a plusieurs raisons de tricher : très souvent pour créer de la continuité et de la fluidité (déplacer un objet dans l'espace physique peut donner une sensation de continuité plus correcte dans un espace cinématographique), mais parfois aussi pour créer de la surprise et des chocs. Dans tous les cas, la tricherie se fait au cas par cas. Il existe des techniques pour tricher efficacement, mais pas de règles valables universellement.

Une des raisons pour laquelle un raccord fluide fonctionne de plusieurs manières est qu'un plan est plus qu'un mot. Une image est un agglomérat de nombreux éléments. Le metteur en scène peut attirer l'attention du spectateur sur l'un d'entre eux et atténuer l'importance d'autres. De nombreux raccords fonctionnent comme ceci, en focalisant l'attention sur un mouvement ou un regard qui nous amènent à un autre plan, ce vers quoi l'on va ou ce qui est regardé.

---

[1] Gilles Deleuze, *L'image Mouvement*, p45

Voyons comment la question des raccords se pose pour un.e scripte travaillant sur un film respectant un certain nombre de règles « classiques » (cohérence, fluidité, chronologie réaliste). Il peut arriver cependant que, même dans ce cadre, un réalisateur décide de sauter l'axe des 180°, ou bien de supprimer un accessoire raccord car celui-ci gêne le comédien. Comment la.le scripte réagit-il dans ce cas ? Certains s'attacheront à défendre le « bon raccord » en signalant au réalisateur qu'il enfreint la règle, d'autres laisseront passer le « faux raccord », s'ils le jugent acceptable. Cet exemple, très courant, montre encore une fois qu'il n'y a pas de règle qui surplombe le film. Un « faux raccord » n'est pas une faute de grammaire, de syntaxe, et ce pour des raisons qu'il est bon de rappeler :

« Le « langage » du film n'agit pas seulement par juxtaposition mais aussi par superposition ».[1] Le langage écrit opère par juxtaposition : on lit un mot après l'autre. En ce sens, on repère immédiatement s'il y a une erreur. Le langage cinématographique a la capacité de montrer plusieurs éléments en même temps.

Ainsi, on privilégie presque tout le temps une prise « raccord » en terme d'émotions, au détriment d'une prise « raccord » en terme d'accessoire ou d'axe. On fait le pari que le spectateur sera pris dans l'histoire et ne remarquera rien d'anormal.

« L'image s'impose au spectateur par tous les moyens ; et le propre du grand réalisateur est de composer ses images, d'en doser et d'en organiser les éléments multiples, en fonction de l'effet qu'il cherche à obtenir. »[2] . L'attention peut ainsi être détournée sur l'élément qui nous intéresse. C'est d'ailleurs ce qu'exprime cette réponse douce à toute oreille de scripte signalant un faux raccord : « On s'en fout ! ». On vient de signaler que la main dans laquelle le personnage tenait son chapeau, ou la disposition des bouteilles sur la table de la cuisine a changé d'un plan à l'autre, mais ce n'est pas sur cet élément que le réalisateur veut que le spectateur focalise son attention. Il aura raison si le plan est composé de manière à ce que le « faux raccord » ne se voit pas. Si ce n'est pas le cas, c'est le rôle du scripte de proposer des solutions (ou en tout cas d'essayer) pour tenter d'éluder le faux raccord, de détourner l'attention pour qu'il soit le moins visible possible. Le but est que le spectateur ne s'en rende pas compte.

Si le faux raccord est visible, l'effet produit sur le spectateur va dépendre de l'allure générale du film. Il sera choquant en fonction de ce à quoi il nous aura habitué. On ne peut pas dire que *Zazie dans le métro* est un film analphabète parce que le personnage principal saute d'un espace à l'autre instantanément, ou qu'un autre se retrouve au même endroit à deux moments différents. Louis Malle « a tenu compte du fait que le spectateur au cinéma (et bien souvent dans la vie) ne s'attache qu'à ce qui l'intéresse. C'est pourquoi l'on peut noter, à côté d'effets absurdes volontaires et évidents, un grand nombre d'effets absurdes secondaires (objets déplacés, vêtements transformés, figurants permanents) qui ne sont jamais notés lors d'une première vision du film mais déterminent chez le spectateur une sorte de gêne, qui contribue à l'effet recherché par le metteur en scène. »[3]. A l'inverse, la fameuse montre au poignet de Charlton Heston dans *Ben-Hur* est une erreur, et le spectateur qui la remarque voit la suspension de son incrédulité brisée instantanément.

Cette dernière réflexion peut sembler évidente mais elle met l'accent sur la relativité des normes qui organisent un film. Dans des cas moins extrêmes (extrême classicisme ou

---

[1] « L'expression cinématographique », Max Egly, dans *Regards neufs sur le cinéma*

[2] Idem

[3] Idem

extrême fantaisie), il me semble que garder cette idée en tête permet de mieux appréhender les difficultés liées à un raccord dangereux pour la fluidité d'une séquence. Conserver l'idée qu'un film est soumis a des règles particulières, mais qui sont quand même des règles permet au scripte de faire son travail. Dans les situations où l'esthétique du film est mise en danger par un choix contraint par un imprévu, se souvenir des règles propres au film permet bien souvent de sortir d'un mauvais pas.

7) Les normes qui organisent un film sont celles du vivant.

« Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives, un véritable sens vital. »[1]

Nous avons vu à quel point les règles du langage cinématographique étaient souples. Pour bien les comprendre, il faut trouver le mot adéquat pour les nommer. En ce sens, le terme de norme me semble beaucoup plus approprié. Les règles de la « grammaire cinématographique » sont plutôt à comprendre comme un ensemble de normes. Ainsi, elles peuvent s'appliquer à des films aux écritures singulières.

A la différence de la règle, la norme est plus souple. Elle est, comme Foucault la définit dans *Surveiller et Punir*, un « mixte de légalité et de nature, de prescription et de constitution ». Nous reprendrons la distinction lexicale que Foucault fait entre règle et norme dans la suite de notre raisonnement.

Dans une certaine mesure, chaque film invente son propre langage, ou en tout cas l'adapte. Il me semble que nous pouvons tenter une analogie entre l'approche épistémologique du vivant de Georges Canguilhem et notre questionnement sur les normes qui façonnent un film.

Un film est la confrontation d'une idée à un élément visible du réel. Sa forme dépend de ce qu'il montre en même temps qu'il façonne ce qu'il filme.

Examinons ce que Georges Canguilhem dit à propos des normes du vivant. Canguilhem définit la vie comme une puissance qui est « débat ou explication avec un milieu ».[2] La vie n'est pas une « déduction monotone, un mouvement rectiligne, elle ignore la rigidité géométrique », elle est dialogue avec un milieu. « La vie est cette activité polarisée de débat avec le milieu qui se sent ou non normale, selon qu'elle se sent ou non en position normative. »[3].

L'analogie avec le cinéma me semble claire lorsque l'on remplace le terme de vie par celui « d'Idée » (au sens que lui donne Deleuze), et celui de milieu par celui d'Objet filmé. Un film est vivant quand il existe un dialogue entre ces deux pôles, quand « l'Idée » transforme l'Objet filmé, et que cette transformation opère sur le mode du dialogue. « L'Idée » crée des normes, c'est à dire des figures polaires, qui organisent et orientent une forme, et dont on s'éloigne ou dont on se rapproche. Le caractère propre d'une norme interdit de l'assimiler à une loi décidée et instituée. « Les normes ne se représentent pas comme des règles formelles s'appliquant de l'extérieur à des contenus élaborés indépendamment d'elles, mais elles définissent leur allure et exercent leur puissance à même les processus au cours desquels leur matière ou objet se constitue peu à peu et prend forme. »[4] Les normes sont un

---

[1] Gaston Bachelard, *l'Air et les Songes, p8*
[2] Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique.*, p54
[3] Idem
[4] Pierre Macherey, *La force des normes*, p72

modèle d'organisation du réel, mais ne le surplombe pas. Des canons esthétiques, des formes de cinéma sont nés de cette négociation entre l'idée et le réel, et pourront continuer à naître si l'on maintient ce dialogue au lieu de le prendre pour acquis.

« La norme implique la possibilité de faire jouer une marge de tolérance : c'est donc un concept essentiellement dynamique, qui ne décrit pas des formes arrêtées, mais les conditions pour l'invention de nouvelles formes. Le concept de norme renvoie ainsi à la question : comment décrire un mouvement au sens de l'adaptation à des conditions nouvelles, c'est-à-dire de réponse organisée à des conditions imprévues ?

(…)

Le vivant n'est pas face à une nature placée en complète extériorité par rapport à lui, radicalement figée, mais il est en relation à un milieu habité par une histoire, qui est aussi celle de l'organisme dont dépend sa constitution. Le fait que le milieu pose des problèmes à l'organisme, dans un ordre en droit imprévisible, s'exprime à travers la notion biologique de débat. (…) On retrouve donc, comme condition d'une rationalité, la thématique de l'imprévisible.[1]

Il me semble que le travail principal d'un.e scripte est de comprendre les normes qui organisent un film. « Le normal n'est pas un concept statique ou pacifique, mais un concept dynamique et polémique. ». Le.la scripte a une activité que l'on pourrait presque qualifier de thérapeutique, une exigence par rapport au réel filmé, et le devoir de remettre le film dans sa situation normale quand celui-ci tend à s'en écarter. « Il en est de la médecine comme de toutes les techniques. Elle est une activité qui s'enracine dans l'effort spontané du vivant pour dominer le milieu et l'organiser selon ses valeurs de vivant. »

---

[1] Pierre Macherey, *De Canguilhem à Foucault, la force des normes*, p65

Je cite ici d'autres passages du livre de Pierre Macherey, qui, s'ils ne parlent pas de cinéma, résonnent à mon sens assez fortement avec le travail d'un.e scripte sur un plateau.

P125-126 : La bonne manière de « désigner le type d'intelligibilité propre à la connaissance du vivant, (est) l'expression « intelligence de l'anomalie. L'intelligence de l'anomalie, c'est précisément ce travail d'une pensée attachée à l'expérience, et soucieuse avant tout d'opérer dans les limites que celle-ci lui fixe concrètement ; travail de la pensée qui, au delà des formes données de l'existence organique, disposition anatomique et analyse qualitative des fonctions attachées à chaque organe ou groupe d'organes, débusque, en donnant un sens aux valeurs négatives de l'existence, les indices d'un pouvoir de vivre qui ne se laisse pas observer ou mesurer objectivement, c'est-à-dire ramener sur une échelle graduelle de formes faisant l'objet d'une abstraite comparaison mécanique.

P127 : « Parler de normativité, c'est bien, au lieu de considérer la mise en œuvre des normes comme l'application mécanique d'un pouvoir préconstitué, montrer comment le mouvement concret des normes, qui sont des schèmes vitaux à la recherche des conditions de leur réalisation, élabore au fur et à mesure de son déroulement ce pouvoir qu'il produit à la fois sur le plan de sa forme et de son contenu. La vie cesse alors d'être une nature substantielle pour devenir un projet, au sens propre de l'élan qui la déséquilibre en la projetant sans cesse au devant d'elle-même, au risque de la voir, dans ses moments critiques, trébucher sur les obstacles qui s'opposent à son avancée. »

Il en est de même du plan : on n'applique pas un découpage qui serait la nature substantielle du film, à un donné, mais on se sert de l'élan, du schème vital de chaque plan pour penser le prochain.

P128 : « Il n'y a pas d'expérience du vivant en général, mais seulement des expériences de vie singulières, qui tirent précisément leur singularité du fait qu'elles sont en permanence confrontées aux valeurs négatives de la vie, pour lesquelles chaque vivant doit en principe découvrir, à ses risques et à ses frais, ses propres réponses de vivant, adaptées à ses dispositions et à ses aspirations particulières de vivant.

Cependant, cette exigence ne doit pas venir d'un lieu extérieur à « l'Idée » du film. Un film existe comme un être vivant, et comme le dit Canguilhem, « chacun de nous fixe ses normes en choisissant ses modèles d'exercice »[1]

Un film doit certes avoir une structure, une forme pensée. Ses principes doivent être régis davantage par une structure de l'imagination que par les principes logiques du discours rationnel.

Ces principes sont ceux du vivant : Être en bonne santé, c'est valoriser d'une certaine manière la norme et en même temps être capable de supporter des écarts à cette valorisation.

Si l'on produit une nouvelle norme et que cette norme ne permet pas d'écart, on est de nouveau dans quelque chose de pathologique.

Penser l'acceptabilité d'un plan en s'appuyant sur la norme prise en ce sens, et non pas à la règle, me semble adéquat. La norme valorise certains éléments, tout en ayant une marge d'accueil assez large et toujours rapportée à ce qu'elle valorise. Elle permet de déterminer les conditions d'acceptabilité d'un élément qui pourrait mettre en danger l'esthétique du film, de mesurer ce danger et d'agir en conséquence.

A titre d'exemple, chez Vertov, une prise de vue rapide, à l'envers, d'animation, avec l'angle le plus inattendu ne sont pas considérés comme des trucages, mais comme des procédés normaux, à employer largement. Un film peut vivre avec son mode de vie spécifique, à condition qu'il trouve la bonne manière de vivre avec sans se référer à des éléments qui lui sont trop étrangers.

Le recours à des concepts adéquats, à des principes théoriques pour parler de cinéma, touche parfois, et même souvent à côté de ce qu'est réellement l'acte de création. La théorie me semble néanmoins très importante, non pas pour démontrer ou indiquer ce qu'est le langage cinématographique, mais ce qu'il n'est pas.

Il est temps maintenant de passer le relais à des récits d'expérience pratique du métier de scripte, dans des situations où il s'est exercé en écart avec la norme classique. Nous verrons que les questions théoriques dont nous avons parlé jusqu'à maintenant se posent de manière très différentes.

Si j'ai tant insisté sur la question de la grammaire, c'est parce que j'ai l'impression qu'elle est un piège pour les scriptes, jeunes ou moins jeunes. On apprend cette grammaire ou ces règles et il faut les apprendre, car c'est avec elles que l'on parvient à créer un espace cohérent dans lequel l'œil et l'esprit ne sont pas choqués, et peuvent se concentrer sur l'action.

Cependant elle n'est pas inaltérable. Le but de cette partie était, comme c'est le projet de Noel Burch dans *La lucarne de l'infini*, de « dénaturaliser » ce mode de représentation classique.

Il faut désormais citer davantage d'exemples de transgressions. Ce sont les cinéastes, leur manière de penser et de travailler, qui créent le langage, et pas le seul travail des théoriciens, qui vient après coup.

---

[1] Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique, p55-56*

II - SCRIPTES AU TRAVAIL : S'ADAPTER A LA SINGULARITE D'UN FILM

Platon dit : « Aucun artiste ne se trompe, car il ne se trompe qu'autant que son art l'abandonne, et en cela il n'est plus artiste ». (*La République*, 340d). Ici, le terme « d'artiste » est à prendre au sens large, il désigne aussi l'artisanat, le travail en général.

Qu'est ce qui est au cœur du métier de scripte ? Quel est « son art », ce qui lui est spécifique et qui est la raison d'être de son métier ? A quel moment un.e scripte se trompe ? Selon quels critères et à quel degré peut on juger qu'il fait bien ou mal son travail ? A quel moment une validation de sa part joue-t-elle contre le film qu'il.elle est en train de faire ?

1) Le.a scripte du côté des « raccords » ?

Antonin Peretjatko (Critikat, 11/16, à propos de *La loi de la jungle*) : « J'ai veillé à ne pas faire un film normé. (…) Par exemple je n'avais pas de scripte, je n'en ai jamais eue. Il y a eu aussi une certaine bataille pour que je prenne une scripte. Mais là aussi, j'ai argué que c'est un choix esthétique : ce n'est pas un film de raccords. Je fais très attention à faire un film débraillé. ».

Ce qui est sous-entendu par Antonin Peretjatko, c'est que le travail d'un.e scripte consiste à être le garant d'une certaine « norme » (ici la « norme » est l'équivalent de la « règle »), et que le respect de ces normes est un choix esthétique. Le mot « raccord » est employé dans son sens communément accepté de « bon raccord », invisible, liant, consonnant. Ne pas travailler avec un.e scripte est donc un moyen d'évacuer du plateau tout jugement de valeur ayant trait à une certaine acceptabilité d'un plan quant à la manière dont il va intégrer le montage (ou en tout cas, évacuer la personne dont le travail est d'effectuer ce jugement, et le mettre entre les mains d'autres membres de l'équipe). Et pourtant, il affirme faire « *très attention à faire un film débraillé* ». Cela suppose un jugement de valeur : Les à-coups, les ellipses et les ruptures spatiales vont être désirées, volontaires, fabriquées.

En écoutant Peretjatko, il semble que ces discontinuités sont travaillées, et ne sont pas seulement le fruit du hasard ou des conditions du tournage.

Si ce qui est recherché est « faire un film débraillé », il y a bien un jugement de valeur sur les plans tournés et leur intégration dans le film du point de vue du montage. Il y a une certaine norme. Sans remettre en cause la méthode de travail de Peretjatko, un.e scripte peut, en droit, être le garant de ces critères : veiller à ce que les plans soient discontinus, à ce que le montage de tel champ avec tel contre-champ crée un à-coup, à ce que le jeu de ce comédien ne soit pas le même d'une séquence à l'autre. Les valeurs de la cohérence sont inversées, mais la normativité demeure. On joue contre la « grammaticalité », mais toujours pour une certaine « acceptabilité », un critère relatif, différent en fonction de chaque film, voire de chaque plan.

C'est à une expérience très différente que j'ai été confronté lors d'un stage que j'ai effectué durant mes études à la Fémis sur une série, *Quadras*, réalisée par Melissa Drigeard et Isabelle Doval.

Sans aucun jugement de valeur sur la qualité de la série, c'est un exemple de fiction qui correspond totalement à la norme dominante actuelle du cinéma de convention classique et naturaliste.

Quadras était tournée entièrement à l'épaule, dans des valeurs de plan et des cadres que l'on retrouvait de manière quasi identiques d'une scène à l'autre (plan d'ensemble,

champs-contrechamps à plusieurs valeurs). Les choix de cadre étaient pertinents, il me semble qu'il n'y avait pas de « déchet » et peu de « surdécoupage » pour une série de ce genre. Parfois, on se permettait de ne pas découper un plan séquence sur un dialogue de deux personnages qui marchent dans la rue, mais le découpage restait souvent le même d'une scène à l'autre dans cette série très dialoguée. Des éléments étaient prévus en amont, mais la plupart des décisions se prenaient sur place, au fur et à mesure que l'on tournait.

Le travail sur les raccords « justes » était très précis et méticuleux. Florianne Abelé, la scripte de la seconde partie de la série dont j'étais le stagiaire, devait faire en sorte que tous les plans raccordent entre eux de manière fluide. Nous n'avons quasiment jamais sauté l'axe des 180°, les accessoires étaient toujours à leur place, les costumes et le maquillage raccords. Les comédiens, très professionnels, connaissaient très bien le texte et improvisaient très peu, hormis parfois en fin de prise pour rajouter de la matière au montage. Les gestes étaient très souvent les mêmes d'une prise à l'autre et Florianne, avec mesure, signalait à la réalisatrice ou aux comédiens quand une différence de jeu ou de geste pouvait être dangereux pour un raccord. Florianne notait très précisément quelles répliques avaient été prononcées « in », le but étant qu'aucune ne soit laissée « off » (c'est à dire dite hors champ ou de dos). Elle relevait aussi les changements de texte par rapport au scénario, outil très précieux dont on ne s'est quasiment pas éloigné durant tout le tournage.

Les règles de la série supposent une manière de travailler de ce genre. Ce qui était important n'était pas la virtuosité ou l'inventivité de la mise en scène, mais le scénario, les dialogues et le jeu des comédiens. C'est sur ces éléments que la réalisatrice et la scripte se concentraient (éviter les répétitions d'une scène à l'autre, les incohérences, etc.). La scripte a une place très importante et très installée sur un tournage de ce genre. Elle gère la continuité, dans laquelle on peut très vite se perdre, étant donné que l'on tourne plusieurs épisodes en même temps sur une durée très longue (4 mois pour *Quadras*). Le mot d'ordre est que la mise en scène soit fluide, les raccords justes pour mettre en valeur les comédiens dans un cadre naturaliste. Florianne était sollicitée sur des questions de jeu, son impression par rapport à telle ou telle réplique. En dosant ses interventions, elle parvenait à rester pertinente sans être intrusive dans la mise en scène.

Sa méthode de travail est très précise et rigoureuse. Elle avait plusieurs continuités, par personnages, décors, épisodes, ainsi que des photos de tous les plans de la série dans son scénario. Tous ses documents sont mis à jour régulièrement, en fonction de ce qui a été tourné ou des changements prévus. Le but, il me semble, est de se créer des repères visuels pour se remémorer rapidement les choses importantes et accessoires, et aussi d'être infaillible, d'avoir une réponse à toutes les questions que l'on peut nous poser.

Cette méthode me paraît tout à fait adaptée à des films ou des séries dans ce genre. L'est-elle sur tous les films ?

2) Valider la discontinuité, est-ce aller à l'encontre de la fonction attendue d'un.e scripte ?

Un.e scripte peut-il.elle valider une décision qui va à l'encontre de la « grammaticalité » d'un raccord ? Il semblerait que dans « l'ADN » même ou dans l'histoire du métier de scripte, se trouve la dimension rationnelle, inaltérable, de la qualité de garant du respect de la continuité, de la fluidité, de la chasse au « Faux raccords ». C'est certainement à cause de cette rigidité que l'on prête très généralement au métier de scripte qu'Antonin Peretjatko insiste pour ne pas travailler avec sur un tournage.

Il me semble évident qu'un.e scripte peut être autre chose que le garant du classicisme. Cependant, que se passe-t-il quand elle.il laisse passer des faux raccords, se montre « souple » sur des incohérences d'un scénario à la continuité chronologique qui semble farfelue ?

Il me semble qu'une des réponses possibles à la phrase de Platon figurant plus haut est : Le travail d'un.e scripte, son « art », ce qui lui est spécifique, tient à son système de pensée, relatif à des normes d'appréciation. Nous allons voir au travers d'entretiens avec des scriptes, qu'un tel travail suppose une grande capacité d'adaptation, mais en aucun cas une remise en question de leur métier voire de leur méthode.

3) Les outils des scriptes

Comme nous allons le voir, les scriptes que j'ai rencontrées ne m'ont pas parlé d'outils spécifiques qu'elles n'utilisaient que sur les films inhabituels. Il y a certes des petits ajustements en fonction de la personne, de ses habitudes personnelles de travail, mais peu en fonction du film ou du réalisateur.

Un outil est un objet qui a une certaine fonction. Ces outils là (le chronomètre, les différents tableaux de classification, l'appareil photo), servent à transformer l'écrit (le scénario), ou la matière (ce qui est filmé), en données numériques. On peut dès lors les manipuler.

Le préminutage d'un film a une valeur relative au type de projet. Sur une série télévisée ou un téléfilm, il est très important, car les films sont sensés rentrer dans des cases de diffusions strictes. La.le scripte doit surveiller chaque jour si l'on s'éloigne de son préminutage, et le signaler dès que l'écart commence à se creuser.

Sur d'autres films de cinéma ou de court-métrage, la.le scripte vérifie son minutage mais les contraintes sont plus souples.

La « continuité chronologique » représente la plus grande partie de son travail de préparation. On sait que le Jour 1 de la continuité, tel personnage portera le costume 1 sur la séquence 6 et le 2 sur la séquence 7. Numériser et classer les données matérielles rend le travail et la communication sur un plateau beaucoup plus clair et efficace.

Le.la scripte a donc ce rôle d'aiguilleur entre les différents départements. Eux aussi disposent de leurs outils, mais le.la scripte est sensé les centraliser.

Le schéma est la figure symptomatique des outils de travail du.de la scripte. Si certains réalisateurs y ont recours (Loznitza par exemple, qui applique à la structure de ses films l'idée d'Eisenstein du nombre d'or et peut ainsi les schématiser), pour un.e scripte, en préparation et sur un plateau, cela lui permet de saisir en quelques coups d'œil tout un film.

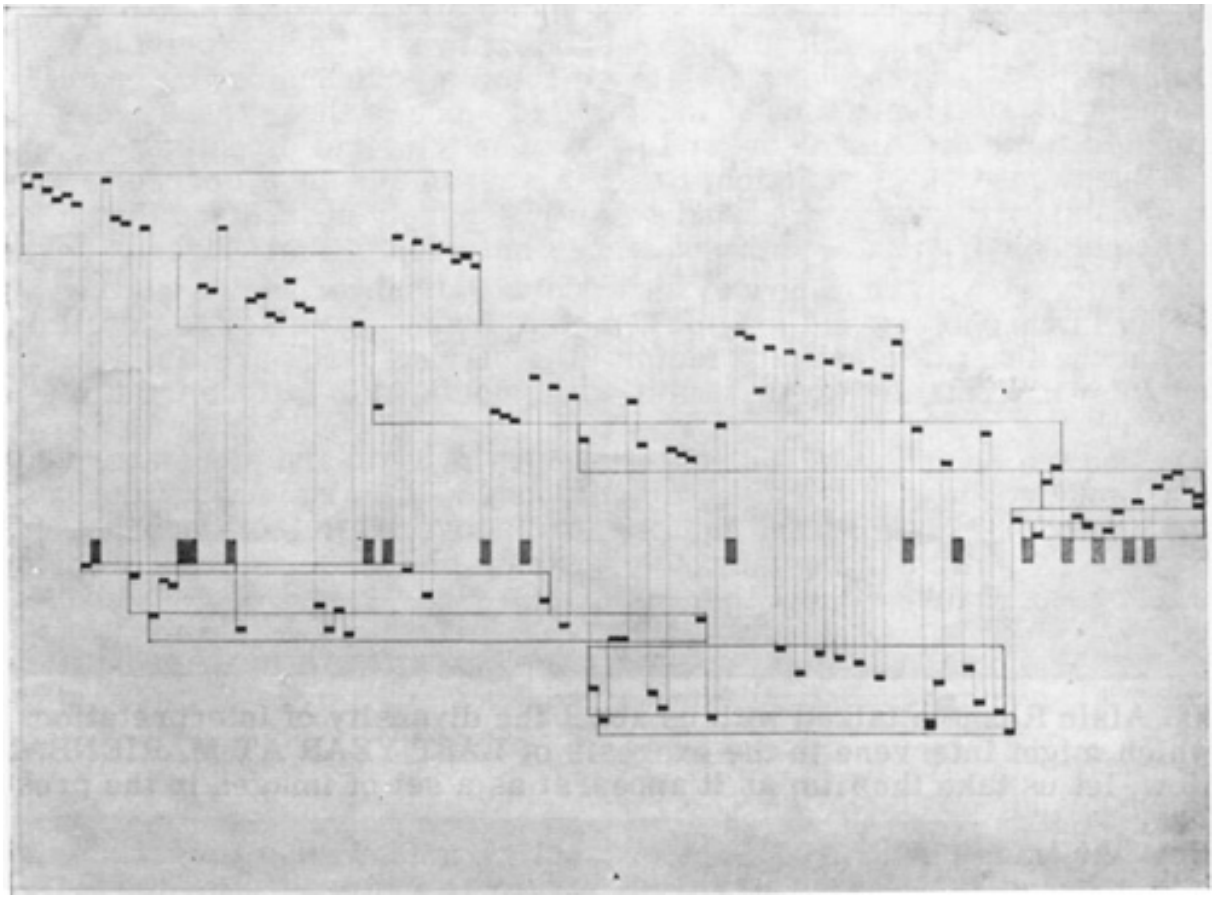
Le scénario est réduit à des données numériques et des mots simples, dans une continuité. Le but est de faire de chaque séquence une liste de données manipulables, avec lesquelles on peut travailler. La continuité permet de retrouver rapidement ce dont il est question dans la scène, à quel moment de la chronologie elle se situe et où en sont les personnages et les décors.

Il y a deux utilisations possibles de ces documents. La première est qu'ils servent de référence absolue et ne subissent que très peu de modifications en cours de tournage. C'est le cas en général sur les films qui nécessitent beaucoup de moyens humains et financiers, où on ne peut se permettre de modifier des éléments déjà prévus en avance. C'était aussi le cas à un certain moment de l'histoire du cinéma où tout était prévu en amont du tournage. La forme la plus extrême et aussi la plus graphique de la préparation d'un film sont les diagrammes de Sylvette Baudrot sur des films comme *L'Année dernière à Marienbad* ou *Je t'aime, je j'aime* (elle est, à ma connaissance, la seule scripte a avoir travaillé comme cela). Ils sont pour moi le symbole de la schématisation, sa forme la plus poussée, mais qui n'a qu'une valeur esthétique

: relativement inutiles pour le travail, ils sont une représentation esthétique et symbolique de la manière dont les outils d'un.e scripte décortiquent un film, le transforment en autre chose, lui permettent de l'appréhender.

La deuxième utilisation est évolutive : la continuité sert de base de travail, qui évolue en fonction des séquences tournées. Dans sa forme souple, elle est donc un outil très important pour garder un fil dans un film qui dévierait beaucoup du scénario.

J'ai eu la chance de rencontrer des scriptes qui travaillent avec des cinéastes qui ont une manière de découper et de créer une continuité bien spécifique. Je retranscris ici les entretiens que j'ai eus avec eux.



L'un des diagrammes réalisés par Sylvette Baudrot pour retracer la temporalité de *L'année dernière à Marienbad* (1961)

4) S'impliquer dans un film - discussion avec Cécile Rodolakis

Les entretiens retranscrits ci-après le sont dans un style indirect, cela me permet de synthétiser des propos sans trahir la parole de mes interlocuteurs (qui ont tous lu cette retranscription).

Le Grand Soir, (2011) Kervern et Délépine

Cécile Rodolakis a travaillé notamment sur *Le Grand soir* et *Saint-Amour*, de Kervern et Délépine, sur *Ni le Ciel Ni la Terre* de Clément Cogitore et *Grand Central* de Rebecca Zlotowski.

Son dernier tournage, *Big Bang* de Cécilia Rouaud, dans la manière de tourner, est aussi un film que l'on peut qualifier de non-conventionnel.

Cécile m'explique que la réalisatrice avait pour volonté d'éviter à tout prix que ces scènes soient trop installées. Au bout d'un certain nombre de prises, elle changeait ses indications, faisait faire aux acteurs des actions différentes ou leur demandait d'improviser, afin de créer le « chaos organique » qui devait guider l'esthétique et la sève de chaque scène.

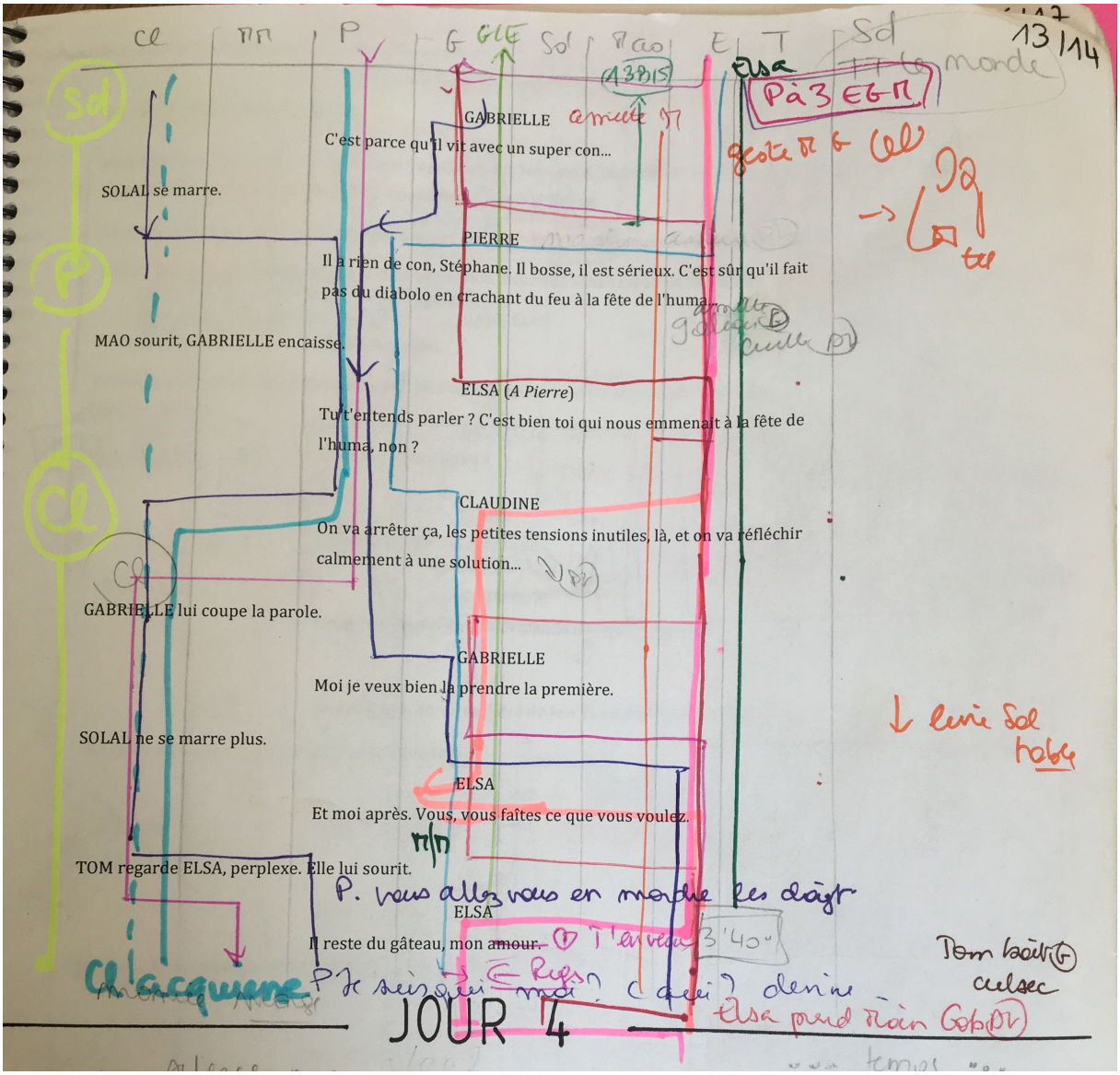
On changeait ensuite de plan sans avoir choisi quelle prise était la bonne. Cela supposait pour elle de réfléchir aux différentes possibilités de montage : comment passer du plan précédent, avec ses multiples options, aux multiples options du plan suivant ?

Cécile m'explique qu'elle privilégiait la prise qui semblait être la préférée de la réalisatrice, tout en s'efforçant de laisser la possibilité à d'autres options de montage.

Cette manière de travailler ressemble à celle des frères Dardenne (dont nous parlerons par la suite). La réalisatrice avait conscience que les choix effectués au moment du tournage pouvaient finalement être complètement remis en question lors du montage, et par conséquent, elle avait à cœur de s'offrir un maximum de latitude, quel que soit sont ressenti au moment du tournage. Sachant cela et assumant une envie de chaos, elle savait aussi qu'il était impossible de tout faire raccorder ensemble et assumait complètement l'idée de raccords imparfaits comme un des éléments de ce "chaos organique".

Pour certaines séquences du film, Cécilia et son opérateur ne souhaitaient pas figer de découpage et tournaient caméra épaule. Les acteurs jouaient l'intégralité de la séquence et le chef opérateur cadrait de manière intuitive allant d'un comédien à l'autre en fonction du

texte, laissant volontairement des répliques hors champs et proposant une écriture différente à chaque prise. La difficulté pour Cécile étant de pouvoir leur dire ce qu'ils avaient couvert ou non en fonction des prises afin de "sécuriser" les passages laissés hors champs, sachant qu'ils avaient treize personnages dans cette scène. Cette méthode lui a obligé à "inventer" un système de notation alliant code couleur et traçage de lignes afin de se repérer dans les prises. En voici un exemple : chaque couleur correspond à une prise, chaque personnage est associé à une "colonne" dans son scénario. Elle n'utilise pas le code de ligne brisée ou continue pour dire ce qui est dans la champs ou non (ce serait trop long et pas assez précis dans ce cas) mais elle fait passer sa ligne d'une colonne à l'autre en fonction du mouvement de caméra, selon que le personnage est IN ou OFF.



Cécile ne cesse donc de penser au montage. Après qu'une scène ait été tournée, il peut lui arriver de revenir vers le metteur en scène pour lui proposer un plan qui permettrait de passer d'une prise à l'autre. Elle me raconte une situation dans ce genre, où elle était allé voir le réalisateur, qui avait « lâché l'affaire », à la pause déjeuner. Il est revenu sur sa décision et plan a été tourné l'après-midi. Même si toutes les remarques des scriptes ne sont pas prises en

compte, leur réflexion sur le montage dans des films tournés avec une part d'improvisation permet de sortir de beaucoup d'impasses.

Se sentir impliqué dans le film, travailler pour le film et pas seulement pour le réalisateur sont deux éléments très importants pour Cécile. Comme tout autre technicien, il faut avoir à coeur en tant que scripte de ne pas faire passer son champs d'expertise avant la demande du réalisateur et l'intérêt du film. Tout comme un chef opérateur peut être tenté de faire la plus belle lumière, un assistant réalisateur de faire entrer tous les plans qu'il a prévu dans les temps, il ne faut pas essayer de faire passer le « raccord parfait » si cela nuit au film. Le.la scripte a tout intérêt à mettre cela en avant et à le faire ressentir au réalisateur afin qu'il prenne la mesure de nos remarques, et que s'instaure un rapport de confiance. Il faut faire en sorte que le réalisateur puisse avoir la sensation qu'il peut se reposer sur son équipe ; non pas parce qu'il aura été dépossédé de son film, mais parce qu'il aura suffisamment mis les choses en place, aura assez échangé avec et « dirigé » les techniciens comme les acteurs, qui l'auront écouté et compris dans son projet de film et son esthétique.

Ce rapport de confiance suppose une grande implication dans le projet.

Le travail de préparation est donc très important. Cécile me dit qu'elle essaie de venir aux réunions costumes, aux repérages, aux répétitions dans lesquelles les scriptes ne sont pas toujours convié.es. Ces moments, où le réalisateur est encore relativement disponible, sont l'occasion de poser des questions mais aussi d'écouter, d'observer, de s'imprégner des éléments qui vont former le film et de les confronter à nos impressions lors de la lecture du scénario.

Lorsque l'on travaille sur ce genre de films, on ne peut pas se raccrocher à « la règle », à la bonne manière de faire qui consiste à couvrir une scène dans des axes qui raccordent et en plusieurs valeurs. Ce à quoi l'on peut se raccrocher est quelque chose de beaucoup plus souple qu'une règle ; un ressenti fort par rapport au film sur lequel on travaille.

Cécile m'explique qu'elle repense sans cesse à ses premières impressions à la lecture du scénario : cette scène l'avait-elle émue, faite rire, ennuyée ? Et alors pourquoi au moment du tournage, ne retrouve-t-on pas ces impressions là ? Ce travail lui permet de questionner le réalisateur sur ses intentions, d'avoir un avis pertinent quand on lui pose une question.

Il est important, lorsque l'on rencontre un.e réalisateur.trice, de se mettre d'accord sur la manière dont on va travailler. Il existe des scriptes très différent.es, avec un rapport au langage cinématographique très divers. Ce n'est pas pour rien que l'on se retrouve à travailler majoritairement sur des films au langage singulier. Un réalisateur peut se sentir bridé par un.e scripte trop à cheval sur la « règle », ou incertain face à un.e scripte trop souple. Il faut, lorsque l'on travaille sur ce genre de film, avoir une méthode de travail qui accepte la souplesse, mais une méthode quand même, applicable sur d'autres films. Il ne faut pas céder sur certaines prérogatives du métier comme l'attention aux détails, et le fait qu'un film doit pouvoir se monter convenablement selon sa forme. La.le scripte doit « veiller au grain » et le faire ressentir au réalisateur. C'est dans cette relation de travail rassurante qu'il parviendra sans doute à faire son film de la meilleure manière.

La manière d'intervenir sur les choses dépend ensuite des humains qui sont en face de nous. Cécile me dit que lors des premières semaines de tournage de n'importe quel film, elle est très attentive au comportement des réalisateurs et des comédiens : de quoi sont-ils en demande, quand peut-on leur poser des questions, et quel type de question ?

Pour Kervern et Délépine, il valait mieux attendre que les deux soient présents au combo, pour éviter d'avoir à redire des choses, de recommencer une discussion qui avait déjà eu lieu. Les deux réalisateurs avaient une vision très personnelle de la manière dont ils voulaient filmer les choses, et le rôle de Cécile concernait surtout la continuité « physique » des éléments à l'image et d'avoir un avis extérieur pertinent lorsqu'ils n'étaient pas très sûrs d'eux sur le ton d'une scène.

Pour certaines scènes du *Grand Soir*, en plan séquence, ils rejouaient l'action avec une position de caméra différente à chaque prise, jusqu'à trouver la bonne. Ce domaine est vraiment le leur, et l'équipe n'a pas vraiment son mot à dire. Le but recherché est de créer une impression particulière, qui nécessite des essais successifs, un temps de création qui ne concerne que les metteurs en scène. Parfois, ils essayaient de découper de manière classique, pour changer de registre, voire juste pour essayer. Aucun de ces éléments de découpage classique ne figure dans le montage final.

Cécile m'explique qu'elle a composé une sorte de frise chronologique sur *Le Grand Soir,* pour aider le monteur à s'y retrouver parmi la multitude de scénettes parfois déconnectées les unes des autres ; document qui n'a pas été suivi mais qui proposait un version possible, et donc rassurante sur le tournage.

Pour *Ni Le Ciel Ni La Terre*, Clément Cogitore, qui vient du documentaire et de l'art vidéo, désirait intégrer une part de documentaire dans son film, en suivant librement les comédiens qui incarnent les soldats dans des situations banales de vie au camp ou de patrouilles. Cécile le questionnait sur ses intentions afin de savoir ce qu'il recherchait à ce moment là, et à quel moment du film il pourrait intégrer ce qu'il filmait. Ce début de tournage était surtout l'occasion pour le réalisateur dont c'était le premier film de prendre ses marques. L'équipe doit donc être attentive à cela et le laisser faire tout en l'orientant doucement au sein du processus de la fabrication de son film. Il me semble que ce double mouvement est très important à prendre en compte sur des films qui recherchent une forme : apprendre et comprendre ce autour de quoi les choses vont tourner, et guider au sein du processus de fabrication le moins inhibant possible.

Travailler de cette manière, à chaque fois différente selon les films, est toujours prendre un risque. Les réalisateurs sont parfois dans une démarche un peu paradoxale où ils cherchent à avoir le plus de liberté possible, et qu'en même temps, tout marche. La.le scripte doit faire un travail constant d'interprétation de la manière dont les plans vont pouvoir se monter entre eux. Cette interprétation, si elle ne sera jamais identique à celle du film monté, doit se rapprocher le plus possible de celle du réalisateur au moment du tournage.

5) Virginie Barbay et la méthode Bruno Dumont

Jeannette (2017), Bruno Dumont

J'ai rencontré Virginie Barbay, scripte sur presque tous les films de Bruno Dumont. Un exemple parmi tant d'autres de l'humeur qui traverse les films de Bruno Dumont est le jeu de Fabrice Luchini dans *Ma Loute* : Il change de diction, de gestuelle, et ce sans raison physique ou psychologique d'une scène à l'autre. Les regards caméras et les hésitations des acteurs de *P'tit Quinquin* sont aussi de cet ordre là : la recherche du dérèglement, de la surprise, de la nouveauté d'un comportement imprévu. Cela vaut pour la comédie chez Dumont mais aussi pour le drame. Ces éléments et ce type de jeu sont présents dans tous ses films, à des degrés différents.

Ce qui m'intéresse particulièrement est la façon dont les dérèglements sont intégrés au film. Ils ne sont pas de simples petits à côtés mettant en évidence le caractère « fabriqué » de la fiction mais sont véritablement incorporés dans l'allure générale du film. Dans *P 'tit Quinquin*, à plusieurs reprises, le commandant Van Der Weyden a des trous de mémoire, jette des petits regards caméra, regarde ses marques, hésite puis débite machinalement ses lignes de texte sur un ton qu'il n'avait pas auparavent. On n'a pas de peine à imaginer que dans les rushes tournés, il y a eu beaucoup de situations de ce genre. Le génie de Bruno Dumont est d'avoir réussi à intégrer certaines d'entre elles à son film, sans briser l'adhésion du spectateur. Au contraire, elles enrichissent le personnage, mal à l'aise devant la caméra tout comme dans ses bottes de commandant, face à une enquête surnaturelle qui le dépasse totalement.

P'tit Quinquin est pour moi un film (c'est une série, mais on peut aussi le considérer, de l'aveu de son réalisateur, comme un film en quatre parties) emblématique de cette capacité qu'ont les normes d'un film à accepter l'altérité. Cette intégration de ce qui est à la marge, entre le réussi et le raté, se fait dans une certaine mesure et dans des proportions dosées. Loin de détourner le film de son propos, de son unicité esthétique, elle lui donne un surplus de vitalité, l'ouvrent sur une infinité de possibles qu'une forme trop rigide (et donc mortifère) interdirait.

Les films de Bruno Dumont fonctionnent dans une tension constante entre le très préparé (les cadres, le casting, les repérages) et l'imprévu (le jeu des comédiens, leur rapport au texte, leur gestuelle). Cette tension révèle une très grande expressivité chez les acteurs. C'est par cette expressivité, cette manière de représenter l'être humain en forçant les traits, que la puissance formelle et métaphysique de ses films se révèle.

Chez Bruno Dumont, la pensée est très forte, et en même temps totalement dissolue dans la forme. Ses films sont très simples et pourtant ils nous touchent profondément. La réflexion qu'ils enclenchent chez le spectateur intervient souvent après la vision du film, comme si ce dernier avait imprimé chez celui qui le voit sa marque, son allure si particulière qui le place dans un état d'étonnement et d'émerveillement face au monde. Ainsi, le mal, l'amour, le langage et les autres thématiques chères au cinéaste nous apparaissent dans leur nudité. Ce sont autant de chocs qui nous amènent à penser.

Comment une scripte peut travailler avec un cinéaste qui invente une forme, ou en tout cas détourne, dérègle la forme classique du cinéma de fiction pour l'adapter à sa vision ?

La rencontre de Virginie Barbay avec Bruno Dumont a eu lieu il y a plus de vingt ans, et depuis Virginie a travaillé sur tous ses films à l'exception de *Flandres*.

Sa manière de travailler avec lui a un peu évoluée au cours leurs carrières. Sur le premier film de Bruno Dumont, *La Vie de Jésus*, ils ont travaillé ensemble sur le découpage en amont. A partir du second film (*L'humanité*), Dumont a découpé avec son chef opérateur, Yves Cape. Aujourd'hui, Bruno Dumont découpe seul. Cet aspect du travail des scriptes et des techniciens en général m'a interpelé.

Nous arrivons sur un tournage avec une expertise, un savoir faire que nous maîtrisons. Un réalisateur porte avec lui son scénario (souvent), sa vision, son désir de cinéma et un travail de préparation et d'immersion dans son sujet qu'aucun autre membre de l'équipe ne peut partager totalement. Un premier film est souvent un film fragile, et une contribution bienveillante de certains membres de l'équipe qui apportent leur savoir faire est souvent demandée. Certains réalisateurs peuvent se sentir bridés par l'autorité d'un technicien plus expérimenté, et il faut veiller à ne pas être trop intrusif, à respecter le projet artistique du film. Ce qu'il y a de frappant avec *La vie de Jésus*, c'est qu'il est peut-être l'un des films de Bruno Dumont les plus « solides », d'un point de vue narratif, et même de la mise en scène. Sa pensée, sa forme et sa « patte » sont déjà là.

Sur ses derniers films, son travail est de chercher encore plus avant les imperfections vivantes dans une forme maîtrisée. Si ce travail était bien sûr déjà au coeur de *La Vie de Jésus*, il crée aujourd'hui davantage de situations remplies d'éléments déstabilisants. Une des caractéristiques des films de Bruno Dumont, selon Virginie Barbay, est qu'il y a toujours de la nouveauté, une remise en question de la manière de travailler et de représenter les choses, un peu comme un premier film.

P'tit Quinquin, par exemple, compte beaucoup de plans où les acteurs font des regards caméra, cherchent leur texte, ont des rires nerveux ou prononcent des lignes de dialogue de manière incompréhensible. Ces éléments là sont intégrés dans le film, alors qu'ils seraient jetés à la poubelle sur n'importe quelle production classique. Non seulement l'idée de prise parfaite n'existe pas chez Bruno Dumont, mais en plus, la meilleure des prises est parfois celle qui s'éloigne le plus de ce qui était prévu.

Le premier contact que Virginie a avec les films de Bruno Dumont est toujours un scénario. Il est important de signaler que les scénarios de Dumont n'ont pas grand chose à voir avec des scénarios de cinéma classique.

Ecrits comme des romans, à l'imparfait et parfois sans numéro de séquences ou le nom des personnages qui parlent, il s'agit de documents avec lesquels un technicien n'a pas l'habitude de travailler.

A titre d'exemple, voici deux extraits extrait du scénario de *L'humanité* :

« Il marchait dans le Pas de Calais. La terre n'était pas sourde. Lui respirait à peine et son corps s'humidifiait. A plus de vingt mètres au dessus de son crâne, bien haut, une alouette chantait à tue-tête son air béni. De la pâture, il franchit une clôture barbelée et gagna des labours. Là, une terre grasse et nue le retint, et il lutta. Son ralentissement - des mottes de limon emportées - l'inquiéta. Il frémissait.

Avec sa tenue de ville, le champ le rendait ridicule. Il le savait. Pourtant il ne jura pas. Il était soumis. Son accablement était net; il se dit que cela était bien fait, qu'il l'avait cherché. Il s'agenouilla et ses mains prirent la terre. C'était lent. Il s'humilia.

Inclus, cet homme courbe dura. Il n'était pas loin de midi. Il dut bien prendre la mesure du mal qu'il avait commis parce que le paysage immense, rude, était muet. L'alouette avait disparu. Près de lui, il y avait le soc d'une charrue noirâtre ; plus loin et jusqu'à perte de vue d'autres terres retournées, travaillées, des sols béants, ouverts, ocres, des ventres encore chauds, qu'attendent...

Ce fut son désoeuvrement. L'air marin vint. »

(…)

« Domino s'était mise sur le mur de sa façade ensoleillée et le voyait venir. Rien que d'apercevoir sa bouille effarée, elle riait. Pharaon souriait aussi et ses yeux racler les murs tellement qu'il était heureux de donner ainsi de la joie à une fille, même s'il savait que ce n'était que de la sympathie. L'approche était amusante; ils avaient tout deux le fou rire, ils ne savaient où regarder. Domino dut se cacher le visage, à force, par crainte, quand, à la longue, elle n'en vit plus la fin. Elle put s'y ressaisir et trouver alors Pharaon à son côté. Ennuyée, elle lui fit quatre bises et expliqua que c'était un drôle. Pharaon ne savait pas quoi dire et regarda son cabas avec son air gueux. Domino le caressa. - St'air que t'as toujours, Pharaon ! ... Il lui prit sa main avant qu'elle n' achève parce qu'il en était gêné et qu'il ne voulait pas, vis à vis d'elle, être si vil ou si peu. Elle ressentit bien cette force sourde en retour mais lui, ne luttant qu'un instant par crainte de perdre au moins cet attachement, se résigna. Elle l'oublia. (Toute la nuit il respirera l'odeur de sa main sur sa joue; toute la nuit il refera ce jour). Elle aboutit à lui redire son nom ; ... *Pharaon !* ; lui, prononça le sien : ... *Domino !* Et ils rirent de bon coeur, joyeux. - *S'soir tu viens avec nous au Mont Noir, ou non ? - Ouais, j'viens ! ... - Super ! ... Ca va te changer les idées, tu vas voir ! ... Alors on 'rgarde par les trous de serrure ? - ... ??? Hein ? - ... Ouais l'aute fois, cht'ai vu tu sais, nous r'garder dans le salon ! ... T'étais pas gêné, peut être ? - !!! ... Euh ... ! ... J'peux pas d'viner que vous faites ça là! ... La*

porte n'était pas fermée ! - ... Pas grave ! ... Allez j'y vais, à t'à l'heure, c'est moi qui viens t'chercher ! - ... Ouais, à t'à l'heure ! »

L'humanité – écrit pour un scénario

Préminuter un scénario de ce genre est difficile. Il est impossible d'être précis, d'anticiper la durée de certaines actions, descriptions. La production en a conscience et le minutage n'est donc pas l'objet d'un contrôle minutieux sur ces films. Virginie effectue un préminutage qui repose surtout sur des impressions de lecture, en ayant évidemment en tête le style du réalisateur, la manière dont il fait durer les plans ou s'attache aux détails.

Sur *Jeannette*, une comédie musicale, Virginie a minuté le texte. Le film étant une adaptation de Charles Péguy, avec beaucoup de texte parlé et chanté, cela lui a permis d'avoir une certaine idée de la durée qu'il pouvait faire. Ce préminutage s'étant avéré très long, il a aidé Bruno Dumont retravailler le texte, à faire les coupes nécessaire à l'écriture d'un film dont la durée lui paraissait adéquate – encore une nouvelle manière de travailler dans un cinéma qui ne cesse d'évoluer.

Sur les derniers films, certains techniciens reçoivent aussi un storyboard fait par Bruno Dumont. Ici aussi, les choses, si elles sont claires et précises, ne se présentent pas d'une manière classique : des direction de regard, mais pas encore d'axes clairement définis. Ce sont pourtant des documents très importants qui indiquent par exemple que telle réplique doit être dite sur tel gros plan, et qui est en général suivi sur le tournage.

Si la lecture de ces documents peut présenter des difficultés, Virginie me dit qu'avec le temps et l'habitude, elle et les autres membres de l'équipe se font à cette méthode, qui en vaut une autre mais qui est surtout la méthode choisie par Bruno Dumont, sans laquelle il ne ferait peut-être pas les films qu'il fait.

Des repérages techniques ont lieu sur tous les décors du film, en présence d'une grande partie de l'équipe (assistants caméras, régisseurs), et pas uniquement les chefs de poste. Virginie m'explique que ces repérages sont l'occasion de poser beaucoup de questions, auxquelles Bruno Dumont répond volontiers. Les techniciens ont reçu le scénario et le découpage, qu'il explique point par point (positions de caméra, découpage). Ces repérages peuvent durer plusieurs jours et ce genre de préparation est rare sur des productions de ce genre.

Sur les décors, Virginie pense la mise en scène selon les axes, découpe les actions dans sa tête au moment où Bruno Dumont les explique à son équipe. Cette étape des repérages est très importante. Elle permet une cohésion de l'équipe autour de la vision du réalisateur, qui les accueille, le guide au travers des décors, leur explique la manière dont il a pensé le découpage et une partie de ses intentions.

Personnellement, je trouve cette forme d'entrée en matière très stimulante. Elle permet à l'équipe d'entrer en douceur, mais de manière impliquée, personnelle, dans un tournage. Travailler avec un auteur comme Bruno Dumont nécessite de lui faire confiance. Cette confiance ne doit pas être aveugle mais doit respecter ce qui fait la spécificité de son cinéma, et sa vision pour ce film là en particulier.

Parler à l'équipe de ses intentions en les emmenant sur le décor permet de créer cette cohésion autour de ce désir. Tout le monde peut avancer ensemble dans une direction claire. Les hasards et les imprévus du tournage seront d'autant mieux surmontés.

Une fois sur le tournage, Virginie me dit que sa méthode de travail sur les films de Dumont ne change pas tellement de sa méthode sur des films classiques.

Elle a ceci de particulier qu'elle rédige des continuités très détaillées. Le résumé de chaque scène est un résumé intégral, rien de doit être passé sous silence. En la lisant, on doit pouvoir disposer de l'ensemble des éléments qui vont la constituer. Le résultat est donc assez imposant mais reste très fonctionnel et visuel, accompagné d'un dépouillement accessoires et costumes. Un tel travail est nécessaire quand on travaille sur un scénario écrit dans un style littéraire, où il faut parfois relire la page entière pour comprendre où les personnages se trouvent, qui parle et à quel moment.

Ce qui change surtout, c'est son rapport au réalisateur et aux acteurs.

Les acteurs des films de Dumont sont pour la grande majorité des non professionnels, qui n'ont jamais mis les pieds sur un plateau, et encore moins devant une caméra. Bruno Dumont les choisit après un long travail de casting, pour ce que leur personnalité et leur présence vont apporter au rôle. Parfois, comme dans le cas des gendarmes de *L'humanité* ou de *P'tit Quinquin*, ce sont des contre emploi total, et assez éloignés de la manière relativement neutre dont sont décrits les personnages dans le scénario.

En plus de cet écart recherché entre le personnage et son interprète, il y a aussi un écart, encore plus grand, entre le travail d'un comédien professionnel ou non. Un comédien professionnel a une capacité de composition, il peut jouer une scène sur toute une gamme de notes différentes, apprendre de longs textes et proposer des variations dans son jeu. Un non professionnel, explique Bruno Dumont, dispose de deux ou trois notes, mais d'une grande puissance.

Leurs réflexes sur un plateau ne sont pas les mêmes. Un professionnel a conscience de la caméra. Il sait plus ou moins où se positionner par rapport à elle, il sait où orienter son regard quand on le lui indique. Il n'est pas perturbé par les raccords costumes (une manche de chemise relevée, un col à reboutonner), et fait abstraction de beaucoup d'éléments d'ordre technique.

Un non professionnel a un rapport totalement inverse à la technique. Une indication de regard, ou de sens de retournement peut le perturber. Lui remonter les manches juste avant une prise peut avoir pour effet qu'il va se concentrer dessus et se retrousser les manches à chaque fois qu'il va les sentir descendre, ce qui va le bloquer dans son jeu. Toutes ces indications que les scriptes font passer aux comédiens directement ou par intermédiaire du réalisateur prennent avec les comédiens choisis par Bruno Dumont une couleur différente. En essayant de les régler, c'est l'inverse qui peut se produire : un dérèglement dans leur concentration, leur attitude face à la caméra. Virginie m'explique que parfois, ce dérèglement peut-être bénéfique, qu'il peut créer une manière de bouger propre à un personnage, le doter d'une expressivité surprenante. Il est intéressant de voir comment des indications normalement destinées à des professionnels (regarder telle marque pour rendre un regard, se retourner sur son épaule droite pour raccorder avec le plan suivant), peuvent avoir un effet inverse, en tout cas assez imprévisible, quand elles sont adressées à des gens qui n'en ont pas l'habitude. Virginie me dit que Bruno Dumont ne l'a jamais empêché de parler aux comédiens non professionnels, qui sont pourtant très protégés sur le tournage. Elle me dit qu'elle fait très attention, qu'elle est très respectueuse et à l'écoute : elle choisit le moment où dire les choses ou ne pas le dire. Cet accord tacite entre le réalisateur et la scripte est signe d'une grande confiance, chez un metteur en scène qui octroie une telle sacralité au naturel de ses interprètes.

Et pourtant, travailler avec des acteurs professionnels sur les films de Bruno Dumont n'est pas une promenade de santé. Le travail qu'on leur demande est tellement différent de ce

dont ils ont d'habitude qu'ils n'ont pas des réactions classiques. Il peut arriver qu'un acteur trouve une nouvelle gestuelle, une nouvelle manière de parler, de marcher, de se tenir droit ou courbé. Cette nouvelle touche, qu'il a apportée à son personnage, va le suivre, avec l'aval du réalisateur, et ce même si ce n'est pas « raccord » avec sa gestuelle du début du film. Virginie me dit que Bruno Dumont sait très bien ce qu'il veut. Un acteur peut faire quelque chose qui n'était pas du tout prévu, qui n'était pas « le personnage », mais que Bruno Dumont va accepter. Il n'est pas toujours nécessaire de lui rappeler ses intentions, il choisit ses comédiens en fonction de ce qu'ils lui donnent.

Travailler avec Bruno Dumont suppose de suivre ses intentions, comprendre son cinéma et accepter le fait qu'il ne cherche pas un résultat lisse. Virginie le compare à un sculpteur qui va donner volontairement des coups de ciseaux à une courbe trop pure, créer des aspérités sur une surface trop plane. Cette recherche des aspérités va évidemment à l'encontre de la représentation traditionnelle que l'on se fait du raccord : fluide, transparent, comme un pont invisible entre deux plans visant à annuler même la notion de montage. Les raccords chez Bruno Dumont affirment le montage : ils sont assumés, nécessaires, bruts, parfois même dialectiques (ses fameux champs/contre-champ entre un gros plan de visage et un paysage). Ils ne sont en aucun cas cosmétiques où là pour « couvrir » ou fluidifier une action.

Virginie compose avec cette manière d'avancer en cherchant l'à-coup dans une mécanique bien huilée en se montrant souple sur de nombreux éléments. Cependant, elle ne perd jamais des yeux et de l'esprit un fil, le fil conducteur et narratif du film. Elle me dit que le danger sur des films comme ceux-ci est de tout laisser passer, de ne plus penser la continuité sous prétexte qu'elle est malmenée. Au contraire, Bruno Dumont lui demande souvent, non sans un certain humour, de lui rappeler « la règle », afin qu'il puisse s'en servir, ou la détourner. Cet exemple est symptomatique d'une manière de travailler, qui a besoin de cette « règle », de ce référent académique. Nous l'avons vu, cette « règle » est utile pour recréer un espace scénique lisible, mais n'est une règle que relativement à ce but. Bruno Dumont s'en sert, ses films sont narratifs, ont certaines allures communes avec le cinéma classique et dans un même mouvement il les détourne, les « dérègle » (en intégrant des faux raccords, des brusques changements d'échelle). Une véritable relation de confiance doit donc s'établir avec sa scripte. Elle doit à la fois comprendre et accepter ce rapport au langage cinématographique et lui signaler quand elle juge que certains éléments sont trop disparates pour être intégrés dans le film.

Autour de ces enjeux, Virginie me parle davantage en termes de rapports humains qu'en terme de théorie du langage cinématographique. L'accord sur une certaine théorie du cinéma, s'il existe, est tacite, ce n'est pas quelque chose dont on parle sur un tournage. Ce qu'il faut, c'est sentir la manière dont le film vit, en accord avec la vision du réalisateur. En fonction de l'attitude du réalisateur, il faut adapter son comportement, doser ses interventions et employer les mots justes, même si, comme Virginie le dit, le naturel et la personnalité prennent toujours le dessus à un moment donné. On ne peut pas tricher sur ce que l'on est.

Le rapport humain au réalisateur est donc primordial, presque davantage que le désir de cinéma. Ce désir est pourtant bel et bien présent quand Virginie me parle des films sur lesquels elle a travaillé. C'est un choix de carrière de sa part, que de travailler majoritairement sur des films d'auteur, des petites productions qui sont aussi des œuvres d'art véritables.

6) Continuité et plans séquences, Marika Piedboeuf et la méthode des frères Dardenne

L'Enfant (2005), Jean-Pierre et Luc Dardenne

J'ai rencontré Marika Piedbeouf, scripte des frères Dardenne depuis *Rosetta* à Liège, ville où elle habite et où sont tournés beaucoup des films des « frères ». L'écriture cinématographique des frères Dardenne a ceci de particulier qu'elle est constituée en grande partie de plans séquences, et ne déroge que très peu à ce principe. On ne voit quasiment pas de champ-contrechamp dans leurs films, les mouvements de caméra et les cadres sont précis et montrent une chose à la fois. La profondeur de champ est assez peu utilisée, excepté lors des scènes « d'action » où elle sert à dynamiser la scène, à montrer le danger en train de s'éloigner ou de se rapprocher. Leur style a inspiré beaucoup de jeunes metteurs en scènes, et dans le cinéma de convention classique et naturaliste, qui représente la norme actuelle, on retrouve des éléments qui font parfois penser à leur cinéma. Nous allons voir en quoi leur langage est radical, et très souvent mal compris par ceux qui cherchent à l'imiter.

Marika me parle d'une productrice qui lui demande quel a été son travail sur des films utilisant à ce point le plan séquence, en sous-entendant qu'il a été quasi nul compte tenu du faible nombre de « raccords » que suppose un tel découpage.

Nous allons voir qu'il n'en est rien, et que le plan séquence suppose d'avoir une attention différente, si ce n'est encore plus précise que sur un tournage découpé de manière classique.

Marika Piedboeuf a travaillé sur tous les films des frères Dardenne depuis *Rosetta*. Elle a aussi collaboré notamment avec Costa Gavras et Bernard Campan.

Nous avons surtout parlé du travail avec les frères Dardenne dans ce qu'il a de spécifique. A savoir tout d'abord le travail avec deux réalisateurs, l'esthétique du plan séquence, la question de l'improvisation dans un cadre extrêmement bien préparé.

La rencontre avec les frères Dardenne s'est fait d'une manière assez inhabituelle. Marika, après des études de montage à l'Insas, a poursuivi ses études à l'université en suivant un master d'écriture de scénario. Luc Dardenne était l'un de ses professeurs, il donnait des

cours d'écriture à l'université et a parlé à ses étudiants de son prochain film en préparation, *Rosetta*. Marika, qui avait vu *La Promesse* et admirait leur travail, lui a fait part de son désir de travailler, voire d'assister au tournage. Elle espérait un poste d'assistante ou de stagiaire, assistante scripte de préférence. Après une discussion de plus de trois heures sur des sujets très variés (où ils ont parlé davantage de football et de la ville de Liège que de cinéma), ils lui proposent d'être scripte. Elle l'est encore aujourd'hui, sur chacun de leurs films.

Il me semble que ce genre de rencontres n'est pas si rare en ce qui concerne les relations de travail qui durent aussi longtemps. Ce que recherchent les réalisateurs chez un.e scripte, c'est un rapport de confiance, une complicité personnelle. Le rapport humain, accompagné du même désir de cinéma est, il me semble, ce qu'il y a d'essentiel dans le travail en commun d'un.e scripte et d'un.e réalisateur.trice.

Une des raisons pour laquelle ils ne lui ont pas proposé de poste de stagiaire, alors qu'il s'agissait d'une première expérience sur un long-métrage, est aussi qu'il n'y a quasiment jamais de stagiaire sur leurs films. Leurs équipes sont réduites et ils ne supportent pas qu'une personne ne soit « qu'à moitié là », ils exigent que tous leurs collaborateurs (acteurs compris), se donnent à fond sur le film. Le rapport au film doit être actif, chacun doit se sentir impliqué. Le niveau d'exigence des « frères » est élevé et ils désirent le communiquer à tous les membres de l'équipe. Cette façon de travailler est à mon avis très stimulante. On n'a pas le même rapport aux images que l'on tourne selon le contexte dans lequel elles sont tournées. Une grande concentration et dévotion de toute l'équipe au film permet d'être davantage concentré, de mieux comprendre les enjeux et, en tant que scripte, de mieux se représenter le film dans sa globalité, en partageant un peu de l'énergie qui anime les réalisateurs.

Leurs équipes sont constituées de gens en qui ils ont confiance, des amis qui ne leur expliqueront pas « comment » faire un film mais qui les aideront à mettre en images et en sons leur vision. C'est une manière de faire le film tous ensemble, et pas les uns contre les autres (ceux qui imposent leur vision et ceux qui défendent leur pré-carré technique).

« Le livre dont vous êtes le héros »

La principale spécificité de leurs tournages, qui se répercute énormément sur le travail du.de la scripte, est le fait que les frères Dardenne font un grand nombre de prises, souvent longues, et très différentes les unes des autres.

Marika citait une séquence de *L'Enfant* où Jérémie Renier doit reconnaître son fils, et où la même action a été jouée debout, assise, avec ou sans chapeau, veste sur le dos ou bien sur la poussette. Plusieurs d'entre elles étaient bonnes, mais avec des accessoires et des costumes différents. La liberté était laissée au comédien de faire ce qu'il voulait de ces éléments dans l'espace défini.

Marika cercle donc un grand nombre de prises, et certaines, les meilleures, sont doublement cerclées.

La séquence raccord avec celle-ci a donc été tournée de plusieurs manières différentes, de sorte à être raccord avec plusieurs possibilités ouvertes par la scène précédente.

Tous les mercredi du tournage, les frères Dardenne et elle dérushent les plans de la semaine. Ils visionnent toutes les prises cerclées et revoient leurs cerclages, en enlevant ou rajoutant des prises. Ce long travail permet de trier une seconde fois ce qui est potentiellement montable.

Potentiellement car ils tournent parfois deux versions de la même scène, dans des décors différents, pour ensuite se donner le choix au montage. La scène du *Silence de Lorna* où Lorna se fait interroger par les policiers après la mort du personnage incarné par Jérémie Renier a été tournée dans l'appartement, mais aussi dans le hall où a eu lieu, plus tôt dans le film, leur dernière scène ensemble. Le décor était donc chargé de cette résonnance particulière. Cependant, les Dardenne avaient un doute à ce sujet, peut-être que ce rappel allait sembler trop artificiel. C'est au montage qu'a été prise la décision, les deux ayant été tournées et étaient potentiellement montables. Même dans un cinéma aussi maîtrisé et préparé, il faut voir les choses pour y croire.

Dans cette manière de travailler dont le « luxe » est le temps dont on dispose pour faire les choses, les retakes sont aussi très fréquents. Le travail de prise de note de la scripte (rapports images, plans au sol, etc…) est donc primordial pour se projeter de nouveau dans la scène. Deux cas de figure existent : soit l'on refait toute la scène, soit l'on refait juste quelques plans a l'intérieur de celle-ci, d'où l'importance de se souvenir de la valeur, des axes, des metadonnées des plans qui viennent avant ou après.

Une autre caractéristique de leur manière de tourner est qu'ils font tout leur possible pour filmer dans l'ordre chronologique, quitte à revenir dans un décor sur lequel ils ont déjà passé plusieurs jours ou semaines. Pour *Le Fils*, cela a même occasionné le fait de revenir dans le décor principal de l'école, loué pour toute la durée du tournage de trois mois, car entre les deux, dans la chronologie du film, se situent d'autres séquences qui ont été tournées dans l'ordre.

Sur *Deux jours, une nuit,* quasiment tourné dans la continuité, cela leur a permis de trouver le principe de mise en scène de chaque séquence où Marion Cotillard demande à ses collègues de renoncer à leur prime. Ce principe est de séparer les personnages par un élément de décor qui divise leurs espaces respectifs. L'intérêt de tourner dans l'ordre est que ce principe a été trouvé assez tôt lors du tournage du film, lors de la première scène où la question se posait. Cette scène était éclairée par ce qui précédait dans le film et l'idée a certainement pu naitre ainsi. Si l'idée avait germé plus tard, il aurait fallu retourner les séquences précédentes de confrontation.

Mais prudence toujours : afin d'avoir une autre solution au cas où l'effet soit trop marqué, la scène dans l'arrière cour du premier ouvrier qu'elle rencontre a été tourné dans deux axes : un ou la benne qui est derrière eux coupe clairement le cadre en deux, et un de l'autre côté. L'un ou l'autre sont montables, mais pas l'un ET l'autre.

Il y a beaucoup d'improvisations dans les prises malgré une très grande préparation, qui commence très tôt en amont du tournage. Les frères Dardenne répètent tout d'abord entre eux. Ils interprètent les rôles et se filment sur les décors. Ensuite, des semaines entières de travail sont prévues où les acteurs répètent les scènes, dans les décors encore une fois, filmés avec de petites caméras.

Tout le travail des Dardenne repose sur cette tension entre naturel et artificiel, préparé et improvisé. En ce sens, ils refusent de tourner en studios mais les décors sont modulables par endroits. La caravane de *Rosetta* par exemple est une vraie caravane, bricolée de sorte à ce que certains éléments puissent être déplacés selon les plans pour laisser de la place à l'équipe. Marika me raconte qu'en plus de la chorégraphie des comédiens et de la caméra, ces séquences donnaient lieu à une véritable « chorégraphie de techniciens », où les places s'échangeaient durant le plan en fonction de l'espace et des cachettes disponibles sur le moment.

Marika est une scripte très mobile. Très souvent à la face, elle fait souvent elle même les petits raccords (costumes, accessoires) entre deux prises qui s'enchaînent rapidement.

Compte tenu de ses habitudes de travail et du fait qu'elle doive se déplacer rapidement, elle préfère travailler sur support papier. Le problème avec l'Ipad est sa fragilité et son prix. Elle me dit que ce qu'elle aime avec les cahiers, c'est que l'on peut les jeter par terre pour intervenir rapidement sur un raccord. Avec l'Ipad, une telle manœuvre est plus compliquée si on veut le maintenir en marche ! « Il y en a qui ont essayé, ils ont eu des problèmes » pour citer Michel Audiart.

Un autre élément du travail des Dardenne qui concerne directement Marika est leur attention extrême aux détails concernant les éléments présents dans le décor et les accessoires, même ceux qui se trouvent hors champ. Marika en a la charge. Cela rassure les réalisateurs et donne aux comédiens (qui aiment aussi qu'une personne veille au grain), un grand espace de liberté pour jouer et improviser (en utilisant tel accessoire non prévu, en allant dans telle partie du décor qui était sensée être hors-champ.

Par exemple, le sac d'Emilie Dequenne dans *Rosetta* est toujours rempli des mêmes accessoires, celui de Marion Cotillard dans *Deux jours, une nuit*, aussi. Cela permet d'avoir un poids et une texture identique dans chaque scène.

Dans *Deux jours, une nuit*, Marika a fait une continuité spéciale pour la tablette de Xanax, accessoire récurrent et évolutif dont elle dit elle même que personne ne prête attention à son évolution au comprimé près. Cependant, ce détail a son importance dans la manière de fonctionner des films des Dardenne et de ce film en particulier, quasi en temps réel, sur un temps court et avec un personnage principal presque tout le temps à l'écran.

Tous ces éléments ont une grande importance, mais la principale caractéristique des films des frères Dardenne est leur écriture en plan séquence.

Marika fait du montage en parallèle de son activité de scripte. Elle veut conserver ce regard de « 1ère monteuse » sur le plateau, afin d'aider à tenir la ligne du film, comprendre et faire confiance au réalisateur.

Les plans séquences ont ceci de particulier, surtout quand ils sont longs, de comprendre un grand nombre de points de montage possible. Parfois une scène prévue en plan séquence ne fonctionne pas. Il faut découper à l'intérieur. Repérer ces points où l'on peut passer à un autre plan, les noter, relever quand ils sont raccord ou non avec d'autres prises est donc le travail de Marika sur tous les plans tournés.

Cette prise de raccord est d'autant plus difficile que les raccords ne sont pas les mêmes selon les prises, car on ne sait pas précisément où le comédien va aller. Si, sur une prise, il passe sous une lumière au moment d'une réplique, et si ce moment devient un point de raccord avec un autre plan, il faut que la scripte l'ait repéré pour le signaler à l'équipe. Plusieurs solutions se présentent alors : choisir une autre prise pour faire le raccord, choisir celle-ci et placer le comédien sous cette lumière en début de plan, ou bien tourner les deux versions raccord.

Il peut arriver aussi que des scènes soient tournées en plans séquences alors qu'elles n'étaient pas prévus comme telles au départ. La scripte doit repenser le plan et ses potentialités de montage en permanence. Travailler en plans séquences suppose de penser selon un certain type de continuité : celle de l'improvisation, de la création « en direct » de quelque chose. Les frères Dardenne ne recherchent pas à briser les règles, mais plutôt à composer avec une manière de capter l'énergie des corps qui leur sont propres. On pourrait presque parler de grammaire des corps en mouvements : c'est par eux, en les suivant à leur

rythme, que nous découvrons les espaces. En ce sens, nous sommes bien éloigné des conventions du cinéma classique qui découpe et prend des distances avec les personnages pour nous montrer les lieux dans lesquels ils interagissent et recréer par la fragmentation des plans un espace tangible. La caméra épaule et les plans séquence des frères Dardenne fonctionnent différemment. L'espace est montré dans sa continuité, spatiale et temporelle. Nous ne sommes pas davantage perdus que dans un film au découpage classique, car leurs cadres sont très précis, mais la perception des choses n'est évidemment pas la même.

Sur les rapports montage, du fait du grand nombre de prises, elle note peu de chose, en général une remarque caractéristique pour chaque prise (par ex, Adèle se cogne l'épaule à la porte en passant). La prise de note d'un élément caractéristique dans ces longues prises où il est impossible de tout noter lui sert à se remettre rapidement en tête, à elle et aux réalisateurs, la prise qui les intéresse.

L'avis de Marika sur les prises est très sollicité. Son regard aide à la mise en scène pour veiller par exemple à ce qu'un plan ne fasse pas trop « performance » ou que les éléments dans la scène n'apparaissent pas comme « présentés » de manière artificielle. Dans cette tension constante entre préparé et improvisé, scénario très fort et esthétique documentaire, la question de l'équilibre se pose à chaque instant. Elle me parle de la scène de la voiture dans *La Fille inconnue* : quand le jeune homme sur lequel l'héroïne a des soupçons passe en scooter juste après que les maquereaux l'aie menacés. Ces deux scènes successives contiennent des interventions très marquées du scénario dans un film au rythme lent et travaillé par les questionnements moraux de l'héroïne.

La mise en scène doit fluidifier ces éléments, par la disposition et l'axe d'attaque choisi pour filmer ces actions. Elle m'explique avoir réfléchi avec les réalisateurs à une manière de filmer qui a abouti sur l'idée de montrer d'abord le regard du personnage, qui nous amène à la moto et non pas l'inverse.

Une autre caractéristique de la mise en scène en plan séquence est de laisser beaucoup de temps à la fin des prises avant de dire « couper ». Ce sont de ces respirations dont on a besoin lorsqu'on ne découpe pas de manière classique. Elles remplacent les plans d'exposition, les transitions par inserts. De même, l'attaque au début de chaque plan séquence est primordiale, pour lancer l'énergie qui va devoir tenir tout au long du plan, et permettre un montage dynamique.

En ce qui concerne les remarques sur le jeu des acteurs, elle intervient rarement, il s'agit vraiment du domaine réservé et protégé des frères Dardenne. Parfois, elle se permet de signaler l'effet étrange ou inapproprié produit par l'emploi de certains mots, ou d'indiquer quand le « dosage » dans l'expression d'une émotion lui parait un peu trop fort, ou au contraire pas assez visible.

Marika Piedboeuf insiste sur le fait que le.a scripte doit composer avec plusieurs caractères sur un plateau : celui du/de la/des réalisateurs, et celui des acteurs.trices en premier lieu. Il faut trouver le moment où intervenir, quoi dire, mais en tout cas le faire à chaque fois que l'on juge qu'il y a un problème, quitte à que ça ne soit pas pris en compte.

Elle compare son expérience avec les frères Dardenne avec celle qu'elle a eu sur *Le Couperet*, de Costa Gavras, cinéaste qui avait sur ce film une manière de travailler bien particulière. La plupart des plans étaient tournés en une prise, après une simple mise en place qui servait de répétition.

Il s'agit donc pour la scripte d'anticiper les raccords au dernier moment, et de donner aux comédiens les indications qui feront que le plan puisse se monter. C'est une opération très contraignante pour les acteurs qui, de fait, ne se sentent pas libres. Certains s'en amusent, d'autres sont déstabilisés mais le font avec car le film l'exige.

Le travail que fait Marika Piedboeuf avec les frères Dardenne lui sert à appréhender différemment les autres films. Sur *La face cachée,* réalisé par Bernard Campan, qui jouait aussi l'un des rôles principaux dans son film, elle a été une aide importante à la mise en scène, prenant parfois le relais sur les retours qu'elle pouvait donner aux comédiens sur leur jeu et le contrôle des prises. Elle suggérait aussi, un peu comme chez les Dardenne, de faire plusieurs prises avec intentions de jeu différentes. Cela a tout de suite plu au réalisateur. S'il ne pouvait voir les prises à l'intérieur desquelles il jouait, il pouvait au moins choisir au montage celles dont le registre lui plaisait le plus. Cette façon de travailler fonctionne très bien avec certains acteurs comme Bernard Campan ou Karin Viard, mais pas avec tout le monde.

Cette riche rencontre m'a montré en quoi les scriptes pouvaient s'adapter à des manières de tourner très différentes les unes les autres. Au départ, il faut que le réalisateur donne le « La », et fédère une équipe de confiance autour d'une manière particulière de travailler. Chacun doit s'y adapter et proposer, dans son domaine, de nouvelles manières de travailler pour accompagner cette vision.

L'adaptation n'est pas facile pour certains, mais elle est en tout cas la condition de possibilité de ces films.

7) Travail du scripte et écriture à la caméra – Alessandro Comodin et Antonio Trullen *sur Bientôt les jours heureux*

Bientôt les jours heureux, (2017), Alessandro Comodin

Bientôt les jours heureux est le deuxième long-métrage d'Alessandro Comodin, sa première fiction, même si *L'été de Giacomo* dérive du documentaire vers la fiction. Cinéaste entretenant une relation forte avec le documentaire, son dernier film se situe à la frontière, toujours dans cette tension. Découpé en deux grandes parties, la première suit deux jeunes fugitifs, évadés ou déserteur, dans une forêt où pèse la menace d'une guerre. Assez peu découpée et dialoguée, cette partie du film est très improvisée par les deux comédiens non professionnels. Alessandro Comodin m'explique qu'il ne donnait pas le scénario aux comédiens, qu'il les faisait improviser sur des situations simples (ils trouvent un ruisseau, se baignent, ont faim, etc…).

Le film est tourné en 35mm, caméra à l'épaule, le réalisateur est son propre cadreur, sans retour vidéo pour l'équipe. Alessandro m'explique qu'il lançait l'action avant de déclencher le moteur, pour commencer à enregistrer l'action au moment où elle commençait à l'intéresser. Il a inventé cette méthode de travail et cette réflexion à partir d'une contrainte technique (tourner des plans séquences avec des bobines de 4 minutes de film).

La seconde partie du film, contrairement à la première, se fonde sur une matière hérérogène : des séquences de fiction dialoguées « classiques », des prises de vue documentaire sur des événements de la vie du village et de la forêt (battues de chasseurs, intervention de vétérinaires). Et cette seconde partie s'ouvre sur des entretiens où des habitants du village racontent des légendes sur le loup.

Cette partie est très différente du scénario, qui a servi d'outil pour jouer le jeu des commissions de sélection, mais aussi de base assez souple à Alessandro. Sur son scénario figurent des intentions de mise en scène, mais aussi des descriptions précises de scènes qui seront tournées totalement différemment.

Alessandro m'explique que de nombreuses scènes dialoguées du scénario ont été tournées, et découpées de manière classique. Ces scènes n'apparaissent pas dans le film. C'est que son écriture est une écriture à la caméra, mobile. Elle ne supporte pas, ou mal, les cadres trop installés d'une scène dialoguée classique. Le film se révèle donc très différent du scénario.

Une telle manière de travailler n'était pas au goût de tous les techniciens. L'équipe était composée pour la plupart de techniciens de la télévision italienne, habitués à travailler dans un cadre très conventionnel. Le travail n'a pas été facile, et Alessandro était heureusement entouré d'alliés en les personnes de son chef opérateur et de son scripte notamment. Ces derniers lui ont permis de rester fidèle à sa manière de travailler et à sa vision, le premier en donnant les bonnes directives à son équipe, et le second en l'épaulant sur les possibilités de montage de son film, la qualité des prises, le rappel de ses intentions.

Ecrire et tourner de cette manière, en mélangeant écrit et improvisation, acteurs amateurs et professionnels, documentaire et fiction, tout en suivant des personnages au sein d'un récit, pose évidemment des questions de continuité singulières.

Pour Antonio Trullen, c'était une première (et unique) expérience en tant que scripte. Monteur de fiction et documentaire, il a étudié à l'Insas avec Alessandro Comodin et s'est fait aider par la scripte Aurélie Nolf pour la préparation de ce film.

Il m'explique que ce que désirait Alessandro, était de trouver en lui un allié, un conseiller, quelqu'un qui pense de la même manière que lui et avec une vision approfondie du montage.

Dès la lecture du scénario et le préminutage, la connaissance des films d'Alessandro et du cinéma documentaire l'ont aidé. La production n'attendait pas un minutage précis, mais on imagine très bien la perplexité d'un.e scripte qui a l'habitude de travailler sur des tournages conventionnels quand il.elle se retrouve à devoir préminuter des scènes comme celles-ci :

EXTÉRIEUR / DANS LA VOITURE DES GARDES FORESTIERS / JOUR

Une voiture de gardes forestiers italiens parcourt à toute vitesse une route de collines. Les vitres sont ouvertes et on entend le bruit assourdissant du moteur. À l'intérieur de la voiture DEUX GARDES FORESTIERS. Le courant d'air qui entre par la fenêtre fait voler leurs cheveux, ils rient et blaguent entre eux, ils se charrient. Les dialogues sont à peine audibles à cause du bruit.

Les deux gardes devraient parler du loup qui a de nouveau attaqué le village et ils parleront assurément de la scène à laquelle ils vont assister, mais sans que l'on s'en rende compte.

La voiture arrive dans une propriété privée, MASSIMO, un jeune homme d'une trentaine d'années, les attend. Ils garent la voiture et éteignent le moteur.

EXTÉRIEUR / PRÉ / APRÈS-MIDI

MASSIMO conduit les gardes à l'endroit où plusieurs de ses moutons ont été dévorés.

Les DEUX GARDES FORESTIERS examinent les CARCASSES DE MOUTON. Un garde, peut-être le plus jeune, prend son téléphone et commence à filmer les lambeaux de chair dévorés. L'autre garde parle avec beaucoup de sérieux à Massimo, tandis que le garde le plus jeune filme avec son téléphone. Le jeune homme filme aussi son compagnon qui ne sait pas trop quoi faire, les mains dans les poches, le regard dans le vide en se rongeant les ongles.

Les gardes discutent avec Massimo en évoquant les différentes causes possibles du massacre,

un chien errant ou un loup ? Il y en a beaucoup dans la région ces dernières années.

Le ton des gardes est léger tandis que Massimo est visiblement en colère, car ce n'est pas la première fois que cela lui arrive. D'ailleurs les gardes mettent trop de temps à arriver sur place et ils ne font rien pour éviter ce genre d'incidents.

Les gardes forestiers avec une attitude détachée, se lancent des regards d'entente et restent souriants.

(Dans ces deux dernières scènes, l'idée est de documenter une véritable intervention, avec de vrais gardes forestiers. La procédure veut que dès qu'un paysan trouve des carcasses d'animaux, celui-ci doit en premier lieu appeler les gardes forestiers pour établir un procès-verbal. Entre les paysans ou les bergers et les gardes forestiers, souvent les relations ne sont pas très bonnes.

Il s'agit d'un canevas inspiré par une dynamique probable dans ces cas-là. Ces deux séquences se dérouleront dans la mesure du possible de manière totalement documentaire, avec un dispositif léger de reportage. La caméra s'arrêtera sur les détails humains propres à chacun. Ici par exemple j'ai pensé au garde qui se ronge les ongles, mais il y aura assurément quantité d'autres détails intéressants qui naîtront de manière imprévue de la réalité que nous avons décidé d'explorer. Les éléments fondamentaux pour l'histoire sont avant tout les CARCASSES d'animaux, présage de mort violente, de menace et de sauvagerie. Tout le reste viendra nourrir l'histoire, lui donnera de l'épaisseur, des nuances nouvelles et imprévues).

Alessandro Comodin, scénario de *Bientôt les jours heureux*

Antonio m'explique que le fait de monter des documentaires l'a aidé dans ce cas. Il s'imaginait à la fois de quels genre de plans il aurait besoin pour faire passer ces informations là. Il a aussi pris en compte la place de ces séquences dans le film. Si elles n'étaient pas situées dans la globalité du film, des séquences comme celles-ci pourraient durer plusieurs dizaines de minutes. Dans l'économie et la narration du long-métrage pris dans son ensemble, cette durée se devait d'être beaucoup plus courte.

Alessandro Comodin n'a pas de manière préconçue de la façon dont les choses doivent se dérouler sur un tournage. Pour toute l'équipe, cela suppose de s'adapter aux besoins de chaque plan et au rythme particulier du tournage. Antonio m'explique que les choses allaient très vite, qu'il fallait rester au plus proche du metteur en scène et de la caméra pour ne pas rater un début de plan, une information cruciale donnée entre deux prises.

Comme il n'y avait pas de retour vidéo, il demandait à Alessandro et au chef opérateur de décrire en deux ou trois phrases ce qu'il y avait sur chaque prise. Ce très court mais néanmoins important moment de recul lui permettait d'indiquer ces informations sur le rapport montage et de garder le fil de ce qui était fait.

Parfois les conditions étaient rudes : pour la séquence de l'étang, changer la pellicule alors que la caméra était tenue par le cadreur dans l'eau, et tenir les rapports montage et image, avec des feuilles qui tombaient de temps en temps. S'éloigner pour avoir davantage de confort était inenvisageable, sous peine de perdre non seulement la comptabilité des plans et de la pellicule, mais aussi le fil conducteur du film. C'était une « première fois », et la méthode de travail est apparue au fur et à mesure du tournage.

Comme nous l'avions évoqué avec Godard, Alessandro Comodin est un cinéaste de la trouvaille, et pas de l'invention préconçue. Le fait de noter avec précision ce qui a été tourné et les différentes possibilités de montages envisagées au moment du tournage est d'autant plus important. Antonio m'explique que, pour sa part, il avait avant ce tournage une vision assez anarchiste du cinéma, inspirée par le mythe de la Nouvelle Vague dont les films auraient été faits de manière improvisée. Les choses étaient en réalité bien différentes, et des films aussi libres que *Pierrot le Fou* étaient en réalité minutieusement préparés, avec un scénario préexistant, même s'il est très différent d'un scénario écrit de manière classique (Godard a travaillé d'ailleurs sur presque tous ses films avec sa scripte, Suzanne Schiffman).

Le canevas du scénario est à la fois un outil très utile pour raconter une histoire et suivre l'évolution des personnages, mais peut aussi se révéler être un piège. De nombreuses scènes dialoguées du film ont été écrites de manière classique, et la production et l'équipe technique s'attendaient à ce qu'elles soient tournées telles qu'elles, comme si cela faisait partie d'un contrat. Cette écriture classique, mal appropriée au reste du film, avait du mal à s'intégrer, ce qu'Antonio a relevé dès la lecture. Sur le tournage de scènes chez le médecin, qui ne sont pas dans le montage final, il proposait que les personnages portent toujours les mêmes vêtements, afin que des fragments de ces scènes puissent s'intégrer de manière plus organique et allusive n'importe quand dans le film.

Il lui semblait évident que le film s'écrirait au montage, comme cela a été le cas. Son rôle a donc été de proposer le plus d'interconnexions possibles entre les séquences, afin de créer la matière nécessaire à cette réécriture. Le scénario permettait de suivre un fil, une progression et des personnages, et il fallait composer entre ces deux pôles (écriture préexistante du scénario et écriture possible du montage).

Il a parfois fallu créer de la matière supplémentaire, non prévue dans le scénario et dont on ne savait pas exactement où on pourrait l'inclure au montage, comme ce plan où Massimo le chasseur se rend près du trou dans lequel se trouve Ariane, sous la pluie. Monté vers le milieu du film, alors que nous suivons Ariane qui s'enfonce une première fois à l'intérieur pour accéder au monde de Tomaso qui annonce sa propre mort, ce plan résonne d'une manière particulière qui n'était pas prévue ni à l'écriture ni au tournage du film. Ce genre de trouvaille au montage ne peut se faire que si l'on dispose de la liberté et du temps nécessaire pour filmer des choses non prévues sur le plan de travail. Ce temps a été trouvé à la toute fin du tournage, mais Alessandro comme Antonio auraient aimé en disposer davantage.

Antonio m'évoque aussi les conflits qu'il y a eu entre lui et la production, qui attendait de lui un rôle de comptabilité des plans, de prises de notes et de garant du scénario écrit. La dimension de participation artistique du scripte n'était pas dans leurs habitudes. Les maquilleuses et coiffeuses attendaient aussi de lui davantage de précision sur les raccords, chose sur laquelle il restait volontairement assez vague, afin de rester fidèle à l'écriture elliptique du film.

A la fois souple sur les raccords et le respect du scénario, mais précis et méticuleux sur la comptabilité des plans et leur possible intégration dans le montage, Antonio a ainsi pris une place de scripte qui ne correspondait pas à ce que la production exigeait, mais bien aux besoins du film. En cela il a pris un risque, s'est mis en danger par rapport à la production et au reste de l'équipe. Et pourtant, c'est en prenant ce risque personnel qu'il a réussi à servir au mieux le film, dont les conditions de production n'étaient pas adaptées. Sa manière de travailler et de penser le film, en décalage avec ce qu'aurait pu être l'attitude de travail d'un.e scripte classique, ont joué il me semble, un rôle décisif dans ce à quoi il ressemble aujourd'hui.

CONCLUSION

Il me semble que la confrontation des deux parties de ce mémoire, la première très théorique, et la seconde davantage du côté de la pratique, met en évidence un certain nombre de choses.

Tout d'abord le nécessaire relais entre la pratique et la théorie. Peut-être ce relais est-il davantage favorable à la théorie, dont les structures qu'elle établit ne seraient rien sans les images des cinéastes.

Et pourtant ce retour sur la théorie et la généalogie du cinéma me semble important, dans un contexte culturel et économique qui encourage la reproduction du même. Connaître les origines de ces structures esthétiques nous permet peut-être de ne pas être trop gouvernées par elle, de décider dans quelle mesure elles nous gouvernent.

En ce qui concerne ma pratique d'étudiant scripte, je me rends compte que j'ai beau avoir commencé à réfléchir à ces questions, j'oublie tout quand j'arrive sur le plateau, pour me concentrer sur le film que nous sommes en train de faire et des questions pragmatiques : Quelles sont les intentions du réalisateur sur telle séquence, où se trouve tel accessoire récurent, que veut dire cette réplique, pourquoi sauter l'axe ?

Et pourtant, cette immersion dans ces questions m'aide beaucoup à avoir confiance en ma capacité à accompagner un film, principalement lorsque je me retrouve face à des écritures singulières. Elles me permettent de me renforcer et de m'assouplir. Ces questions et ces embryons de réponses (même si la philosophie ouvre des problèmes plutôt qu'elle ne les clôt), me servent d'arrière plan à mon travail, pour questionner plus précisément les intentions d'un cinéastes, être en mesure de le conseiller au mieux et surtout ne pas poser de faux problèmes.

L'exemple des scriptes que j'ai rencontré m'inspire beaucoup. Elles.Ils ont su prendre le risque de travailler différemment. Il me semble que le métier de scripte est encore assez souvent victime de son image rigide, et j'espère que ces exemples auront servi aussi à des personnes qui connaissent mal ce métier de mieux le comprendre.

Ce travail m'a en tout cas apporté beaucoup en ce sens. L'apprentissage de ce métier ne se fait pas seulement par la théorie mais surtout par la transmission, le « vol » de techniques, et de méthodes de travail. Il faut aussi pouvoir inventer les siennes, et l'arrière plan théorique peut être utile dans ce cas.

Dans un métier où les rapports humain et les relations de confiance sont si importantes, l'attitude de travail est primordiale. Par cinéphilie et désir de cinéma, les films sur lesquels je voudrais travailler sont ces films qui inventent un langage, qui essaient de réaliser leur potentiel d'œuvre d'art. Ce sont des films qui obligent à être souple. J'ai parfois fait l'expérience assez malheureuse de voir à quel point le fait de lâcher prise sur un film, par excès de souplesse ou absence de confiance avec le réalisateur, pouvait être désagréable.

Faire de cette souplesse une force est l'un de mes objectifs en tant que futur scripte. Ceci ne veut pas dire abandonner les exigences de rigueur indispensables au bon exercice du métier de scripte, mais allier cette rigueur pratique à une souplesse de pensée, à même de s'adapter aux films les plus divers.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, biblio essai, 1992

BAZIN André, « Le langage de notre temps », dans *Regards neufs sur le cinéma*, Seuil, 1963

BERGALA Alain, *Godard au travail,* Cahiers du Cinéma, 2006

BERTHOMIEU André, *Essai de grammaire cinématographique*, La nouvelle édition, 1946

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Nathan Université, 1991

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, puf, 2013

CHEMARTIN Pierre, « Définir le langage cinématographique », dans *Lignes de Fuite,* juin 2015

DELEUZE Gilles, *L'image Mouvement*, Les éditions de minuit, 1983

L'Arc n°49, « Gilles Deleuze », 1972

DUMONT Bruno, *L'humanité*, écrits pour un scénario
P'tit Quinquin, Les matins, 2015

EGLY Max, « L'expression cinématographique », dans *Regards neufs sur le cinéma*, Seuil, 1963

FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1993

MACHEREY Pierre, *De Canguilhem à Foucault, la force des normes*, Broché, 2009

METZ Christian, *Langage et cinéma,* Larousse, 1971

METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? ». In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 52-90

MURCH Walter, *En un clin d'œil*, Capricci, 2011

REMERCIEMENTS

Sophie Audier et Donatienne de Gorostarzu pour leur accompagnement d'une grande pertinence et d'une immense bienveillance sur ce travail et au long de ces trois années,
Arnaud Hée pour son aide, la précision de ses remarques et pour m'avoir aidé à remettre un peu d'ordre dans le chantier de mes précédentes versions,
Virginie Barbay, Alessandro Comodin, Eugène Green, Marika Piedboeuf, Cécile Rodolakis, Antonio Trullen pour m'avoir généreusement accordé un peu de leur temps et pour la richesse des entretiens que j'ai eu avec eux,
Mes parents pour les relectures,
Léa, Marielle et Pauline, le « scriptocrew » 2014 – 20**,
Antoine Garnier pour les conseils de lecture
Alain Bergala, Laurence Berreur et Barbara Turquier