

Durant mon parcours à la Fémis, j'ai travaillé avec Nikolay Khomeriki sur quatre films : un documentaire et trois fictions. Sur chaque film, nous sommes confrontés à la problématique de la frontière entre fiction et documentaire. Durant le tournage du documentaire, nous avons souvent utilisé un dispositif de fiction et de mise en situation du personnage. Lors du tournage des fictions, nous avons fait jouer des acteurs non professionnels dans leur propre milieu, nous inspirant beaucoup du réel.

Avant de travailler sur mon film de fin d'étude, j'ai réalisé un film d'une vingtaine de minutes avec deux acteurs non professionnels interprétant leur propre rôle. Toujours entre fiction et documentaire, le film retrace une journée de leur vie. Durant la réalisation de ce film, j'ai commencé une recherche personnelle sur un mode de narration basé sur des changements successifs de registre entre le cinéma direct et la fiction.

Riche de ces expériences, j'ai voulu continuer dans cette direction pour mon film de fin d'étude.

Il me paraît plus judicieux, dans ce cas précis, non pas de s'interroger sur le statut du film, fiction ou documentaire, mais plutôt de déterminer par quels moyens propres au cinéma il est possible d'effacer ces frontières. L'enjeu de ce mémoire sera de définir comment je suis parvenu, ou pas, à conjuguer ces deux écritures cinématographiques. Je m'efforcerai à travers une réflexion sur mes choix lors de la fabrication du film, de comprendre comment et pourquoi ces glissements de registres peuvent parfois fonctionner.

Il m'a semblé intéressant de réfléchir sur ma propre démarche et de me confronter à l'expérience d'autres documentaristes. Cette réflexion sera nourrie de témoignages, d'analyses, de notions que certains réalisateurs, opérateurs, monteurs ou théoriciens auront pu exprimer lors de nos rencontres ■

Sommaire

4 Comment anticiper le réel ?

Carnet de bord

Chronologie des étapes du processus d'écriture.

Retour sur une méthode

Fondement théorique guidant l'écriture

Denis Gheerbrant

L'élaboration d'un geste

16 La mise en scène documentaire

Manière de faire

Analyse d'une méthode

Claire Simon

Fétichiste du réel

Didier Nion

Un artisan

Parlons technique

Un choix cohérent des outils

30 Le montage, fabriquer de la fiction

Fabriquer du récit

Un mensonge pour une grande vérité

Julien Lacheray

A propos du montage

Catherine Zins

Démontage

39 Conclusion

40 Bibliographie / Filmographie

41 Annexes

Comment anticiper le réel ?

Comment faire pour anticiper le réel ? Comment faire pour anticiper le film qu'on projette ? Les documentaristes se voient de plus en plus souvent obligés, pour des raisons de production, de passer par l'écrit avant de tourner leurs films. Comment est-ce donc possible d'écrire un film documentaire ? Alors qu'un réalisateur de fiction invente la réalité dont il fera la matière de son film, le documentariste sera lui aussi obligé de décrire à l'avance un réel, qui demeure à première vue, imprévisible. Lorsqu'un cinéaste

doit se résoudre à un tel exercice, comment peut-il s'y prendre ? Faut-il copier le modèle de la fiction ? Imaginer un récit, des dialogues, une continuité, un traitement, tout en sachant que les rushes seront d'une toute autre nature ? Ou bien faut-il développer un mode d'écriture singulier, propre au documentaire, voir propre à chaque projet ?

Il n'y a pas une réponse à ces questions, il y en a de multiples. Chaque documentariste aborde l'écriture différemment ■

« L'écriture, c'est chercher un point de vue sur le réel. »

Frédéric Goldbronn

Carnet de Bord

Je propose ici d'expliquer chronologiquement les différentes étapes du processus d'écriture de mon film.

Une histoire, des personnages

L'écriture du film s'est passée en plusieurs étapes. Mon envie première était de faire un film sur une relation entre deux personnages, relation basée sur l'apprentissage. Étant orphelin de père, j'ai souvent eu besoin de nouer une relation paternelle avec une personne plus âgée et plus expérimentée. Ce sont souvent des relations assez fortes basées sur l'initiation à la vie. J'ai donc eu envie de transcrire ce type de relation à l'écran.

Suite aux différentes expériences cinématographiques auxquelles j'ai pu participer durant mon cursus à la Fémis, il me semblait important de continuer ma recherche autour du travail avec des acteurs non professionnels. J'ai donc cherché autour de moi qui pourrait interpréter ces personnages.

Pour travailler avec des personnes qui n'ont jamais fait de cinéma, il est important que le rôle qu'ils doivent interpréter ne soit pas trop éloigné de leur propre vie. J'ai eu la chance de trouver assez rapidement deux personnes qui correspondaient parfaitement à mes attentes. Il s'agit d'un agriculteur de 45 ans, célibataire, vivant à la ferme avec ses parents et de son jeune apprenti de 17 ans.

Un contrat de confiance

Pour la réussite d'un tel projet, il est important qu'il y ait un contrat de confiance entre les acteurs et le réalisateur. C'est cette relation qui permettra aux comédiens de donner sans crainte leur corps et leurs mots au film. J'ai rencontré ces deux personnes par l'intermédiaire de liens familiaux. Ce sont d'arrière petits cousins. On se connaissait très peu, mais

FREDERIC GOLDBRONN

« Je pense que ce qu'on écrit, c'est la notion de contrat entre filmeur et filmé. »

« Je pense que ce qu'on écrit, c'est la notion de contrat entre filmeur et filmé. Enfin, moi, si je me fie à l'expérience du film que j'ai fait sur un prisonnier, Georges Courtois, je suis allé le voir pendant presque un an quand il était en prison et j'ai fait des entretiens préparatoires avec lui, que j'ai ensuite complètement retrouvés, pratiquement avec les mêmes mots parfois, au moment où je l'ai filmé quand il était en permission. Et pas seulement avec lui : avec sa femme, je me suis retrouvé pratiquement devant le même cas de figure. A un moment, on se met d'accord sur ce qu'on a envie d'exprimer par un film, et un type d'interrogation, de mise en perspective de la vie, et ce qu'on a envie d'exprimer, on essaie de le formuler dans l'écriture. »

Filmographie

Diego – 1999

Georges Courtois, visages d'un réfractaire – 1996

La toison d'or – 1993

ils ont vite compris l'importance qu'avait pour moi le film. Ils ont accepté pour me faire plaisir, et pour me rendre service, sans imaginer ce que représentait le tournage d'un film.

Une idée mentale de la réalité

Suite à cette rencontre, j'ai commencé mon travail d'écriture. J'ai d'abord travaillé seul, imaginant une suite de séquences, de situations. Puis, j'ai fait appel à une scénariste qui m'a aidé à mettre en forme et en mots mes intentions. Ce scénario était un fantasme de film, une idée mentale de la réalité, et j'en étais conscient. Mais il me semblait important de mettre sur papier mes intentions avant de me confronter au réel. Je savais qu'après mes repérages, j'allais réécrire un nouveau scénario. La période de la première écriture m'aide à mettre des mots sur mon désir, à clarifier mes idées. C'est le moment où je formule mon envie de filmer.

La confrontation au réel

Une fois cette première version de scénario écrite, je suis parti dix jours chez Michel, l'agriculteur. Francis apprend le métier en alternance, une semaine à l'école, une semaine à la ferme. Bien sûr, lors de mes

NICOLAS PHILIBERT

« On ne peut pas se passer de l'écrit ou alors on fait du reportage. »



Nicolas Philibert se base sur des scènes déjà vécues : il ne s'agit pas pour lui de décrire des personnages et des situations imaginaires, comme procéderait un scénariste de fiction, mais de retranscrire sur le papier la réalité (réaménagée, comme nous le verrons plus loin) dont il a été témoin. Mais il n'est pas question, au moment du tournage de rejouer ces situations. " Dans une configuration proche ou identique, affirme Nicolas Philibert, on sait que le réel a tendance à se répéter."

Le texte n'est pas la description brute de la réalité. Nicolas Philibert associe librement des éléments issus de cette réalité et ne cherche pas à conserver la chronologie des séquences qu'il raconte. Formellement, il présente ce "réaménagement" du réel à sa façon.

Une fois prêt à tourner, il se détache de son texte. Il voudrait presque l'oublier.

Nicolas Philibert l'affirme avec force : "je ne veux pas être prisonnier de mon désir antérieur. J'aime cette fraîcheur de ton où l'on sent que le tournage a pulvérisé quelque chose qui lui précédait. Il confie pourtant que le film terminé ressemble étonnamment à ce qu'il a écrit dans ces quelques pages.

« L'écriture oblige à se poser des questions, en somme, à travailler. Écrire peut tout simplement permettre de laisser l'empreinte de l'élaboration mentale de la forme du film, pour mémoire, si cela ne vient pas aider cette élaboration : On ne peut pas se passer de l'écrit ou alors on fait du reportage. »

Filmographie

- Être et Avoir – 2002
- Qui sait – 1999
- La moindre des choses – 1997
- Un animal, des animaux – 1996
- Le pays des sourds – 1992
- La ville Louvre – 1990
- La voix de son maître – 1978

repérages, Francis était à la ferme avec Michel.

Pour moi le but de ces repérages était de trouver dans le réel, les éléments, les situations qui allaient pouvoir raconter sensiblement la même chose que les séquences que j'avais précédemment écrites. Durant les premiers jours, j'ai déchanté. Je ne retrouvais pas mes personnages, ni l'idée que je me faisais du film. Il me semblait à l'époque, important de filmer des scènes de travail durant lesquelles Michel allait pouvoir apprendre des gestes, des techniques à Francis. Mais on était en hiver et la ferme est endormie lors de cette saison, par conséquent il n'y avait guère de travail. De plus, j'arrivais trop tard pour filmer l'apprentissage du métier. En effet, Francis n'avait déjà plus rien à apprendre, il était à la ferme comme chez lui. Progressivement j'ai compris que le film allait se trouver, non pas dans des situations de travail, mais plutôt dans des moments de loisirs.

Par contre Michel et Francis étaient très proches et très complices, et là, je retrouvais complètement le profil des personnages.

Du réel au scénario

En milieu de semaine, Francis a dû s'absenter durant deux jours, laissant Michel, seul avec ses

DOMINIQUE CABRERA

« C'est parce qu'on s'appuie sur ce sentiment de répétition, qu'on peut filmer l'événement. »



« Ce qui m'a beaucoup frappée quand j'ai fait des films, c'est à quel point, quand on fait un film documentaire, on joue sur la répétition qui est à l'œuvre dans la vie. J'ai l'impression qu'en observant suffisamment ou en étant suffisamment à l'écoute de ce qui arrive, on peut percevoir ce qui se répète, sous des formes différentes, mais qui se répète. Quand j'écris un scénario de documentaire, je décris un type de situations qui est susceptible d'arriver, ou leurs variantes. C'est parce qu'on s'appuie sur ce sentiment de la répétition qui est tout le temps à l'œuvre qu'on peut filmer aussi, éventuellement, l'événement. Il y a les deux, la répétition et l'événement, c'est-à-dire quelque chose de vraiment imprévisible. Mais moi je n'ai jamais eu le sentiment, dans chacun de mes films, que ce qui arrivait était tout le temps complète -

ment imprévisible. D'ailleurs, dans la vie, il me semble qu'on n'a pas non plus ce sentiment perpétuel, il y a beaucoup de choses qui se répètent. »

Filmographie

- Folle embellie – 2004
- Le lait de la tendresse humaine – 2001
- Nadia et les hippopotames – 1999
- Retiens la nuit – 1998
- Demain et encore demain, journal 1995 – 1997
- L'autre côté de la mer – 1997
- Une poste à la Courneuve – 1994
- Traverser le jardin – 1993
- Chronique d'une banlieue ordinaire – 1992
- L'art d'aimer – 1985

parents. Michel était différent, plus triste, plus renfermé. C'est durant cette période que j'ai compris la forme qu'allait prendre mon récit. La présence ou l'absence de Francis rythme la vie de Michel. La jeunesse et la joie de vivre de Francis effacent la terrible solitude dont souffre Michel. Même si le thème de l'initiation à la vie restait en toile de fond, c'est cette histoire que j'allais essayer de raconter. Je savais que s'il fallait traiter l'absence de Francis, je devais le filmer lorsqu'il n'était pas avec Michel. Après une semaine passée à la ferme, j'ai suivi Francis une journée à son lycée agricole. Ainsi, j'ai déterminé les séquences qui pouvaient être tournées au lycée.

L'outil vidéo

Après avoir décidé de la direction qu'allait prendre le film, j'ai commencé à faire une liste de scènes dont j'étais le témoin et qui pourraient nourrir mon récit. Pour cette période de repérage, j'ai utilisé une petite caméra DV, qui me servait de stylo, de bloc note.

Les choses se répètent

Jour après jour, je me suis aperçu que les scènes se répétaient, les mêmes situations, les mêmes gestes. J'avais déjà remarqué lors de mon

premier film, cette notion que certains documentaristes évoquent lorsqu'ils parlent de leur pratique. Les choses se répètent, donc si j'ai réussi aujourd'hui à les filmer en vidéo, il n'y a aucune raison de ne pas pouvoir le refaire en argentique. Cette notion est à la base de mon dispositif.

La réécriture

De retour à Paris, avec la scénariste, j'ai retravaillé le scénario vers une nouvelle direction, en alternant des instants de complicité entre les deux personnages, avec des moments de solitude de Michel. La plupart des séquences du scénario sont la retranscription fidèle de scènes filmées en vidéo. Le deuxième scénario est beaucoup plus épuré que le premier, il ne s'embarrasse pas de longues descriptions, ni d'intentions psychologiques des personnages. Ceci pour une bonne raison : je savais que le réel allait nourrir ces scènes d'une manière beaucoup plus riche que n'importe quel scénariste pouvait le faire. À partir de là, il fallait que je décide comment j'allais les filmer. Quelle importance allait prendre la reconstitution dans ma mise en scène ? Jusqu'où pouvait aller ma maîtrise, sans que je perde l'essentiel, la justesse ? ■

Retour sur une méthode

Analyse des fondements théoriques guidant ma démarche d'écriture.

Révéléateur d'un sentiment universel

Je ne suis pas quelqu'un de très à l'aise avec l'écriture, ni même avec le langage. Pour moi, l'élaboration d'un film se passe surtout dans ma tête. Mais se forcer à écrire ou à parler avec un scénariste me révèle souvent la raison profonde du film. Ce dialogue dévoile souvent les incohérences et les contradictions que peut inclure mon projet. Mais ceci est commun aux films de fiction et de documentaire. Pour moi, les deux genres n'existent pas vraiment, le but principal étant de raconter une histoire avec des personnages, ma démarche étant de trouver des personnes existantes pouvant interpréter leur propre rôle. De ce point de vue, je me rapproche plus du documentaire que du cinéma romanesque. Mais mon mode d'écriture est

basé sur une maîtrise lors du tournage, il me suffira de filmer ce que j'ai écrit. Par conséquent, le dispositif de tournage se rapproche plus de la fiction que du documentaire. Mon idée est de choisir des personnes qui deviennent les personnages du film, en les utilisant comme révéléateur d'un sentiment universel. Ainsi le spectateur ne s'intéressera pas à la personne existante, mais s'identifiera au personnage décrit.

L'écriture par peur

Nicolas Philibert, et beaucoup d'autres documentaristes refusent d'être lié au scénario lors du tournage, par peur de passer à côté de ce que peut leur offrir le réel, le présent. Je suis novice dans la pratique, et ma méthode de travail est peut-être basée sur la peur de ne pas trouver au moment du tournage les images et sons qui pourront traduire l'idée que je me

JUDITH DU PASQUIER

« Je ne suis pas soumise à ce fameux réel... »

« Le terme d'écriture me semble convenir, au-delà de son sens premier, à toutes les étapes de la réalisation d'un film. On écrit aussi le film au tournage et plus encore au montage. Néanmoins la phase ou les phases d'écriture proprement dites existent, elle est même fondamentale puisque le texte est souvent ce qui déterminera l'existence même du film. Pour ma part c'est donc au cours de ce travail-là que je fais mon film. Parfois j'ai même l'impression qu'il ne reste plus qu'à le tourner, presque comme une formalité, ce qui est étrange et paradoxal quand on fait des documentaires... C'est un peu exagéré, mais cela correspond à l'idée que je ne suis pas soumise à ce fameux réel ... »

Filmographie

Nos inquiétudes – 2003
Médecines en parallèle – 2001
Histoires d'historiens – 2000
Partir, revenir – 2000 (vidéo)
Tout seul comme un grand – 1998
Sauve qui peut ... – 1997
Tableaux d'une intimité – 1996
La métamorphose des mots – 1991
Le Port des Lumières – 1989
Gratuit le dimanche – 1988

fais du film. Le danger de cette méthode est d'effectuer une opération de pensée plutôt qu'une opération de regard. Quoi qu'il en soit le cinéma, qu'il soit de fiction ou de documentaire, est basé sur le regard de l'auteur. Je pense qu'il ne faut pas être trop dogmatique sur ce sujet. J'essaye personnellement d'être assez souple lors du tournage pour profiter de ce que le réel peut m'apporter, et de trouver un juste milieu entre la maîtrise et mon désir d'inattendu.

L'angoisse du réel, la déception du rendu.

Raymond Depardon insiste sur la séparation du documentaire et de la fiction : « *Le grand discours, c'est qu'il n'y a qu'un seul cinéma. Mais c'est tout de même un peu différent. Dans la fiction, il n'y a plus l'angoisse de saisir le réel, dans le documentaire, on part du brut, et on est forcément déçu par l'image, par le rendu. Et puis doucement les choses reviennent.* »

Les mots de Depardon sont très intéressants pour comprendre ma démarche. Je ressens aussi cette angoisse de saisir le réel, mais en même temps je refuse d'être déçu par le rendu des images et des sons. Tout mon travail s'articule autour de ça. Raymond Depardon, ne pratique pas de repérage

FRANCOIS CAILLAT

« Il y a des réalisateurs qui sont complètement paniqués à l'idée d'être dans un processus de maîtrise. »

« Il y a une vraie ligne de partage entre les documentaristes. C'est le poids de la maîtrise, qui rejoint d'ailleurs le problème de l'écriture et de l'anticipation. Car il y a des réalisateurs qui sont complètement paniqués à l'idée d'être dans un processus de maîtrise, c'est-à-dire d'anticiper les choses, probablement parce qu'ils se disent qu'ils vont devenir prisonniers, que rien ne va advenir, qu'ils vont simplement projeter leurs fantasmes – en l'occurrence, leur fantasmes de maîtrise – et qu'il ne se passera au tournage rien de plus que ce qu'ils auraient pu faire à l'écriture. Et puis il y a un second type, celui des documentaristes qui

travaillent beaucoup à l'élaboration sinon conceptuelle, du moins formelle, de leur projet, voire même sous des formes assez littéraires, et qui après sont plus ... je ne dirais pas dans des processus d'ajustement entre ce qu'ils ont prévu et ce qui se passe, mais qui sont plus dans une mise en scène explicitement revendiquée comme telle. »

Filmographie

- Beyrouth, visages de la mémoire – 2001
- Trois soldats allemands – 2001
- Naissance de la parole – 2000
- L'homme qui écoute – 1998/99
- La quatrième génération - 1997

comme je le fais. Lorsqu'il filme « Profil Paysans » par exemple, lorsqu'il arrive dans la cuisine, il commence à filmer de suite. C'est son dispositif, il ne veut pas filmer quelque chose qu'il a déjà vécu. C'est sa rencontre avec l'autre qu'il veut enregistrer sur la pellicule. Pour ma part, c'est différent. Le

moment où je vais voir la personne, où l'on parle de faire un film ensemble, n'est pas essentiel pour moi, car il sera présent dans le film d'une façon intrinsèque. C'est ce contrat, issu du repérage, qui justifiera ma place, et celle de la caméra dans la cuisine de mon personnage.

La vidéo, un brouillon

Richard Copans refuse de filmer en vidéo avant le début du tournage. « J'ai l'impression que le tournage est un moment à la fois trop précieux et trop dangereux pour pouvoir me dire que ce n'est pas vraiment pour de vrai. Tourner, c'est pour de vrai. Pas juste pour voir. Pour voir, je n'ai pas besoin de ma caméra. »

Pour moi, l'outil vidéo est très important, il me permet de filmer des moments de vie de mes personnages, de pouvoir les visionner, de les analyser, de les montrer à la

scénariste. Ces images sont une base de travail pour la réécriture du scénario. Elles me servent aussi en tant qu'opérateur à réfléchir à l'espace, au cadrage, au découpage et à la lumière. Certains plans du film sont pratiquement identiques à des plans filmés en vidéo. Je reviendrai plus tard sur l'importance du support argentique dans mon dispositif, mais j'utilise les avantages qu'offre la vidéo lors de l'écriture du film : légèreté, discrétion, durée presque illimitée d'enregistrement. La relation des sujets filmés à la caméra est très fragile. Je

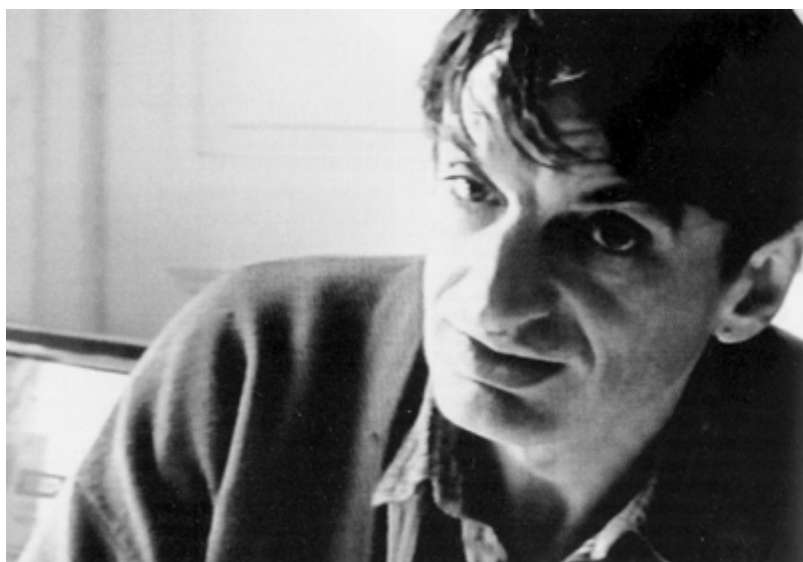
pense qu'il faut apprivoiser les personnes. Venir d'abord avec une petite caméra, sans éclairage et filmer presque tout le temps, rend l'acte de filmer et d'être filmé progressivement naturel. Pour moi, l'élaboration d'un film est le résultat d'un va et vient entre des périodes d'écriture et de repérage. Le résultat de ce travail ressemble plus à un scénario de fiction qu'à un scénario de documentaire, même si celui-ci n'est pas respecté à la lettre lors du tournage ■



RENCONTRE

Denis Gheerbrant

L'élaboration d'un geste



Après des études littéraires, il rentre à l'IDHEC en section « réalisation et prises de vues ». De 1972 à 1977, il enseigne à l'Université de Paris I et de Paris VIII. En parallèle, il expose ses photographies. En 1978, il revient au cinéma en réalisant Printemps de square. La même année, il collabore avec Jean-Pierre Denis à la photographie et au scénario d'Histoire d'Adrien qui remporte la caméra d'or à Cannes en 1980. Deux ans plus tard, les deux hommes travailleront à nouveau ensemble sur La Palombière.

Sa carrière au cinéma se divise alors entre son travail de directeur de la photographie auprès de cinéastes comme René Allio, Alain Bergala, Jean-Pierre Limosin ou Jean-Pierre Thorn et ses propres réalisations de documentaires qu'il tourne souvent seul avec sa caméra. Il nous explique ici que pour lui, l'écriture, c'est chercher sa manière de filmer.

■ *Comment chez vous l'idée d'un film prend-elle naissance ?*

Les genèses de mes films ne sont jamais parties des gens que je connaissais, qui en seraient le déclencheur. Je n'ai jamais fait de film à partir d'une situation que j'ai déjà rencontrée. En général, il y a confluence entre deux types de désirs, celui de ma manière de travailler, et celui d'un type de problématique.

Le type de problématique, pendant très longtemps ça a été les moments de bascule dans la vie, on pourrait dire des films d'initiation, comme « La vie est immense et pleine de dangers » ou « Grand comme le monde ». Mon premier film, je l'ai tourné avec des jeunes qui passaient leur bac, c'était le printemps de leur vie, ils se sont occupés à tout sauf à préparer le bac. C'est un truc qui revient assez souvent, qui a un rapport avec la fin de l'enfance, le moment où tu sais que tu vas quitter un univers protégé et ce que tu mets en jeu à ce moment-là.

Et puis des films qui sont plus sur mon envie d'interroger le monde. « Et la vie », c'est le film prototype de l'interrogation large. Ce sont des films qui sont fait sur l'idée : je pars filmer mes contemporains. Ce qui m'intéresse, c'est comment on se raconte,

quel type de rapport j'ai envie d'avoir avec les gens, dans quel type de fonctionnement j'ai envie de me mettre. Partir, revenir, réfléchir, repartir, élaborer, mélanger des rencontres spontanées avec des rencontres très programmées. Dans un film comme « Et

la vie », quand je filme le jeune qui a le sida, j'avais décidé de filmer un

jeune qui a le sida. Comme j'avais décidé de filmer un ouvrier sidérurgiste, que je n'ai pas monté. Quand je filme quelqu'un, la règle du jeu, c'est comment les gens s'investissent dans la relation à la caméra. Et en fait, tous les gens qui n'ont pas remis en cause quelque chose de nouveau, quelque chose qui se risquait devant la caméra, ceux qui m'ont fait leur cinéma se sont trouvés très naturellement expulsés du montage.

Le comment ça se passe, le comment ça se noue, la dramaturgie de la relation entre le cinéaste et les personnages, la vie dans la matière même du plan, dans la durée du plan, c'est quelque chose d'essentiel, c'est ça qui fait qu'on est toujours dans le même film et qui me permet d'aborder le multiple sans qu'il y ait des chaînes thématiques évidentes.

■ *N'avez-vous pas peur de vous perdre avec ce genre de dispositif ?*

En fait pas tellement. Quand j'ai tourné « Et la vie », je n'avais pas peur de me perdre. Parce que pour moi, ce que je construisais, ce qui se faisait avec les gens, appartenait bien à la même histoire. Donc je m'y repérais.

Évidemment j'avais des thèmes, des lignes de forces, comme par exemple, ce qui est de l'ordre de la transmission. J'étais quand même parti avec l'idée d'une transmission qui était cassée par la fin de la classe ouvrière, en tant que sujet historique. Du coup, j'ai construit le début du film sur ces jeunes qui sont les enfants « de la fin de quelque chose », et les vieux qui disent « on est les derniers et derrière nous il n'y a rien ». Quand j'ai eu l'idée de filmer le sidérurgiste, je savais que je voulais le filmer de nuit, l'idée du feu, l'idée de ce qui se joue, du travail et des éléments. J'ai structuré beaucoup le filmage, autour des quatre éléments : l'eau, l'air, la terre, le feu ... J'ai eu le souci de m'attacher à ça. Ce qui donne aussi une cohérence au film. Le ciel plein d'eau, les rivières, la terre retournée par les

pelleteuses ... Ça c'est des choses qui étaient dans l'écriture. C'était des thèmes que je m'étais donné. Ça marche si je filme les éléments, ça marche si je filme les routes, ... Tu cherches à macérer, à y revenir, un peu comme un peintre déciderait de travailler avec uniquement une gamme de couleurs ou de mettre du sable dans sa peinture.

Ce qui est important quand on tourne, c'est de se dire : je suis un chemin, je suis une manière de faire et une cohérence du geste, se mettre dans une cohérence de geste, habiter complètement ce geste. Faire très attention à ce que tout ce qui pourrait dévier le geste soit écarté : c'est-à-dire tout ce qui pourrait être décidé trop tôt. Il faut savoir



ce dont on a besoin pour faire le film, et savoir que si tu décides trop tôt, ça va fausser ton geste, ça va orienter ton geste, ton geste va être fermé. Du coup c'est un processus hyper long,

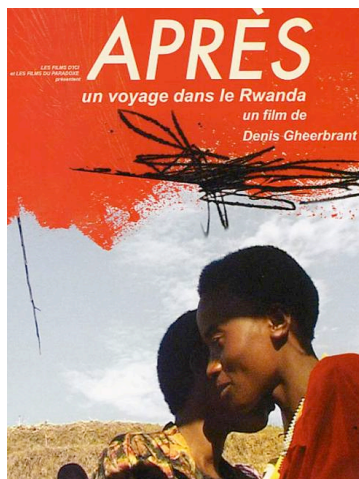
j'ai filmé pendant un an pour « Et la vie ».

■ *Comment avez-vous réussi à vendre ce film à un producteur ?*

Une des choses qui me motive à faire un film c'est de me dire : Là je suis dans un contexte où je peux faire ce film, mais c'est hyper fragile donc

faisons-le, parce qu'après je ne pourrai plus le faire. C'est vrai que pour « Et la

vie », à l'heure actuelle, il serait inconcevable de trouver une production qui accepte de le faire. L'histoire de la production est intéressante, parce que j'ai écrit quatre pages, où j'ai expliqué simplement mon envie de filmer des gens qui font notre époque. Je n'en ai dit guère plus. Quand j'ai déposé le projet à l'avance sur écriture, il y a quelqu'un de la commission qui a pris le projet et qui l'a



présenté à Garrel. Avec Garrel, on avait déjà travaillé ensemble, il a compris le projet. On a commencé à travailler.

■ *Comment travaillez-vous avec « Les films d'ici » ?*

Je travaille avec Richard Copans. Vu que je tourne seul, mon producteur, c'est mon seul partenaire, mon seul

« Ce qui est important quand on tourne, c'est se dire, je suis un chemin, je suis une manière de faire, et une cohérence du geste. »

interlocuteur. Avec lui, on réfléchit sur quel type d'économie on va construire autour du film, moi je lui fais des propositions.

Pour revenir sur le film sur le Rwanda, il est clair qu'il ne pouvait pas s'écrire à l'avance, parce que ce n'est pas ici que tu sais ce que tu vas filmer

là-bas, et qu'il fallait tourner tout de suite, d'entrée de

jeu. Donc on a pris la décision ensemble, Richard et moi, de commencer sans attendre, avec un simple budget de développement. C'est-à-dire, on l'a tourné, monté, avec 45000€.

■ *Vous ne connaissiez pas du tout l'Afrique noire,*

encore moins le Rwanda, et la première fois que vous êtes parti, c'était pour tourner ?

Je suis parti avec une caméra DV sous le bras. Et il y a un plan qui donne la clef du film : Je suis dans les couloirs de l'aéroport et je filme ça. Ce plan a pris sa place tout naturellement et j'ai fait un texte sur la peur, la peur d'y aller.

■ *Aviez-vous quand même une idée de ce que vous alliez faire là-bas ?*

J'avais une idée de méthode. Pour moi, l'écriture, c'est surtout comment je vais filmer. Qu'est ce qui m'intéresse de trouver ? L'idée principale était de construire comment on peut regarder et plus particulièrement comment on peut regarder l'Afrique.

Je suis parti avec l'idée : je suis ailleurs, mais j'ai une certaine manière de filmer

que je dois conserver

C'est-à-dire, il faut que je sois capable de filmer ce

qui se passe dans la rue, il faut que je sois capable de déclencher des choses, il faut que le film nourrisse le film. C'est-à-dire, il faut que le fait de filmer me permette de construire les rencontres qui vont me permettre de faire le film. Mais je suis parti assez loin

« J'avais une idée de méthode. Pour moi l'écriture, c'est surtout comment je vais filmer. »

dans des directions que j'ai dû abandonner au montage.

■ *Mais il y avait quand même l'idée forte de l'après génocide ?*

Oui, bien sûr, ce qu'il y avait de très fort pour moi c'était le thème de l'après. Au début, je me suis dit que j'allais filmer la reconstruction. Je ne sais pas combien de temps cette idée a tenu, mais elle n'a pas tenu longtemps. Parce que je me suis dit qu'il ne fallait pas que je sois dupe de l'illusion dans laquelle est tout voyageur par rapport au pays où il va : de se dire : le pays c'est ci c'est ça, de se donner des clefs qui seraient sensées ouvrir toutes les portes de la compréhension. Il faut surtout que j'évite d'être là-dedans. Parce que c'est ça qui a empêché les Européens de voir le Rwanda, et c'est ça qui a permis le génocide. Donc il faut que je me mette en position d'apprendre des gens, et plus précisément de ce qui va se déclencher, de ce que je vais pouvoir mettre en scène, en relation avec ces gens, de ce qui va pouvoir se construire par le

tournage. Moi je suis très attaché à ce que le spectateur soit dans l'expérience de la rencontre du réel, c'est-à-dire qu'il fasse un voyage au Rwanda avec moi.

■ *D'où vient votre plaisir de filmer le réel ?*

Le plaisir du documentaire... C'est un cinéma qui est perpétuellement au présent. C'est du présent en différé, donc ce n'est pas quelque chose qui arrive parce que c'est un film narratif, c'est quelque chose qui arrive dans la durée du plan, de la séquence et après, du film. Le présent, il est aussi dans la rencontre entre le cinéaste et les personnes, entre le cinéaste et la réalité. C'est pour ça que c'est important d'être dans l'unicité du geste. Parce que tout ce qui n'est pas dans la cohérence avec le geste, ça casse. C'est cette tension entre l'acte de représenter et le réel qui construit un film. S'il n'y a pas cette tension, il n'y a rien, et c'est ça ce que j'appelle le présent. Le travail du cinéaste c'est comment il se met, et il met l'autre, comment il construit

la situation pour que ça arrive. Et ça arrive à un seul endroit, c'est devant la caméra. Moi je n'ai jamais été déçu parce qu'il s'est passé quelque chose et que je ne l'ai pas filmé. Quoi qu'il se passe, c'est ta caméra qui va en organiser la scénographie, et si ça se passe à coté, c'est une histoire, c'est une anecdote. Le monde est de toute façon beaucoup plus large que ce que tu filmes. Mais en même temps ce que tu filmes va mettre en scène le monde. Donc, pour moi, un plan c'est quelque chose qui arrive parce que ça vient se mettre en scène dans l'espace de mon plan, dans la scénographie de mon plan, dans les lignes de fuite de la construction de mon image ■

Entretien recueilli le 02/06/2005

Filmographie

Après, un voyage dans le Rwanda – 2005
 Le voyage à la mer – 2000
 Grands comme le monde – 1999
 La vie est immense et pleine de dangers – 1994
 Une fête foraine – 1992
 Et la vie – 1991
 Question d'identité – 1986
 Amour rue de Lappe – 1984
 Printemps de square – 1978

La mise en scène documentaire

« **A**u cœur de notre pratique, il y a une tension irréductible entre d'une part une volonté de mettre en scène et la maîtrise que cela suppose, de l'autre un désir que puisse advenir de l'inattendu, du non prévu (c'est-à-dire du réel ?) et la non maîtrise que cela implique.

Chaque documentariste a une expérience de cette oscillation subtile qui est aussi la source de beaucoup d'incompréhensions ou de malentendus entre les différents « acteurs » à chacune des phases de fabrication d'un film. À cet endroit, toutes nos hypothèses de travail, notre imaginaire, sont soumis à l'épreuve du doute et c'est de cette épreuve que peut jaillir une vérité. La manière qu'a chaque documentariste de gérer cette oscillation, cette tension entre deux pôles, est unique. Elle trahit quelque chose d'intime. Elle est liée de façon spécifique à ce que nous appelons le style. »

Patrice Chagnard

Ce texte de Patrice Chagnard pose la question centrale de la mise en scène dans le cinéma documentaire. Lors du tournage, doit-on tout contrôler ? Mettre en situation les personnages, pratiquer des reconstitutions, au risque de perdre la justesse et la spontanéité ? Ou faut-il capter le réel sans intervenir ? Quelle est l'importance des moyens techniques utilisés lors du tournage ? Doit-on suivre la tendance actuelle et utiliser des caméras DV qui ont l'avantage d'être discrètes, légères et économiques, au risque de tourner à longueur de cassettes des heures de rushes ? Filmer seul ou avec une équipe, en vidéo ou en argentique ?

Autant de questions qui pose le vrai problème de la mise en scène : Quel doit être mon dispositif ? ■

« Plus je me suis mis à tourner des films à partir de situations non contrôlées, et plus j'ai trouvé de choses extraordinairement intéressantes. Non, parce qu'elles sont subtiles, chics, mais parce qu'elles sont vraies. »

Richard Leacock

Manière de faire

Durant mon cursus à la Fémis, j'ai réalisé deux films documentaires qui m'ont permis d'expérimenter un dispositif basé sur un travail de mise en scène de la réalité. Ces tentatives ont abouti à une méthode que je propose ici d'analyser.

Le langage des corps

Mon écriture du documentaire étant basée sur un travail de repérage et d'observation de scènes réelles, il me semble naturel d'essayer de retrouver au moment du tournage ce que j'ai pu voir précédemment. Comment faire pour mettre en scène des acteurs non-professionnels, voire des non-acteurs ?

Il est évident que l'apprentissage de dialogue est impossible. Pour moi, la parole n'est pas essentielle. Lorsque je filme le monde paysan, un monde où la parole est retenue, où la pudeur oblige à comprendre les choses à demi mots, le corps s'engage complètement. En plus de la parole, beaucoup de choses nous parlent : la posture, le

regard, les corps, la situation. Par ce fait, je laisse les personnes complètement libres de parler ou non. Sauf à une exception près, je pense au plan où Michel parle aux chevaux. Je savais qu'au montage j'aurais besoin d'un plan où l'on comprend d'une façon significative que Michel a l'ennui de Francis. Dans le scénario, il y avait plusieurs plans avec Francis et les chevaux. Ils étaient associés. J'ai donc imaginé une scène où Michel, en l'absence de Francis, allait parler aux chevaux. Durant la prise, je soufflais derrière la caméra les mots à Michel. Ainsi, il répétait les phrases.

Comme au cinéma

On peut classer les différentes séquences du film en deux catégories.

PATRICE CHAGNARD

« Ce qui est important pour moi dans le fait de filmer en équipe c'est la cérémonie, le temps de la lumière, par exemple. »

« C'est le cinéma qui arrive avec ses petits trucs, ses mises en place. Et évidemment ce qui est important pour moi dans le fait de filmer en équipe c'est la cérémonie, le temps de la lumière, par exemple. En même temps que l'opérateur installe la lumière, j'installe une relation avec la personne que je vais filmer. Je lui parle, par exemple, de la lumière, et puis on s'installe dans un dialogue entre une parole personnelle et le fait qu'elle va être filmée. Il y a un moment où c'est mûr, alors on peut filmer – et s'arrêter de filmer d'ailleurs-, sans que cela ne pose de problème. Pour moi, la personne doit continuer à parler même quand la caméra s'arrête : ce n'est pas qu'elle oublie la caméra, c'est qu'elle ne parle pas à la caméra, mais à moi. »

Filmographie

Le convoi – 1999

Les scènes d'action, de travail, pour lesquelles j'ai dirigé les acteurs comme on peut le faire sur un film de fiction. Je leur expliquais les différentes actions, où était placée la caméra, la largeur du plan. Je leur donnais des limites dans l'espace, on leur faisait des

marques au sol. On répétait plusieurs fois, pour le cadre, le point, le son. Je pouvais me permettre autant de répétitions, car je n'avais pas le souci de la justesse du jeu. Leur physique, leur présence et l'habitude qu'ils ont à faire ces gestes me garantissait un rendu très

naturel. De plus, cette façon de tourner me permettait de travailler très précisément sur la qualité esthétique du plan : le cadre et la lumière.

Mise en situation

La deuxième catégorie comprend les scènes où les personnages se parlent. Les séquences dans la cuisine, à l'école, dans la voiture, la balançoire, etc. ... Tous ces moments, je les avais déjà filmés en vidéo. Pour les avoir visionnés plusieurs fois, je savais que je pouvais retrouver plus ou moins précisément la même chose. Je savais donc où placer la caméra pour avoir le meilleur angle, quelle focale utiliser pour capter le réel le mieux possible. Mon équipe et moi-même installions les équipements techniques : caméra, lumière, micros et lorsque nous étions prêts, j'invitais les personnes à venir et à faire ce qu'ils avaient l'habitude de faire. A aucun moment ils oubliaient la caméra, ni notre présence, mais ils faisaient avec.

Le choix du format

Le film est tourné en 35mm, j'avais donc un métrage assez limité : 55 minutes de rushes. J'avais précédemment déterminé le métrage qui pouvait être accordé à chaque plan, sans mettre en péril la suite du tournage. Par conséquent, je

JEAN BRESCHAND et FRANCOIS CHRISTOPHE

« Tourner un documentaire avec de la pellicule en quantité limitée est une méthode possible pour gagner une forme du monde. »

« Parmi les dix-neuf films retenus cette année figurent trois courts métrages tournés en 16 mm dans le cadre d'un stage de réalisation. Ils donnent la tonalité, le registre de nos choix : nous sommes sensibles aux méthodes que peuvent nous proposer les films. Tourner un documentaire avec de la pellicule en quantité limitée, dans le cadre contraignant d'un stage de formation, est une méthode possible pour gagner une forme du monde. Et elle s'avère féconde au regard des films qui en résultent. Aucune nostalgie, ni sacralisation de la pellicule dans ce choix, seulement l'affirmation que ce dispositif engendre une tension dans chaque plan - de visage, de paysage, de parole. Une tension liée à une prise de risque qui, la plupart du temps, nous manquait terriblement. Cette méthode n'est pas la seule possible et

on verra la variété des chemins empruntés par les cinéastes présents cette année. Mais elle est d'autant plus intéressante qu'elle va à rebours de la tendance actuelle qui permet de tourner seul ou presque à longueur de cassettes sur le mode d'un "vous l'avez rêvé, Sony l'a fait", effectivement, mais à votre place. Ce rêve d'une caméra invisible et ubiquiste est vieux comme l'invention de la photographie instantanée, une variation de la formule centenaire "appuyez sur le bouton, nous faisons le reste". »

B i o g r a p h i e

Jean Breschand et François Christophe sont membres du comité de sélection des états généraux du film documentaire de Lussas

ne pouvais pas filmer l'intégralité de l'action. Donc, j'attendais le moment le plus judicieux pour déclencher la caméra. Cette contrainte m'obligeait à être très attentif à ce qui se passait avec les

personnages. Il ne fallait pas tourner trop tôt pour ne pas gaspiller la pellicule. Mais il ne fallait pas trop attendre non plus, au risque de louper l'événement. Avec l'expérience, je me suis rendu compte qu'il

fallait plutôt déclencher dans les moments de creux. Mais il n'y a pas vraiment de règles, et c'est avant tout une question de feeling. Tourner le film avec un support argentique est très important pour moi. Outre les grandes qualités que peut offrir le format 35 en terme de qualité d'image, de définition, de brillance, ce support présume un métrage limité. On dit que l'art naît de la contrainte, le cas précis en est un parfait exemple. Ce détail technique est présent à la fois au tournage mais aussi dans l'écriture du film, dans la façon de le concevoir. Ce perpétuel manque de pellicule met le réalisateur sous une pression permanente et le force à s'adapter à chaque situation. Si j'ai trop tourné pour cette séquence, il va falloir tourner la suivante différemment etc. ... Cette situation oblige à réfléchir et à déterminer où se trouve l'essentiel, où se trouve le film. Mon envie de faire un film qui se trouve entre le documentaire et la fiction, sans jamais vouloir choisir un genre plutôt qu'un autre, m'a aussi influencé sur le choix du format. La vidéo reste un format pauvre, associé souvent à la télévision et au reportage. Alors que le format 35 est le support des films de fiction projetés en salle. Même si la différence entre le reportage et le cinéma ne se fait évidemment pas uniquement sur le choix du

SOLVEIG ANSPACH

« Je suis là, j'existe, on est plusieurs, il y a un cadreur, un assistant, de la lumière, un travelling, c'est le dispositif et c'est là qu'on va jouer ensemble. »



être filmer en V8, et peut-être derrière une porte, et finalement de ne plus être là du tout, je préfère au contraire dire : « Je suis là, j'existe, on est plusieurs, il y a un cadreur, un assistant, de la lumière, un travelling, c'est le dispositif et c'est là qu'on va jouer ensemble. » Ainsi, tout est clair et tout est identifiable.

Filmographie

Certains réalisateurs affirment vouloir filmer eux-même avec seulement un ingénieur du son afin de rétablir une sorte d'équilibre. Je pense au contraire que d'emblée le rapport est faux. J'ai une demande envers quelqu'un que j'ai envie de filmer, cette personne a priori n'est pas venue vers moi, c'est moi qui suis allée vers elle, ce n'est donc pas un rapport d'égalité. Plutôt que d'être le moins nombreux possible, et peut-

Stormy Weather – 2003
Made in the USA – 2001
Haut les cœurs ! – 1999
Les origines – 1996
Les loups – 1995
Le toucher – 1995
Sandrine à Paris - 1992

support, celui-ci a un sens : je vous présente un film de cinéma, et non pas un reportage sur des paysans.

La lumière narrative

Le choix d'éclairer chaque plan, de travailler assez précisément l'ambiance des séquences, de faire des choix esthétiques et non pas d'être soumis à la lumière existante est motivé par cette envie de fabriquer un film dont l'ambition n'est pas seulement de capter la réalité, mais d'imposer un réel point de vue sur celle-ci. Je n'invente rien en affirmant que la lumière génère du sens, et il me semblait dommage de me priver de ce moyen de narration. Certes, ce hors champ de lumière, pouvait perturber les personnages, ceux-ci n'ayant pas l'habitude d'avoir des projecteurs dans leur cuisine. Mais c'est encore une fois un choix de dispositif, basé sur le fait que nous sommes en train de faire un film ensemble et non pas de voler des moments d'intimité à ces personnes.

L'équipe

Le choix de l'équipe est capitale pour ce genre de tournage, non seulement dans la souplesse technique que doivent posséder les techniciens, mais surtout dans leur nombre. Je pense

que la réussite de ce tournage résidait dans une confiance et une connaissance mutuelle. Pour moi le tournage devait être un moment de rencontre entre les filmeurs et les filmés. Je voulais un esprit familial. Que tout le monde participe à un atelier cinéma en toute amitié. Pour cela, il ne fallait pas être nombreux pour favoriser un effet de groupe. En tant qu'opérateur, je n'ai pas voulu déléguer l'image à quelqu'un. Attendu que je laissais une part d'imprévu dans ma mise en scène, il était important que je puisse être réactif très rapidement et que je sois le seul à pouvoir déclencher la caméra. D'autre part, ayant une idée précise de la lumière que nécessitait chaque séquence, il m'a semblé évident de la concevoir moi-même.

Je me suis entouré d'un assistant qui cumulait les postes de pointeur, électricien, machiniste et scripte, et d'un ingénieur du son.

Le son

Il n'y avait ni percheman, ni micros HF. On ne savait jamais quand les personnages allaient parler, ni dans quel ordre. Donc, l'ingénieur du son plaçait plusieurs micros sur pied, en plus d'une perche, et enregistrait le son en 4 pistes sur 2 DAT. Sur tout le film seulement deux

répliques ont été refaites avec des sons seuls ■

RENCONTRE

Claire Simon

Fétichiste du réel



Née au Maroc, Claire Simon arrive en France à l'âge de 5 ans. Autodidacte, militante dans les années 70, elle apprend le cinéma par le biais du montage. En 1988, elle passe derrière la caméra en réalisant son premier court-métrage de fiction. "La Police".

suivi de "Scènes de ménage" avec Miou Miou en 1991. Réalisatrice de documentaires, elle signe deux courts-métrages : "Les Patients" en 1989 et "Récréations" sorti en salles en 1998. "Coûte que coûte", documentaire de 100 minutes primé dans de nombreux festivals, est sorti en salles en 1996. Elle signe en 1997 son premier long-métrage de fiction, "Sinon oui", avec Catherine Mendez et Emmanuel Clarke. En 2000 elle réalise "Ca c'est vraiment toi" tourné avec les élèves du TNS. Et enfin, Mimi, un long métrage documentaire est présenté au festival de Berlin en 2004. On pourrait la classer de fétichiste du réel. Elle n'aborde donc pas la mise en scène documentaire par une recherche de maîtrise du réel, contrairement à moi. J'ai donc trouvé intéressant, afin de confronter nos manières de faire, de la rencontrer et de la questionner sur ses méthodes de travail.

■ *Comment décidez-vous de faire un film en pellicule ou en vidéo ?*

Ça dépend de ce que je veux filmer. Il y a deux raisons qui me poussent à choisir l'argentique : avoir des beaux plans larges pour des raisons de définitions, et le risque lié à la durée des bobines lors du tournage. Par exemple « Mimi », j'ai voulu le faire en film, je voulais même le faire en 35, parce que c'était de la parole, et que je voulais des plans larges. Parce que je ne voulais pas pouvoir tourner 200 heures, je voulais absolument être tenu par les



magasins. Donc risque très fort du filmage. « Coûte que coûte », c'était pareil, mais je voulais aussi que ça soit du cinéma, comme le cinéma noir américain. Je voulais montrer au spectateur à quoi ressemblait un personnage de cinéma noir américain quand ce n'est pas Al Pacino qui l'interprète. Parce que dans la guerre

commerciale, il y a beaucoup de ressemblances avec les films noirs. Quand lors des repérages de « Coûte que coûte » je suis venue avec une caméra vidéo, les employés de l'usine ne me prenaient pas au sérieux. Quand je suis revenu avec la caméra 35 et deux mecs avec moi c'était différent.

■ *Utilisez-vous la vidéo lors des repérages ?*

Oui, pour me rendre compte des problèmes.

■ *Que pensez-vous des propos de Richard Copans qui explique que filmer en DV lors des repérages, c'est commencer à faire le film ? Qu'on ne filme pas pour de faux ?*

Oui, c'est vrai. Mais on a le droit d'essayer. Il a raison, si tu es comme Depardon, tu as les moyens, tu as de la pellicule à volonté, donc tu attaques directe. Mais « Mimi » pour écrire le projet, j'ai fait deux essais en vidéo. J'ai cherché quel serait le bon système. Je voulais voir si elle allait arriver à être bonne actrice, ce dont je n'étais pas convaincue et si on ne s'ennuyait pas trop.

La première semaine de tournage en pellicule, on l'a mise à la poubelle.

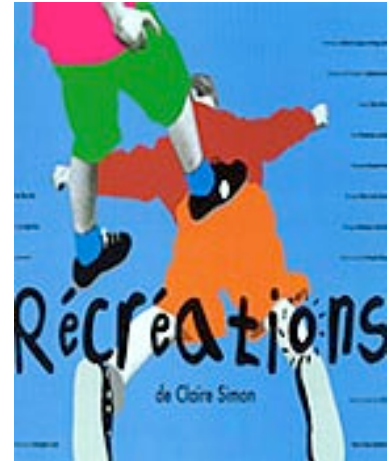
■ *Comment vous entourez-vous durant un tournage ? Vous filmez seule ou en équipe ?*

Pour « Récréation » et « Les patients » j'étais toute seule. Pour « Mimi », on était quatre, j'avais une assistante qui organisait, qui m'aidait. Vu que les rushes arrivaient très tard, j'avais vissé une caméra DV sur la caméra 16 pour avoir un témoin. Il y avait l'ingénieur du son et un chef opérateur pointeur et Mimi. Pour « Coûte que coûte », on était trois. Il y avait

l'ingénieur du son, un chef opérateur pointeur, et moi. On était parfois dans des situations très compliquées. Quand on suivait la camionnette dans laquelle était l'acteur, il fallait bien qu'il y en ait un qui conduise, mais c'était bien, c'était le club des 5.

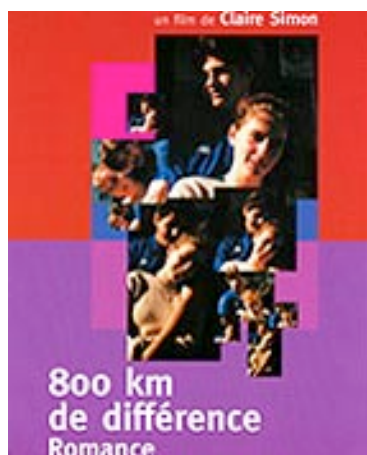
■ *Pourquoi cadrez-vous vous-même vos films ?*

Déjà parce que je veux être au cinéma quand je filme.



Et surtout parce que je ne sais pas ce que je vais faire. Je n'ai pas de plaisir à dominer. J'en ai sûrement comme tout le monde, mais j'ai du plaisir à être engagée avec les gens, à être engagée physiquement. La caméra, c'est un engagement physique. Le plaisir vient du fait qu'on fasse le plan tous ensemble. Que j'aime les gens en

les filmant, c'est un truc physique, amoureux. Je ne peux pas avoir du plaisir en disant à quelqu'un « aime le », ou « aime la pour moi ». Il faut que je me perde là-dedans. Et si je donne le cadre à quelqu'un, c'est lui qui se perd. La maîtrise, la manipulation est un plaisir qui ne m'intéresse pas. La maîtrise est le plaisir classique du cinéma de la nouvelle vague. Luc Mollet est un mec comme ça. Il a des idées, une fois qu'il a l'idée, c'est comme si le film était fait. Et il a des idées géniales. Mais moi, j'ai du plaisir à faire.



J'aime bien me perdre un peu. J'aime bien que ça m'arrive, et quand tu filmes, ça t'arrive. Tu filmes quelqu'un à qui ça arrive, mais ça t'arrive à toi. Et si je te le fais faire, ce n'est pas pareil.

■ *Est-ce que ça vous arrive d'utiliser de l'éclairage pour vos films en fiction et en documentaire ?*

En fiction oui. En documentaire, pour Mimi, on l'a fait une fois je crois. Mais je commence seulement à voir la lumière maintenant. Je trouve que la vraie lumière, elle est déjà tellement belle. Et c'est tellement difficile d'être à sa hauteur. Pour moi, si j'arrive à filmer et à voir ce qui est présent, c'est déjà énorme. C'est la vidéo qui me l'a appris. Sur « Les Patients », j'avais un viseur en noir et blanc, et j'ai découvert la lumière. J'ai

aimé énormément, et je regardais tout le temps la lumière. Je suis quand même très fétichiste du réel. J'aime que les choses arrivent, y compris la lumière. Richard Copans avait des idées géniales pendant le tournage de « Sinon, oui ». Pour que la lumière soit très sensuelle, il faut qu'il y ait des idées très simples. Je me souviens, sur « Scène de ménage », il y avait un moment où Miou Miou était assise sur le lit, tout était éteint et la lumière était magnifique, j'ai demandé au chef opérateur si on pouvait tourner comme ça. Moi je ne savais pas si ça suffisait pour imprimer la pellicule. Il m'a dit « ouais ». C'est le plus beau plan. C'était juste la bonne heure ■

Entretien recueilli le 27/05/2005

F i l m o g r a p h i e

Mimi – 2003
800 km de différence –
Romance – 2002
Ca, c'est vraiment toi (TV)
– 2000
Sinon, oui – 1997
Coûte que coûte – 1995
Récréations- 1992
Les patients – 1989
La police – 1988

RENCONTRE

Didier Nion

Un artisan

Didier Nion est né en 1959 au Petit Quevilly en Normandie, mais il vit à Paris. En 1976, il passe un CAP de menuisier. A plusieurs reprises, il a traversé l'Atlantique en voilier. En plus de la réalisation de ses films, il travaille comme chef opérateur sur des longs-métrages de fiction ainsi que pour des émissions télévisées. Il a tourné en super 8 les documentaires «Le Mariage ou le baiser caméra» (1985), «Ray Diaz» (1994), «Clean Time» (1996) et le court-métrage de fiction «Les plans de la comète» (1990). En 1998, il tourne, en Normandie, son premier long-métrage «Juillet» dans un camping au bord de la mer où il rencontrera Jean-Benoît, le personnage de «Dix-sept ans». En 2000, il réalise la vidéo «Voyages, voyages. Vientiane» (45'). «Dix-sept ans» a été présenté la première fois, à Paris, au Festival «Cinéma du Réel» en mars 2004. Il nous parle de sa mise en scène dans «Dix-sept ans», de sa manière de chercher dans le réel, les scènes dont il a besoin pour construire son film. Il revient aussi sur son attachement au support argentique et à son outil caméra.



■ Comment se passe votre mise en scène au moment du tournage ?

Il y a plusieurs choses. Il y a des plans que je cherche et qui en eux, vont contenir une valeur symbolique, de l'ordre de l'universel. Dans «dix-sept ans», la séquence du piston par exemple, sert à montrer l'incapacité de Jean-Benoît à s'emparer d'un travail. C'est basé sur l'observation, c'est basé sur ce qu'on sait de la nature humaine, et c'est basé sur ce que je sais de Jean-Benoît. Quand je vais au garage, connaissant Jean-Benoît pour l'avoir observé, à chaque fois c'est la reproduction, que cela soit autour d'un piston, ou d'une roue ou d'un moteur, à chaque fois je retrouvais Jean-Benoît dans la même situation : «j'y vais mais vraiment sur la pointe des pieds et je m'en fous.» Donc, je cherche cette séquence là. Et quand j'arrive, il me suffit de l'attendre et de la filmer. Je sais que ce qui va nourrir le

film, c'est une séquence qui va raconter ça : qui va raconter l'impuissance de Jean-Benoît.

■ *Et pour la séquence du parfum ?*

Quand j'écris le film, je sais qu'un jour Jean-Benoît va avoir 18 ans. Je sais que je vais le suivre pendant deux années. Et donc 18 ans c'est symbolique. Je me dis que le jour de ses 18 ans, il faut qu'on soit ensemble, qu'il m'offre cette journée. Et je sais aussi que ce jour là, on offre des cadeaux ... Donc je vais écrire une séquence où je l'imagine avec sa petite copine. Quand on a 18 ans, et qu'on a une petite copine, on se fait des cadeaux. Ça, tout le monde le sait. Donc je l'écris. J'écris même la couleur du papier cadeau. Je n'imagine pas ce que peut être le cadeau, je demanderai à sa copine à ce

moment-là. Je l'écris en me disant qu'il faudrait que cela se passe en haut de la tour où il habite. Etre tout en haut, c'est aussi être proche du vide, cela avait une valeur symbolique aussi : il y avait l'idée de l'avenir. Et ça c'est contenu dans la valeur symbolique de la séquence. La seule chose que je ne pouvais pas prévoir c'est si il serait toujours avec sa copine à ce moment là. Il y a toute une imagination qui se développe autour d'un événement symbolique, charnière et je l'écris. Le jour où ça se passe, finalement, au lieu que cela se passe en haut de la tour, cela va se passer en haut des falaises. Mais on est toujours au-dessus du vide, il y a toujours

« Je cherche des plans qui vont contenir une valeur symbolique, de l'ordre de l'universel »

« L'idée c'est qu'on fait un film ensemble. Effectivement on agit sur la mise en scène, mais à deux »

l'horizon, l'avenir. Et sa petite amie est là. Je lui demande quel cadeau elle allait lui faire. Elle n'avait pas l'argent pour acheter le cadeau, donc c'est moi qui l'ai acheté et qui ai fait l'emballage. Le ruban rouge avait été écrit de la même manière. On pourrait dire que je manipule, mais je n'ai pas ce sentiment, l'essentiel n'est pas là. J'ai dit à Helena : quand tu le sens, tu lui donnes. Ce n'est pas moi qui décide de ce moment-là. Quand cela a été le moment, j'étais prêt. Et quand on a eu fini de filmer cette séquence, nous sommes partis filmer le ruban dans les herbes, on l'a fait ensemble, Jean-Benoît et moi. C'est-à-dire qu'on a mis en scène ce ruban les deux, on a fait du cinéma ensemble. L'idée c'est qu'on fait un film ensemble. Effectivement, on agit sur la mise en scène, mais à deux.

■ *Pour la séquence de tendresse dans la chambre de Jean-Benoît, quel était le degré de mise en scène ?*

On est quasiment à la fin du tournage. J'ai besoin de filmer les poissons dans l'aquarium. En même temps, je sais qu'il me manque un moment de tendresse entre Jean-Benoît et Helena. Donc je viens, je



filme des poissons. Jean-Benoît et Helena sont en train de chahuter. Alors j'explique à Jean-Benoît que j'ai besoin de me concentrer, donc je leur propose de s'allonger sur le lit, le temps que je finisse. Je continue à filmer les poissons, ils s'allongent, ils se bécotent. Et à ce moment-là, je fais le lien entre cette nécessité de filmer un moment de tendresse. Finalement c'est mis en scène parce que, quand je leur demande de s'allonger, ce n'est pas dénué d'intérêt. C'est juste le bon moment.

■ *Pourquoi tenez-vous autant au support argentique ?*

Pour la force de sa grammaire. Ce qui m'est possible de faire en argentique, m'est pour l'instant impossible en numérique. Pour moi, l'outil ne conditionne pas le film. J'ai besoin d'être proche des visages, j'ai besoin de pouvoir jouer avec la profondeur de champ. J'ai besoin de placer le regard du spectateur là où je l'ai décidé, et non pas où la caméra le décide. Grâce à une profondeur de champ très courte, je place le point très précisément où je veux que le regard du spectateur soit attiré. J'aime

« J'aime organiser moi-même la profondeur de champ, ça fait partie de l'écriture de mes films »



organiser moi-même la profondeur de champ. Et pour l'instant, il n'y a pas un outil vidéo qui me permette de le faire. Je ne tourne qu'avec une seule focale, le 25 mm, pour avoir une unité d'optique, donc de point de vue. C'est moi qui me rapproche, et ce n'est pas la caméra qui zoome. Tout ça fait partie de l'écriture de mes films.

■ *Et pour le Super 8 dans «Clean Time», ce n'est évidemment pas pour la profondeur de champ ?*

Là, c'est encore autre chose. La profondeur de champ est plus grande. C'est lié à une écriture qui se cherche, qui se met en place progressivement. C'est lié aussi à une économie, parce qu'à l'époque, c'est moi qui produisais mes films. Et puis cela fait 20 ans que je fais du Super8. Et la vidéo à l'époque était balbutiante.

Mais surtout ce qui m'intéresse, c'est la temporalité. En super8, c'est 2 minutes 30, en 16 c'est 5 minutes vu que j'utilise des magasins de 60 mètres pour me rapprocher de la temporalité du Super8, parce que je la connais. Quand je tourne avec Marc, on sait qu'on a deux minutes et demi. On doit inscrire quelque chose dans cette durée. Avec Jean-Benoît, c'est pareil, on sait qu'on a cinq minutes. Lui, il en est extrêmement conscient. Parfois, ça lui arrive durant la prise de me demander combien il me reste dans la bobine. Du coup, cela instaure une notion de travail. Toutes les manipulations techniques liées à l'argentique, le ronronnement de la caméra, aide à faire passer cette notion de travail. On sent qu'on est en train de fabriquer quelque chose, ce qui n'est pas le cas avec un outil numérique, où en plus, on n'a plus de temporalité. On filme à l'infini.

■ *Est-ce que cela vous arrive d'utiliser de la lumière artificielle ?*

Jamais. Je prends la lumière qui m'est donnée. Et finalement, vu que je ne peux organiser mon image qu'à l'aide de ma cellule, les seuls artifices que j'utilise, sont des filtres neutres, pour arriver à un diaphragme, à une profondeur de champ qui organise mon image. J'aime travailler dans les basses lumières. Pour moi, c'est en accord avec le film de ne pas faire « cramer » les lumières.

J'aime exposer la chair normalement, et que l'autre partie du visage soit dans le noir. C'est l'identité du film. C'est aussi les lumières de Normandie. Je m'applique à traduire ça au mieux. Il y a toujours cette conscience du diaphragme : à quel diaphragme je vais travailler ? Ce n'est pas toujours possible, parfois je suis bien obligé de prendre ce qu'on me donne, mais c'est certain que j'ai toujours tendance à sous-exposer.

■ *Pourquoi vous ne travaillez pas avec un pointeur ?*

Parce que j'ai été directeur de la photo, cela fait 20 ans que je filme, donc je sais le



faire. La technique, c'est quelque chose qu'il faut acquérir, qu'on doit dominer, pour pouvoir s'en débarrasser le plus vite possible. Et

la deuxième raison, c'est que je ne veux pas d'équipe. Pour moi, je peux accepter un ingénieur du son, avec qui je me sente très bien, qui soit le prolongement de mon regard, et que ce soit une femme, pour casser un binôme masculin. Au-delà de deux personnes, c'est foutu ■

Entretien recueilli le 06/06/2005

Filmographie

Dix-sept ans – 2003
Voyages, voyages, Ventiane – 2000
Ventiane carnet – 1999
Juillet à Quiberville – 1999
Juillet ... - 1998
Clean Time – 1996

Parlons technique

De la théorie à la pratique, un choix cohérent des outils

Merci Kodak

En novembre 2004, Christian Lurin me reçoit au siège de Kodak Industrie à Paris, afin que je lui présente mon projet de film de fin d'étude. Chaque année, Kodak aide et soutient plusieurs élèves des écoles Louis Lumière et Fémis. Au court de ce rendez-vous, il m'offre presque la totalité des travaux de laboratoire : développement des rushes, télécinéma, et copies. Seul le montage négatif et le report optique du son seront à ma charge. En mai 2005, je me suis rendu à Chalon sur Saône pour faire la copie du film. J'avais envoyé tous les éléments quelques jours plus tôt, par conséquent, les techniciens de chez Kodak avaient déjà tiré une première copie lorsque je suis arrivé. Un technicien est formé à l'utilisation du vidéo analyseur, mais personne dans l'équipe n'est étalonneur de métier. Par le fait, l'étalonnage s'est fait à deux en tâtonnant, en faisant des aller-retour entre

le vidéo analyseur et la salle de projection. En deux jours, nous avons tiré sept copies pour arriver à la version finale. Donc, outre les avantages financiers que peut nous offrir Kodak dans ce genre d'opération, c'est surtout un apport pédagogique important dans le domaine du laboratoire et de la sensitométrie. En deux jours, j'ai appris énormément sur la pratique de l'étalonnage. Je me sens mieux armé aujourd'hui pour communiquer avec les étalonneurs des laboratoires parisiens.

La caméra

Kodak Industrie à Chalon sur Saône n'est pas équipé pour gonfler un négatif 16mm en 35mm. Si je voulais tourner en Super16, je devais alors faire un inter positif, puis un inter négatif, pour arriver à Chalon sur Saône avec un négatif 35. Cette opération coûtait presque la totalité de mon budget. Il était plus économique de tourner en 35mm. Au début, je pensais

que cela pouvait me poser quelques problèmes : un matériel lourd, encombrant, impressionnant pour les acteurs ... Puis, je me suis rendu compte que cela pouvait radicaliser mon dispositif. En plus de tourner avec de la pellicule en quantité limitée, j'avais une caméra qui m'obligeait à réfléchir à deux fois avant de choisir un axe, une hauteur caméra ... Le tournage de certaines séquences allait s'effectuer dans des lieux étroits, quelquefois sans parole, il me fallait donc une caméra silencieuse. Je ne voulais pas non plus que le bruit trop important de la caméra indique aux acteurs les moments où l'on tournait ou pas. J'ai donc choisi la 535 de chez Arri, et non pas la BL4, deuxième caméra disponible à la Fémis. La BL4 est bruyante, mais elle avait par contre l'avantage, d'être plus compacte, moins lourde, et dotée de moins d'électronique qui pouvait poser problème : nous avons tourné certaines scènes à une température de -18°C . Mais nous n'avons pas rencontré de véritables problèmes techniques avec la caméra.

La pellicule

J'ai utilisé deux émulsions différentes pour le film. La 5218 Vision 2 500T, et la 5246 Vision 250D. Les plans extérieurs jour ont été tournés en 250D. C'est une

pellicule assez contrastée et assez fine. Les boîtes de cette émulsion que j'ai récupérées d'un précédent tournage étaient relativement vieilles de plus d'un an. Après un test sensitométrique, je me suis aperçu qu'elle présentait une légère montée de voile. Pour corriger ce défaut, j'ai surexposé les plans d'un diaphragme, j'ai donc pris la pellicule à 125 ASA. Cette surexposition a été rattrapé au tirage, ce qui m'a permis d'avoir des noirs bien collés. Pour les autres plans en extérieur nuit, intérieur jour et nuit, j'ai utilisé la 500T. C'est une pellicule que je connais bien pour avoir fait quelques courts métrages

avec. Elle fait partie de la nouvelle gamme Vision 2 de chez Kodak, avec une grande latitude d'exposition mais surtout un rendu très neutre des teintes chairs. Pour moi, elle a l'avantage d'être très sensible sans avoir de grain.

Le matériel électrique

Je ne voulais pas qu'on ait à faire de branchement au compteur avec épanoui, pour rester le plus souple possible et gagner en rapidité d'installation. Donc, la plus grosse source que je pouvais brancher sur une installation électrique domestique était de 3600W.

J'ai donc choisi de prendre en ce qui concerne les sources HMI, un projecteur Arri sun 2500W, Joker 1200W, Joker 800W, Joker 400W. Pour les sources tungstènes, j'avais pris des blondes, des mandarines, des ampoules à vis de 200W. J'étais parti également avec des Kinoflos tungstènes et daylight. (En annexe les plans d'éclairage de chaque plan.) ■



Le montage : fabriquer de la fiction

« **L**es difficultés concrètes du montage recoupent très souvent certaines représentations qu'on se fait de la vérité. On a fréquemment le sentiment que la vérité est dans les rushes et que l'opération de montage, trahira cette vérité préexistante, reviendra à mentir. À l'inverse, on connaît la difficulté à mettre un terme au montage, sorte de manipulation sans fin qui nous fait le maître du sens, le maître du discours, sans aucune référence à une vérité autre. Dans ce cas, le montage est un espace de mensonge. »

Anne Baudry

La fonction attribuée au montage varie selon les documentaristes. Les notions de vérité et de mensonge sont au cœur de cette pratique. Le documentariste doit-il, au moment du montage, s'engager à respecter une vérité issu du réel ? Pour ma part, je ne me contrains pas à respecter, ni à sacraliser ce fameux « réel ». La matière engrangée durant le tournage, sera coupée, montée, post-synchronisée, sans aucune peur de trahir les personnages, ni le spectateur. Le documentaire est un travail d'interprétation, d'élaboration de personnages pour raconter une histoire. L'objectivité n'est pas ce qui intéresse le cinéma documentaire.

« Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. »

Abbas Kiarostami

L'écriture du récit

Je reviens ici sur les difficultés que j'ai rencontrées lors du montage. Comment parvenir à faire coexister dans un même film, des séquences de fiction et de documentaire ? Quelles sont les limites de ce dispositif ?

Un « ours » comme en fiction

La période de montage a été relativement courte, nous avons monté le film en deux semaines, plus une semaine de montage son. Nous avons commencé à travailler à partir du scénario. C'est une méthode de film de fiction. Nous avons monté un bout à bout de séquences dans l'ordre du scénario. Puis, nous avons mis de côté les séquences qui nous semblaient mauvaises. Nous sommes souvent revenus sur ces plans, peut-être trop vite écartés, qui ont pour certains trouvés leur place dans la version définitive.

Imposer un récit

Pour moi, l'enjeu du montage était de réussir à raconter le mal être de

Michel quand Francis est absent. Les autres thèmes du film : l'apprentissage, leur amitié étaient dans les rushes, à l'intérieur des plans. Par contre cette idée de solitude ne se sentait pas dans les images. Plusieurs fois, j'ai douté de la faisabilité de ce récit. Le montage devenait maladroit. J'essayais d'imposer par la force un récit qui n'appartenait pas aux personnages et qui n'était pas présent dans ce que j'avais filmé. De plus, cette tentative de fabriquer du récit révélait d'autant plus les changements de registres, documentaire et fiction, à l'intérieur du film. Pour faire comprendre cette idée du manque, nous sommes passés par plusieurs versions dans lesquelles Francis repartait plusieurs fois à l'école. Nous utilisions alors la

forme du « montage parallèle ». Mais ces versions diluaient le récit, et l'on perdait l'idée de leur complicité, il y avait un problème de rythme. Nous sommes arrivés à cette version finale, dans laquelle, Francis est absent au début. Nous présentons les deux personnages séparément. Francis s'absente une seule fois. Durant cette période, on traite la solitude de Michel. Puis Francis revient. Le plan où Michel parle aux chevaux a longtemps été monté sans les dialogues. J'avais l'impression que cela sonnait faux. C'est une séquence que j'ai imposée à Michel, c'est un plan très « joué ». Julien, le monteur, le sachant avait du mal à monter cette partie du plan. On jouait avec la réalité, on trichait. Mais finalement, il s'est avéré que ce plan était la clef du récit que je voulais raconter. Le manque de Michel se racontait par ce qu'il y avait à l'intérieur de ce plan, et non pas par des effets de montage maladroits.

Un mensonge pour une vérité.

Par contre, nous avons beaucoup « triché » sur les séquences de voiture. Durant le tournage de la séquence de dérapages, la prise de son a été partiellement manquée. L'ingénieur du son avait placé un couple de micros

dans la voiture, et pour des raisons techniques, une seule piste a été enregistrée. Nous avons dû refaire la séquence en sons seuls. Finalement, il s'est avéré que les sons seuls étaient bien meilleurs que la prise directe. Attendu que les personnages sont de dos à l'image, il a été possible de monter le son sur l'image sans trop de problème. Nous avons fait la même chose sur le plan de la chanson grivoise. La chanson avait été enregistrée sans l'image durant un trajet en voiture. Nous avons donc décidé de la monter sur un plan où les personnages parlent de tout autre chose. Une fois encore, ces méthodes m'éloignent de celles qui sont pratiquées par des documentaristes religieusement attachés au réel.

Entre documentaire et fiction, des glissements.

Ce qui m'a semblé intéressant lors du montage de ce film, c'est comment nous sommes parvenus à faire exister dans un même film des séquences de documentaire et d'autres de pure fiction. C'est dans cette incertitude de genre que se trouve le film. Comment peut-on passer d'un plan issu d'une captation du réel (je pense par exemple au repas de Michel et ses parents) à un plan très psychologique (où Michel boit son café et

pense à Francis) ? Ce qui est intéressant, c'est de savoir comment on glisse du documentaire à la fiction et tout ça avec les moyens du cinéma. Cela dépend parfois du montage, ou de la lumière, ou du son que l'on a mixé. Il est vrai aussi que la place de ces plans de fiction dans l'avancement du récit était très important pour qu'ils soient acceptés.

Le tarot

La séquence du tarot a été assez difficile à monter. Mon idée première lors de l'écriture était de filmer Michel qui amenait Francis dans le monde des adultes. Il y avait encore une fois l'idée de l'initiation dans cette scène. Mais en même temps, j'avais une idée assez précise de l'ambiance de la séquence, ce à quoi elle devait ressembler. J'avais en tête la scène de « Passe montagne » de Jean-François Stevenin, dans laquelle le chien chante. Je trouve que Stevenin a réussi à retranscrire sur l'écran l'ambiance de ce genre de soirée où tout le monde est saoul, les gens se parlent sans trop se comprendre. On perçoit quelques phrases qui n'ont aucun rapport entre elles. Avec le peu de matière que nous possédions au montage, il nous a été difficile de retranscrire cette idée. Il y avait aussi l'idée de la temporalité de la scène qui posait problème. Il fallait

que le spectateur ait l'impression que la soirée avait duré. Donc, nous avons essayé de jouer sur une alternance de coupe de continuité et d'ellipse, pour finir sur un plan plus large, laissant les personnages continuer à jouer une bonne partie de la nuit.

Le rythme du plan séquence

Je voulais aussi revenir sur la séquence de la balançoire. Ce plan a un rythme interne, il ne cesse d'évoluer au cours du temps. Il me semblait important de le monter dans sa longueur. Par contre, du fait de son statut différent par sa durée, le spectateur peut se questionner sur son aboutissement.

Comment quitter les personnages ?

La fin du film est un compromis. J'avais envie de finir sur le champ vide et la balançoire qui continue à bouger toute seule. En off, on aurait pu entendre Michel et Francis continuer leur bataille de boules de neiges. Mais je n'avais pas assez de matière. Julien, le monteur ne voulait pas couper le film trop brutalement pour laisser le spectateur quitter le film tranquillement. Nous avons donc monté un plan de paysage entre chien et loup pour signifier la suite de la journée : la vie continue ■

ENTRETIEN

Julien Lacheray

A propos du montage



Julien Lacheray est étudiant à la Fémis en département montage. Durant son parcours à la Fémis, il a monté alternativement des films de fiction et de documentaire. C'est la deuxième fois que nous travaillons ensemble, il avait en effet monté mon premier film : « René et Yvonne ».

Je propose ici une synthèse d'un entretien où nous étions revenus sur quelques questions que nous nous étions posées lors du montage. Notamment, la question du récit et de la nature des rushes. Il revient aussi sur un point qui lui semble important par rapport à son travail de montage effectué sur ce film : le hors champ.

Dérushage

Pour moi ça ressemblait à des rushes de fiction. Ça se montait plus comme de la fiction, en prenant plus de précaution par rapport aux personnages. Quand on monte de la fiction, le réalisateur ne parle pas de

ce qu'il y a en dehors des rushes. Alors que là, tu m'avais raconté qui ils étaient, d'où ils venaient et ce qu'ils faisaient. J'aurais eu affaire à des rushes de pure fiction, tu ne m'aurais jamais dit : « Quand Francis n'est pas là, Michel déprime ». Parce qu'à priori, c'est sensé être dans les rushes. Alors que pour

ce film, on a fabriqué du récit au montage. Moi, si tu ne m'avais pas expliqué cette direction de montage, je ne pense pas que je serais parti dans cette direction, attendu que je ne voyais pas ça dans les rushes. D'ailleurs, au début, je ne voyais rien. Finalement ce que raconte le film, c'est assez ténu. Ce n'est pas très facilement exprimable. Du coup, on avait peut-être besoin de passer par de la fiction.

Du braconnage

Est-ce qu'il existe un plan où il n'y ait rien qui préexiste au plan ? Il y avait toujours, une idée préalable avant de tourner ? Il n'y a jamais de moments où les situations adviennent devant la caméra. Par contre, il peut advenir des dialogues, ou des gestes. La caméra est toujours avant la situation. C'est ton dispositif de tournage. Ce n'est pas de la chasse, mais c'est du braconnage. Tu poses des pièges et tu attends.

Le hors champ

En fiction, ce qui est autour des rushes n'a aucune importance. De savoir qui est l'acteur, n'est pas intéressant. Alors que là, ce n'est pas tout à fait pareil. Pour ton film, c'est normal, que cela soit plus pris en compte. C'est normal, que toi, tu y fasses référence. Au montage, tu faisais

référence à du hors champ : à des événements qui n'ont pas été filmés. Le hors champ en documentaire est beaucoup plus important qu'en fiction. Je ne parle pas du hors champ du cadre, mais de celui du tournage. Quand on a commencé le montage, toi, tu connaissais le hors champ, moi je ne le connaissais pas, donc il a fallu que tu me le racontes. En même temps, il faut savoir aussi l'oublier pour arriver à monter. Mais finalement dans ton film, le hors champ n'est pas du tout présent. Le hors champ, c'est le contrat entre le filmeur et le filmé, c'est aussi parfois, la parole de celui qui filme. Chez toi, c'est toujours exclu. La raison de la réussite du film vient du fait qu'il n'y a jamais un plan qui se donne pour autre chose que ce qu'il est. Tout ce que tu dois savoir, tu le vois. C'est peut-être aussi pour cela qu'on n'éprouve pas forcément le besoin d'avoir un hors champ. Finalement, on imagine peu de chose autour du film. D'ailleurs, tu n'as pas vraiment le temps. Par exemple, tu n'imagines pas le moment où Francis rentre chez lui, où il voit ses parents.

La liberté des personnages

Je me souviens qu'on voulait faire une fin très basique, du coup, très fiction. Montrer que Michel

déprime quand il est tout seul. A la fin, il y avait une séquence un peu lyrique où il regardait partir Francis. C'était du montage de mauvaise fiction. Et ça rendait le film très bête, et surtout ça privait les personnages de liberté, ils étaient pris dans un récit qui ne venait pas d'eux, qui n'était pas un récit juste.

Je pense qu'au montage, on est arrivé à ce que j'appelais : « la liberté des personnages ».

Pour ce film, il n'y a jamais de « montage interdit ».

Pour cette fin de film qu'on n'a pas gardé, on avait essayé de fabriquer un récit qui n'existe pas dans les plans. Qui existe peut être par ailleurs, mais n'est pas présent dans les rushes.

Michel boit son café

On peut revenir sur le plan où Michel boit son café. Ce plan a toujours eu un statut différent. On a vraiment eu du mal à le monter. On a vu qu'il ne marchait pas à la fin, alors qu'au début du film, on l'accepte beaucoup mieux. Je pense qu'il ne marchait pas à la fin parce qu'il manquait quelque chose après. Un plan comme celui-ci à la fin d'un film, prend un sens très très fort, et pose une question qui n'est pas résolue ■

Entretien recueilli le 30/05/2005

RENCONTRE

Catherine Zins

Démontage



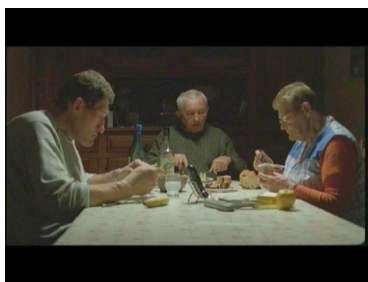
Catherine Zins est réalisatrice de films documentaires, et chef monteuse depuis une trentaine d'années. Elle a travaillé avec des réalisateurs comme : Pascal Aubier, René Féret, Marcel Ophüls, Claire

Simon, Didier Nion. Lors d'une rencontre, nous avons visionné mon film, en nous arrêtant régulièrement sur chaque séquence, afin de comprendre les différentes formes de montage, et de déchiffrer la nature de chaque plan. L'analyse qui en résulte est fort intéressante, et met en perspective les enjeux du montage. Catherine Zins souligne les réussites et les défauts du film. Elle propose parfois quelques solutions aux problèmes rencontrés.



« C'est une facture relativement classique : tu présentes un personnage, son univers, le temps d'une journée. Je commence à regretter que le film commence par un début de journée. Je me demande pourquoi on commence le film sur quelqu'un qui s'habille et qui s'en va, alors que c'est un plan qui plus tard aurait pris une autre valeur, au lieu d'être seulement un début.

Tu commences par une personne seule dans sa vie de tous les jours. Parallèlement tu présentes un autre personnage dans un autre monde. Tu fais une alternance. Donc on sait qu'il y en a un qui travaille et l'autre qui étudie. »



« Le plan qui interroge vraiment, c'est le plan où Michel regarde par la fenêtre. C'est le premier plan dans lequel, légèrement on sent un glissement entre deux registres : le documentaire et la fiction. Avant on voit que Michel dîne, qu'il travaille, et là, on se pose des questions. De plus il y a un hors champ au de là de la fenêtre donc on ne sait pas ce qu'il regarde. Tu essayes de nous faire passer

du côté de ses pensées. Ce plan là a réellement une place à part. Et du coup, on l'interprète par rapport à ce qu'on a vu avant et ce qu'on va voir après. C'est-à-dire qu'il prend du sens là où il est placé. On se dit qu'avant il dînait avec ses parents, et qu'il était tout seul. Et on le retrouve après avec Francis. Ce qui signifie qu'il attendait ce moment. »



« Je veux maintenant revenir sur le plan de la leçon avec le cheval. J'ai remarqué que tu t'es mis loin pour filmer ce plan. Ta distance m'interroge. En même temps tu choisis de montrer en premier une séquence où il y en a un qui dirige et l'autre qui exécute. Donc tu établis leur rapport : Francis prend une

leçon. Ça serait complètement différent si la première fois qu'on les avait vu ils avaient été en train de déconner et de siffler. Donc tu décides de nous montrer qu'il y a une relation de transmission. Nous, on s'interroge sur une filiation possible. »



« Après il y a ce plan où Francis se lave les bottes : c'est un plan d'intimité masculine. Il y a une suite de plans qui raconte leur mode de relation de plus en plus intime, jusqu'au moment où dans la scène du

tarot, Michel le fait entrer dans le monde des adultes. Il y a de nouveau une séquence d'initiation. »



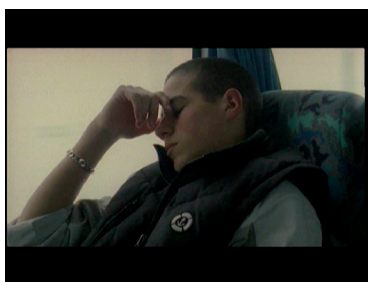
« Puis ensuite, tu vas t'amuser à les séparer : les deux travaillent chacun dans leur coin. Ce qui m'intéresse, c'est ce que j'apprends d'eux quand ils sont séparés. Quand je vois Francis casser la glace,

j'apprends qu'il a une autonomie dans la ferme, il a un rôle à jouer. Francis a figure d'apprenti. »



« Pour la séquence des dérapages en voiture, le plan large me pose un problème. Autant quand tu filmes la partie de cartes, tu changes d'axe plusieurs fois, mais je sens ta présence, mais pour cette séquence de voiture, au début à l'intérieur de la voiture, tu es dans leur intimité, et tout d'un coup, tu es complètement à l'extérieur, comme le point de vue du bon Dieu qui regarde ce qui se passe, je ne comprends pas très bien. Pour moi, c'est un problème

de non-nécessité de changer de point de vue à ce moment-là. Avec les plans à l'intérieur, tu racontes comment ils s'amuse, et c'est un moment auquel tu participes, alors que sur le plan large n'importe qui pourrait y être. Je ne comprends pas pourquoi de ta place de privilégié, tu passes à quelque chose qui casse cette intimité. C'est un plan assez démonstratif. »



« La suite de plans où Francis est dans le bus, et Michel est devant la télé, montre la séparation des deux. Ils se retrouvent dans la même situation en train plus ou moins de se reposer. Il y en a un qui dort et l'autre qui regarde la télé. Il y a un parallélisme entre les deux. Les deux corps qui sont en relâches. Donc là tu fais de la fiction. À ce moment-là, tu écris un scénario de fiction. Cela ne dépend plus d'eux, c'est toi qui décide. C'est un effet de récit qui augmente

l'absence de Francis. Avant d'arriver sur le plan où Michel parle aux chevaux, tu avais besoin d'un sas de temps, pour pas que cela soit trop grossier. C'est un peu une mise en place comme au début : Ce que fait Michel, ce que fait Francis. Tu introduis cette nouvelle partie de la même façon que tu as débuté le film, en prenant ton temps, en remettant les choses en place. »



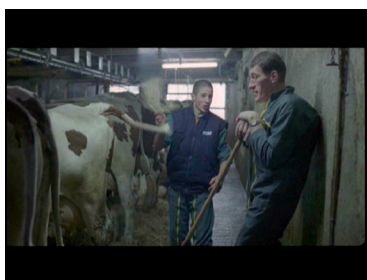
« Il y a des plans qui se répondent : Dans le plan où Michel est dehors devant la ferme après avoir parler de Francis aux chevaux, S'il est dehors à regarder au loin, il ne peut qu'attendre Francis. Ce plan renvoie à celui de la

fenêtre et du bol de café. Je vois ce plan comme un équivalent. Ce sont des moments où Michel pense à Francis. Ces plans ont un rôle psychologique, ils servent à rentrer dans la psychologie de Michel et non pas dans l'action. »



« L'équivalent de la leçon d'équitation, c'est la scène où Francis lave la queue des vaches. Michel dans les deux cas est observateur et donne une leçon.

L'intérieur de la voiture lorsqu'ils font des dérapages répond à la chanson grivoise dans la même voiture. »



« Le plan dans la cuisine où Francis et Michel parlent du foot, pour moi, c'est un plan frein. Personne n'est avec personne. Dans leur disposition dans le cadre : Michel tourne le dos à Francis. Le père est au fond et ne dit rien. On sent pour la première fois, que Michel et Francis se cherche un peu, il y a un désaccord. Par rapport au plan de l'écurie juste avant, où Michel a l'air totalement amoureux de Francis, c'est totalement le grand écart.

Pour revenir sur le plan de l'écurie où Francis lave les queues, on sent parfois que Francis joue un rôle, d'ailleurs c'est le plan où on sent le plus le jeu. Cela marche quand même parce que leur relation est déjà installée. Il y a un certain nombre de choses qui s'est passé dans le film qui permet d'avaler ça. C'est vrai que si cela venait trop tôt, le spectateur allait sentir une gêne et se dire qu'il n'était pas forcément bien venu dans la relation qu'on montrait. »



« La scène de la balançoire, elle se joue vraiment sur le temps. La grande différence avec les autres, c'est que tu choisis de faire durer la scène, et donc de montrer la transformation de cette attente en autre chose. Tu aurais pu monter le début ou la fin. Tu choisis de laisser la transformation, donc le plan a une place plutôt à part. Il est différent des autres par sa durée. Cela créé un suspens. Je ne comprends pas pourquoi tu rajoutes un autre plan après.

Un plan qui est triché, qui est sensé raconter la suite de la balançoire. C'est ce que raconte le son, mais l'image raconte autre chose. Même s'il n'y avait pas assez de matière après leur sortie de champ, tu aurais pu couper avant qu'ils sortent. Souvent quand on n'a pas assez de matière, c'est peut-être qu'on en a trop. » ■

Entretien recueilli le 02/06/2005



Conclusion

Le cinéma documentaire recouvre des pratiques fort différentes et emprunte des formes tout aussi variées. Je me suis rendu compte au cours de cette enquête auprès de documentaristes que l'écriture et la mise en scène du cinéma documentaire passait d'abord par l'élaboration d'une manière de filmer et la conception d'un dispositif adapté à chaque sujet. Mon film de fin d'étude m'a permis d'expérimenter une forme d'écriture basée d'une part sur une mise en scène très maîtrisée, et sur l'utilisation d'un matériel technique lourd, laissant une part de liberté très mince aux personnages. Je me suis rendu compte des possibilités qu'offrait un tel dispositif, mais aussi de ses limites. L'écriture de ce mémoire m'a permis de rencontrer des cinéastes très intéressants. Je tiens d'ailleurs à les remercier pour leur gentillesse et leur disponibilité. Ces échanges m'ont ouvert à d'autres perspectives. En effet, l'apprentissage du cinéma est sans fin, et j'envisage par la suite de chercher d'autre mode de narration ■

Bibliographie

Cinéma documentaire : Comment peut-on anticiper le réel ?

Addoc – Edition L'Harmattan

Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensées

Addoc – Edition Yellow Now

Le documentaire un autre cinéma

Guy Gauthier – Edition Nathan Cinéma

Filmographie

Jean François STEVENIN

Passe Montagne

Denis GHEERBRANT

Et la vie

La vie est immense et pleine de danger

Après, un voyage dans le Rwanda

Grand comme le monde

Claire SIMON

Mimi

Coûte que coûte

Les patients

Sinon, oui

Scènes de ménage

Didier NION

Dix sept ans

Clean Time

Annexes

Premier scénario

Deuxième scénario

Plans lumière

Premier scénario

1. Une route avant le lever du jour.

Une route, bordée de champs, un bois de résineux.

Au loin, les hauteurs du Jura.

La neige et la brume du petit matin entourent les choses

Il fait nuit mais le jour n'est pas loin.

Les hommes et les bêtes semblent dormir encore.

Pourtant, un moteur brise le silence. C'est une mobylette.

Sur la mobylette, Francis, encore adolescent, est emmitoufflé jusqu'aux oreilles. Le froid et la vitesse lui brûlent les yeux. Son visage est encore gonflé de sommeil.

Il traverse, seul, le paysage endormi.

2. Le village, devant la ferme de Michel.

Le même paysage enneigé, les hauteurs qui se perdent dans la brume, la nuit qui tire à sa fin.

Un village traversé d'une rue.

Un homme semble être le seul éveillé. C'est Michel. Il porte une combinaison de travail.

Dans le froid du petit matin, il s'affaire déjà, fait ce qui tous les matins marque le début de sa journée.

L'air chaud qui sort de sa gorge se matérialise dans l'air en un petit nuage blanc qui apparaît et disparaît au rythme de sa respiration.

La brume se dissipe en lambeaux qui montent vers le ciel.

3. L'étable, le matin.

Dans l'étable, Michel et Francis travaillent.

Il faut traire les vaches, les nourrir, laver, nettoyer, entretenir.

Les gestes de Michel et Francis sont rapides et précis. Ils font là ce qu'ils font tous les jours.

Ils ne parlent pas, encore enveloppés de sommeil et pris par le travail.

Pourtant, parfois, Michel s'adresse à Francis, pour lui transmettre un ordre, dans l'économie de mots exigée par la situation. Francis obéit sans broncher aux ordres de Michel, et travaille sans paresse, ne recule pas devant les tâches les plus rudes.

4. Dans la cuisine.

Dans la chaleur de la cuisine chauffée au bois, le visage de Francis se colore.

Il est assis devant un bol de café et des tartines, mange avec appétit.

Autour de la table, il y a aussi Michel, et un couple trop âgé pour travailler.

Tous discutent de choses et d'autres, Francis reprend du pain, on ressert du café.

Michel a pour les deux vieux la tendresse d'un grand fils.

Francis est ici comme chez lui.

5. Les champs, dans la journée.

Michel et Francis conduisent les vaches aux champs.

Le troupeau traverse le village.

Les deux petites silhouettes des hommes accompagnent les vaches le long des chemins.

Les vaches plongent leur mufle dans la neige pour manger quelques herbes.

Les bêtes immobiles semblent engourdis par le froid. D'autres avancent lentement au gré de leurs trouvailles.

6. Michel et ses parents.

Le soir.

Francis est rentré chez lui.

Michel et ses parents dînent dans la cuisine.

Ils parlent de choses et d'autres, de gens du village, ou du travail.

Le repas terminé, chacun sait les gestes qui sont les siens pour débarrasser la table, ranger la cuisine, remettre du bois dans le poêle.

ICI LE REPAS DU SOIR CRÉE VRAIMENT L'EFFET JOURNÉE

7. Les veaux.

Le lait extrait des pis des bêtes par les trayeuses automatiques suit un dédale de tuyaux pour aboutir dans une pièce de carrelage blanc. Là, le lait est stocké dans une grande cuve.

Francis collecte du lait de la cuve. Le système de pression produit un nuage de vapeur qui emplit la pièce.

Francis émerge de la vapeur qui déjà se dissipe, quitte la pièce en emportant son lait.

Ce lait est destiné à nourrir les veaux.

Francis y ajoute des vitamines ou des sels minéraux.

Michel est là, silencieux, il regarde Francis apprendre à faire ces gestes.

Francis nourrit les veaux, se fait un peu déborder par l'enthousiasme des bêtes. Les plus gros et les plus âgés n'ont pas l'intention de partager. Michel prend les choses en main. Il donne à Francis une leçon rude et simple. Comme il n'est pas question que le travail soit mal fait, il est nécessaire que la prochaine fois Francis sache se débrouiller seul.

Francis regarde et apprend, silencieux.

8. Le rapport de stage.

Un après-midi, dans la cuisine.

La neige tombe et par la fenêtre, le village a disparu derrière les flocons.

Michel est assis comme un écolier à la table de la cuisine, devant une feuille de papier.

Francis est derrière lui, tourne autour de la table.

Michel doit évaluer les aptitudes de son apprenti à accomplir chacune des tâches de l'exploitation.

Michel réfléchit, fait mine d'hésiter, de douter de deux ou trois choses.

Francis proteste, dicte une phrase louangeuse, Michel, amusé et sérieux dans son rôle de pédagogue, trouve qu'il exagère. Il voudrait quelque chose de plus nuancé.

Finalement les appréciations seront bonnes et sincères. Michel a de bonnes raisons d'être content du travail de Francis.

9. Le soir du tarot.

Le village la nuit est plongé dans l'obscurité. Les halos de lumière des rares lampadaires se dissipent vite dans l'obscurité épaisse.

Dans le haut du village, des fenêtres éclairées derrière lesquelles on sent déjà une joyeuse proximité.

Michel et Francis sont là. Il y a deux autres hommes, et sur la table, une partie de tarot se mêle aux verres de gnoles qui se vident et s'emplissent.

Les hommes parlent fort et ne savent pas toujours de quoi parlent les autres. Francis boit l'alcool du bout des lèvres mais boit tout de même. L'euphorie et l'ivresse lui sont un peu étrangères, mais loin d'être mal à l'aise il ne manque pas de répartie. Michel s'amuse de voir le jeune Francis embarqué dans cette aventure d'hommes. Il le couvre parfois d'un œil d'adulte qui connaît les limites.

Plus tard, Michel et Francis redescendent le village plongé dans le noir. Le froid, l'ivresse et la fatigue se mêlent au silence soudain de la route endormie.

ICI LE RACCORD ME SEMBLE PROBLEMATIQUE

10. La nuit, le long d'une route de campagne.

Une petite silhouette s'avance, entourée par la nuit.
C'est Francis. Il porte un sac de voyage sur l'épaule.
Il marche, vite, sur la petite route goudronnée. Le froid lui mord le visage.
Il arrive au bord d'une route départementale, tourne, marche le long du fossé.
Au loin, la lumière orangée d'un abris bus.

11. Dans le car.

Les lycéens se sont réveillés trop tôt pour avoir le courage de chahuter. Certains se sont rendormis, la joue appuyée sur la vitre, d'autres échangent quelques mots.
Francis regarde la route défiler, le jour se lever.
Il est assis près d'un garçon de son âge qu'il connaît bien.

12. L'internat du lycée agricole.

Après le repas du soir, les internes disposent de quelques minutes pour faire ce qu'ils veulent dans la cour, avant l'heure du dortoir.
Francis a quelques amis de son âge. Ils se retrouvent après une semaine passée à l'extérieur du lycée, où chacun travaillait pour son maître d'apprentissage.

13. Un cours en classe.

Francis et les autres élèves sont assis dans une salle de classe et écoutent plus ou moins le professeur.
C'est un cours théorique sur la composition chimique des engrais.
Le débit de l'enseignant est obscur pour qui n'est ni physicien ni apprenti agriculteur. On lit sur le visage de certains élèves qu'ils sont déjà bien loin ailleurs. D'autres prennent des notes.

14. L'étable.

Francis et Michel travaillent en silence dans l'étable.
Francis nettoie la paille souillée, l'amasse en tas dehors.
Michel nourrit les vaches. Il dit à Francis de s'occuper des veaux.
Francis travaille vite et bien.

15. Francis monte ses chevaux.

Francis a deux beaux chevaux gris et tachetés. Dans la pénombre du box, il leur parle, les soigne, les selle.
C'est un jour de grand soleil. Francis sort ses deux bêtes dans un manège à ciel ouvert.
Il a appuyé sa mobylette contre la barrière de bois.
Francis est un bon cavalier, il tourne avec grâce et adresse, monte les deux chevaux tour à tour.

16. La naissance du veau

Au beau milieu de la nuit.

La cuisine n'est éclairée que par les lueurs du poêle et une faible lampe. Tout a été rangé après le repas du soir.

Francis s'endort devant un bol de café chaud.

Michel le rejoint, couvert d'un gros blouson, s'assoit, sort Francis de sa torpeur en le secouant un peu, boit du café. Ils parlent à voix basse.

Tout autour, la maison est endormie.

Plus tard, une vache est déjà en train d'accoucher.

Dans l'étable, Michel a pris les choses en main. Il faut aller vite.

Francis l'assiste. Michel ne prend pas le temps d'expliquer, encore moins celui d'être tendre.

L'accouchement est une chose violente et impressionnante. Mais Francis sait que ce n'est pas le moment de s'émouvoir.

Le veau tombe à terre, il est vivant.

La vache se calme doucement.

Le jour n'est pas loin.

17. Au petit matin

Après une nuit sans sommeil, les deux hommes s'éloignent dans le petit matin. La nouvelle journée est déjà commencée.

Les champs émergent de la brume de la nuit.

Deuxième scénario

Séq 1

1/1 Paysage petit matin.

30 secs – EXT - Chien et loup - Sur pied - Chute

1/2 La route qui défile, caméra embarquée.

1 min – EXT - Chien et loup - Ventouses sur Golf

1/3 Francis sur une mobylette.

1 min – EXT - Chien et loup – Pied dans J9

1/4 A travers une porte vitrée, on voit Michel qui met ses bottes, puis il sort.

1'30 min – INT et EXT - Chien et loup – éclairage dans la pièce – Sur pied

Séq 2

2/1 Dans l'écurie, Michel et Francis soignent les vaches.

1 min – INT JOUR – éclairage artif dans l'écurie – Sur pied

2/2 Michel met de la paille (devant le beau mur).

1 min – INT JOUR - éclairage artif dans l'écurie – Sur pied

2/3 Francis dehors casse la glace de l'abreuvoir, les chevaux autour de lui.

1 min 30 s – EXT JOUR – levé du soleil – Sur pied

2/4 Francis nettoie ses bottes tandis que Michel enlève sa cote.

1 min – INT JOUR – éclairage HMI dehors et intérieur – Sur pied

Séq 3

3/1 Dans la cuisine, Michel lit le journal, ainsi que Robert. Francis joue avec son portable et commente ses SMS. Marie Thérèse note ses courses sur son carnet. Michel finit de lire et tape sur la tête de Francis avec son journal.

3 min – INT JOUR – éclairage HMI dehors et intérieur – Sur pied

Séq 4

4/1 Dans la voiture, Michel et Francis montent un chemin enneigé, la voiture patine, ça les fait rire.

2 min – INT JOUR – gélatiner le par brise – Cube + base

4/2 Un étang gelé. Plan large. Francis hors champ siffle avec ses doigts. Le son résonne dans les montagnes.

30 secs – EXT JOUR – Sur pied

4/3 Près de l'étang, Michel et Francis regardent le paysage. Francis siffle avec ses doigts. Francis pousse Michel à essayer, mais il ne sait pas le faire.

2'30 min – EXT JOUR – Sur pied

4/4 Un peu plus loin, Michel chahute avec Francis, lui chope son bonnet et le menace de le jeter sur la glace.

1 min – EXT JOUR – Sur pied

4/5 Francis, retenu par Michel, se penche sur la glace, et tente de choper son bonnet à l'aide d'un bout de bois.

1 min – EXT JOUR – Sur pied

Séq 5

5/1 Dans la cuisine, Marie Thérèse, assise à la table, regarde la TV.

1 min – INT NUIT – éclairage artificiel – Sur pied - Chute

5/2 Michel est endormi dans son fauteuil.

1 min – INT NUIT – éclairage artificiel – Sur pied - Chute

Séq 6

6/1 Michel et Francis font une bataille de boules de neige

1 min – EXT JOUR – épaupe

6/2 Michel étend de la paille dans un box, tandis que Francis comme un funambule, marche sur une barrière.

30 secs – INT JOUR – éclairage HMI dehors wind up – Sur pied

6/3 Michel et Francis ouvrent la porte de la grange et donne à manger aux chevaux

2 min – INT JOUR – éclairage HMI – Sur pied

6/4 Francis est assis sur la barrière, Michel (off) lui jette de la paille.

1'30 min – INT JOUR – éclairage HMI wind up – Sur pied

6/5 Francis et Michel se battent dans la paille.

1 min – INT JOUR – éclairage HMI wind up – épau

Séq 7

7/1 De nuit, dans le village, Michel et Francis s'approchent d'une ferme et y rentrent.

1 min – EXT NUIT – éclairage HMI et artif – Sur pied

7/X Michel, Francis et deux autres hommes jouent au tarot et boivent de la gnole.

4 min 30 s – INT NUIT – éclairage artif – Sur pied

7/3 Depuis l'extérieur, par la fenêtre, on voit Francis et Michel rigoler.

30 secs – EXT INT NUIT – éclairage artif à l'intérieur – Sur pied

Séq 8

8/1 Petit matin, à la sortie d'un village. Francis, chargé d'un gros sac à dos, marche sur la route. Il va prendre son bus.

1 min – EXT – Chien et loup – Sur pied

Séq 9

9/1 Le paysage enneigé défile.

1 min – EXT JOUR – Sur pied dans J9 porte latérale

9/2 Dans le bus, Francis dort contre la vitre.

1 min – INT JOUR – réflecteur souple – Sur pied dans le bus

Séq 10

10/1 Dans une salle de classe, les élèves de dos en plan large, écoutent la prof.

2 min – INT JOUR – éclairage HMI sur balcon et intérieur – Sur pied

10/2 Plan serré sur Francis qui chahute avec son voisin.

2 min – INT JOUR – éclairage HMI sur balcon et intérieur – Sur pied

Séq 11

11/1 Dans l'écurie, Michel est appuyé contre le mur, seul et pensif.

1 min – INT JOUR – éclairage HMI contre jour – Sur pied

Séq 12

12/1 Le soir dans la cuisine, Michel et ses parents mangent.

3 min – INT NUIT – éclairage artificiel – Sur pied

Séq 13

13/X Michel a sorti les vaches dehors. Tout seul, il a un peu du mal à maîtriser le troupeau. Enervé, il leur crie dessus.

3 min – EXT JOUR – épaule

Séq 14

14/1 Dans la grange, Michel pousse une énorme balle ronde de foin.

1 min – INT JOUR – éclairage artificiel – Sur pied

Séq 15

15/1 Le soir, Michel est debout devant la porte de l'écurie.

1 min – EXT NUIT – éclairage HMI + artificiel – Sur pied

Séq 16

16/1 Michel parle aux chevaux.

3 min – EXT JOUR – épaule

Séq 17

17/1 Petit matin, paysage de Bonnetage.

40 secs – EXT – Chien et loup – Sur pied – Chute

17/2 Dans la cuisine, il fait sombre. Michel boit son café devant la fenêtre. Ils jettent dehors un coup d'œil de temps en temps.

1 min – INT JOUR – éclairage HMI dehors – Sur pied ou épaule ?

Séq 18

18/1 Plan large plongé. Sur un parking verglacé, La 405 de Michel fait des dérapages.

1 min – EXT JOUR – Sur pied

18/2 Intérieur voiture. Francis est au volant, Michel l'encourage. Ils rigolent ensemble.

2 min 30 s – INT JOUR – gélatiner le par brise – Cube + base

Plans lumière
