

Parler le film en le faisant

Paul Lacoste

*

Paul LACOSTE enseigne depuis 20 ans la réalisation cinématographique aux élèves de l'ENSAV (École Supérieure d'Audiovisuel) de Toulouse. Parallèlement, il réalise pour le cinéma et la télévision des longs métrages documentaires (*Entre les Bras, Vendanges*), une série (*L'Invention de la Cuisine*), et des moyens métrages autobiographiques (*Poussin, Junior*). Les lignes qui vont suivre viennent de cette double activité. D'une part d'un engagement pédagogique au sein d'une école publique de cinéma, fondée sur des principes de liberté, de développement de l'expression personnelle de chaque étudiant, mais aussi de la pratique de la réalisation cinématographique. Or, au fil des années, cette activité, si elle est née comme souvent dans le secret d'une conscience créatrice, s'est ouverte aux autres travailleurs du cinéma.



Résumé. – Au fond, de quoi nous parle « l'équipe d'un film » ? Est-ce la preuve du taylorisme et donc de l'industrialisation du cinéma) = qui viendraient contrôler et affadir la puissance créatrice d'un artiste ? Il s'agit ici plutôt de repérer les signes d'une influence positive du collectif sur l'expression. Au lieu de la dilution du regard, et plus que la simple mise en somme des idées (brainstorming), nous avons observé que le film à venir pouvait bénéficier par des regards croisés d'une prévision essentielle, celle de la future salle de cinéma et au-delà, de la société.

Abstract. – Is the process of film making a model of industrialization, which controls and lessens the creative power of a filmmaker? It is more question of identifying the signs of a positive influence of the film-team on expression. More than smoothing, or even brainstorming, we have observed that truly

collective work can benefit from an essential added value. The debates on the set allow the debates of the spectator once the film is finished, and beyond, the debates of society.



Mots clefs

Key words

poussin, échange, équipe, film, collectif
film-team, expression, filmmaker, creativity

La parole du plateau.

Ceux qui sont passés près du tournage d'un film, qui ont frôlé l'équipe, soit parce qu'ils connaissaient un des techniciens, soient parce qu'ils étaient figurants, soit en voisins, ou simples curieux, ceux-là ont constaté qu'il ne se passe pas grand-chose à l'œil nu. Quelques binômes chuchotent, la plupart attend, silencieux, finit par se lever, puis se rasseoit aussitôt. Ils se tiennent en cercles concentriques, autour d'un noyau assez silencieux également (constitué le plus souvent du réalisateur, d'un acteur, d'un opérateur, parfois d'un script...) Quel écart toujours constaté entre le tourbillon que l'on ressent quand on participe au tournage, et la sensation que l'on donne à l'extérieur ! C'est que la parole, bien plus que le geste, est essentielle. Certes le « machino » qui pousse le caméraman sur son travelling, accompagné du perchman, dans un ballet parfois virtuose, donne directement l'image d'une collaboration. Mais par-dessus tout, ce sont les mots qui accompagnent la fabrication filmique. Ces mots, c'est souvent une série de questions/réponses servies en rafale, pour tenter de raisonner un réel complexe. Lorsqu'on collabore à un film, le jeu le plus fréquent consiste d'ailleurs à réfléchir et préparer assez sa question pour la rendre fermée et donc facilement compréhensible à celui qui doit répondre, à savoir, la plupart du temps, le réalisateur (comme le personnage du « metteur en scène » joué par François Truffaut dans *La Nuit Américaine*).

La parole qui circule sur un plateau, ou bien avant, pour coécrire, ou bien après, pour « co-monter » et « co-mixer », est une façon d'anticiper le film, de tenter de découvrir sa langue en essayant de la parler par anticipation. Ainsi, en documentaire, mon équipe, toujours la même depuis 25 ans, et moi, passons nos pauses déjeuner ou nos soirées à imiter nos personnages, parfois même à les caricaturer, pas seulement pour relâcher la pression et nous amuser à leurs dépens mais plutôt pour mieux les comprendre, les entendre, les filmer. Il est fréquent que lorsque l'un de nous y arrive, on ait enfin le mode d'emploi pour capter la personne, sa voix, ses déplacements. De la même manière, on sait en fiction comment certains dialogues sont peu à peu repris par toute l'équipe. Là aussi, il s'agit d'une appropriation pour que chacun puisse faire le même film, et découvrir, par la voie la plus subtile possible, l'universalité à venir.

La troupe

Il y a certes la lourdeur de machines, l'étendue des décors. Nous n'avons qu'un capteur de quelques millimètres carrés à colorer, qu'une frêle pastille de microphone à faire trembler, alors qu'il y a, sur des hectares, des routes à bloquer, des figurants à vêtir... Il faut être nombreux, mobiliser comme Kurosawa toute une université pour repeindre en or les épis de blé de *Ran*. Il y a aussi ce goût pour le plateau, pour la troupe, pour le groupe qui nous rend plus fort. Pour une amitié, une bande. S'engager à plusieurs sur un film, c'est la certitude que, de par son inertie même, le groupe ne s'arrêtera pas d'aussitôt, quelles que soient les difficultés de production ou d'expression.

Cette troupe de cinéma, affairée, joyeuse, créatrice de mondes fictionnels, que Scorsese nous montre dans *Hugo Cabret*, au sujet des films de Méliès, on l'aperçoit chez Pagnol, aux studios de la Victorine où chacun était payé à l'année, « que ça tourne ou que ça ne tourne pas ». On l'imagine chez Bergman, où en Suède on passait l'hiver au théâtre et l'été à tourner des films, avec les mêmes comédiens. On la rêve chez Cassavetes, cette « famille », dont on ne savait plus, prise dans les nuits et les jours, si elle tournait ou elle vivait. Cette porosité, on la constate chez Pialat, où l'intensité des rapports humains au tournage transpire dans les prises. Dans ces exemples, nous sommes proches de la troupe de théâtre, avec ses acteurs qui prirent le pouvoir sous Copeau et son « acteur-créateur ». Il y eut à la fin des années 70 tant de films où les acteurs prirent ainsi le pouvoir, comme chez Joël Séria avec des films comme *Les Galettes de Pont Aven...* ou bien chez Cavalier avec *Le Plein de Super*, cette « communauté de filmeurs » comme l'a nommée Amanda Robles¹.

Chez Cavalier, il s'agit avant tout, pour ce film comme pour *Martin et Léa* ou *Un étrange voyage*, de co-écrire avec les acteurs. Ce film résulte du coup de foudre de Cavalier pour les personnes acteurs plus que pour la fabrique du personnage.

Le travail collectif est ainsi réglé sans compromis : dans les réunions préparatoires, chaque idée doit être approuvée par tous. L'histoire, ce départ en voiture, n'est plus que la métaphore de l'aventure du tournage que le cinéaste qualifie même de « communiste », car chacun est payé de la même manière. Une aventure en tout cas collective qui semble avoir sauvé la peau du cinéaste, dont toute la trajectoire pourrait plutôt laisser à penser qu'elle suit le chemin de l'autonomie et de la solitude. Mais il y a toujours eu chez Cavalier, et lors de ce film particulièrement, la nécessaire parole avec les collaborateurs, ou avec le public, afin que le film commence très tôt dans sa genèse à s'exprimer. C'est

¹ Amanda Robles, *Alain Cavalier, Filmeur*, de l'Incidence éditeur, 2011, réédition augmentée en 2014.

sûrement le premier enjeu des collaborations cinématographiques. Puisqu'à la fin le film sera expression, autant commencer son déploiement le plus tôt possible.

Mais plus essentiellement, ce n'est pas le concept de troupe qui inspire, ce sont les gens qui la composent qui excèdent leur poste technique. Pour ma part, c'est avec Yvan Quéhec que j'ai appris à parler d'image, avec Anthony Brinig que j'ai appris à parler de montage, avec François Labaye que j'ai appris à parler de son et de scénario... Des gens rencontrés à 20 ans, 30 ans. La *Philia* comme dit Jean-Pierre Vernant. Les échanges sont ainsi rendus à toute leur richesse simplement humaine.

Il y a enfin un argument à la prise en compte plus large de la création collective comme un des éléments majeurs de l'expression : ce constat que la fabrication filmique ressemble parfois à une course de relais, où chaque étape se fait aussi, comme le prescrivait François Truffaut, *contre* la précédente. Or, comment une seule personne pourrait-elle avoir assez de fraîcheur pour se retourner contre elle-même et juger son travail ? Pour qu'un réalisateur puisse avoir cette attitude si précieuse d'être aussi spectateur de son propre travail, il faut bien que d'autres lui proposent des fragments de cinéma. Alors il parvient à cette forme d'attention si particulière. Devant une scène écrite, une répétition, une prise, un montage, il parvient à ne pas surinvestir, comme quand on scrute l'image et y agrafe ses propres intentions, ses propres attentes. Il sait rester tranquille et attendre de ces fragments de cinéma qu'ils soient assez intenses pour venir, d'eux-mêmes, le provoquer. Cette intensité intermédiaire provient sans aucun doute du collaborateur.

« Art de l'extériorité » (la mise en scène ne consiste-t-elle pas à rendre l'intériorité humaine intelligible par de l'extériorité, des gestes, des actes, des mots ?), le cinéma se pratique à plusieurs, chacun, autre d'un autre, pour que paroles et corps se déploient d'emblée.

Les dialectiques de la création collective

Malgré tout, apparaissent lors des échanges autour d'un film en train de se faire des dialectiques que l'on doit certes à la richesse des relations humaines mais aussi à des dialectiques de notre matière d'art, notre dispositif, notre ontologie. Les postes des équipes de films ne seraient donc pas uniquement définis par la tradition, mais plutôt par toutes les dialectiques du support filmique, tous les conflits matériels.

On connaît pour notre part deux combats essentiels, au cœur du dispositif cinématographique.

Le premier oppose, depuis le début de l'invention du cinéma, le documentaire et la fiction. Quelle étrangeté, tout de même, ces deux élans qui certes, on l'a assez dit, convergent *in fine*, mais sont tout de même deux gestes bien séparés. Et c'est parce qu'il y a deux plaisirs différents que justement leur tension peut exister. Quelque chose dans le processus cinématographique capte (aspect documentaire), autre chose fabrique (aspect fiction). C'est l'invention technique, le support matériel, qui réclame au moins deux travaux différents, donc deux travailleurs, si l'on veut prolonger cette tension matérielle en dialectique féconde. Pour revenir au plateau, le réalisateur voudrait accueillir le monde (la captation), l'opérateur préfère fabriquer des images. Et les débats entre eux, si l'on y réfléchit, ne portent que sur cela. Le réalisateur : « Comment ? Tu ne peux pas capter ? » L'opérateur : « Si tu veux que je capte, présente-moi les choses différemment. Anticipe la fabrication de l'image ». Le réalisateur : « Je ne veux pas trop scénographier, sinon, on perd la vie ». L'opérateur : « Je ne veux pas trop suivre bêtement, sinon, on perd l'image ».

Ces échanges font penser aux débats féconds qui ont lieu, autour d'un accouchement, entre la sage-femme et la puéricultrice. La première, ne voit que l'enfant, *in utero*, puis mis au monde. La seconde, que ce soit avant, pendant, ou après, ne pense qu'à la femme et à sa santé. Du débat entre ces personnes naissent sûrement des choix décisifs.

Un deuxième conflit matériel majeur peut aussi s'extrapoler en débat constructif pour la fabrication collective du film. Il s'agit de la dialectique entre le cinéma et le graphe, le flux et l'inscription, le fait que chaque photogramme veuille faire trace, mais qu'il est aussitôt remplacé par un autre photogramme. Il y a donc, dans l'équipe du film, ceux qui tiennent pour le photogramme, immobile, éternel, qui fait trace du visible, et ceux qui sont du côté du projecteur qui fond et confond ces preuves successives en un flux continu.

Ainsi le réalisateur, au moment du tournage, doit naviguer entre l'opérateur, comptable de chaque image, et le script, ou le son, responsable de la fluidité de la scène. Comme il est plus sain et dynamique de trouver face à soi des personnes qui viennent incarner ce que le dispositif matériel réclame, plutôt que d'avoir à débattre en soi de tous ces aspects du problème filmique !

Au moment du montage, le conflit matériel est peut-être à son paroxysme, et on n'est pas trop de deux pour tenter de le résoudre. Nous sommes conviés à faire la révolution dans un processus qui, jusqu' alors, se passait tout en continuité, en tuilage. Plutôt que de vouloir passer en force avec toutes ses hypothèses de papier, le réalisateur doit changer d'état et devenir capable d'accueillir son film avec sa chair propre, d'images et de sons. La figure du monteur relève de cela. Ni technicien, ni praticien, le monteur revêt plutôt la figure de l'autre créateur, pourtant autorisé à travailler sur le même matériau que le réalisateur. Il y a dans ce partage avec le monteur autour des mêmes

images, les rushes, quelque chose, déjà, de la salle de cinéma, et c'est à se demander si la création collective du film n'est pas en germe dans le spectacle cinématographique partagé. Le cinéma est un spectacle public. Chaque spectateur, au-delà de sa singularité, porte en lui une part de ce public. Ce que le monteur fait entrer dans la salle de montage et dans le processus de réalisation, c'est l'anticipation de cette part publique. Il n'est pas question de niveler par le bas. Ou bien ce serait à considérer que ce que l'on appelle « le bas » est notre part commune. Il est question de partager un spectacle, et avant, un film en train de se faire.

L'acteur réalisateur

La création collective déborde parfois le hors-champ et se répond dans le champ. Dans le cas de la pratique de réalisateur, compter ainsi sur des partenaires d'expression a pu me conduire devant la caméra. En confiance, je délaisse l'arrière. Certes la plupart des échanges se déroulent avant et après le tournage, ou même ce sont des murmures entre deux prises. Mais le collectif peut également s'exprimer pendant la prise. Ainsi se constitue la figure de l'acteur-réalisateur, redevable sans aucun doute au collectif. Pour qu'un réalisateur ose s'aventurer dans le champ de la caméra, pour qu'il accepte de délaissier le hors-champ, son espace traditionnel de maîtrise, de contrôle, de toute puissance, des injonctions sacrées comme « Action » Moteur », c'est qu'il doit avoir une totale confiance dans, par exemple, son opérateur qui saura l'accueillir.

Or le réalisateur-acteur possède, à l'écran, une figure singulière. Souvent, son jeu est loin des acteurs plus techniques, plus professionnels, et son corps paraît planté dans le cadre, à la présence évidente, sans pourtant que son placement soit parfait, ni centré, ni même composé. Comment aurait-il pu faire, puisque il n'est plus derrière pour se contenter de regarder ?

Par-dessus tout, Pialat, Allen, Kitano, Chaplin, Moretti, font entrer avec leur présence à l'écran le présent dans la prise, le tremblement, l'incertitude, et non le simple accomplissement d'un programme narratif décidé entièrement par une seule conscience. C'est la solitude créatrice, qu'elle soit auteuriste ou bien placée au sommet d'une pyramide productiviste, qui engendre sans aucun doute les films où la vie est absente. Au contraire, la microsociété qui fabrique le film est peut-être ce qui donne au cinéma le pouvoir de parler à la grande société qui le regarde.