

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MATÉRIALISTE

APPROCHE CONTEMPORAINE DE LA RELATION ENTRE LE JEU DE L'ACTEUR ET LA  
TECHNIQUE DANS LE CINÉMA RÉALISTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

MATHIEU HOULE-BEAUSOLEIL

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE : DU RÉALISME	3
1.1 André Bazin et la théorie réaliste moderne	3
1.2 Discussions autour du réalisme cinématographique	6
1.2.1 Introduction	6
1.2.2 Rudolf Arnheim	7
1.2.3 Vivian Sobchack	9
1.2.4 Une esthétique réaliste de la mise en scène	10
1.3 Conclusion	13
CHAPITRE II	
CORPUS ET CADRE CONCEPTUEL	15
2.1 Corpus d'œuvres	15
2.1.1 John Cassavetes : Des acteurs <i>sans</i> influence	15
2.1.2 Lars Von Trier : La critique des <i>Idiots</i>	17
2.1.3 Conclusion du corpus	19
2.2 Les acteurs et la technique	20
2.2.1 L'acteur réaliste	20
2.2.2 Un dialogue avec la technique	22
2.3 Conclusion	24
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE ET COMPTE-RENDU	26
3.1 Introduction	26
3.2 Les origines	27
3.2.1 Formulation de l'intention de départ	27
3.2.2 La série <i>51NQ</i>	28

3.3	Éléments de la méthode et expérimentation_____	29
	3.3.1 Les données_____	29
	3.3.2 <i>Pervers</i> et <i>Égoïste</i> comme expérimentation_____	29
3.4	La création et la réception_____	30
	3.4.1 <i>Matérialiste</i> _____	30
	3.4.2 La réception_____	32
3.5	Variations par rapport à la <i>Présentation du projet de mémoire</i> _____	34
3.6	Conclusion_____	35
CHAPITRE IV		
ANALYSE_____		37
4.1	Une autorité critiquée_____	37
4.2	La perte de contrôle_____	39
4.3	L'approche incarnée_____	42
CONCLUSION_____		45
BIBLIOGRAPHIE_____		47
INDEX DES FILMS CITÉS_____		48

## RÉSUMÉ

L'histoire du cinéma débute avec deux figures, qui représentent les deux thèmes de la théorie réaliste du 7<sup>e</sup> art. Les frères Lumière travailleront le rapport entre le réel et ce nouvel art et Georges Méliès posera la question de la mise en scène au cinéma. André Bazin, figure phare de la théorie moderne, décrit le cinéma comme ontologiquement réaliste. Il affirme que le cinéma reproduit la perspective réelle du monde par son image photographique. De plus, il préfère une esthétique où l'on réduit les effets de mise en scène. Rudolf Arnheim remet cependant en question ces deux postulats. Il affirme que le cinéma aplatit la troisième dimension et que l'intervention de l'artiste est nécessaire. Pourtant, le cinéma possède bel et bien un effet de réalisme. Vivian Sobchack décrit le cinéma comme un corps. L'effet réaliste pourrait être issu de cette relation que le corps humain entretient avec le corps-cinéma. De plus, elle décrit un spectateur incarné dans le film. En considérant le cinéma comme un corps, la caméra n'est plus un instrument simple, elle devient d'une certaine manière autonome. La mise en scène servira à faire réagir la caméra comme un corps dans une action. Une esthétique du cinéma direct peut s'arrimer à cette conception du corps-cinéma. De plus, cette esthétique de la caméra épaulée rend transparente la mise en scène, puisque des erreurs se glissent dans le découpage et sous-entendent le manque d'intervention du réalisateur.

John Cassavetes développera une méthode pour incarner ses acteurs dans la situation qu'il met en scène. Ces méthodes de direction d'acteurs peuvent s'appliquer à la direction technique. En effet, le réalisateur peut utiliser le travail d'incarnation dans la situation pour permettre à la technique de faire ressortir l'effet réaliste et une esthétique directe. Lars Von Trier et son *Dogma 95* remettent par ailleurs en question la place centrale du réalisateur dans la création d'un film. Ce cinéma postule alors une transparence de la mise en scène et a inspiré ma démarche personnelle dans la création du court-métrage *Matérialiste*.

*Matérialiste* est la création dont cette recherche fait l'objet. Ce film fait partie d'une série de cinq films sur les défauts de la génération Y. Deux autres films de la série ont inspiré le travail de création dans le cadre de cette maîtrise : *Pervers* pour ses séquences et *Égoïste* pour ses méthodes de tournage. *Matérialiste* est le terrain pour incarner les conceptions esthétiques développées plus haut, mais aussi les thèmes qui entrecoupent autant le développement conceptuel que la création : l'autorité critiquée, la perte de contrôle et l'approche incarnée.

L'objectif de ce mémoire est donc de faire s'incarner une théorie dans une pratique de la réalisation.

MOTS CLÉS : Cinéma, mise en scène, réalisme, acteur, technique

## INTRODUCTION

Les spectateurs apeurés se lèvent avec angoisse. Un train arrivant à la gare de La Ciotat fonce sur eux! Du moins, c'est ce qu'ils perçoivent de ce court film projeté par Auguste et Louis Lumière à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Cette anecdote illustre bien la relation qu'entretient le cinéma avec son « impression de réalité » (Prédal, 2007, p. 35). Les frères Lumière ont, tout au long de leur pratique, souligné l'émerveillement dû à cet « effet de vrai »; traçant par là une voie à la dimension documentaire du cinéma. Le Cinématographe est même alors taxé de machine à reproduire le réel. Pourtant, certains comme Georges Méliès préfèrent la fiction et le spectacle du cinéma. Ceux-ci seront de l'école pour laquelle le cinéma est un art et non un simple dispositif de reproduction du réel. Les artistes comme Méliès ne veulent pas simplement « reproduire », ils réclament une liberté et une sensibilité essentielles à la création d'un film.

Dès la fondation du cinéma, les frères Lumière et Georges Méliès se posèrent ainsi comme représentants de deux grandes idées que la théorie du cinéma développera : le rapport au réel et la place de la mise en scène. André Bazin (1918-1958) est l'un de ces théoriciens à avoir travaillé ces deux thèmes. Il s'enthousiasme alors à propos des œuvres néoréalistes italiennes avec leurs plans-séquences, leurs pauses narratives, leur désir de mettre en scène la rue sans studio entre autres. Bazin soutient que les films, au travers de l'image photographique, viennent réaffirmer cet art comme réaliste. Il posera les assises théoriques modernes du cinéma réaliste.

Au cours de l'histoire du cinéma, nombreux sont les cinéastes qui approfondiront le réalisme et ceux-ci seront à l'origine d'une pléthore de courants : tradition réaliste japonaise des années 50, les documentaires anglais, cinéma engagé de l'Europe de l'Est durant le Dégel, le réalisme intérieur, poétique, magique, etc. Mais qu'en est-il aujourd'hui?

Ma recherche-création a pour projet de travailler les deux th emes énoncés plus haut de la théorie du cinéma réaliste (le rapport au réel et la place de la mise en scène) afin de dégager une critique des idées baziniennes. Ceci dans le but d'arrimer une approche théorique plus contemporaine du cinéma réaliste à une pratique de la réalisation. Les idées de mise en scène que je développerai s'inspireront des travaux de Vivian Sobchack, principalement, et placeront le concept d'« incarnation » au centre de cette approche personnelle. En résultera une méthodologie instinctive basée sur le travail d'incarnation dans la pratique de la réalisation. Une observation des acteurs et de la technique (instruments de tournage/montage et ses ressources humaines) amèneront des pistes d'analyse et mèneront à un dialogue entre une théorie réaliste travaillée et une pratique de la mise en scène.

C'est au travers de la concrétisation du court-métrage *Matérialiste*, réalisé dans le cadre de cette recherche-création, que j'ai pu exp rimer une approche plus contemporaine du cinéma réaliste. Ce mémoire a pour objet d'approfondir cette tradition réaliste du domaine de la fiction et d'en faire ressortir les aspects formels qui ont caractérisé ma pratique. De plus, cette étude permettra, et c'est son objectif avoué, d'incarner la théorie dans la pratique.

Dans un premier temps, il sera nécessaire d'explorer la problématique du réalisme en développant quelques critiques de la théorie d'André Bazin par le concept d'incarnation de Vivian Sobchack ainsi que l'apport de Rudolf Arnheim. Ensuite, notre cadre conceptuel s'intéressera aux cinémas de John Cassavetes et du *Dogma 95* pour en relever certaines notions sur le jeu de l'acteur d'une part, et sur la technique d'autre part. La méthodologie se concentrera sur l'élaboration de *Matérialiste* et la cueillette de données liées à la création et à la réception. Finalement, une analyse approfondie des pensées théoriques qui ont inspiré la pratique de la réalisation de notre court-métrage dans une optique réaliste, contemporaine et personnelle s'en suivra.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE : DU RÉALISME

#### 1.1 André Bazin et la théorie réaliste moderne

André Bazin travaille sa théorie du cinéma dans un contexte d'après-guerre bien particulier. Il sera très longtemps exposé à la propagande des Grandes Guerres. Ainsi, sa théorie réaliste du cinéma se pose en réaction aux cinémas d'État. Ayant été témoin du développement de cet art de la manipulation, Bazin s'engage à renouer avec la noblesse du cinéma en démontrant que les propagandistes en ont corrompu l'essence. Afin de défendre les vertus du cinéma, il débute son argumentaire en décrivant le 7<sup>e</sup> art comme ontologiquement réaliste, partant du postulat que l'image photographique (en mouvement ou non) résout les préoccupations des artistes de la Renaissance par rapport à la représentation de la perspective :

La photographie en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme. (Bazin, 1958, p. 12)

Ainsi, la peinture peut s'affranchir du rôle de mimesis qu'elle s'est jusque-là donnée (particulièrement en ce qui a trait à la perspective). L'image photographique répond à ce désir de reproduction du réel. En ceci se dégage une définition sommaire du réalisme : son accord avec le réel. Bazin va d'ailleurs théoriser l'image photographique comme étant en accord avec le réel (donc réaliste) par l'objectivité du

processus créateur de l'image. Il explique ainsi que : « Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme selon un déterminisme rigoureux » (Bazin, 1958, p. 13). Selon cet argument, l'intervention de l'artiste nuit à la création d'une « image du monde ». L'appareil photographique, tout comme le dispositif cinématographique, fonctionnent quant à eux de façon autonome (automatique). La caméra enregistre, d'une certaine manière, des données brutes sans interprétation ou subjectivité. L'argument de Bazin s'organise donc en deux postulats. Dans un premier temps, le cinéma est réaliste, car il répond au désir de mimesis du monde. Il est une « reproduction » du monde. Dans un deuxième temps, cette reproduction est objective, car elle est dénuée d'intervention de l'artiste. Le cinéma est libéré d'une volonté subjective de l'artiste, d'où son « objectivité essentielle » (Bazin, 1958, p. 13).

André Bazin développera les deux problématiques du réalisme au cinéma : sa relation avec le monde et l'interventionnisme de l'artiste. Cependant, avant d'explorer la dimension esthétique de la théorie bazinienne, il nous est d'abord nécessaire de définir trois notions qui guideront la lecture des différents arguments : le réel, la réalité et le réalisme. Il existe une multitude de définitions et conceptions de ces termes mais, afin de simplifier la lecture, je retiendrai les définitions suivantes : le réel est « ce qui existe » (Prédal, 2007, p. 35) et la réalité « ce que je perçois » (Prédal, 2007, p. 35). Le réel est donc ce qu'on peut appeler le « monde ». La réalité est une perception du réel, elle est l'expérience du réel. Ainsi, le réalisme décrit plus haut comme « en accord avec le réel » se résume par cette proximité entre le réel et la réalité. Il s'agit de l'instant où le réel se confond à la réalité. Par exemple, dans la théorie bazinienne, la perspective de l'image photographique est en accord avec la perspective du monde. Ainsi, la réalité cinématographique est en accord avec la perspective réelle, donc le cinéma est réaliste par ce rapprochement entre la représentation (réalité) et le réel.

Il existe de toute évidence une dimension éthique dans l'approche bazinienne du cinéma. En effet, l'artiste qui « manipule » par le montage ou le découpage recourt d'une certaine manière à une pratique anti-cinématographique. En ce sens, l'esthétique bazinienne prône une réduction des effets de mise en scène en faisant correspondre la réalité cinématographique à la vision humaine.

Ainsi, dans un premier temps, le cinéma bazinien doit se libérer du subterfuge formaliste du montage. Bazin décrit le montage comme un créateur d'illusions, de raccourcis qui corrompent la vision humaine du monde, ainsi déclare-t-il par exemple qu'« il n'est pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ, contre-champ, la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action » (Bazin, 1958, p. 56). Le montage n'est donc pas pour Bazin un moyen de camoufler les difficultés d'exécution d'une mise en scène mais sert plutôt à témoigner du réel. Il est aisé de déduire que l'auteur préfère alors les plans-séquences. Ceux-ci permettent en effet de voir l'action tel qu'elle s'est déroulée au moment du tournage, sans détournements temporels ou spatiaux dont serait responsable le montage, ces détournements ne correspondant pas à la vision humaine. Dans un deuxième temps, Bazin propose plutôt un découpage en plan large :

Faire du cinéma aujourd'hui, c'est raconter une histoire dans une langue claire et parfaitement transparente. Peu de mouvements d'appareil qui rendent sensible la présence de la caméra, peu de gros plans qui ne correspondent pas à la perception normale de notre œil. Le découpage décompose l'action en plans de préférence « américain » parce qu'ils s'avèrent plus réalistes. (Bazin cité dans Martin, 2001, p. 277)

Les plans-séquences et larges sont alors de mise pour faire correspondre le cinéma à la perception humaine du monde. Bazin estimera d'ailleurs les films des néoréalistes italiens en raison de leurs plans-séquences et larges, mais aussi à cause de la simplicité de leurs récits (voir Bazin, 1958, pp. 262-285).

André Bazin décrit donc une esthétique qui élimine les effets de mise en scène. Selon son approche, il ne faut pas rappeler au spectateur la présence de la caméra. Bazin préfère une approche simple qui laisse la place au réel. Il s'agit finalement de faire correspondre la « perception normale » humaine à la réalité cinématographique, par la réduction des interventions de l'artiste.

En conclusion, les travaux d'André Bazin dégagent les principaux intérêts des metteurs en scène réalistes de l'époque d'après-guerre à aujourd'hui : l'idée de la reproduction du monde et la question de l'intervention de la mise en scène. Dans une volonté de défendre le 7<sup>e</sup> art de ses détracteurs, Bazin postule un cinéma réaliste inspiré par ses fondateurs, les frères Lumière, c'est-à-dire une pratique motivée par le désir de vérité accompagnée d'une esthétique qui retourne à l'unité tableau (plan large et séquentiel). Il refuse de voir le cinéma comme un art de la manipulation et préfère un cinéma simple, sans effet, et qui correspond au réel, donc essentiellement réaliste.

## 1.2 Discussions autour du réalisme cinématographique

### 1.2.1 Introduction

André Bazin explore les deux thèmes fondamentaux du cinéma dans le cadre de cette recherche-crédation. Dans un premier temps, il souligne qu'il existe un rapport au réel évident au cinéma. Dans un second temps, il pense que le fait de sentir l'intervention de l'artiste est un élément non réaliste.

Les discussions ci-dessous proposeront une critique de la théorie réaliste bazinienne. Toutefois, cette idée qu'il existe un rapport entre le cinéma et le réel ainsi qu'une

nécessité de réduire les effets de mise en scène restera présente tout au long de ce travail. Cette courte révision des idées baziniennes a permis de dégager un réalisme qui correspond à des pratiques plus contemporaines (comme le cinéma des frères Dardenne par exemple) et qui a inspiré la création de *Matérialiste*. L'objet d'étude ici débattu sera la détermination des éléments formels d'un effet de réalisme. Plus particulièrement, la recherche portera sur une esthétique réaliste de la mise en scène.

Ma première discussion portera sur la pensée d'un théoricien issu des avants-gardes du cinéma : Rudolf Arnheim. Ce dernier s'interrogeait déjà, avant même la théorie bazinienne, sur le rapport au réel, tout en abordant la place de la mise en scène. La deuxième discussion mènera à un concept phare qui a influencé la création du court-métrage *Matérialiste* : celui de l'incarnation (« *embodiment* »), plus particulièrement développé par Vivian Sobchack. Ce concept permettra de poser une hypothèse d'esthétique qui résulte de cette pensée.

### 1.2.2 Rudolf Arnheim

André Bazin part du postulat que la perspective au cinéma résout fondamentalement le problème de la représentation de la perspective. Il affirme que l'image photographique permet de représenter la perspective réelle. Rudolf Arnheim avait déjà abordé ce problème en étudiant les films d'avant-garde des années 20. Ce théoricien issu du courant de la psychologie nommé *Gestalt* s'intéresse particulièrement à la réception du film. Il démontre dans un premier temps que le cinéma n'a pas la prétention de reproduire le monde extérieur et encore moins la perspective. Il explique, par exemple, que : « l'effet que donne le cinéma n'est ni totalement bidimensionnel, ni totalement tridimensionnel. C'est un effet intermédiaire » (Arnheim, 1989, p. 23). Le cinéma ne reproduit donc pas le mode

d'appréhension de la perspective tridimensionnelle. Il tire plutôt son matériel du réel et en transforme la perception en « aplatissant » la troisième dimension. Arnheim réfute donc l'argument bazinien selon lequel le cinéma est une mimesis du réel. Arnheim met également en lumière plusieurs autres décalages. C'est le cas, par exemple, du traitement que le cinéma réserve à l'espace-temps, qui ne correspond pas à la perception humaine.

Ainsi, Arnheim croit que le cinéma n'est pas un instrument qui permet une reproduction du monde. Il continue sa théorie en affirmant que : « même dans la reproduction photographique la plus simple d'un objet tout à fait simple, il est nécessaire d'appréhender sa nature avec une sensibilité dont aucune opération mécanique n'est capable » (Arnheim, 1989, p. 21). Non seulement le cinéma est en décalage avec le réel, mais même une reproduction a besoin d'une forme d'intervention artistique. Ce postulat vient contredire l'idée de Bazin que le cinéma est un appareil objectif pourvu d'une simple capacité d'enregistrement. Il est au contraire impossible, selon Arnheim, d'appréhender le monde par l'appareil cinématographique sans une « sensibilité » humaine.

Le concept bazinien de mimesis du monde et d'objectivité essentielle est ici ébranlé. La théorie de Bazin fait correspondre le cinéma au réel. Il présuppose que la perspective de l'image cinématographique correspond à notre vision. De plus, il réclame une esthétique qui corresponde à notre façon de voir le monde. Toutefois, selon Arnheim, le cinéma n'est pas une « machine à reproduire ». Il défend plutôt une réalité cinématographique, le 7<sup>e</sup> art étant une perception du réel et non un enregistrement direct du réel. Le cinéma possède donc une capacité à créer sa propre réalité.

### 1.2.3 Vivian Sobchack

Bazin confond sa perception du réel et celle du cinéma, ou du moins souhaite-t-il que les deux perceptions se confondent. Cette idée de confusion des perceptions a été développée par la phénoménologue Vivian Sobchack (1940 — ). Influencée par la théorie féministe du cinéma, Sobchack démarre sa recherche à partir des travaux tardifs de Merleau-Ponty. Elle dira alors que le spectateur du cinéma est incarné dans le film qu'il regarde. Elle s'intéresse tout d'abord à l'acte de vision (« *act of viewing* ») du spectateur et à celui de la caméra. Dans *The Address of the Eye*, Sobchack affirme que l'acte de vision est en constante confusion. Elle considère le film comme étant une relation entre le *voir* et le *vu*. Le film est un sujet vu et le spectateur voit ce qui a été vu par le dispositif (Sobchack, 1984, pp. 165-169). Il y a donc deux types de regards qui se croisent : le spectateur regarde ce que le film a regardé. À partir de cette découverte, Sobchack souligne : « a film can't be seen outside of our act of viewing, and a film can't be outside of its own act of viewing » (Sobchack, 1984, p. 214). Le matériel filmique n'est pas extérieur à nos perceptions. Il fait plutôt toujours partie de nos perceptions. De même, le cinéma ne peut voir le monde de la même manière que l'œil l'humain, mais possède tout de même un regard sur le monde. La vision humaine et l'objectif de la caméra tirent tout autant leur matériel (visuel) du monde qui les entoure (le réel). Il y a donc une confusion de perceptions entre les deux actes de vision : celui de l'objectif de la caméra et celui de l'œil humain. Le spectateur est alors incarné dans le film, et ne peut l'évaluer comme un objet qui serait à l'extérieur de ses perceptions.

Le cinéma est décrit par Sobchack comme incarné (« *embodied* »). Encore, une fois, le cinéma construit sa propre réalité. Elle ajoute cependant que cette construction s'apparente à la notre en utilisant un thème phare de la phénoménologie merleau-pontienne : le corps.

The film's body has been recovered and understood as more than an inanimate mechanism [...]. The film's body has been also seen as a finite and situated body engaged in its sensing and sense-making work in the world. It is a body, like our own [...]. (Sobchack, 1984, p. 424)

Le cinéma est ici un corps qui perçoit. Ce corps a sa propre capacité de créer du sens, tout comme celui de l'être humain. Le corps humain appréhende le monde et le cinéma opère le même type d'appréhension sans pourtant créer la même réalité.

#### 1.2.4 Une esthétique réaliste de la mise en scène

L'esthétique dans le cinéma réaliste peut se positionner entre deux pôles : celle de Bazin et celle du direct. Bazin prône une esthétique simple, en plan large et séquence, puisque le cinéma en soi possède toutes les propriétés pour faire parler le réel. Il n'a donc pas besoin des effets de mise en scène. Le cinéma des néoréalistes italiens et, de manière plus contemporaine, le cinéma de Michael Haneke, en sont des illustrations. L'esthétique du direct se caractérise quant à elle par une caméra portée à l'épaule et qui est au cœur de l'action. « Le cinéaste établit donc un nouveau type de rapport au sujet filmé. La caméra n'est pas un obstacle, elle devient un témoin privilégié, le plus souvent complice, favorisant l'expression d'une certaine réalité » (Marsolais, 1997, p. 107). Plutôt que de prétendre à une objectivité due au mécanisme automatique d'enregistrement, la caméra participe à l'action de la scène comme si elle était un regard en soi. Cette esthétique initialement documentaire a par la suite trouvé sa place dans le cinéma de fiction. Récemment, le cinéma des frères Dardenne serait sans doute l'exemple le plus parlant de cette approche.

Le corps-cinéma développé par Sobchack me mène naturellement à l'esthétique du cinéma direct. Si le cinéma est un corps, il peut agir comme tel. La caméra devient en

effet le témoin d'une action. Elle réagit en fonction de ce qui se déroule devant son objectif. Elle se comporte donc à la manière d'un corps dans une action.

Le cinéma direct a également pour penchant esthétique la caméra épaulée. Cette manière de filmer amène deux éléments à l'esthétique. Premièrement, elle fait croire à une *caméra inopportune*. Contrairement à une esthétique bazinienne qui privilégierait une *caméra omnisciente* qui place son cadre car elle sait exactement comment l'action se déroulera, la caméra inopportune improvise. Elle se déplace en fonction de ce qui se passe devant elle, sans savoir où l'action finira. On retrouve ce type de filmage dans les films des frères Dardenne où la caméra peine à suivre les mouvements imprévisibles de Rosetta dans leur film éponyme de 1999. La caméra connaît mal la mise en scène puisqu'elle n'arrive pas à suivre l'actrice adéquatement. J'utilise l'expression « inopportune » puisque cette caméra est au cœur de l'événement (participation) comme au cinéma direct dans la tradition documentaire. Pourtant, celle-ci est ignorée par les acteurs. Elle donne, donc l'impression qu'elle n'est pas à sa place. Une « caméra inopportune » réfère donc à l'esthétique du direct.

Deuxièmement, cette caméra inopportune rend sensible la présence de la caméra. A contrario de l'esthétique bazinienne, la caméra est sentie par le spectateur à cause de sa nervosité, de ses mouvements improvisés, de son découpage imprécis, etc. Le montage se fait aussi ressentir puisque les prises sont souvent incomplètes. Par exemple, dans les films post-Dogma de Lars Von Trier, les faux raccords<sup>1</sup> sont abondamment utilisés. Ce genre de découpage et de montage permet de rappeler au spectateur qu'il regarde un film puisque ses procédés sont perçus.

Mon hypothèse est que l'esthétique directe peut être plus réaliste que l'esthétique bazinienne. Le réalisme a été défini par un rapprochement entre la réalité du cinéma

---

<sup>1</sup> Un faux raccord est une coupe qui sépare une même action avec le même plan tout en effectuant un saut dans le temps. La coupe sépare, donc deux images d'une même action sans considérer le raccord des deux images. L'appellation commune de ce procédé est « *jump-cut* ».

(perception du monde) et le réel (le monde)<sup>2</sup>. Le fait de ne pas nier la présence de la caméra et du corps-cinéma permet de se rapprocher de ce qui s'est véritablement passé dans le « réel » au moment de l'enregistrement. En effet, le spectateur comprend la présence de la caméra, qui était bel et bien présente au moment de l'action (dans le « réel »). Il y a donc un rapprochement entre ce que le spectateur perçoit (réalité) et le réel. Il est ainsi plus réaliste de faire sentir la présence de la caméra puisque cela s'avère plus en accord avec ce qui s'est passé au moment d'enregistrer les images que de tenter de faire correspondre la réalité cinématographique à la vision humaine (Bazin). Dans cette approche, l'existence du cinéma n'est pas niée.

De plus, l'esthétique directe présuppose l'absence de mise en scène. La caméra inopportune fait des « erreurs » au sens classique de l'élaboration d'un film. Elle découpe mal l'action, elle décadre et rate des moments, etc. Cette manière de filmer fait supposer que le metteur en scène n'est pas là pour diriger les acteurs et la technique. Les deux départements semblent tenter de se synchroniser tant bien que mal, car ils ne savent pas ce que l'autre va faire. Il s'agit pourtant du travail de la réalisation de faire coopérer efficacement ces deux départements (acteurs et technique). L'improvisation de la caméra fait ainsi croire qu'il n'y a pas de mise en scène, que celle-ci n'est pas dirigée. La réduction des effets de mise en scène est un des principes phares de la théorie bazinienne. Toutefois, on la retrouve davantage avec une caméra inopportune que dans l'esthétique bazinienne.

---

<sup>2</sup> Ici, il faut se référer aux définitions de « réel » et « réalité », voir les explications de Prédal à la page 4.

### 1.3 Conclusion

La critique d'Arnheim et de Sobchack de la théorie bazinienne permet donc de remettre en question ses deux postulats théoriques : le cinéma est ontologiquement réaliste et il existe une éthique de la mise en scène qui en réduit ses effets. Bazin souhaitait faire correspondre le cinéma à la vision humaine, ce qui s'avère en réalité impossible, selon Arnheim, puisque le cinéma est incapable de la reproduire. Toutefois, le cinéma considéré en tant que corps possède une perception du monde propre, au même titre qu'un corps humain (Sobchack). Ce n'est donc pas nécessairement en utilisant le plan-séquence et le plan large que l'on crée ce rapport de réalisme entre le spectateur et le cinéma, mais en les décrivant comme des corps, dû moins c'est ce concept qui inspirera le court-métrage de ce mémoire. Deux corps qui se croisent dans la perception d'un même monde : voilà une piste de rapprochement entre la perception humaine et la perception cinématographique. De plus, Bazin souhaite réduire les effets de mise en scène en réduisant la présence sensible de la caméra (voir p.5). Cependant, la présupposition de l'effacement de la mise en scène pour le spectateur passe plutôt, selon ma démarche, par le fait de sentir la caméra puisqu'un réalisateur aguerri ne permettrait pas une telle intrusion du dispositif dans l'action. Cette intrusion (caméra inopportune) présuppose une absence de mise en scène; appelons ce type de réalisation : une transparence de la mise en scène<sup>3</sup>. Celle-ci n'est plus apparente puisqu'elle n'est plus calculée et préparée. Par contre, la mise en scène n'est pas absente puisque ce désir de transparence est en soi un choix de mise en scène.

---

<sup>3</sup> Cette expression fait référence à la « transparence du montage ». Ce type de montage a été particulièrement développé par les pionniers américains du cinéma. Cette « transparence » est due à l'alternance de plusieurs scènes juxtaposées. La fluidité et la continuité des scènes évitent au spectateur de « sentir » les interventions du monteur.

Afin de conclure le chapitre de ma problématique, je souhaite revenir sur le concept qui guidera la méthode de direction d'acteurs et technique au cours de cette recherche-crédation : il s'agit de l'idée d'incarnation de Vivian Sobchack. Celle-ci décrit en effet la manière dont le spectateur peut être incarné dans le film, et vice-versa. Il sera intéressant d'approfondir l'incarnation du créateur dans la création de mon film. En considérant le cinéma comme un corps, ma réalisation tentera de faire réagir celui-ci de la façon la plus « corporelle » possible, c'est-à-dire de façon intuitive et non uniquement cérébrale ou omnisciente. Ma réalisation laissera donc le corps-cinéma interagir avec ses acteurs et la technique qui le supporte. Ainsi, ma réalisation se devra d'être moins systématique et laissera plus de place à une approche intuitive. Cette piste de méthode de réalisation est liée à plusieurs concepts se rapportant au jeu de l'acteur. La technique s'en est d'ailleurs inspirée pour en faire notre cadre conceptuel.

## CHAPITRE II

### CORPUS ET CADRE CONCEPTUEL

#### 2.1 Corpus d'œuvres

Le corpus d'œuvres présenté ci-dessous permettra de mettre en avant des exemples d'une approche plus contemporaine d'un réalisme au cinéma. Celle-ci s'inspire de notions d'incarnation de la situation cinématographique et d'une transparence de la mise en scène. Les cinéastes comme John Cassavetes et Lars Von Trier sont utilisés pour comprendre une attitude de la réalisation par rapport à ces conceptions d'un réalisme cinématographique. Particulièrement, ces deux cinéastes proposent une critique de la position hiérarchique autoritaire de l'« auteur » dans le travail de la réalisation. En laissant place aux acteurs ou à la technique, le réalisateur utilise une esthétique qui efface les moyens de la mise en scène afin de souligner un effet réaliste. De plus, ces cinéastes font confiance à l'autonomie de la réalité cinématographique et suggèrent plutôt une approche instinctive, improvisée, en somme : incarnée.

##### 2.1.1 John Cassavetes : Des acteurs *sans* influence

L'apport de Cassavetes sur la relation entre la réalisation et les acteurs est important dans le cadre de cette recherche-crédation. Celui-ci s'inspire des pensées liées à

l'*Actors Studio* pour créer une méthode de direction d'acteurs originale. Il tente de placer l'acteur au centre de la création et de la mise en scène au cinéma :

It's very hard to let the technical processes of film take over and then expect the actors to reveal themselves. [...] If I have any special way of working, it's just to set up an atmosphere where what actors are doing is really important, fun, and nothing takes precedence over it. For that reason, the choice of the crew becomes extremely important. They have to understand that what they are doing-no matter how hard they are working-is only to help what is going in front of the camera. [...] If the actors are good, the picture looks good. I mean, the actual photography looks better when the actors are better. (Cassavetes cité dans Collectif, 2004, p. 25)

« L'acteur avant la technique » est l'essence du cinéma de Cassavetes. Celui-ci expose sa méthode sur le plateau de *Une femme sous influence* (1974) par opposition à une certaine tradition hollywoodienne portée à mettre l'accent sur les aspects spectaculaires de la technique (Cassavetes cité dans Collectif, 2004, p. 29). Le cinéaste cherche plutôt à organiser une atmosphère créative et à laisser les acteurs jouer dans cet espace. La technique ne fait que suivre cette ambiance et s'y intègre.

La place centrale de l'acteur dans la création de sens s'explique par l'importance qu'il occupe dans l'intrigue : « le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus<sup>4</sup>, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue » (Deleuze, 1985, p. 250). En somme, l'acteur n'est plus assujéti à la technique. Il devient la valeur et non l'outil de l'intrigue.

Face à cette suprématie des comédiens, la technique est bien entendu réduite. Ici, le mot technique peut être considéré comme tout système précis dicté par des codes donc incluant l'attitude systématique du jeu de l'acteur. « [Les films de Cassavetes]

---

<sup>4</sup> Le *gestus* fait référence à la pensée brechtienne du jeu de l'acteur. L'acteur « sélectionne des gestes exprimant une attitude globale, une caractéristique sociale » dans un objectif politique et progressiste. Le geste est considéré au-delà de la simple mimesis. Voir Odette Aslan, *l'acteur au XXe siècle évolution de la technique, problème d'éthique*, Collections : L'archipel (Paris : P. Seghers, 1974), 169.

me font redécouvrir cette évidence oubliée, que le cinéma est avant tout un *art physique*. Comme la gymnastique, la boxe, la danse ou le combat amoureux. Physique — et non pas technique. Le corps, et non pas le robot » (Comolli, 2004, p. 135). Cassavetes cherche en effet une certaine vérité des attitudes des acteurs sur un plateau. Il préfère la liberté de la mise en scène, l'improvisation à une approche « plus contrôlée » où les acteurs sont préparés à certaines tâches.

Ces idées sur le jeu de l'acteur viennent enrichir plusieurs des questions posées au chapitre 1. Elles réaffirment une réduction des effets de mise en scène qui est au cœur de la théorie du réalisme bazinien. La liberté laissée au jeu met davantage l'accent sur le réel de la situation. En effet, les acteurs peuvent baigner dans une ambiance qui s'apparente au réel, c'est-à-dire : improvisée, vive, imprévisible et instinctive. De plus, l'acteur ne se soumet pas aux intentions initiales de la réalisation, il les utilise comme moteur d'ambiance, de situation, de crise. On peut affirmer que la place de la « mise en scène = mise en crise » (Comolli, 2004, p. 78) dans le cinéma de Cassavetes. Donc, le réalisateur est garant de la situation (crise) où vont travailler les acteurs. Il laisse le choix des répliques, déplacements, actions significatives aux acteurs. Ces derniers réagiront à la situation de façon adéquate pour le réalisateur seulement si la « crise » qu'il a mise en place pousse les acteurs dans la direction souhaitée. En somme, la réalisation travaille sur les instincts des acteurs.

### 2.1.2 Lars Von Trier : La critique des *Idiots*

*Les Idiots* (1998) est le deuxième film du *Dogma 95*. Ce courant se base sur un texte : le *Vœu de chasteté*, qui se veut une critique des fondements de la Nouvelle Vague française. Ce texte impose dix commandements afin de « faire sortir la vérité de[s]

personnages et de[s] scènes »<sup>5</sup>. Lars Von Trier réalise *Les Idiots* et signe ce manifeste avec Thomas Vinterberg. Le cinéaste danois y explique son changement radical d'approche (de *Europa* [1991] à *Les Idiots*) et souligne une attitude incarnée dépourvue d'un systématisme et portée par la situation et le lieu réel :

J'avais un besoin obsessionnel de tout contrôler, et je pense que sur *Europa* [...] il n'y a pas un seul plan du film qui n'ait pas été storyboardé à l'avance dans les moindres détails. [...] Depuis *Les Idiots*, en fait je ne réfléchis plus à la façon dont je vais tourner avant d'être, effectivement, en train de tourner. Je ne prépare rien. Je suis là, et je filme ce que je vois. (Tirard, 2009, p. 155)

En plus de réduire la place d'un systématisme que peut provoquer l'élaboration d'un découpage technique, Lars Von Trier réaffirme la présence non envahissante de l'auteur. D'ailleurs, le manifeste conclut : « je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste ». Qui plus est, il interdit la signature de la réalisation au générique (règle 10).

Le *Vœu de chasteté* oblige les cinéastes à réduire la technique en portant la caméra à l'épaule. Ceci est justifié par la troisième règle : « le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve; le tournage doit se faire là où le film se déroule ». Cette règle recentre la création sur le vif de l'action de tourner. La caméra s'imprègne de la situation et suit le film, et non l'inverse. Von Trier radicalise ce principe et va jusqu'à garder des prises où l'on peut voir des caméramans ou des perches entrer dans le cadre. De plus, le montage se limite au sens matériel, il ne doit pas tenter de créer des « détournements temporels et géographiques » (règle 7).

Les fondateurs du courant justifient ces arguments par la maxime suivante : « le film se déroule ici et maintenant ». Von Trier utilise ce manifeste pour montrer que le cinéma peut se départir de tous les subterfuges qui tentent de camoufler la présence

---

<sup>5</sup> Toutes les citations tireront leur texte du *Vœu de chasteté* traduit depuis le site internet : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dogme95>, consulté le 12 février 2016.

de la caméra par sa stabilité, son omniscience de la scène, etc. Il utilise l'héritage du direct pour promouvoir un cinéma comme moyen d'expression humble. La technique devient un corps qui participe à l'action enregistrée. D'une certaine manière, elle doit être incarnée dans la scène au lieu de calculer les effets techniques du découpage ou de l'installation (éclairage, machination, mise en scène). Elle devient aussi instinctive que les acteurs de Cassavetes.

### 2.1.3 Conclusion du corpus

Chez Cassavetes, les acteurs prennent préséance sur l'auteur. Dans le *Dogma 95*, c'est la création elle-même qui doit avoir le dessus. Une certaine volonté de laisser son autonomie au cinéma s'accroît ici. Le réalisateur est un metteur en crise, pour paraphraser Commoli, et pousse la technique à exprimer cette crise que les acteurs jouent sur le vif.

Il est évident que ces deux exemples possèdent chacun un effet de réalisme marqué. Cela s'incarne dans deux éléments. Premièrement, les acteurs arrivent à reproduire les intentions normales de la vie, à l'improviste. Leur travail se concentre sur les potentialités de la situation et l'effacement du systématisme de leur interprétation. Le but du jeu, dans cette approche, n'est pas de communiquer les intentions au spectateur, mais de vivre simplement. Ce principe accentue l'effet réaliste puisqu'il témoigne du vif du quotidien comme dans le réel. Deuxièmement, la technique manifestée par une caméra nerveuse portée à l'épaule et parfois par l'intrusion de la technique dans le cadre, au lieu de rappeler le subterfuge de la mise en scène, produit exactement l'effet inverse selon mon hypothèse. Cette intrusion et présence technique provoque une transparence de la mise en scène (chère au réalisme). En effet, comme souligné précédemment, un réalisateur aguerri n'accepterait pas une telle apparition de la technique, ce qui sous-entend son absence, comme si la technique n'avait plus

de direction. Ce flou dû au manque d'interventionnisme de l'auteur donne l'impression que le film est capté au vol, ce qui est précisément ce qu'il s'est passé dans le réel au moment de l'enregistrement. Toutefois, il existe un danger à systématiser l'apparition et la nervosité de la caméra, ce qui aboutirait à une approche maniériste. Il s'agit ici plutôt de cerner une esthétique qui réduit les effets de la mise en scène et qui laisse place à une approche instinctive et incarnée dans la situation.

## 2.2 Les acteurs et la technique

### 2.2.1 L'acteur réaliste

Cette approche contemporaine parmi d'autres du réalisme réduit donc la présence d'un auteur autoritaire et favorise la place centrale de l'acteur dans la création d'un film comme dénoté dans les œuvres de Cassavetes. Il est en toute logique pertinent de s'intéresser également à l'art des comédiens. Ce sont eux après tout qui mettent l'œuvre dans un espace réel. Les autres collaborateurs du film (caméra, son, etc.) ne sont là que pour enregistrer le réel et le reconstruire dans une réalité cinématographique (à l'exception peut-être du département artistique).

Stanislavski, figure emblématique du jeu réaliste, se distingue des méthodes traditionnelles où l'acteur est considéré en tant qu'instrument de mimesis, et où il doit simplement reproduire les comportements qu'il observe et les faire comprendre aux spectateurs.

Chez Stanislavski et sa Méthode, c'est l'opposé. Cette école du « revivre » met l'accent sur le trajet centrifuge de l'interprétation : le travail psychique entraîne le physique, et l'interprétation ne naît que

d'une maturation intérieure, d'une pénétration psychique du rôle. (Paquet, p. 5)

L'acteur se laisse « pénétrer » par les situations pour incarner le personnage, par son physique et sa psyché. Il n'y a plus cette vision dualiste où le corps se sépare entre la psyché et le physique. Ils forment un tout faisant partie d'un corps. Stanislavski utilise le corps (complet) de l'acteur pour lui faire incarner son personnage. Ainsi, le réel se confond avec la réalité du film. L'acteur confond la situation fictionnelle avec ses propres réactions et ceci crée un jeu réaliste.

Cette révolution est importante dans la pensée du jeu au cinéma. Elle sera d'ailleurs plus adaptée à ce médium puisque le 7e art s'accompagne d'une obsession de réalisme. Le travail d'incarnation du personnage s'inscrit dans cette veine en permettant aux acteurs de ressentir les émotions, les intentions de manière moins autoritaire, s'apparentant ainsi au processus psychologique de la vie courante. De plus, cette « pénétration » du personnage n'est pas issue d'une intellectualisation du rôle. Strasberg explique ce problème avec son concept phare :

La mémoire affective n'est pas la simple mémoire, c'est une mémoire qui engage l'acteur personnellement au point que des expériences émotionnelles profondément enracinées commencent à réagir. Son instrument s'éveille et il devient capable, sur scène, de recréer cette façon de vivre qui est essentiellement « revivre ». (Strasberg, 1986, p. 111)

À l'instar d'une mémoire artificielle du texte, Strasberg la transforme en une « mémoire affective » qui demande aux acteurs de se souvenir d'expériences vécues et de les adapter à la situation de jeu. Il ne s'agit plus d'une simple compréhension du rôle, mais d'une pénétration instinctive du personnage. L'acteur doit rapprocher le personnage de sa personnalité et de son intimité pour arriver au style de jeu recherché.

La ligne qui sépare la réaction émotionnelle et la fusion de cette réaction avec celle du personnage est une de ces frontières invisibles que l'acteur doit franchir; il ne la franchit pas en comprenant simplement l'idée qu'il

doit agir ainsi, ni en se faisant une image mentale du personnage.  
(Strasberg, 1986, p. 122)

Il doit donc élaborer une méthode du « revivre » « par le corps » (Strasberg, 1986, p. 122). Le projet du jeu réaliste est alors de faire resurgir les conditions de la vie réelle. Il y a une volonté de rapprocher le réel de la réalité de la mise en scène, créant ainsi l'effet réaliste. Cette méthode consiste finalement en un long processus d'incarnation du personnage.

### 2.2.2 Un dialogue avec la technique

Au sein d'un cinéma réaliste étudié ici, un dialogue s'articule entre les acteurs et la technique. Des méthodes du jeu naturel à la direction technique résulte une esthétique réaliste. Ici, j'entends « technique » par les instruments de tournage/montage et ses ressources humaines. Toutefois, pour simplifier l'argumentaire, la caméra prendra plus de place que les autres éléments. Ce choix découle du fait que la théorie du cinéma s'intéresse davantage à la caméra (et à la vision). Les trois éléments qui seront explorés sont le travail d'incarnation de la situation, l'improvisation et la non-consideration du spectateur. Ces idées m'ont par la suite permis d'élaborer des hypothèses de démarches de réalisation.

Comme mentionnée plus haut, la tradition réaliste pousse l'acteur vers un travail d'incarnation de son rôle. Ce travail préparatoire peut s'appliquer à la technique. L'hypothèse est qu'un travail préparatoire dans le département technique, sans être systématique à la manière d'un découpage, permettra à ce dernier de s'approprier le film et sa narration. Ainsi, l'acteur pourra réagir à la mise en situation et aux autres acteurs en fonction de ce qui se déroule devant la caméra et en tant que corps qui perçoit. Le but n'est pas simplement d'enregistrer comme pourrait le suggérer une approche bazinienne, mais de faire participer émotionnellement la technique à l'action. Il

en résultera une dramatisation du matériel puisque le travail d'incarnation amène la caméra à créer ses images en fonction du ressenti et non du découpage. Il en va de même pour le montage.

Dans une mise en scène réaliste, les acteurs sont amenés à improviser puisqu'« en fait, le personnage, qu'est-ce? Rien de palpable, de défini. Le problème de l'acteur n'est pas d'imiter ou de s'identifier à "quelqu'un", le personnage n'existe pas biologiquement parlant. Il est tout au plus une "idée de personnage" » (Aslan, 1974, p. 67). L'acteur met en œuvre cette « idée » et laisse ses instincts parler et organiser ses sens dans la situation. La caméra peut se joindre à cette parade. Le cadreur s'imprègne d'une situation et filme la mise en scène qui est créée en même temps que l'enregistrement. De plus, cette improvisation issue autant de la technique que des acteurs ajoute un effet réaliste en sous-entendant la transparence de la mise en scène et une caméra inopportune. En effet, une caméra libérée, prise à l'épaule, peut servir à accentuer l'effet de caméra inopportune et saisit des images en fonction des instincts de celui qui la tient, comme le ferait un cadreur de documentaire direct. La fiction prend, selon cette approche, les allures du documentaire.

L'acteur de la tradition du jeu réaliste s'intègre au cinéma naturellement. Aslan met en lumière cet argument en utilisant le lieu : « Grâce au décor réaliste, l'acteur oublie qu'il est sur la scène; il agit vis-à-vis de ses partenaires, il ne pense pas aux spectateurs et ne leur fait pas de clins d'œil » (Aslan, 1974, p. 77). À l'instar du décor réaliste, le cinéma offre le lieu réel, et ainsi renforce l'idée mère d'Aslan. Celle-ci souligne que l'acteur oublie alors ses intérêts communicationnels. Il vit ses émotions et pour cela, il doit oublier la mise en scène et le dispositif technique. Il n'a aucune préoccupation envers le spectateur et se soucie plutôt de la situation. La technique peut suivre cette idée méthodologique. Elle se concentre sur la crise et ses acteurs de façon instinctive pour en faire ressortir l'expérience. C'est cette expérience qui sera

communicationnelle et non un système de signes élaboré en découpage en fonction de l'intention autoritaire d'un auteur.

Toutefois, la réalisation possède un rôle hybride dans ce genre de méthodes. Le réalisateur est celui qui met en situation (en crise). Il est garant de l'expérience que celle-ci provoque. Le travail de la réalisation est alors d'avoir un pied dans l'expérience de la situation et un autre dans la position du spectateur. Elle reste à l'écoute des improvisations de la technique et des acteurs tout en se posant la question de la réception. Toutes les interventions du réalisateur seront axées sur ce que l'expérience cinématographique offrira et sur ce qu'il souhaite lui faire dire, sans la lui imposer. Le réalisateur est en fait un spectateur avec une capacité créative. Son point de vue est simplement privilégié dans l'élaboration du film, il s'efforce d'appréhender l'expérience cinématographique de la façon la plus juste possible. Il est attentif et savant. Le réalisateur est celui qui connaît le plus la situation, les origines du film, l'esthétique, etc. d'où ce caractère « savant ». Cette approche de la réalisation est une piste pour souligner une transparence de la mise en scène chère au réalisme.

### 2.3 Conclusion

Le chapitre 1 propose une définition du réalisme qui est issu d'un rapprochement entre le réel et la perception du réel (réalité). Le travail d'incarnation de l'acteur permet à ce dernier de reproduire les mêmes conditions que le réel pour vivre les scènes comme si elles étaient en train de se dérouler « en vrai ». L'acteur rapproche la réalité d'une « mise en crise » au réel. La technique emboîte le pas de ce travail d'incarnation pour deux raisons. Premièrement, cela permet de rendre la caméra

inoportune, dans le sens où celle-ci n'est plus calculatrice et omnisciente. Elle utilisera plutôt une esthétique directe, impliquée, instinctive et vive. Deuxièmement, elle se définit comme un corps qui perçoit la vie. Ce corps est senti, car il utilise les mouvements, les gros plans, le montage pour appréhender le monde. Ceci rejoint la théorie de Sobchack et réaffirme un réalisme puisque cette non-négation du dispositif rappelle que dans le réel, il y avait ce corps-cinéma.

En dernier lieu, le réalisateur est garant de l'incarnation de ses collaborateurs dans la situation et dans ce corps-cinéma. Il tente de réduire ses interventions en créant un milieu où tous ses collaborateurs prennent préséance sur sa volonté. Ces collaborateurs interprètent la situation de la fiction en ne l'intellectualisant pas, mais en gardant le projet de faire ce travail d'incarnation. Tous les éléments que la réalisation encadre (technique et acteurs) sont alors incarnés dans la « crise » dont le réalisateur est l'origine. La réalisation a pour mission de favoriser cette incarnation. Si cette incarnation est bien travaillée, ses interventions au moment du tournage seront moins importantes ou du moins seront transparentes. Le film se déroulera naturellement sous ses yeux. Vivian Sobchack décrivait un spectateur qui confond son corps à celui du corps-cinéma. Les exemples travaillés dans ce chapitre me portent à croire qu'il existe une voie permettant de confondre le corps du créateur et de la technique (caméraman) au corps-cinéma, à la manière de l'acteur qui confond son corps au personnage.

## CHAPITRE III

### MÉTHODOLOGIE ET COMPTE-RENDU

#### 3.1 Introduction

Il est toujours ambigu d'élaborer la méthodologie d'une recherche-crédation. Celle-ci ne se produit pas dans un contexte de rigueur scientifique à la manière de la recherche pure issue des sciences sociales ou naturelles. Il existe en recherche-crédation une tension entre la recherche scientifique d'une part, qui suppose une méthodologie strictement définie, et la création d'autre part, qui elle requiert une liberté parfois irrationnelle. Ce chapitre offre donc une explication du processus de recherche-crédation tel qu'il s'est construit dans le cadre de ce mémoire, ainsi qu'une préparation à l'analyse de l'œuvre (chapitre 4). Pour les besoins de la rigueur scientifique, ce processus est présenté selon un ordre clair et défini, mais il est cependant nécessaire de nuancer cette organisation, puisque la recherche-crédation se conçoit plutôt d'aléas et d'instincts. Il s'agit d'un regard rationnel sur un processus irrationnel.

## 3.2. Les origines

### 3.2.1 Formulation de l'intention de départ

Lorsque l'on s'intéresse au parcours de ma pratique en tant que réalisateur/scénariste artisanal, le leitmotiv qui le constitue est de toute évidence celui du réalisme. En effet, plusieurs de mes courts-métrages démontrent cet intérêt pour l'« effet de vrai ». Il y a donc, dès l'intention de départ, un désir de marquer un réalisme au travers d'un court-métrage. Toutefois, le concept de réalisme au cinéma est aussi vieux que le cinéma lui-même. Il y avait donc une double intention dans cette recherche-crédation. Dans un premier temps, explorer le réalisme au cinéma et dans un deuxième temps, actualiser celui-ci. Il est important ici de souligner qu'il ne s'agissait pas d'une quête d'originalité, mais plutôt de s'intéresser à une certaine pratique du cinéma contemporain, d'actualiser les concepts phares du réalisme à l'aide de ce corpus et finalement d'en déduire une pratique personnelle de la réalisation. Tout ceci dans le but de produire ultimement une création qui reflète ces intentions.

Ainsi, pour travailler la problématique du réalisme, je suis allé puiser dans mon bagage cinéphile contemporain afin de relever des pratiques qui utilisent cet « effet de vrai ». J'ai finalement retenu Cassavetes et Von Trier, mais plusieurs autres cinéastes ont fait l'objet d'une écoute attentive : Reygadas, Kechiche, Dardenne, Brault, etc. J'ai ensuite approfondi la base de la théorie réaliste avec André Bazin, pour en formuler une critique. Cette critique du réalisme moderne m'a permis de découvrir une multitude d'auteurs. On retrouve parmi eux des théoriciens d'avant-garde qui précèdent André Bazin et d'autres plus contemporains. Finalement, une question fondamentale devait toujours revenir au fil de cette recherche : sa concrétisation dans le travail de la mise en scène. Comment ce bagage théorique pouvait-il me mener à

une pratique de la mise en scène au cinéma? En somme, l'intention de départ était de concrétiser un réalisme personnel et contemporain dans la pratique de la réalisation.

### 3.2.2 La série *SINQ*

*Matérialiste*, la création dont fait l'objet ce travail, s'inscrit dans une série de cinq films portant sur la génération Y. Chaque œuvre est titrée d'un défaut inspiré librement de quelques idées sur le postmodernisme, étudié à l'occasion de cours en littérature, histoire de l'art et histoire du cinéma. Ainsi, *Mélancolique*, le premier de la série, a été réalisé dans le cadre d'un cours de réalisation au baccalauréat en cinéma à l'UQAM. Il met en scène un jeune homme qui rend visite à son père solitaire et alcoolique le jour de son anniversaire. *Pervers*, le deuxième volet, raconte l'histoire d'un couple en crise où chacun se trompe à la suite d'une dispute dans une fête. *Égoïste*, troisième représentant de la série, est l'histoire d'un enseignant au niveau collégial qui se laisse séduire par une étudiante malgré le fait qu'il soit marié et père de famille. Au fil de l'élaboration de ces films, je me suis concentré sur l'objectif de développer une esthétique réaliste, que je revisite à chaque nouveau projet. Ces courts-métrages traitent des thèmes de la révolte, de la communication et de la solitude de notre génération. *Matérialiste* est l'avant-dernier opus de cette série et *Pessimiste* en sera le dernier.

Cette série est un moteur de création tout au long de mon parcours universitaire. D'une certaine manière, cette façon de découper thématiquement est inspirée de l'Œuvre de Kieslowski, dont notamment *Le Décalogue* (1988-1990) et *Trois couleurs* (1993-1994).

### 3.3 Éléments de la méthode et expérimentation

#### 3.3.1 Les données

C'est à travers la concrétisation d'un court-métrage scénarisé, coproduit et réalisé par moi-même que j'ai tenté d'incarner les préceptes théoriques des chapitres 1 et 2 dans ma pratique. Pour recueillir des données à propos des éléments de mise en scène et des pensées sur le réalisme, j'ai utilisé deux livres de notes : un bleu et un rouge. Le livre bleu est celui des pensées liées à la recherche et se réfère donc aux idées développées aux chapitres 1 et 2. Le livre rouge se réfère à la création. Il comprend donc toutes mes notes à propos de mes questionnements lors de la scénarisation, ainsi que mes notes de mise en scène pour les répétitions, le tournage et le montage. Le but est ici de mettre en relation ces deux livres.

Afin d'évaluer l'efficacité des éléments du réalisme au travers du résultat final, j'ai soigneusement noté les commentaires, interrogations, éloges, et blâmes après chaque visionnement du court-métrage. Durant les différentes étapes du montage, j'ai fait appel à l'équipe, mais aussi à des consultations extérieures afin de nous guider. Finalement, lors des représentations, j'ai animé quelques discussions afin de relever des données intéressantes dans le cadre de cette recherche-crédation.

#### 3.3.2 *Pervers* et *Égoïste* comme expérimentation

Les créations qui ont précédé *Matérialiste* dans l'ordre de la série ont été un terrain d'expérimentations. En collaboration avec les différents départements, j'ai développé une méthode de tournage pour relever des idées sur la direction d'acteurs et

technique. *Matérialiste* est, particulièrement au niveau formel, à mi-chemin entre la méthode utilisée dans *Pervers* et *Égoïste*. En effet, pour *Pervers*, le tournage était « storyboardé » et organisé le plus possible en séquence. Cette mise en scène a mis en valeur le jeu des acteurs et l'alternance au montage. Sur *Égoïste*, je me suis rapproché des idées discutées du *Dogma 95* pour développer avec mon directeur photo une façon plus libre de filmer. Par exemple, aucun découpage n'a été préparé. Les scènes étaient reprises dès le début de la séquence et filmées à des angles différents à chaque fois. La règle était que l'on ne coupait pas tant et aussi longtemps que les acteurs n'avaient pas fini leurs actions. De plus, on ne pouvait prendre la scène deux fois du même angle. Cette expérimentation a permis de renforcer l'effet réaliste et de laisser place au jeu plutôt qu'à la mise en scène. *Matérialiste* a été le terrain pour faire évoluer la méthode travaillée de *Pervers* à *Égoïste*. Les premières scènes sont séquentielles et les dernières sont plus nerveuses. Au début du court-métrage, les interventions de mise en scène sont plus présentes et inspirées par l'esthétique bazinienne. Lorsque Pascale se révolte contre Étienne, la caméra devient libre et instinctive comme le propose une esthétique du direct. Les dernières scènes n'étaient d'ailleurs pas découpées au préalable.

### 3.4 La création et la réception

#### 3.4.1 *Matérialiste*

*Matérialiste* raconte l'histoire d'Étienne, un jeune homme dans la vingtaine, qui invite ses amis au chalet familial. Le chalet est luxueux et tout le monde est prêt à s'amuser. On apprendra au fil du récit que sa compagne (Pascale) est accidentelle-

ment enceinte de ce dernier et qu'ensemble ils ont décidé de garder l'enfant. Étienne n'est manifestement plus à l'aise avec cette décision. Son ivresse et ses confrontations iront remettre en question ce choix pour Pascale. Finalement, cette dernière y verra de la lâcheté et n'aura aucune raison de rester dans le couple. Elle quittera en colère le chalet et Étienne.

Si un seul mot devait résumer le thème travaillé dans ce court-métrage, ce serait l'inertie. Ce thème lie le récit à la forme. Du point de vue narratif, les conversations tournent beaucoup autour du « changement », qu'il soit social, relationnel ou personnel. Le personnage principal est placé sous pression puisque ce dernier est confronté à un changement dont il n'a pas le contrôle. C'est sa compagne qui devra le pousser vers le changement en le quittant. Certains objets témoignent également de cette inertie. Par exemple, le pendule de Newton représente la pensée sur le mouvement du célèbre physicien. La première loi du mouvement est celle de l'inertie, qui démontre qu'un objet en repos reste en repos à moins qu'une force lui soit appliquée. Pascale appliquera une force sur Étienne et réactivera le pendule puisque cette dernière, par la révolte, exercera une force sur l'inertie elle-même.

Du point de vue formel, la caméra et la mise en scène en séquence marquent une certaine stabilité. Cette stabilité est mise en péril par les confrontations avec les femmes, la caméra étant plus nerveuse durant ces moments. Le montage témoigne également de cette énergie en étant plus actif lors des scènes finales. La musique vient quant à elle souligner le désir d'inertie d'Étienne et ce sont les bruits de manifestants à la fin qui viennent remplacer cet acouphène oppressant. De plus, la musique est plus mélodique au moment où Pascale prend le relais de l'histoire.

Il y a ici une critique de cette attitude politique inertielle d'Étienne qui se reflète aussi dans son caractère psychologique. Tout comme le fait d'être réticent au changement dans la vie quotidienne amène à un échec des relations, la volonté d'inertie sociale mène à un échec du même type. Pascale et les manifestants font face au même

combat : celui d'opérer un changement (soit social ou bien chez Étienne) par la révolte.

### 3.4.2 La réception

Le mode de diffusion privilégié fut celui de la salle de cinéma. Quelques visionnements furent organisés pour l'équipe qui avait participé à l'élaboration du film. D'autres projections privées ont également été organisées, afin de recueillir certains commentaires, que ce soit sur la technique, le jeu ou encore le montage. Finalement, le public a quant à lui pu visionner le film lors d'une projection simple préparée par la production ainsi que dans différents festivals de films. Certaines personnes ont vu le court-métrage sur d'autres plateformes (DVD, Blu-Ray), mais dans un contexte où l'ambiance cinématographique avait été reproduite. Il n'y a pas eu de projection dans un espace public ou muséal qui aurait été inadéquat pour cette recherche-crédation.

Pour relever les différents commentaires, j'ai favorisé les discussions au moment des projections, afin d'entendre toutes sortes d'avis et de bien cerner la réception du court-métrage. Ces conversations ont principalement eu pour sujet le rythme du film, l'effet de vrai et les femmes dans le film. Le message a également fait l'objet de quelques discussions.

Le rythme du film a été la source de quelques angoisses. Les scènes tournées en séquence m'ont en effet créé une certaine frustration quant à leurs potentialités réduites au montage. Quelques spectateurs ont relevé le rythme instable du film. Ces « longueurs » sont dues, à mon avis, au fait que certaines scènes doivent s'éterniser afin de laisser le cœur de la séquence s'exprimer. Toutefois, lorsque ce cœur survient, il est généralement apprécié des spectateurs. Cette frustration de ma part et ces

longueurs sont, avec du recul, en lien avec le thème de l'inertie. Cette lenteur témoigne de la complaisance d'Étienne. Les scènes finales ont par ailleurs fait l'objet de beaucoup plus d'éloges en matière de rythme. Je crois toutefois que le rythme aurait pu être plus fluide avec un découpage un peu moins séquentiel.

Les discussions sur le film ont de plus permis de confirmer que le public le plus concerné par ce film était clairement celui de la génération Y. Les commentaires que j'ai le plus reçus étaient en effet du type suivant : « on se reconnaît », « on connaît tous quelqu'un comme ça », etc. J'attribue cette réception au sujet du film, mais aussi à cette impression de réalité issue d'une méthode portant la fiction vers son réalisme. C'est grâce au jeu naturel des acteurs et à la nervosité de la caméra qui prend au vol son matériel que les spectateurs ont une plus grande tendance à apprécier le rapport au réel du film. Si le jeu avait été plus froid et la technique plus maniérée, on aurait très certainement perdu de cet « effet de vrai ».

Enfin, les femmes ont également fait l'objet de plusieurs discussions. Celles représentées à l'écran sont particulièrement lucides et beaucoup moins antipathiques que les trois personnages masculins. Seule une scène est parvenue à ébranler l'avis de certains, qui s'est rétabli par la suite. Il s'agit du moment où Pascale défend son couple à Rémy, son ami, avant de confronter Étienne. Les commentaires reçus furent très différents; allant de « elle est dans l'illusion et un peu stupide » à d'autres affirmant que le personnage avait raison d'être illusionné. Car, Étienne ayant approuvé le choix de garder l'enfant, Pascale avait alors construit la perception de son couple autour de ce rêve maternel. En d'autres termes, ces commentaires présentaient Étienne comme manipulateur et beau-parleur, ayant convaincu Pascale que sa volonté était sienne. Il faut en effet attendre l'effondrement final pour que ce retour à la réalité la frappe et l'amène à se révolter. Cette réception est particulièrement intéressante car elle n'avait pas intentionnellement été mise en scène. Elle renforce l'idée que l'inertie peut séduire même si la situation est elle-même très peu

séduisante. Cette conversation avec Rémy a d'ailleurs été difficile à tourner (voir 3.6) et je pense que cela a pu nuire à l'utilité de cette scène d'où peut-être ces interprétations divergentes.

### 3.5 Variations par rapport à la *Présentation du projet de mémoire*

D'une manière générale, les discussions qui eurent lieu lors de la *Présentation du projet de mémoire* font largement écho aux idées discutées ici. L'objectif n'a pas été modifié, il s'agit toujours d'explorer la relation entre la théorie et la pratique du cinéma réaliste axée sur une observation du jeu des acteurs et de la technique. De plus, plusieurs paragraphes relèvent des idées alors explorées comme le naturel du jeu, la mise en scène transparente, le concept d'incarnation et évidemment le réalisme en soi.

Cependant, trois changements se sont opérés au fil de l'élaboration de la recherche-crédation. Premièrement, l'intérêt que je portais à la scénarisation dans la recherche a été réduit. Au moment de la présentation, j'étais d'ailleurs en train de retravailler le scénario, mais j'ai découvert par la suite que la mise en scène était assez intéressante pour ne pas avoir à creuser plus l'écriture. Non que cette étape soit négligeable, mais elle est moins révélatrice des principes théoriques qui ont fait l'objet de mes préoccupations après la création.

Deuxièmement, trois des questions de recherche élaborées dans la présentation n'ont finalement pas été travaillées, mais sont indirectement discutées dans le mémoire. L'une d'elles portait sur les éléments à l'origine de l'effet naturaliste. Le terme *naturaliste* a été d'ailleurs amoindri puisqu'il créait une confusion lexicale entre réalisme

et naturalisme. La deuxième question portait sur la réception et cet état de croyance qu'engendre le cinéma. Cette question, même si elle n'est pas formulée, a été discutée dans les idées théoriques concernant le réalisme. Il n'y a donc pas eu de suivi à propos de la formule employée dans la présentation du projet, mais les thèmes des questions ont persisté. Enfin, la troisième question introduit la dernière variation, qui est la plus importante. Il s'agissait d'une discussion autour du contact entre l'acteur et la technique. En effet, j'avais au départ comme intention de faire réagir l'acteur à la technique et même de lui faire toucher littéralement celle-ci. Certaines scènes auraient donc été mises en scène pour que les comédiens réagissent à la présence inopportune de la caméra et aillent jusqu'à la bousculer, par exemple. Cette mise en scène viendrait créer une ambiguïté entre le fait que les personnages savent qu'ils sont filmés et le fait que ceux-ci réagissent de façon symbolique à l'idée d'être observé. Toutefois, au fil de l'écriture, cette expérimentation s'est effacée. Je n'y voyais plus une intention claire. J'aurais aimé tout de même développer davantage cette idée. Étienne aurait pu bousculer la caméra, comme s'il en avait perdu le contrôle. Cette idée n'est donc pas totalement exclue de mon esprit. J'ai simplement décidé de ne pas tenir compte de celle-ci puisqu'elle n'a pas naturellement mûri au fil de cette recherche-création. Il y a par ailleurs une ouverture à en déduire puisque, lorsque l'on approche les méthodes du jeu (incarné) à la direction technique comme cela a été le projet ici, le résultat ne serait-il pas acteur qui toucherait littéralement à la caméra?

### 3.6 Conclusion

L'intention de départ a donc été respectée tout au long du processus de création de l'œuvre. La recherche a permis d'approfondir les éléments de la pratique de la mise

en scène ainsi que la conceptualisation de la problématique du réalisme. Si l'on se fie aux avis relevés lors de la réception du court-métrage, l'objectif initial semble avoir été accompli. En effet, les commentaires reçus prouvent que les spectateurs ont remarqué l'aspect « documentaire » de la caméra et le jeu naturel des acteurs, qui soulignent bien un réalisme de l'œuvre.

Toutefois, un élément en particulier a été un échec. Au départ, j'avais l'intention de souligner davantage l'autonomie de la caméra. Ainsi, lorsque Pascale prend le relais de l'histoire, la caméra faisait le choix de quitter Étienne pour sa copine. Ce transfert s'opérait au moment où Étienne entendait Pascale discuter avec Rémy de leur couple. Étienne devait fermer la porte, la caméra descendait littéralement les escaliers et allait rejoindre la discussion en bas. Une fois en postproduction, la monteuse a relevé avec raison que cette mutation rendait la séquence très étrange et confuse. La caméra prenait trop de temps à descendre, la conversation semblait trop « placée », donc la scène a été coupée. C'est le plus grand regret esthétique du film. J'aurais aimé incarner davantage l'évolution de l'esthétique avec cette idée.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE

#### 4.1 Une autorité critiquée

Quelques thèmes semblent entrecouper la théorie et la création. Par exemple, les chapitres 1, 2 et le film remettent en question la position autoritaire (du réalisateur ou d'un personnage). En effet, Étienne a des comportements fréquents qui témoignent de son désir d'autorité et de contrôle sur le monde qui l'entoure. Il prend le dessus de la conversation sur les manifestations. Il tente de faire taire ses émotions face à son ami en retenant tant bien que mal ses larmes. Il va jusqu'à harceler le personnage de Marie-Pier et à essayer de redresser la situation en sa faveur à propos de Pascale. Sur le quai, Étienne sert la bouteille de vin. Il en a le contrôle, comme il a le contrôle sur les mouvements du pendule de Newton. Les objets sont faciles à manipuler. Incontestablement, le film tente de se débarrasser de l'autorité latente d'Étienne. Les objets deviennent autonomes (pendule) tout comme Pascale et les autres personnages féminins. La critique de l'autorité d'Étienne est en lien avec la critique que j'ai posé à une approche « autoritaire » de la réalisation précédemment.

La première partie du film découpée en plan-séquence implique beaucoup de travail de la technique et de la mise en scène. Les séquences se construisent avec un ensemble de préoccupations : synchronismes parfaits, coordination entre les différentes collaborations, etc. Cette forme (séquence, large) est d'ailleurs celle préconisée par Bazin comme discuté au chapitre 1. Pourtant, ma réalisation devait

être plus présente à ces moments-là à cause de l'implication technique que les séquences larges demandent au niveau de la direction photographique et des déplacements des acteurs. Ceci va à l'encontre de ce que Bazin propose au niveau de la réduction des effets de mise en scène. J'ai, donc relevé, à l'aide de cette expérience, le paradoxe entre l'esthétique et la pratique proposée par la théorie bazinienne.

Au fil du tournage, j'ai relâché graduellement mes interventions pour favoriser une interprétation des collaborateurs et les pousser vers une autonomie. Pour ce faire, il était nécessaire que l'horaire soit relativement en ordre selon le scénario afin de ne pas sauter d'une méthode à une autre. Les acteurs et la technique étaient dirigés de façon plus autoritaire en début de tournage. J'ai ainsi volontairement refusé des propositions de l'acteur qui interprétait Étienne, afin de créer une sorte de frustration et donc un jeu un peu plus froid, au début du film. Le but était de faire évoluer une méthode autoritaire à une méthode plus libre dans un même film et ainsi souligner une certaine libération des acteurs et de leurs personnages.

Le découpage en séquence impose un système de coordination et sollicite donc plus d'interventions de la réalisation. Il faut attendre le moment où les personnages sont poussés à la révolte pour amoindrir les interventions de la réalisation. La scène où Étienne harcèle Marie-Pier dans les toilettes a été retravaillée sur place et peu préparée en comparaison de la scène de poker. Les scènes finales quant à elles n'ont simplement pas été découpées et la méthode de *Égoïste* a été empruntée. On pourrait finalement affirmer que le film tente de se séparer de l'interventionnisme de l'artiste, puisque l'approche systématique issue d'un réalisateur autoritaire aboutit, dans les scènes finales, à une approche plus contemporaine instinctive inspirée du direct.

Le non-systématisme (absence de découpage, préparation instinctive de la mise en scène, improvisations, etc.) domine ce type de réalisme autant dans la théorie que dans la pratique. Ma mise en scène devenait progressivement plus transparente. Ma

position, en tant que réalisateur, s'est par la suite réduite à celle d'un spectateur savant qui attire l'attention sur des concepts et pousse les collaborateurs dans une direction, sans l'imposer. La réalisation n'est pas disparue, elle est simplement ramenée à l'état de témoin qui commente. L'intention originelle est oubliée et tous les collaborateurs se concentrent sur l'expérience de la *mise en crise*.

Il vient un moment où chaque collaborateur connaît mieux la suite narrative et formelle que l'auteur. Par exemple, la direction photographique est mieux au fait de l'aspect visuel du film que la réalisation en soi. Je favorise une position qui mène les gens à réfléchir sur le travail qu'ils font. Je préfère dire, « sois attentif à l'acteur, il est nerveux » au lieu de dire « filme tel visage, telle main, tel regard quand il dit précisément ça ou ça ». Le type de réalisateur que je préconise n'est pas un concepteur mécanique et absolu réduit à une hiérarchie verticale que peuvent mener les idées sur l'« auteur ». Il est un témoin privilégié de l'expérience de tournage puisqu'il est la genèse du film, et rien de plus. Il n'a pas autorité, il est simplement savant puisqu'il connaît mieux que quiconque l'évolution du film. Les collaborateurs sont donc libres de leurs choix et réfèrent à la réalisation pour s'inspirer, se motiver et peut-être même être rassurés. Le travail de ma réalisation, finalement, est de s'assurer que les collaborateurs restent incarnés dans la situation cinématographique.

#### 4.2 La perte de contrôle

Tout en fumant du cannabis, Étienne est questionné par son ami à propos de ses états d'âme. La conversation lui fait réaliser à quel point il est difficile d'endosser la décision d'être parent. Il s'effondre. Les larmes montent. Son ami l'ignore ou ne le voit pas. Étienne s'avance pour se cacher. Il perd d'ores et déjà le contrôle. Il est

intéressant de souligner que la scène n'avait pas été écrite de cette façon. Étienne était plutôt froid et lunatique à propos de la conversation dans le scénario. Elle témoignait tout de même du malaise vécu par Étienne à propos de l'enfant. L'acteur a toutefois éclaté en sanglots. Il tente d'ailleurs de les retenir, car il pense rater la scène, au début. Finalement, il laisse cette émotion cohérente avec le récit l'envahir. L'acteur lui-même a perdu le contrôle. Malgré les autres prises plus froides, c'est celle-ci qui a été choisie. Cette expérience témoigne d'une osmose entre Étienne et son interprète.

Le travail d'incarnation fait en amont a permis de mettre l'acteur dans une position hybride entre sa mémoire affective et la situation du scénario. Il en ressort cette perte de contrôle. Il revient au travail de la réalisation sur le plateau d'évoquer dans l'esprit de l'acteur, en fonction de sa personnalité, une mémoire affective. Pour favoriser ce travail de l'acteur, j'essaie le plus possible de parler de ma vie personnelle par rapport au film. Ceci pousse les comédiens à faire de même et à installer une confiance intime. Ces informations privées, je les garde en mémoire (je les note même) pour éventuellement, sur le plateau, réfléchir à ce que je vais dire avant une prise. En répétition, je teste quelques indications et je suis attentif au moment où les acteurs m'apparaissent juste et à ce qu'ils ont dit ou ce que j'ai dit. Je cherche à trouver les mots et évocations qui ont de l'impact émotif sur ceux-ci. En répétition, j'arrête avant que la scène soit complètement « cannée ». Je préfère terminer le processus sur le tournage même afin de garder cette étape créative au niveau du jeu. Ceci favorise une éventuelle perte de contrôle. L'acteur se lance dans la scène sans avoir tout le programme en tête. J'encourage aussi l'improvisation. La première séance se fait avec tous les acteurs et l'on fait une lecture complète. En répétition, la scène est relue une seule fois et nous n'utilisons ensuite plus jamais le scénario.

Je tente de plus en plus de rapprocher ces techniques de direction d'acteur à la direction technique. Je préfère faire oublier le découpage et pousser le cadreur vers une esthétique directe, donc instinctive. Au fil du film, j'ai favorisé une émancipation

du systématisme technique pour souligner la révolte de la fin. La technique peut aussi faire un travail d'incarnation. Pour ce faire, j'implique beaucoup la direction photographique au scénario et j'explique mes intentions générales. En préproduction, j'attends des propositions de style d'éclairage et de cadre. On regarde une série préparée d'extraits de film de toutes sortes ensemble, et je tente de faire deviner au directeur photo mes intentions à propos des images liées à notre création sans le lui dire formellement. Idéalement, nous n'avons même pas à discuter, les extraits choisis parlent en soi. Tout comme les comédiens, au tournage, le directeur photo n'a qu'une idée vague des intentions. Il cherche constamment les intentions en fonction de ce qu'il voit devant lui. Je n'aime pas imposer un cadre ou des éléments d'éclairage. Si quelque chose me déplaît du point de vue technique, je tente toujours de rester dans le « général » pour que le directeur photo déduise la manière dont il faut incarner ces concepts. Ceci vaut aussi pour le montage. Je n'aime pas dire « change telle coupe à celle-ci », je préfère : « à ce moment-là, tel personnage pense peut-être ceci ». La monteuse ira donc chercher l'intention dans le matériel, dans ce que le corps-cinéma perçoit et exprime. Ainsi, elle risque de trouver des intentions encore meilleures que ce que j'avais formulé lorsque j'écrivais le scénario. Au moment où l'on tourne la révolte, je n'interviens presque plus, je ne fais que regarder en espérant que le travail en amont ait été efficace. Ainsi, les scènes n'y sont pas dénaturées et elles reviennent par ailleurs étrangement souvent au scénario de départ. Je favorise donc une intervention naturelle de la mise en scène et non technique et robotique.

D'une certaine manière, graduellement, les acteurs et la technique (direction photo et montage) deviennent indépendants de la réalisation, d'où l'importance dans la recherche de cette notion de mise en scène transparente. Il faut aussi souligner cette indépendance en choisissant les prises comme celle de la scène dans l'auto. Je tente d'appréhender la création d'un film comme un objet qui m'échappe. Je fais confiance au potentiel de chaque collaborateur et je ne veux pas les dominer. Je laisse la situation nous envahir tous. Cette approche m'a amené naturellement vers une caméra

épaule libérée, un jeu naturel, etc. C'est une méthode dont découle un réalisme décrit et pensé plus haut.

#### 4.3 L'approche incarnée

La dernière scène qui a été tournée a été celle de la dispute entre Étienne et Pascale. L'actrice s'isolait et écoutait de la musique pour réfléchir et se laisser porter par un mélange émotif fort. L'acteur qui jouait Étienne dormait, il n'avait plus à penser. La séquence finale appartient à Pascale. Environ dix minutes avant la prise, je suis allé voir les deux acteurs et je les ai réunis pour qu'ils discutent un peu ensemble et se remémorent la scène et son essence. J'ai discrètement écouté, mais ne suis pas intervenu. Je pourrais le faire directement sur les lieux. Nous sommes arrivés sur le plateau. Tout était silencieux. Les acteurs endormis étaient prêts. J'ai dit « action ». Mon travail était terminé; j'ai laissé la scène m'échapper et s'incarner en eux. Il n'y eut que quelques prises dans différents angles et tout était fait. Ici, la réalisation était purement une « mise en crise ».

Le chapitre 2 porte sur le travail d'incarnation autant de la technique que des acteurs. Au moment du tournage de la séquence finale, les acteurs et la technique étaient silencieux et concentrés. Il y avait aussi une certaine nervosité puisqu'aucune répétition sur le plateau n'avait été faite. La caméra suivait l'action en fonction des acteurs et ceux-ci bougeaient en fonction de leur instinct. Le cadreur se plaçait pour regarder cette scène et non pour rendre une intention calculée. Cette instabilité et imprévisibilité est en lien avec l'esprit de la scène. La technique et les acteurs ne se concentrent sur rien d'autre que de la situation. Ils sont tous des corps qui vivent une « crise ».

Cette façon de mettre en scène amène la caméra à se replacer à plusieurs moments. Le montage n'a pas servi à cacher ces mouvements considérés inopportuns dans le cinéma classique. Ainsi, le spectateur a conscience de la caméra. Les mouvements, la nervosité, l'imprévisibilité font en sorte que le spectateur appréhende la participation de la caméra non omnisciente. Le cinéma va chercher la scène et en rate des morceaux, se retourne, comme si quelqu'un s'était immiscé dans leur intimité. La caméra ne sait pas ce qui va se passer; elle n'est pas au bon moment à la bonne place. C'est cette esthétique du direct qui est traitée dans les chapitres 1 et 2. Le spectateur pense donc que la réalité a été extraite sans intervention d'un metteur en scène. La caméra est participative. Cette relation entre la réalité cinématographique et ce qui s'est passé dans le réel au moment du tournage a amené plusieurs spectateurs à apprécier, par exemple, le réalisme de la séquence finale (voir chapitre 3).

*Matérialiste* est une expérience qui explore l'incarnation de l'acteur dans son jeu et s'en inspire pour la direction technique. Les artistes de l'œuvre doivent donc être aussi incarnés dans l'expérience cinématographique qu'un spectateur est incarné dans le film.

Pour revenir à l'histoire du film, Pascale porte l'enfant d'Étienne en elle. Cet être sera indépendant d'elle, autonome. Étienne veut reprendre le dessus sur cette autonomie inquiétante. Son attitude masculiniste le mène à être menacé par la décision qui n'est pas la sienne de garder le bébé. Pascale et les autres femmes seront choquées par rapport au comportement incorrect d'Étienne. Celui-ci agit comme si tout dépendait de lui, comme s'il possédait la propriété des personnes qui l'entourent, tels des objets lui appartenant. Son matérialisme s'incarne dans ses points de vue politiques et sa personnalité. Le personnage de Sarah saisit bien le désir d'inertie d'Étienne et le confronte à propos de sa mère qui ignore les événements. Marie-Pier se libère d'Étienne qui la harcèle en affirmant que sa sexualité est liée à ses attitudes émotives. Étienne ne peut comprendre cela. Pascale, finalement, se révolte contre ce dernier. Elle pense : « il gagne encore ». Sa volonté était soumise, elle ne le sera plus.

Le film se résout donc par l'attitude féministe des personnages qui rejette les penchants autoritaires d'Étienne. Ma méthode se résout également dans la réduction de mes interventions « autoritaires ». La théorie elle-même se termine avec Vivian Sobchack, dont l'héritage de la théorie féministe du cinéma est évident. C'est à la relecture que j'ai pu réaliser ce lien. Cela démontre bien à quel point création et recherche sont intimement liées, même en dehors de la volonté de l'auteur. Il y a, donc ici un thème qui fait écho de la recherche à la création : celui de se libérer d'une forme autoritaire à l'aide d'une attitude féministe.

## CONCLUSION

Décrire le cinéma comme un corps propose une manière nouvelle de découper un film et d'organiser la mise en scène. En centrant la recherche-crédation sur le travail de la réalisation, notre regard se porte sur la direction d'acteur et la direction technique. Historiquement, le jeu de l'acteur possède une tradition issue du réalisme. *La Méthode* et l'*Actors Studio* ont tenté de découvrir des moyens d'incarner le personnage afin de rendre un effet naturel du jeu. Le réalisateur peut utiliser ce penchant pour la direction technique. L'effet naturel dans la technique et dans le jeu s'ajoutent au réalisme et s'actualisent par la réduction de la place de l'auteur autoritaire ou du moins, par sa prétendue transparence. Dans cet ordre d'idées, le spectateur perçoit également un effet réaliste par la présence de ce corps-cinéma. *Matérialiste* a été le moyen d'ancrer une pensée réaliste, contemporaine et personnelle. Les pratiques décrites au chapitre 4, particulièrement, se retrouvent dans plusieurs méthodes de réalisation comme celles d'Abdellatif Kechiche ou Carlos Reygadas. Il ne s'agissait donc pas de faire de ce mémoire une découverte révolutionnant la pratique, mais plutôt un exercice d'incarnation de la pratique dans la théorie.

Une limite évidente de cette incarnation est le mot et la définition du réalisme. Le réalisme pointe dans plusieurs directions dans la théorie du cinéma et peut-être même dans la pratique. D'une part, il y a peu d'interventions de l'auteur, et d'autre part, celles-ci sont absolument nécessaires. Des auteurs (Bazin) défendront le réalisme comme essence du cinéma et d'autres (Arnheim) y voient un danger de réduire l'aspect artistique du cinéma. L'usage du mot *réalisme* dans cette recherche-crédation n'a été qu'un prétexte pour expliquer certaines pratiques dans la réalisation de *Matérialiste*. Un instinct porte toutefois ma pratique vers la conception réaliste et un désir

de la redéfinir. Le réalisme peut être considéré alors comme un mot qui influence la création.

L'importance d'une recherche-crédation est de souligner la relation qu'entretiennent la théorie et la pratique. Dans mon cas, je me suis intéressé au réalisme d'abord en tant que scénariste et réalisateur pour ensuite chercher la documentation sur celui-ci. La théorie m'a poussé à repenser des idées sur la pratique et vice-versa. Dans le monde de la recherche savante du cinéma, il existe un présupposé qui affirme que la recherche ne fait pas du créateur un meilleur créateur. Pourtant, une esthétique résulte des théories. Par exemple, l'expérience Koulechov mène à Eisenstein, le réalisme ontologique de Bazin aux néoréalistes italiens, la caméra-stylo d'Astruc à Godard. Aumont décrit la théorie comme spéculative, encline à une systématique et dotée d'une puissance explicative (Aumont, 2007, p. 199). Le *Dogma 95* correspond à cette définition. Le courant spéculatif la disparition de l'auteur, se systématise avec son *vœu de chasteté* et s'explique par les films en eux-mêmes. La théorie devrait toujours être un moteur de création.

Aumont pose la question suivante : un film peut-il être un acte de théorie? (Aumont, 2007) Considérant le cinéma comme un corps, qui n'est donc pas simplement pourvu d'une attitude réflexive, le film devient une meilleure théorie. À cette question, je répondrai : la théorie devrait être un acte de film! Je privilégie le travail d'incarnation des acteurs, de la technique, du spectateur et me voilà qui conclus sur l'éloge d'une incarnation de la théorie au cinéma. Une théorie qui devient corps : c'est le cinéma.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arnheim, R. (1989). *Le cinéma est un art*. Paris : L'Arche.
- Aslan, O. (1974). *L'acteur au XXe siècle évolution de la technique, problème d'éthique*. Paris : P. Seghers.
- Aumont, J. (2007). Un film peut-il être un acte de théorie ? *CiNéMAS*, 17, 193-211.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris.
- Collectif. (2004). *John Cassavetes Five Films*. [Booklet]. Irvington, NY : Chicago, IL : Criterion Collection, Distributed by Home Vision Entertainment
- Comolli, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Verdier : Lagrasse.
- Dogma 95. [s. d.]. Dans *Wikipedia*. Récupéré le 12 février 2016 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dogme95>
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Marsolais, G. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*. Laval : Les 400 coups Laval.
- Martin, M. (2001). *Le langage cinématographique*. (Nouv. éd.). Paris : Les Éditions du Cerf.
- Paquet, D. *ACTEUR*. Récupéré le 20 mars 2014 de URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acteur/>
- Prédal, R. (2007). *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Condé-sur-Noireau [France] : Éditions du Cerf: Corlet publications.
- Sobchack, V. (1984). *The Address of the eye: a semiotic phenomenology of cinematic embodiment (Film theory, existential)*. University of California, Los Angeles.
- Strasberg, L. (1986). *Le travail à l'Actors Studio*. Paris : Gallimard.
- Tirard, L. (2009). *Leçons de cinéma : l'intégrale*. Paris : Nouveau monde éditions.

## INDEX DES FILMS CITÉS

*Arrivée du train en gare de La Ciotat* (1895) réalisé par Louis et Auguste Lumière, p.1

*Europa* (1991) réalisé par Lars Von Trier, p.18

*Le Décalogue* (1988-1990) réalisé par Krzysztof Kieslowski, p. 28

*Les Idiots* (1998) réalisé par Lars Von Trier, p. 17

*Les Trois Couleurs* (1993-1994) réalisé par Krzysztof Kieslowski, p.28

*Rosetta* (1999) réalisé par Luc et Jean-Pierre Dardenne, p. 11

*Une femme sous influence* (1974) réalisé par John Cassavetes, p. 16

Autres films pertinents :

*Amour* (2013) réalisé par Michael Haneke, p. 10

*La Vie d'Adèle* (2013) réalisé par Abdellatif Kechiche, p. 27, 45

*Post Tenebras Lux* (2012) réalisé par Carlos Reygadas, p. 27, 45

*Pour la suite du monde* (1963) réalisé par Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, p.10

*Rome, ville ouverte* (1945) réalisé par Roberto Rossellini, p. 1, 4, 10