



IMPROVISER LE CINÉMA

Gilles Mouëllic

Yellow Now – Côté cinéma

Gilles Mouëllic

IMPROVISER LE CINÉMA

Yellow Now / Côté cinéma

PN

1995

M.677

2011

Cet ouvrage a été réalisé avec l'aide de l'Agence nationale de la recherche (ANR) dans le cadre d'un programme intitulé *Filmer la création artistique* (FILCREA, 2008/2012), porté par l'équipe d'accueil *Arts, pratiques et poétiques* (Université Rennes 2).

Je remercie pour leur aide précieuse Rabah Ameer-Zaïmeche, Vincent Amiel, Emmanuelle André, Jacques Aumont, Nicolas Bancelhon, Jean-Pierre Berthomé, Sylvie Chalaye, Hugues Charbonneau, Jean-Pierre Criqui, Antoine de Baecque, Jacques Déniel, Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne, Loïc Gourvennec, Abel Jafri, Koffi Kwahulé, Jean-François Laureux, Laurent Le Forestier, Chantal Le Sauze, Régine Rioult, Julien Roig, Daniel Soutif, Éric Thouvenel, Mathieu Vadepied, Agnès Varda, Vincent Verdoux, Sarah Sobol, Charles Tatum Jr, Bruno Todeschini.

Je remercie également pour la qualité de leurs suggestions les étudiants des promotions 2009-2010 et 2010-2011 du Master en études cinématographiques de l'Université Rennes 2 : Jérôme Allain, Antonin Allogio, Marie Beautemps, Anouk Bellanger, Simon Berthelot, Louis Blanchot, Leslie Dagneaux, Simon Daniellou, Guillaume David, Maxime Derrien, Emilie Doveze, Erwan Floch'lay, Marie Habert, Jérémy Houillère, Kevin Jaglin, Lenaïg Le Faou, Aurélien Le Gallou, Caroline Le Ruyet, Céline Le Tréquesser, Robin Louvet.

Ce projet n'aurait pas existé sans l'amicale fidélité d'Alain Bergala et la confiance d'Andrée Blavier et de Guy Jungblut.

Toujours, Laurence et Juliette.

À la mémoire de mon père

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
Chapitre I	
ÉCRITURE ET IMPROVISATION	12
Quelques modèles et leurs limites	
Le vide ou le trop-plein	
Écrire l'imprévisible	
Matière scénario	
Chapitre II	
LA CRÉATION EN ACTES	31
Une aventure collective	
Renoir et l'acteur, Rossellini et le monde	
Dans les marges de la Nouvelle Vague	
Chapitre III	
L'INFLUENCE DE JEAN ROUCH	50
Godard improvisateur ?	
Fabulation et improvisation	
Rituels et débordements dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche	
Dérives improvisées : entre documentaires et fictions	
Chapitre IV	
ACTING CINEMA	77
Du corps filmé au corps filmant	
Mettre en scène l'abandon (1) : jouer	
Mettre en scène l'abandon (2) : danser	
Improviser / sculpter : <i>Un couple parfait</i> (2005), de Nobuhiro Suwa	
Chapitre V	
LA TENTATION DU THÉÂTRE	111
Une impasse fondatrice	
Théâtralités	
Montages	

Chapitre VI	
LES RÈGLES DU JEU	136
Diriger de l'intérieur (1): metteur en scène et acteur	
Diriger de l'intérieur (2): délégations	
Rohmer et la direction d'acteurs: un modèle d'improvisation ?	
Chapitre VII	
FILMER LE JAZZ	162
Rythmer la ville: le jazz moderne dans les films noirs	
Les moyens de la télévision, encore	
John Coltrane, à l'image	
<i>Quatre Jours à Ocoee</i> (2001) de Pascale Ferran: une expérience d'improvisation collective	
CONCLUSION	186
ARRÊTS SUR IMAGES	191
BIBLIOGRAPHIE	214
INDEX DES NOMS	218
INDEX DES FILMS	222

Quelques passages de cet essai ont fait l'objet d'une première publication, dans des versions différentes :

- « Dérives improvisées, entre documentaires et fictions » dans le n° 1 des *Carnets du Bal* (Le Bal-Images en manœuvre éditions, 2010), sous la direction de Jean-Pierre Criqui ;
- « Improviser / sculpter : *Un couple parfait* (2001) de Nobuhiro Suwa » dans le n° 112-113 (été-automne 2010) des *Cahiers du Musée national d'art moderne* intitulé « Le cinéma surpris par le; arts » ;
- « Rohmer et la direction d'acteurs: un modèle d'improvisation ? » dans le n° 599 (janvier 2011) de la revue *Positif*, à l'invitation de Vincent Amiel ;
- « Rythmer la ville: le jazz moderne dans les films noirs » dans le catalogue de l'exposition *le Siècle du jazz* (Skira-Filmmarion, 2009), sous la direction de Daniel Soutif ;
- « *Quatre Jours à Ocoee* (2001) de Pascale Ferran: une expérience d'improvisation collective » dans *Filmer Pacte de création* (Presses universitaires de Rennes, 2009), ouvrage collectif sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart.

Ces textes ont été remaniés et complétés pour la présente édition.

INTRODUCTION

Bien avant de susciter l'intérêt de nombre de créateurs du XX^e siècle, l'improvisation fut associée à des pratiques populaires et ludiques du théâtre (les « jeux » ou les « mystères » du Moyen Âge, qui précèdent la *Commedia dell'arte*), puis liée à la musique avec le verbe « improviser », défini au XVII^e siècle par « composer sur-le-champ et sans préparation ». Cet ancrage musical a contribué à affirmer l'improvisation en tant que « fait poétique absolu », comme l'écrit le philosophe Christian Béthune¹, affirmation conforme à la pensée occidentale qui s'est peu à peu fondée sur les notions d'œuvre et d'artiste. Si le XIX^e siècle glorifie le génie romantique, il marque aussi la séparation décisive entre le compositeur et l'interprète, manière de proclamer la supériorité de l'écrit sur l'invention dans l'instant, le musicien perdant toute prérogative sur la composition en devenant l'exécutant d'une œuvre qui lui préexiste. L'improvisation est alors assimilée aux démonstrations de virtuosité qui font le bonheur des salons : les grands compositeurs sont parfois d'excellents improvisateurs, mais c'est bien par la partition qu'ils s'affirment en tant que créateurs².

« Tout marginalise l'improvisation, soutient Jean-François de Raymond dans un des rares essais à lui être consacrée, les actes qui passent pour inachevés, les esquisses. Sans ancêtres, généalogie ni archives, elle ne transmet, ne continue ni n'explique rien³. » Cela ne l'empêche pas, tout au long du XX^e siècle, de faire l'objet d'une remarquable attention dans une grande diversité de pratiques artistiques, avec des fortunes diverses : exploration de nouvelles potentialités du corps dans la danse ou le théâtre, fascination pour le geste dans la peinture ou la sculpture, confiance dans la part de spontanéité de l'écriture « automatique » chère aux surréalistes, goût pour l'imprévu dans les *happenings* des plasticiens, la liste est longue et ne manque pas d'entretenir une certaine confusion, jointe à une légitime méfiance face aux expériences plus ou moins abouties de créations instantanées. Seul le jazz, qui a précédé et inspiré nombre de ces tentatives, semble ignorer ces doutes : sans autre projet que celui de *jouer ensemble*, des musiciens adeptes d'un folklore noir de La Nouvelle-Orléans imposent sur toutes les scènes occidentales des « pratiques inventives immédiates⁴ » et confirment avec éclat les potentialités créatives de l'improvisation. En passant en quelques années du statut de curiosité exotique à celui de révolution artistique, le jazz donne une légitimité à d'autres formes d'ex-

pression dans lesquelles l'écriture joue un rôle très secondaire au profit de l'invention dans l'instant.

Parmi les arts les plus réceptifs à l'alternative improvisée, les arts de la performance que sont la musique, la danse ou le théâtre font figure à divers titres de modèles possibles. On ne songe guère alors au cinéma où pourtant la part de performance est capitale – il est même banal d'affirmer que chaque tournage contient son lot d'improvisation tant le plateau est soumis à d'imprévisibles aléas. Ce ne sont pas ces moments d'improvisation forcée qui nous intéressent : affirmer l'existence de pratiques d'improvisation propres au cinéma et en déterminer les puissances expressives, voilà ce que sera notre double ambition. Autrement dit, il ne s'agit pas de commenter les réactions plus ou moins appropriées à des accidents inopportuns survenus en cours de tournage, mais de révéler des pratiques qui mettent sciemment en jeu l'improvisation comme génératrice de formes d'expression inédites. Le cinéma dément, en partie au moins, l'affirmation de Jean-François de Raymond. Le procédé technique d'enregistrement qui le fonde lui permet en effet de conserver les traces d'événements passés et d'en constituer une possible archive : « L'interview, la fixation d'un état transitoire de l'œuvre, l'enregistrement d'un geste, d'une parole, d'une hésitation ou au contraire d'un mouvement souverain de virtuosité, tout cela, le cinéma nous le rend et le conserve avec d'autant plus d'importance que l'œuvre achevée tend souvent à résorber les traces du labeur qu'il a fallu y mettre pour la faire être. La conservation de l'aspect transitoire, fugace, éphémère du travail d'un artiste ou d'une œuvre qui nécessite un long processus de mise en place ou d'effectuation [...], est rendue possible par l'enregistrement cinématographique qui peut se faire tour à tour distant, froid, extérieur ou, au contraire, proche, empathique ou en profonde intériorité⁵ ». Cette conservation est encore plus importante avec l'improvisation, quand l'acte de création existe dans le temps du jeu et seulement dans ce temps. Le cinéma et le jazz ont alors en commun de, chacun à sa manière, pérenniser en les figeant ces instants vécus. Certes, les deux pratiques sont bien différentes : si l'évolution rapide du jazz et son affirmation comme art reposent sans aucun doute sur l'enregistrement, celui-ci n'est que la trace d'un événement qui tient tout entier dans la performance. La création cinématographique, tout en étant constituée d'une succession d'étapes qui peut s'étaler sur plusieurs mois, dépend bien plus ontologiquement du procédé technique de l'enregistrement. Mais il y a dans les deux cas un moment où une machine enregistre un « pur présent », et c'est à partir de ces empreintes du temps que peut s'envisager une phénoménologie de l'improvisation au cinéma, phénoménologie inspirée, dans certains de ses principes liminaires, de la théorie et de l'histoire du jazz. La grande diversité des modalités d'existence de l'improvisation dans le jazz a en effet suscité de fécondes investigations, qui ont permis d'appréhender des postures d'improvisateurs aussi différentes que celles de Duke Ellington ou de Charlie Parker, comme le sont celles de Jean Rouch ou de John Cassavetes. « La rencontre de deux disciplines, écrit

Gilles Deleuze, ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre⁶ : cette citation célèbre, un peu galvaudée sans doute, reste appropriée à l'état d'esprit qui a guidé notre projet, constitué de nombreuses rencontres entre le cinéma et les autres arts, et pas seulement le jazz.

La dimension historique sera bien présente, à partir de plusieurs entrées qui ne peuvent être appréhendées qu'en prenant en compte l'histoire. La possibilité de l'improvisation au cinéma est soumise à l'évolution des techniques de prise de vues et de prise de son : l'apparition d'un matériel de plus en plus léger, venu notamment de la télévision et du reportage, a joué un rôle non négligeable dans l'invention de dispositifs donnant à l'acteur une plus grande liberté. Si la tentation de l'improvisation est bien réelle dans *Toni* (1934), Jean Renoir ne peut prétendre à la même réactivité que Rabah Ameur-Zaïmeche, plus de soixante-dix années plus tard, dans *Bled Number One* (2006), quand l'opérateur, caméra à l'épaule, investit physiquement l'espace pour marquer chaque plan de ses propres mouvements. À partir de cet intérêt pour l'histoire des techniques, nous accorderons une grande attention à la genèse des œuvres. Difficile en effet de déterminer la part d'improvisation dans la création au cinéma sans tenir compte de la complexité des opérations successives de la fabrication d'un film, des premières esquisses du scénario aux choix de montage. Prendre en compte dans l'analyse tout à la fois l'œuvre et les étapes successives de sa conception est une nécessité dans le cas du cinéma improvisé. [Le cinéaste improvisateur ne cherche pas la perfection d'une œuvre achevée, il entend montrer la recherche en cours et revendique ainsi la création comme un cheminement, voire une esquisse ou une ébauche. Tout film improvisé garde la trace d'une expérience collective qui se prolonge sous les yeux d'un spectateur invité à entrer dans un atelier où les participants, quel que soit leur statut, assument leurs doutes et leurs incertitudes. Étudier l'improvisation consiste alors à théoriser à partir des pratiques, en s'appuyant au besoin sur les témoignages des membres des équipes qui ont participé à ces aventures.

Dans le cinéma improvisé, chaque décision affirmée pendant le processus de création semble destinée à libérer sur le plateau des forces imprévisibles, à faire de chaque prise un événement en soi et non la *représentation* d'un événement. Ce rapport au présent implique des temporalités singulières, des possibilités originales de vivre le temps, le jeu de l'improvisateur, qu'il soit devant ou derrière la caméra, se déployant « à l'intérieur d'une temporalité labile où prévaut l'instant⁷ ». Des formes de montage neuves naissent de ces images complexes, entre captations documentaires et éléments d'une composition en partie prédéterminée mais susceptible sans cesse de remise en question. Les cinéastes improvisateurs cherchent à faire naître d'autres rythmes, d'autres mouvements, d'autres énergies, à partir de la confiance accordée sans réserve aux puissances méconnues et souvent incontrôlables du corps. Découvrir dans l'acte même de création *ce que peut le*

corps est une définition possible de l'improvisation, avec les phénomènes de débordements et de proliférations qui en résultent. Le cinéma y a puisé les moyens d'un renouvellement qui constitue peut-être l'autre face d'une « modernité » analysée à partir des espaces désertés mis en scène par Michelangelo Antonioni notamment.

Les films étudiés appartiennent tous à un cinéma narratif dans lequel s'est posée et se pose toujours la question du corps humain et de ses élans, un cinéma qui « offre encore au regard un mouvement lesté, non dégagé de la corporéité des formes, où le grain ne s'efface pas au profit de la rapidité d'action, ni la matière au profit du récit⁸ ». L'improvisation est une manière d'investir le monde réel en laissant se développer des potentialités qui sont autant de départs inattendus de fictions, l'improvisateur traquant inlassablement des fantômes d'histoire qui peuvent surgir dans le désordre d'une réalité par nature instable. Dans cette perspective, seules les œuvres, documentaires ou fictions, dont l'ambition est de se confronter à cette réalité brute du monde seront prises en compte. Il y a bien entendu d'autres gestes improvisés dans l'histoire des images en mouvement, dans certaines tentatives radicales du cinéma dit « expérimental » notamment, ou dans les formes les plus audacieuses du cinéma d'animation⁹. Mais les questions posées alors sont différentes, et méritent une étude à part entière, partiellement menée dans quelques travaux consacrés aux frontières entre cinéma et arts plastiques. Le cinéma muet ne sera lui non plus guère présent : dans l'approximation et l'émulation qui ont accompagné les premières décennies de l'existence du cinématographe, le recours à l'improvisation fut bien plus une contrainte qu'un choix. Cela n'enlève rien aux talents des étourdissants inventeurs que furent les cinéastes des premiers temps, et Petr Král a mille fois raison de qualifier le cinéma burlesque de « cinéma jazziste¹⁰ » au regard de l'importance qu'il a donnée à l'improvisé. Mais l'improvisation comme méthode de création chez Jacques Rivette, Jacques Rozier, Johan van der Keuken ou Nobuhiro Suwa est d'une autre nature – ce qui n'empêchera pas par ailleurs le corps burlesque de faire retour dans nombre de leurs films. Quelles que soient ces restrictions, le corpus concerné par notre étude reste considérable, et il est apparu aussi vain qu'inutile de multiplier les exemples dans la perspective d'une très illusoire exhaustivité. Une sélection s'est vite imposée et les œuvres prises en compte, relativement peu nombreuses, l'ont été pour leurs capacités à susciter la réflexion à tout moment, selon la diversité et la complémentarité des problèmes soulevés, chaque film étant susceptible de s'imposer comme modèle transversal. « Il est évident, disait Jean Renoir, que les idées qui vous viennent quand on est obligé d'improviser vous viennent avec une grande force. C'est très aigu, ce sont comme des aiguilles qui vous pénètrent dans la peau. Je ne sais si elles sont meilleures que les idées qu'on a dans le silence du cabinet. En tout cas, elles sont différentes, et ça donne des œuvres différentes¹¹. » C'est bien de cette différence qu'il va être question.

NOTES

1. *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, coll. D'Esthétique, 2008, p. 193.
2. Sur les rapports entre musique savante et improvisation, la documentation se révèle peu importante mais le lecteur pourra consulter l'essai d'Umberto Eco, *l'Œuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1965, édition originale: 1962), l'ouvrage aussi riche que polémique de Denis Levaillant *l'Improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu* (Paris, Lattès, 1981) et celui, plus consensuel mais pas moins intéressant de Jean-François de Raymond, sobrement intitulé *l'Improvisation* et sous-titré *Contribution à la philosophie de l'action* (Paris, Vrin, 1980).
3. Jean-François de Raymond, *l'Improvisation*, *op. cit.*, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 15.
5. Pierre-Henry Frangne, « Entre captation et fiction: tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création », in Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, Christophe Viart (dir.), *Filmer l'acte de création*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 16.
6. Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 25-32, repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minit, 1992, p. 265. « On peut concevoir, continue Deleuze, que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents ».
7. Christian Bêthune, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, coll. D'Esthétique, 2003, p. 58.
8. Vincent Amiel, *le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998, p. 2.
9. On songe ici par exemple au formidable *Begone Dull Care* (1949) de Evelyn Lambert et Norman McLaren.
10. In *le Burlesque, ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 60.