

De l'écrit au film :
le scripte face aux différentes incarnations du temps
(ou la question du premier spectateur temporel)

**Mémoire de fin d'études scripte
de Tanguy Matignon**

Tutrice : Lydia Bigard

Sous la direction de Sophie Audier et Donatienne de Gorostarzu, directrices
du département scripte à la Fémis



Promotion scripte Zoé Zurstrassen, 2021

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est l'aboutissement d'une réflexion débutée maintenant il y a plus d'un an et demi. S'il existe aujourd'hui, c'est grâce aux trois années passées à la Fémis et à tous les gens que j'ai pu y rencontrer. Qu'il.e.s soient étudiant.e.s ou intervenant.e.s. Merci à tous et à toutes.

Je tiens à remercier plus particulièrement du fond du coeur :

Sophie Audier et Donatienne de Gorostazu, mes deux directrices du département scripte qui ont su me faire découvrir, apprendre et aimer le merveilleux métier de scripte comme personne au sein de ce formidable département plein d'amour et d'attention. Merci infiniment.

Mes trois camarades de choc de promotion, Florence, Maria et Kilian avec qui j'ai appris à grandir dans cet univers là ! Attentif.e.s tout au long de ces trois ans avec leurs rires et leur bonne humeur, ils n'ont cessé d'être des piliers précieux. A bientôt pour le prochain apéro !

Lydia Bigard, pour m'avoir accompagné et soutenu pleinement dans ce travail et cette réflexion sur le temps ! Merci pour ton attention, ta rigueur et nos nombreux échanges fructueux.

Nicole Brenez, Mathilde Profit, Olivia Bruynoghe, Isabelle Ribis, Alain Gomis, Fabrice Rouaud, Crystel Fournier, Delphine Daull qui ont donné de leur temps pour répondre à mes questions et réfléchir sur le sujet. Toutes ces voix infusent le mémoire d'une manière ou d'une autre.

Sabine Lancelin pour ses documents de travail et Stéphanie Pouech pour ses conseils.

Charles et Lilian, mes deux colocataires et amis depuis maintenant cinq ans. En souvenir de notre rencontre à Nantes. Merci pour tout le temps passé ensemble.

Violette, avec qui je partage ma vie maintenant depuis deux ans et qui ne cesse de me soutenir, de m'écouter ronchonner et m'aiguiller sans relâche. Merci.

Mes parents, qui depuis le début me soutiennent et m'encouragent à fond dans cette voie là. Merci pour nos discussions et pour la confiance que vous m'avez donnée.

Un énorme Big Up à la promotion John Carpenter !!! Vous êtes les meilleur.e.s !

Merci également à Bénédicte Kermadec, Anne Wermelinger et Mayliss Desaint-Acheul avec qui j'ai posé mes premiers pas dans le monde professionnel du cinéma et de la scripserie française !

Merci à toi, Donatienne, pour ton travail sur le long court ainsi que ta belle confiance. Cette collaboration débutée ensemble me donne envie de continuer toujours plus loin à tes côtés.

Et à toi Mamou, qui sera toujours là.

SOMMAIRE

0. Introduction	5
0.1. « Le ciel derrière nous », TFE de Donatienne Berthereau	10
0.2. Préambule.....	11
1. Le temps théorique, le temps fantasmé.....	13
1.1 Réception et première(s) lecture(s) du scénario.....	13
1.2. Rationaliser les temporalités : préminutage, chronologie et continuité.	18
1.3. Questionner « l'entre-séquence ». Le cas de l'ellipse.	29
1.4. Faire face au surnaturel/mental dans l'appréhension de certaines temporalités.	32
2. Le tournage : réalité et mise à nu de la temporalité.....	37
2.1. Mise-en-images : de l'écrit au mouvement.....	37
2.2. Durées et rythmes : du plan à la séquence	42
2.3. Fabrication d'un trouble temporel dans une temporalité bousculée.....	48
3. Le temps du montage : reconstruction et connexion au temps souterrain du film.....	55
3.1. Re-crédation de durées et de temporalités	55
3.2. La musique comme mouvement et forme temporelle	59
3.3. Le montage d'Aujourd'hui : un laboratoire de sensations	62
4. Conclusion.....	64
5. Liens extraits filmiques.....	67
6. Bibliographie	67
7. Filmographie.....	68

« From when we say « action! » to when end by saying « cut », what is happening ? It is the fixing of reality, the fixing of time. The conservation of time for us to keep forever. No other art form can fix time except cinema. So film is a mosaic of time... all three have dialogue. »

Andrei Tarkovski

0. Introduction

« *Comment arriver à rendre sensible et concret le temps d'un film ?* » Qu'il soit court ou long, rapide ou contemplatif dans son rythme. C'est cette toute première question à l'état embryonnaire, qui m'a mené sur la piste de cette réflexion sur le temps pour mon mémoire de fin d'études scripte à la Fémis.

Un des premiers éléments auxquels j'ai pensé en démarrant et qui me fascine, réside dans l'aspect empirique que revêt l'expérience cinématographique en salle. Celle des diverses temporalités et durées qui se télescopent et que nous vivons en tant que spectateur lors d'une séance au cinéma. Il y a ce sentiment étrange et grisant, auquel on ne pense pas forcément et qui résulte de l'imbrication de trois paramètres temporels précis. Le temps de la diégèse (*x temps*) que l'on nous fait vivre sur une durée précise (*x temps du film*), à une heure précise (*heure x*). Nous raconter en 2h20, trente ans de la vie d'un personnage, d'une famille ou d'une époque par un jeu des temporalités et un resserrement du temps, modifie et bouscule notre perception intime du temps et de ses déroulés possibles. Si cela fonctionne, le spectateur l'accepte et se laisse entraîner dans cette temporalité « fausse » et « trafiquée ». A la fin du film, quand les lumières se rallument, nous revenons à « notre temps », à celui qui a continué de s'écouler « normalement ». Nous espérons secrètement y revenir le plus rapidement possible pour se retrouver confronté de nouveau à des expériences temporelles fortes, ciment de l'être que nous sommes et qui ne cesse d'évoluer.

Andreï Tarkovski, dans son ouvrage Le temps scellé¹, commence par se demander « *qu'est-ce qui conduit les gens au cinéma ?* ». Je pense que cette question recoupe mon envie de mémoire et le cœur du sujet à venir. « *La motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. (...)* » La salle de cinéma apparaît alors en tant qu'hétérotopie² qui crée ce que l'on appelle des hétérochronies pour le spectateur. Elle le met en rupture totale avec son temps traditionnel, chronologique et implacable.

¹ Tarkovski, Andreï. *Le temps scellé*. Philippe Rey / *Fugues*, 1986, 240 pages

² Hétérotopie est un terme créé par Michel Foucault en 1967 lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres ». Il désigne par là un espace concret type salle de théâtre, de cinéma qui abrite l'imaginaire et renvoie, comme une utopie, à d'autres lieux. Cela engendre des hétérochronies qui mettent les hommes en rupture avec leur temps traditionnel (une salle de cinéma par exemple).

Mes premiers chocs cinématographiques prenaient en charge un traitement fort et singulier du temps dans sa narration. Ce n'est qu'après coup et lors de mes actuelles années d'études en cinéma, que j'ai pu poser des mots dessus pour commencer à décrypter les mécanismes temporels à l'oeuvre. Il y eu la période des films fleuves où le passage du temps se mêlait à la question des vestiges, des traces laissées dans l'histoire, le tout nimbé de mélancolie et de nostalgie d'une époque révolue. *Il était une fois en Amérique* (1984) de Sergio Leone, *Voyage au bout de l'enfer* (1978) de Micheal Cimino en sont trois exemples prénants. Dans un autre style et avec une autre approche du réel, le cinéma asiatique de Hou Hsiao Hsien ou Apichatpong Weerasethakul m'a toujours émerveillé. Comme s'ils tentaient, derrière une apparente lenteur rythmique, de déceler un autre rythme de vie où des choses secrètes se révèlent à l'oeil humain. Voir à travers un temps dilaté, rendu irréel. A l'inverse, la question de la représentation du temps dans les films d'action comme ceux de Micheal Mann (*Miami Vice* (2006) ou *Hacker* (2015)) ou de Tsui Hark (*Time and Tide* (2000) par exemple) est fascinante. Le monde que leurs caméras rencontrent semble s'emballer et se diffracter dans tous les sens, sans avoir de logique propre. Tout n'est que mouvement permanent et fuite en avant.

Ces différentes manières cinématographiques de rendre compte d'un regard particulier sur le monde environnant et les temporalités dans lesquelles elles se fondent, sont à mon sens l'essence même du cinéma et de son pouvoir de captation.

Mes films de « patrimoine », ceux que je chéris intimement, ont tous, à des degrés divers et à des moments de ma vie différents, résonné par rapport à mes expériences de temps personnelles. Par expériences de temps personnelles, j'entends mes souvenirs, des sensations reliées à des moments vécus dans un passé plus ou moins lointain et un présent plus ou moins proche. Un flux psychique constant, bouillonnant, imprévu qui nous constitue tous. Une mosaïque temporelle en somme. Frédéric Sabouraud (professeur à l'université Paris 8), parle en effet d'un « *continuum temporel (...) organique et/ou dialectique*³ » qui est engendré par les différentes temporalités qu'un film traverse et met en exergue. Que ce soit via l'image, le son ou le montage il en résulte un effet de sens, une pensée, une

³ Notes de cours de Frédéric Sabouraud, « *Les achronologies au cinéma* », janvier 2019. Polycopié de 24 pages.

direction, une manière d'envisager le réel qui est filmé. De ça, naît une structure temporelle singulière, insaisissable (qu'elle s'établisse dans une logique de continuité ou au contraire de discontinuité) qui peut entrer en résonance avec le spectateur et « *figurer une expérience de la durée que nous pouvons ressentir, reconnaître plutôt que de la comprendre* ».

Il est peut-être utile, avant de continuer, de rappeler ici ce qu'on désigne sous le terme de « temporalité ». Il s'agit d'une ligne, une trame qui regroupe une succession d'évènements qui existe dans le temps ou dans un temps donné précis.

Dans son livre intitulé Le cinéma du Diable⁴ paru en 1947, Jean Epstein évoque le terme de « cénesthésie » : « *sentiment général de vivre, dans lequel se somme et confond une foule de sensations indistinctes, recueillies par la sensibilité, très imparfaitement consciente, de nos viscères. Sensibilité primitive, foetale, très animale, très éloignée de l'intellect (...)* ». C'est en effet que le passage du temps, pour un être humain est vague, inconstant et il doit en permanence interroger sa propre expérience passée pour s'ancrer dans la réalité, et/ou retrouver des souvenirs, raconter des expériences vécues. Le temps n'a pas de formes, ni de règles sauf celles que l'humain lui a données pour tenter de le maîtriser un tant soit peu. Il est intéressant de voir qu'un des moyens trouvés par les humains pour parler et représenter le temps a été de le contraindre à entrer dans « *des graphiques, des tableaux chronologiques synoptiques, etc., que nous trouvons si utiles et qui présupposent déjà une parenté entre les dimensions de l'espace et la dimension du temps, puisqu'elles peuvent toutes être représentativement traitées de manière semblable* ». Le lien aux documents que le scripte prépare en amont du tournage (préminutage, continuité, chronologie) pour pouvoir être à même de saisir et maîtriser l'ensemble du film est évident. Mais cette manière de représenter le temps, d'en parler n'a « *qu'un pouvoir évocateur tout à fait conventionnel et très faible* ». Le temps est ici réduit à des informations, des données basiques compréhensibles par tous. Tout l'enjeu se retrouve ici, dans ce paradoxe : comment réussir la transition « organique » de l'aspect temporel dans ce passage entre l'écrit et le film en images et sons ?

⁴ Epstein, Jean. *Le cinéma du diable*. Les classiques du cinéma. Les éditions Jacques Melot, 1947, 233 pages.

C'est ce questionnement sur la temporalité d'un film et ses diverses formes qu'elle revêt que je veux, dans ce mémoire, questionner et confronter à l'exercice du métier de scripte. Depuis la réception du scénario jusqu'à l'étape montage tout en passant par le tournage. Le temps est un sujet extrêmement vaste et sans fin. Il serait donc inutile et pénible, pour vous lecteurs, que j'essaye d'englober et de référencer toutes ses définitions et ses formes physiques mais aussi philosophiques. Au contraire, je veux tenter de décrypter les mécanismes temporels à l'oeuvre dans la fabrication d'un film et leurs multiples transformations (de l'écrit aux tableaux à cases avant de devenir images et sons et d'être organisés en blocs de montage). Que ce soit autant dans l'aspect technique du métier que dans ce qu'il y a de plus mystérieux, insaisissable, souterrain dans son ressenti et la manière de l'appréhender.

Pour lier la question temporelle et son aspect personnel dans son ressenti au métier de scripte, je prendrai comme point de référence « le premier spectateur ». Avant « d'être scripte », j'ai toujours été en premier lieu un spectateur qui découvrait des films depuis mon plus jeune âge. Cependant, pour ce mémoire je me place en tant que futur scripte et pose comme postulat de départ que ce métier s'apparente au rôle de premier spectateur. Premier spectateur candide, celui qui découvre une histoire, puis chemin faisant, du spectateur distancié qui ne cesse de faire des allers-retours, des zooms-dé-zooms tout au long du processus de fabrication d'un film entre les intentions de départ et les réalités concrètes qui se présentent tous les jours. Nous avons un trajet à créer au fur et à mesure du processus de fabrication pour toujours intégrer la question de la finalité de l'oeuvre et de sa réception par un public. Cela demande donc une compréhension et une connexion totale au scénario et aux enjeux cinématographiques. Que ce soit lors de la « dissection » des questions et des formes temporelles qui structurent un scénario en préparation puis lors du tournage et de la réalisation concrètes et éprouvantes de celles-ci (temporalités bouleversées car déstructurées par l'ordre de tournage, les contraintes matérielles et économiques...), nous n'avons de cesse, nous scriptes, de constamment ramener cette matière filmique dans sa continuité pour avoir un point de vue (celui d'un spectateur) global et structuré mais aussi (et surtout) sensitif et émotionnel.

En parallèle de ma réflexion sur le sujet, la forme du mémoire s'est maintes fois transformée. Quelle ligne directrice suivre pour structurer ces différents points ? Il me vint l'idée d'inclure le récit d'un tournage Fémis où je fus scripte, en mars dernier à Marseille (il s'agit d'un TFE réalisation = travail de fin d'études, 4^e année). J'ai pu y occuper une place très intéressante en tant que scripte car Donatienne Berthereau (la réalisatrice) me mit au centre des questions artistiques de son film et cela depuis l'écriture jusqu'au tournage. Nous avons donc eu un échange constant et très dense, notamment sur les diverses questions de temporalités du projet. Elles furent multiples, variées et recoupèrent des pistes que je travaillais déjà depuis un certain temps. Cette expérience riche de tournage me servira à évoquer ce qui n'a pas fonctionné par rapport à l'attente du film imaginé et préparé et voir ce qui aurait été nécessaire de faire pour atteindre nos objectifs. Cela m'aidera donc comme levier pour mettre ces réflexions en liens avec d'autres films présentant une forme plus aboutie et réfléchie sur ces questions. Introduire une expérience personnelle de tournage en regard des différentes paroles recueillies, m'a permis de construire un jeu de miroirs et de parallèles au fil des différentes étapes du mémoire.

En plus de ces deux points principaux et pour pousser la réflexion plus loin autour de la temporalité et de ses possibles représentations et maniements, je me pencherai ponctuellement, au cours des trois parties, sur un motif temporel précis, celui du fantôme/revenant au cinéma (à travers deux extraits). Avec un cas spécifique comme celui-ci, où le cadre spatio-temporel peut-être amené à être bousculé, dans une certaine esthétique, je tenterai de questionner le travail de la multi-temporalité et des sensations de trouble qui peuvent en surgir.

En partant de ces points de départ, il me semble maintenant possible de vous exposer le cheminement que suivra ce mémoire.

En préambule de la première partie, je partirai des réflexions d'un monteur, Fabrice Rouaud, sur ce que devrait être un scripte dans la pratique de son métier et de son rapport aux formes temporelles.

Nous enchaînerons sur une première partie consacrée à la préparation d'un tournage et aux différentes questions temporelles que rencontre le scripte avant de passer à l'étape du tournage et à la manière dont le temps du film se réinvente constamment à travers le découpage, le jeu, l'écriture, les décors, etc. Nous terminerons en abordant la question essentielle du montage et de la ré-invention de

la temporalité et de ses sensations. Les différentes parties trouveront entre elles des échos grâce aux fils rouges du premier spectateur et du motif du fantôme/revenant tout en essayant de répondre à la question centrale suivante : quelles peuvent être les différentes appréhensions de la temporalité d'un film par un scripte ? Mettant en jeu une donnée (le temps) à la fois abstraite, subjective et malléable, comment la travaillons nous et la synthétisons nous à différents stades d'un film en cours de fabrication ?

— — —

0.1. « Le ciel derrière nous », TFE de Donatienne Berthereau

Avant de commencer dans le vif du sujet, je me permets de vous présenter rapidement le film de Donatienne Berthereau pour que vous ayez des portes d'entrées possibles et que la lecture soit la plus agréable et fluide possible.

Le lien Vimeo, ainsi que le mot de passe, est disponible en fin de mémoire⁵.

Donatienne m'a proposé de travailler comme scripte sur son TFE en février 2020. J'ai lu pour la première fois une version du scénario en avril-mai 2020. Toute la partie marseillaise n'était pas encore très développée. Ce qui l'intéressait le plus, me semblait-t-il, c'était son désir d'aller filmer sur une île. Celle du Frioul au large de Marseille en l'occurrence. De couper les ponts avec l'univers urbain et la civilisation pour s'immerger dans une nature brute, en étant au plus près du vivant. Qu'il y ait un « reset » pour les personnages, où ils apprendraient à se re-découvrir, à mieux se comprendre alors qu'ils s'enlisent dans leurs vies intimes.

Elle ne voulait pas avoir une grosse équipe mais partir dans une configuration légère, proche du documentaire en s'adaptant aux contraintes des lieux et aux propositions des ses comédiens avec qui elle travaillait en amont depuis plusieurs mois. Chose importante pour elle, le film devait vivre avant le tournage, au tournage et également après. C'est-à-dire qu'il ne devait pas y avoir seulement l'étape scénario puis tournage mais commencer à tourner de manière documentaire

⁵ Les trois liens vidéos des trois extraits filmiques étudiés, sont disponibles à la fin du mémoire, à la partie 5.

tout en préparant le film pour qu'ils se construisent et se nourrissent des rushes emmagasinés auparavant.

« *Le ciel derrière nous* » est un nouveau titre. Le titre de travail a été « *La contre-allée* ».

C'est un film de fin d'études tourné en cassettes DV et en pellicule 16 mm. Couleurs. Version de montage finale : 35 minutes, générique compris. 14 pages de scénario.

0.2. Préambule

Il me paraît intéressant, avant d'entrer dans la première partie, de considérer ce qu'est le métier de scripte actuellement et ce qu'il peut apporter au sein d'une collaboration artistique, notamment sur les différents aspects liés à la temporalité d'un film.

Le scripte travaille à et centralise un large éventail de tâches et de notions tout au long de la fabrication d'un film : que ce soit les questions d'écriture et de sens via le scénario en premier lieu, le préminutage ainsi que l'élaboration progressive de sa chronologie et de sa continuité dans un second temps, le découpage technique du film, veiller au respect et à la cohérence de la bonne mise en images des séquences ou bien du jeu des comédiens et de leurs variations d'intensité. Nous décortiquons, nous interrogeons le film sous tous ses aspects pour garantir sa bonne exécution au tournage. Interroger le temps du film, sa chronologie et la temporalité dans laquelle il va s'inscrire et s'incarner fait partie de la longue liste de ce que nous avons à faire. C'est une porte d'entrée, parmi tant d'autres (l'émotion, le rapport au réel et son point de vue en sont des exemples), par laquelle entrer dans l'intimité d'un film et de son réalisateur.ice. Que ce soit une comédie à grand public, un film d'action, d'horreur, un drame ou un film d'auteur de niche, la question temporelle et ses divers ressorts se pose à chaque fois. Sous des angles différents, avec des attentes artistiques différentes et ne visant pas forcément le même type de spectateur.

Elle irrigue le cinéma et en est la matière même. En tant que scripte, et de mon point de vue, il est essentiel et très important d'être à même de s'adapter à de multiples genres cinématographiques. Tous ne seront pas perçus et ressentis de la même manière dans leur déroulé temporel. Chez certains, ce ne sera pas forcément la question centrale et elle sera d'ordre plus utilitaire et logique, chez d'autres il s'agira d'essayer de créer et de faire vivre au spectateur une véritable expérience temporelle dans une forme filmique particulière.

Donc, quelle place y a-t-il à prendre pour nous, scriptes face à ces divers enjeux ?

Au-delà de notre travail « classique » (que je détaillerai au fur et à mesure de l'avancée dans le mémoire), que pouvons nous apporter au réalisateur.ice pour l'aider au mieux à retranscrire une sensation précise de temps et s'accorder au mouvement souterrain du film, son essence ? Cela soulève aussi un enjeu économique de production : à quel moment est ce le plus opportun d'arriver pour nous en préparation ?

Tout l'enjeu étant d'arriver à rendre concret et perceptible une notion mystérieuse et impalpable.

Fabrice Rouaud, monteur des films d'Alain Gomis me livrait sa conception du métier de scripte par ces paroles : *« C'est intéressant de savoir ce qu'est un métier dans sa substantifique moelle et pour moi le métier de scripte c'est le rythme et la temporalité du film. C'est fondamental dans ce domaine là... plus qu'à veiller aux raccords de geste ou de costumes. Le métier est en train d'évoluer dans le sens où ce n'est pas la primauté du travail. L'obsession est d'être un soutien à la mise en scène et sur ces questions là de temporalité dans le scénario plus particulièrement. A la lecture des choses sont évidentes puis quand on tourne ce n'est pas si facile. Cette mémoire là, cette mise en images, c'est le scripte qui l'a.*

« Est ce que cette ellipse va passer ? Comment va t-on comprendre qu'on revient à cet endroit, dans ce temps là, avec une certaine valeur de plan ? » L'intelligence du scripte, à mon sens, c'est de pouvoir se dire « Si on fait comme ça, ça marche mais si on fait autrement ça marche aussi ». Et ça souvent ce n'est pas pris en charge par les scriptes. C'est sa responsabilité. Il est aussi en dehors du temps qu'impose la technique sur un tournage. Tu peux avoir ce temps là de pensée. »

Depuis des décennies, le métier de scripte n'a cessé d'évoluer et de se transformer. Tant techniquement que dans la relation au réalisateur.ice. Ses possibilités techniques et son champ d'action se sont ouverts. Il y a une place à prendre et/ou à

continuer de travailler notamment sur les questionnements autour du temps et de ses possibilités cinématographiques.

A travers cette première parole et ces quelques observations, se dessine en filigrane l'idée d'un scripte premier spectateur temporel face à cette matière vivante délicate à manipuler.

En ayant en tête ces notions là, nous pouvons désormais amorcer la première partie de ce mémoire consacrée aux différentes étapes préparatoires d'un film que le scripte rencontre.

1. Le temps théorique, le temps fantasmé

1.1 Réception et première(s) lecture(s) du scénario

La première lecture d'un scénario est une étape essentielle pour un scripte. Elle est fondatrice dans l'approche qu'il en aura et le(s) prisme(s) par le(s)quel(s) il l'abordera. C'est ici que naissent les premières émotions, les premières sensations qui deviendront par la suite des balises, des points d'ancrage lorsque le tournage commencera. Une étape zéro en quelque sorte. Un référentiel pour re-questionner les envies principales, les intentions premières lorsque celles-ci auront tendance à se perdre dans les multiples contraintes techniques et économiques que traversera le film. Donatienne de Gorostazu (scripte) a besoin d'un vrai temps entre la première, deuxième et troisième lecture du scénario pour pouvoir prendre progressivement de la hauteur et être à même de travailler au mieux sa fiche de lecture. Fiche de lecture sur laquelle elle s'appuiera lors de sa rencontre avec le réalisateur.ice et qui contient tant ses premières impressions, que ses interrogations et ses diverses propositions aux points sensibles relevés. C'est une première phase où elle s'approprie le film en essayant de comprendre comment il se construit et s'articule, ce qu'il veut dire, comment il le dit, etc. En tant que scripte nous essayons de porter un regard à la fois neuf et vierge, proche d'un premier spectateur qui

découvrirait le film lors de cette lecture. C'est à ce stade que les premières impressions liées au passage et au maniement du temps ressortent et se cristallisent, différemment selon les scriptes. Il est important lors de cette première lecture, de lire le scénario d'une traite pour s'immerger dans son univers, dans sa temporalité et essayer de ressentir et de comprendre sur la continuité ce qui veut se raconter et quelles sont les images proposées. Comprendre la proposition que l'on nous fait pour prendre le bon chemin et dialoguer ensuite en profondeur le plus rapidement possible avec le réalisateur.ice lors du premier entretien que nous aurons. C'est une première prise de contact, pour nous scriptes, où nous allons aussi évaluer ce qui nous parle intimement, ce qui fait écho ou non. Aurons-nous des choses à apporter concrètement et artistiquement à ce projet ?

Pour Mathilde Profit (scripte), la question qui prime à cette étape est celle du regard qui est porté sur le sujet et sur le monde. Puis il y a la phase où elle « *tente de comprendre comment le scénario essaye de rendre compte d'un certain rapport au temps. Les films sont pour moi des expériences temporelles, d'une mise en scène d'un rapport sensible au temps. J'essaye de trouver comment l'écriture cinématographique va rendre compte de ça.* »

Un aspect important joue, à ce stade là, dans la compréhension globale du scénario que nous essayons de nous faire : celui du genre. Comprendre dans quelle veine nous nous trouvons est essentiel pour ajuster notre regard et accueillir la proposition selon un point de vue adapté. Pour Olivia Bruynoghe (scripte), « *ça détermine la lecture et l'appréhension du contenu. Si on te dit pas que c'est une comédie ou un thriller, tu ne lis pas certaines choses par le bon prisme.* » En effet, la comédie fonctionne sur un principe de vitesse (que ce soit dans les actions ou les dialogues). Il y a une sorte de fuite en avant constante. C'est le cas dans les films de Ernst Lubitsch par exemple (*Sérénade à trois* (1933)) qui se passent majoritairement dans des chambres. L'action dramatique est sans cesse rythmée par d'incroyables jeux de portes et des quiproquos à tout va. Aujourd'hui, Antonin Peretjatko (*La fille du 14 juillet* (2013)) ou Albert Dupontel (*Adieux les cons* (2021)) travaillent ce style là où le rythme, les durées sont parfois poussés à l'extrême, déréalissant ainsi le monde représenté et le propos. A contrario, le western fonctionne sur une série de codes où la dilatation du temps est souvent de mise. C'est le cas dans *Le grand silence* de Sergio Corbucci (1968) avec cette atmosphère ouatée que donne la neige ou bien le très célèbre combat final dans le cimetière dans *Le Bon, la Brute et le Truand* de

Sergio Leone (1966). L'horreur et/ou la terreur fonctionnent elles, sur un système de stop-and-go avec des phases de suspend et d'autres de soudaines accélérations de l'action (comme *Hérédité* de Ari Aster (2018) ou *It follows* de David Robert Mitchell (2015)). Ces divers genres sont constitués de codes tous différents et ne traduisent pas le même effet lors de la lecture. Cette compréhension nécessaire est importante notamment pour la phase suivante que constitue le préminutage.

La progression dans la lecture et dans ses divers ressentis se fait ensuite par étapes comme me le signalait Lydia Bigard (scripte). « *Je m'impose de revenir régulièrement à mon statut initial de première spectatrice pour me poser les « questions justes ».* « *Comment ne pas perdre de vue le regard de celui qui découvre un film ?* » et « *comment améliorer le projet initial ?* » Une fois la ou les premières lectures « *innocentes* » terminées, les questionnements structurels apparaissent et les aspects temporels sont bien souvent ceux qui arrivent en premier. Je focalise mon attention sur le(s) passage(s) du temps, les zones d'ombre ou les imprécisions temporelles, les incohérences chronologiques, les ellipses. » Une fois la première lecture passée nous quittons cette posture de « *premier spectateur* » et commençons à nous placer en tant que « *spectateur distancié* ». C'est ce relais entre ces deux états qu'il faut arriver à prolonger dans la durée totale du projet pour pouvoir mettre les choses en perspectives et se référer à cet état premier que nous avons eu. Il y a derrière ça l'idée d'un carburant qui servira constamment à alimenter la pensée du scripte tout au long de la fabrication du film. Suivant les scénarios, les formes écrites peuvent être très variées : allant du classique au niveau de la construction à des formes poétiques et visuelles où l'imaginaire prend une grande place ou théorique. Il n'y a dès lors plus la même approche et il faut arriver à « *retrouver le chemin que tu dois faire en tant que spectateur pour retrouver le sens initial.* » me confiait Sophie Audier (scripte). C'est le cas sur un film comme *Aujourd'hui* d'Alain Gomis (nous verrons plus tard un extrait du scénario). C'est un moment où l'on peut déjà commencer à cerner l'accessibilité du projet et la compréhension qui s'en dégage.

Pour le film de Donatienne, je me suis donc tenu de lire son scénario en une fois, au calme, pour me faire une première idée de son projet et voir ce qui ressortait de manière évidente et ce qui au contraire, freinait mon insertion en tant que premier spectateur dans le récit. L'enjeu temporel était clair et bien mis en avant. Il était

explicité théoriquement pour le lecteur. Créer un passage du temps qui se détraque au fur et à mesure que les personnages avancent dans l'île. Il y avait l'idée de rentrer dans leurs têtes, d'adopter le point de vue de leurs psychés et donc de se confronter à une représentation cinématographique de leurs temps mentaux. L'aspect chronologique devait être brisé et laisser place progressivement à un patchwork de sensations temporelles qui s'entremêlent. Pour le côté narratif, j'ai dû relire le scénario deux, trois fois pour commencer à comprendre où est ce qu'il menait et ce qu'il racontait en profondeur. Le sens direct n'était pas clair d'emblée et se dessinait en sous-bassement. C'était le cas pour ce qui motivait les personnages dans leur fuite en avant et leurs choix, notamment sur l'île. Le sens de ses actions se situe très souvent en-deçà de la ligne de compréhension directe pour le lecteur. Elle n'aime pas les sur-ligner. Ce qui représente à la fois un beau pari (notamment sur les questions de jeu et de mise en images) mais aussi un risque : perdre dès le début le spectateur et ne pas considérer suffisamment sa place dans le récit. L'histoire oscille entre un drame très psychologique, verbal et un film d'atmosphère, déconstruit basé sur des non-événements du quotidien où l'étrange s'invite peu à peu. Il y avait des références fortes aux films d'Antonioni, notamment *L'Avventura*⁶ avec ce passage sur l'île et les personnages qui commencent à errer et se perdre en conjectures existentielles. Cette oscillation, que nous avons soulevée en lecture mais que nous n'avons jamais réellement tranché jusqu'au tournage, laissant le film dans un entre-deux, ne marche pas à mon sens dans la version finale de montage. La veine psychologique a été préférée, dans une structure et un temps de film qui n'était pas conçu et suffisamment solide à l'origine pour ça. Si les films d'Antonioni sont si prégnants, c'est par la force de leur mise en images par rapport au script et à la part psychologique humaine qu'ils transportent. Le mouvement des corps entre eux (entre attraction et répulsion) dans d'immenses espaces dépeuplés de vie humaine, traduit un état d'arrêt des relations humaines et du temps à travers des alternances de cadres très larges et très serrés. Ce changement d'échelle constant crée un sentiment de suspension. Son formalisme très poussé et ses mouvements amples de caméra prennent en charge le cœur du sujet. Cette transition là, nous, nous ne l'avons pas assez pensé concrètement en amont pour assurer le bon

6 « L'Avventura » de Michelangelo Antonioni (1960), est un film italien, qui marque le début de la modernité au cinéma. L'histoire se déroule en grande partie sur une petite île rocailleuse en Méditerranée. Premier volet d'une trilogie consacrée à l'incommunicabilité entre les êtres avec *La Nuit* et *L'Eclipse*.

déroulement de l'histoire. Par effet de ricochets, des déséquilibres se sont créés jusqu'au montage. Nous reviendrons sur le « pourquoi » tout au long des parties.

A ce stade là, je me suis rendu compte de l'importance, lors de cette première rencontre avec un scénario aux enjeux parfois spécifiques, d'écrire pour garder une trace de tout ce que l'on avait pu ressentir et penser. En tant que première lecture fondatrice et pour la suite du travail, je me suis donc focalisé sur mon premier ressenti et ce que j'y avais vu. Des sensations, des images indistinctes, une couleur... Il en ressortait que les plans devaient apporter une rupture de rythme pour que la bascule entre moments narratifs classiques et ceux particuliers existent pleinement. Aller vers quelque chose de fragmenté ou alors tendre vers une certaine dilatation du présent pour distordre in fine le processus temporel à l'oeuvre.

10. INT. NUIT.

Laure, Alex et Marie cuisinent une tarte dans la cuisine. Ils sont un peu à l'étroit, ils boivent du vin rouge. Il y a le bruit des oignons qui grillent dans la poêle, l'eau qui bout, etc..

Quand Laure est là, ils semblent plus détendus, comme s'ils donnaient le change.

Dans le salon, Ils mangent, l'alcool délie un peu les langues. Laure est assise sur un gros fauteuil noir tandis qu'Alex et Marie sont en face d'elle, lui par terre, Marie sur une malle.

Laure leur pose beaucoup de questions sur eux, leur couple. Dans leurs réponses, on peut sentir les non-dits de leurs blessures.

(De la même façon que je lui posais des questions dans les entretiens, elle leur pose les mêmes questions, comme si je parlais à travers elle)

En les faisant parler, c'est comme si elle essayait de réactiver son histoire passée à elle. Ils dansent un peu.

Puis, Laure va se coucher dans leur chambre, épuisée. Tandis qu'elle dort, ils se retrouvent seuls. Maladroits, ils essaient tant bien que mal de s'embrasser, de se caresser, mais c'est un échec.

Marie va finalement se coucher dans le lit avec Laure.

Extrait de scénario de *Le ciel derrière nous*.

Pour Olivia Bruynoghe (scripte), cette étape là est « *instinctive* » et de « *l'ordre de l'organique* ». Ayant travaillé plusieurs fois avec Tran Anh Nung et notamment sur *Éternité* (2016), « *La première version était comme un long poème en prose. Qui était de l'ordre du ressenti, de la métaphore, de l'évocation et de la poésie. C'était comme un souffle de vent, une ondée, en un seul mouvement. J'essaye donc de voir dans les temporalités, la cohérence inhérente à celles-ci. Ça peut être sous forme de couleurs.* »

Lier, pour certains types de scénarios, le stade de la première approche à d'autres motifs artistiques comme une forme, une image ou une musique est un médium très intéressant à questionner pour aborder un film par un autre point de vue, pouvant être très personnel.

Ces sensations initiales sont souvent très vraies et justes, sauf si elles sont démenties par le réalisateur.ice lors d'une discussion. Il est important de les considérer et de ne pas les oublier pour re-questionner (autant de fois que nécessaire) des éléments essentiels de sens ou d'équilibre. Le rire, pour une comédie, est un exemple signifiant. Cette réplique, cette action m'a-t-elle fait rire ? Si oui, pourquoi ? ou si non, pour quelles raisons ? Une question de rythme, de tempo d'un enchaînement particulier ou de réalisme ? Sur le plateau, tout prendra corps et il faudra se reconnecter à cette étape initiale, de nous, scripte, seul sur notre canapé lisant le scénario.

1.2. Rationaliser les temporalités : préminutage, chronologie et continuité.

Le passage entre ces premières lectures et approches du scénario et le début du travail préparatoire de scripte est un moment à la fois excitant mais aussi complexe et déroutant. Nous quittons notre regard de premier spectateur vierge pour adopter un regard « analytique », celui du scripte. Nous allons nous approprier le film, dans son ensemble et dans ses détails, pour en extraire petit à petit toute la sève et le maîtriser le mieux possible au tournage. Au plus un scripte a de temps de préparation, au plus il sera à même d'anticiper les futurs problèmes (de tout ordre) que l'équipe technique pourrait rencontrer. Que ce soit en image, en son ou pour le HMC (habillage, maquillage et coiffure). Aujourd'hui, ce temps de préparation est souvent très court (pour une question d'argent) et les scriptes se retrouvent maintes fois dans des situations d'improvisation par rapport à des éléments essentiels qui n'ont pas été soulevés suffisamment tôt. Cette préparation passe notamment par la rédaction de trois documents phares : le préminutage, la chronologie et la continuité.

C'est à ce stade là notamment, que le travail de fouilles temporelles archéologiques peut enfin commencer et s'affiner dans sa perception et sa construction.

LE PREMINUTAGE

Le préminutage constitue une étape clef de la préparation d'un film pour un scripte. Ayant au préalable compris le scénario, ses intentions et son rythme, le scripte va estimer la durée de l'histoire. Muni de son chronomètre, il va jouer les scènes, lire les dialogues à haute voix en essayant de coller au plus près du film que souhaite le réalisateur.ice. Un premier temps, une première durée va en découler. Il y a évidemment une part de subjectivité qui existe quand nous préminutons. Certaines séquences peuvent présenter des flous de compréhension ou plusieurs options possibles (tant dans le rythme que le jeu par exemple). Nous allons choisir de préférer tel choix à tel autre. Il en résultera obligatoirement des conséquences sur la durée finale du film. Isabelle Ribis (scripte) me disait pouvoir regarder des films avec un acteur en particulier en amont pour voir son rythme de parole, son débit et l'adapter à son préminutage. Sur 1H30 de film, un comédien qui parle rapidement, dans un style mitraillette, apporte nécessairement des changements notamment au niveau des silences.

En fonction des retours et des multiples versions de scénario qui peuvent suivre, s'ensuivront autant de nouvelles versions de préminutage. C'est aussi à ce moment là, que nous imaginons dans notre esprit une ou plusieurs possibilités de montage. Cette pré-visualisation nous permet de faire des choix et de décider de faire durer plus ou moins telle action ou tel dialogue. Que ce soit un film d'action très cut ou alors un film dans une veine contemplative, nous n'allons pas imaginer le même montage ainsi que les même temps à l'intérieur des scènes. Tous ces paramètres et ces différentes possibilités sont ensuite à discuter avec le réalisateur.ice. Il peut arriver que nos estimations ne collent pas du tout avec celles du metteur en scène. Nous devons alors expliquer pourquoi nous sommes arrivés à ce résultat là et quels ont été les choix faits. En confrontant les deux points de vue, il va en ressortir que certaines actions ne peuvent pas se raconter dans un temps aussi court ou que nous passons un temps excessif sur tel aspect de l'histoire. « *Ça peut m'être utile pour montrer que tel personnage se met en action à tel moment et qu'on arrive chez tartanpion à 30 minutes de film. Ce qui est très long.* » me confiait Isabelle. Cela peut avoir des conséquences directes sur la structure du film, sur son rythme global et aboutir à des coupes de scénario et/ou de la réécriture si le film est trop long dans l'ensemble.

Le préminutage revêt un côté très sensoriel dans sa pratique. Il faut arriver à se mettre au diapason du scénario et de son essence temporelle. C'est un travail complexe, plus qu'il ne laisse y paraître. Plusieurs paramètres entrent en jeu : l'humeur, la concentration, la fatigue, etc. Nous « incarnons » le scénario pour la première fois. Cela demande d'arriver à faire confiance à son propre ressenti et à la vision du film que nous en avons. Il est très difficile de savoir exactement le temps que fera un film au final. On nous demande de rendre une estimation de durée basée sur du papier à partir de quelque chose qui n'est pas encore créé et incarné physiquement dans un espace. « *Le temps est très difficile à chronométrer. Le temps du silence, le temps induit, le temps non exprimé clairement. C'est quelque chose que le chronomètre n'intègre pas.* » réfléchissait Olivia. Tout se passe dans notre tête et c'est ici qu'entrent en jeu nos premières impressions de lectures. Quels rythmes avons-nous rencontrés ? Dans quelle(s) temporalité(s) la narration se déroule t-elle ?

Pour mon premier préminutage de *Le ciel derrière nous*, je me suis essayé à le réaliser de la manière la plus neutre possible, en me basant sur mes propres sensations et sans penser aux conversations antérieures que je pouvais avoir eu avec Donatienne. Je voulais essayer de retrouver cette position de premier lecteur, que j'avais quelque temps auparavant pour pouvoir délivrer une première durée la plus brute et honnête possible par rapport à la version de scénario actuel de l'époque. Je suis donc arrivé à 1H10 pour un premier préminutage. Temps que j'ai trouvé tout de suite très long. Je m'attendais à être davantage dans une durée de moyen-métrage, c'est-à-dire autour de 35-45 min. Qu'est ce que cela signifiait concrètement ? Que le scénario de quatorze pages, toujours pensé dans un format court ou moyen à la rigueur, devait supporter un format de long-métrage. Etait-il assez riche narrativement et assez pensé pour une telle durée ? La question que cela pose est, et de manière générale pour tous les autres types de films, est-ce qu'un film se raconte dans ces x temps (que ce soit 20 min, 1H30 ou 5H30...) ? En a-t-il besoin ? Chaque film a son temps propre. En comédie, les films sont souvent aux alentours de 1H30 et rarement plus car il faut que les ressorts comiques et l'intrigue ne se désagrègent pas dans une narration qui s'étendrait outre mesure. Il y a un niveau de tension court et dense à offrir au spectateur qui s'attend à un rythme plutôt enlevé et rapide. C'est ce que me confiait notamment Donatienne de Gorostarzu à propos des films de Gabriel Julien Laffèrière (*C'est quoi ce papy ? !*

(2021) par exemple) ou Isabelle Ribis sur les comédies très stylisées de Michel Hazanavicius.

Pour *Le ciel derrière nous*, je m'employais donc à réaliser ensuite plusieurs « passes » de préminutage, en adoptant à chaque fois un rythme différent : plus lent, plus court et médium. J'arrivais ainsi devant Donatienne avec un panel de trois possibilités différentes sur lesquels nous pouvions discuter. Nous avons terminé par arriver à un préminutage final de 53 min. Se poser la question de l'incarnation du temps et de la manière dont il va être ressenti dans une certaine continuité est primordial. Cette question, nous ne nous la sommes pas posée assez clairement car le montage final dure 35 min. Plus de la moitié du film n'est pas présent. Qu'est-ce qui n'a pas marché alors ? Donatienne écrit des scénarios basés la plupart du temps sur des non-événements du quotidien. Il n'y a pas de dramatisation à outrance avec des procédés d'écritures spécifiques. Elle porte souvent son attention sur des actions « anodines » qui constituent la vie : des regards, de la marche, manger, des silences, boire, etc. Elle y fait donc entrer une forte notion d'intimité qui demande à être redéployé par la suite dans le film et à trouver un souffle qui dure pour tenir dans le temps. Je pense que je n'ai pas assez questionné cet aspect là et que cette série de non-événements tombe comme un soufflet dans une durée de long métrage. Tout doit être plus concis et incisif. Comme je le disais, le film oscille entre deux genres. Il aurait fallu en choisir un et construire une structure narrative à son échelle. Par exemple : raccourcir considérablement la partie marseillaise pour se concentrer sur l'île et sur ce que les personnages y rencontrent pour créer une atmosphère propice à l'étrangeté. Cela me fait penser au moyen-métrage de Alain Guiraudie, *Ce vieux rêve qui bouge* (2001). Tout le récit n'est constitué que de micros-événements qui se rassemblent autour du démantèlement d'une machine dans une usine qui est sur le point de fermer. Le temps du film est dicté par le temps que met l'homme à déconstruire et ranger cette machine. Les durées se dilatent et se fondent dans une attente langoureuse et mortifère. Le tout se raconte en moins de 50 minutes. Une de ses forces vient du fait que le spectateur est rivé au désossage de la machine. Avec Donatienne, nous n'avons pas pris en compte la place du spectateur. Comment allait-il recevoir et percevoir, dans le temps, ce qu'on lui raconte ? Et l'intérêt qu'il allait y porter. L'heure dix de film prévue initialement ne présentait pas une structure suffisamment élaborée et pensée pour durer ce temps-là. Il aurait fallu amener d'autres bascules (narratives et de rythmes) au scénario.

C'est donc dès cet endroit que j'ai perdu de vue mon statu de premier spectateur car dès que nous entrons dans les rouages d'un film, il est difficile (mais crucial) de constamment prendre de la hauteur.

Un élément troublant à ce stade là, en préparation, a été l'aspect « rationalisant » que je pouvais donner avec mes préminutages au temps du film et à la matière écrite qui le constituait.

Certes, notre métier passe paradoxalement par la rationalisation de temps, de durées ou d'heures alors qu'il est impossible de correctement matérialiser le temps... C'est cependant nécessaire pour entrer pleinement au coeur du film et penser sa structure. Olivia me confirmait en effet que le « *préminutage est une porte d'entrée intéressante pour entrer dans la temporalité d'un film. Il m'arrive d'en faire plusieurs à des rythmes différents. Essayer de créer de la cohérence temporelle dans les divers rythmes qui composent le scénario. A la fin, je les reconsidère dans leur tout global de leur propre temporalité.* »

Mathilde Profit, qui « *fait de plus en plus confiance à ses sensations premières sans essayer de les décrypter tout le temps* », me disait aussi beaucoup se baser, lors de ses préminutages, sur le rythme de la musique du film s'il y en avait une. Cela donne une très bonne idée de la durée des séquences et de l'harmonie entre celles-ci. Il s'agit encore une fois de plus ici de poser le doigt sur le mouvement souterrain du film. Pour *Holy Motors* de Leos Carax (2012) sur lequel elle était scripte, c'est la première fois qu'elle n'a pu donner qu'une estimation de temps pour certaines scènes (notamment celle en motion capture). « *Je pense qu'à des moments il faut accepter qu'on ne sait pas, qu'il va y avoir une recherche... Ce n'est pas évident parce qu'on aborde toujours le métier dans un souci d'efficacité. Je prends ça comme un geste professionnel de dire « Je ne sais pas. ».* » Il s'agit évidemment d'un cas spécifique avec une forme filmique spéciale qui quitte les chemins traditionnels de la narration. Tout ce qui tend vers l'abstraction, où nous avons du mal à nous le représenter (mental, surnaturel...) présente un réel obstacle lors du préminutage car anormal et très obscur pour la pensée humaine. Cela demande de faire de vrais choix de mise en scène dès cette étape et prendre un parti pris. Deux séquences présentaient un aspect surnaturel dans *Le ciel derrière nous* (une apparition fantomatique). J'ai proposé à chaque fois deux rythmes différents pour que l'on ait une marge de manoeuvre au tournage. Je préférais d'instinct laisser du temps à ces scènes pour qu'elles puissent pleinement exister et ne pas être noyées

dans le reste du film. Mais là encore nous les avons finalement traité avec trop de normalité (nous y reviendrons dans une partie suivante).

Le préminutage représente aussi un enjeu financier conséquent pour les films en cours de préparation. Le scénario est souvent trop long par rapport au budget global du film. Le préminutage d'un scripte est donc attendu et regardé de près. Tant par le réalisateur.ice que par la production. Cela entraîne souvent des coupes au scénario et a donc un effet direct sur l'aspect artistique (et temporel) du film et la vision du metteur en scène. Pour le TFE de Donatienne, la question de la durée globale du film n'a pas posé beaucoup de soucis (sauf la partie île en 16 mm qui était très vite onéreuse) mais s'il y avait eu des attentes financières supérieures derrière, peut-être aurions nous été contraints de revoir le scénario, pour avoir moins de jours de tournage et éviter de jeter la moitié du film au montage...

L'aspect le plus prégnant qui m'est apparu lors de cette étape du préminutage a été celui de découvrir à quel point on pouvait questionner et travailler directement la temporalité d'un film, donc sa chronologie, en questionnant les durées des scènes, les rythmes apparents des actions et/ou des dialogues.

CHRONOLOGIE ET CONTINUITÉ

A l'inverse du préminutage qui interroge le temps intérieur des séquences, la chronologie regarde et questionne le film dans sa globalité temporelle. Je ne me l'étais jusqu'à présent jamais formulé clairement. Comme un architecte, le temps d'un film (qu'il soit macro ou micro) se sculpte à chaque niveau. La chronologie s'établit sous la forme d'un tableau qui répertorie chaque séquence avec son effet, son résumé et surtout avec ses jours de continuité (il peut en plus y avoir l'ajout d'heures pour les scènes quand le scénario est très précis à l'endroit du déroulé temporel). Les jours de continuité (J1, J2, J3, etc) symbolisent le nombre de jours qu'emploi le scénario à raconter l'histoire. Ceux que nous verrons à l'écran. A l'inverse un film se déroule généralement sur un temps plus long (x jours, x mois, x années, etc). Ces durées qui se situent dans les ellipses, sont aussi prises en compte par la chronologie qui les répertorie et les indique. C'est un document essentiel pour visualiser et comprendre la mécanique d'un film et sa construction

dans le temps. Pour des chronologies pouvant être compliquées (flash-back, flash-forward, nombreuses ellipses), il est utile de faire, comme le font Lydia ou Sophie, deux chronologies : une selon l'ordre du scénario et une avec le bon déroulé temporel, dans l'ordre chronologique des faits. C'est un document de travail très précieux pour tout ce qui touche au HMC en l'occurrence et qui traduira par la suite les différentes évolutions temporelles. Evolutions temporelles qui s'incarneront visuellement comme un changement de costume, une coiffure ou une blessure.

Tandis que la continuité, document phare du scripte lors du tournage, permet de centraliser et de recouper les différentes informations qu'elles soient temporelles ou de raccords. C'est un travail de dépouillement très précis du scénario que nous faisons, pour chaque séquence. Tel objet ou tel état physique doit se retrouver en telle séquence et telle séquence mais avec une évolution possible par exemple. Nous allons interroger « la continuité » qui devra exister entre chaque scène, pour respecter le monde que construit le film autour de lui dans le temps. Il s'agit de respecter ses règles qui peuvent être multiples et variées. Y a-t-il besoin de continuité ou de discontinuité ? Quels seront les éléments mis en jeu pour y répondre ? Il peut s'agir de raccords très précis à respecter ou alors une liberté dans le jeu, dans les raccords à trouver. C'est en quelque sorte l'identité du film, son ADN. Ce document regroupe également toutes les informations établies dans la chronologie. La continuité peut aussi être nourrie d'interrogations restées en suspend et d'options à voir en tournage.

« Il n'existe aucun scénario où ces questions sont d'emblée limpides et résolues. Il faut essayer de répertorier tous les indices temporels. De voir les durées narratives qui séparent chaque séquence, chaque bloc et de les estimer. » me disait Lydia. C'est un travail minutieux, de fouilles où nous nous raccrochons à tous les indices possibles présents dans le scénario en plus de notre compréhension personnelle que nous en avons.

Olivia Bruynoghe m'avouait avoir du mal avec le mot « temporalité » lors de ces étapes. Quel sens lui donner ? Comment l'employer ? A « temporalité », elle préfère « la cohérence. C'est un mot extrêmement important. C'est à la fois la cohérence d'un récit mais aussi la cohérence de passer d'une séquence à l'autre. Ce qui m'importe, c'est la chronologie du récit telle qu'elle est écrite par le réalisateur. »

Pour *Le ciel derrière nous*, ces deux étapes m'ont beaucoup apporté dans la compréhension du récit et de ses articulations. Au vu du montage final, la chronologie telle que nous l'avons pensée en amont n'a pas fonctionné complètement. L'enchaînement des faits et leur mouvement n'ont pas trouvé leur juste place pour pouvoir exister dans la continuité temporelle. Donatienne voulait placer son histoire dans un laps de temps court (5 jours de continuité) et créer en parallèle, au sein du couple et du personnage féminin solitaire, un sentiment d'attente et d'enlisement dans leur quotidien. Avec du recul, ces deux paramètres se retrouvaient contredits par la volonté d'être pris, comme spectateur, dans un seul et même mouvement. Comme une ligne droite jusqu'à l'île qui ne cesse d'avancer. N'ayant pas statué là-dessus en préparation et au tournage ensuite, cet aspect contradictoire demeure dans le montage final et grippe la narration par moments. Je pense qu'il aurait fallu opter pour une autre forme globale que celle que nous avons suivie. C'est-à-dire que cette chronologie aurait nécessité davantage de discontinuité et que de continuité dans la trame narrative et ses articulations entre séquences. Au fur et à mesure des différentes versions de scénario, nous avons essayé en permanence d'amener de la fluidité et de la continuité dans la chronologie des faits pour qu'ils puissent se justifier les uns et les autres et exister. Il aurait donc peut-être fallu penser moins des séquences qui se suivent et s'articulent parfaitement entre elles dans un principe de logique que des blocs de temps, plus détachés entre eux (comme une mosaïque) qui auraient pu être intervertis tout en gardant une force propre et une autonomie propre. Car je trouve que c'est la sensation globale du film qui ne marche pas mais qu'à l'intérieur de plusieurs séquences de très belles choses se dessinent et naissent parfois. Avec ce montage final, il manque au spectateur des informations pour pouvoir se raccrocher aux personnages et à leurs parcours quelque peu énigmatique, comme une grande partie du film n'est plus présente. En laissant d'avantage de zones d'ombre sans essayer de les justifier au scénario et d'amener par la construction et l'enchaînement des séquences un aspect plus haché et elliptique, nous aurions gagné en liberté notamment pour les quelques improvisations présentes au scénario. De plus, le sentiment de perte et d'engluement recherché aurait été plus facile à atteindre par des séquences comme déconnectées entre elles mais qui auraient trouvé écho lors de la mise-en-images. Les personnages auraient gagné en autonomie et l'étrangeté du film, dans une esthétique discontinue, aurait été plus marquée. Cette forme filmique en patchwork aurait trouvé son aboutissement sur l'île quand les trois

personnages sont séparés et se perdent dans leurs visions. Nous sans doute pris à un moment un chemin qui n'était pas celui du film imaginé au départ.

Deuxièmement, plusieurs scènes montrent le couple dans des situations banales du quotidien : au café, en train de marcher, un dîner ou sous une douche. Cette accumulation de scènes en apparence anodines racontait à mon sens une routine du quotidien qui s'étalait dans le temps et finissait par trahir un ennui et un malaise. Le film, dans sa durée estimée, aurait sûrement nécessité de se déployer sur d'avantage de jours de continuité pour exister pleinement dans la longueur. Cela aurait nécessité de ré-adapter la structure mais aussi de faire évoluer les actions pour qu'elles racontent sur la durée d'autres choses et témoignent d'une progression psychologique. Amener une certaine mécanisation dans leurs gestes et habitudes. L'exemple marquant, pour ce genre de travail, se trouve dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman (1975). La répétition de tâches domestiques jusqu'à l'aliénation ainsi que la prostitution à domicile à travers des cadres fixes, très rigides déréalisent complètement la notion de temps qui passe et du monde domestique représenté. Le hors-champ, auquel nous n'avons pas accès en tant que spectateur joue un rôle prépondérant. Nous l'investissons de toutes sortes d'images et de pensées et il coupe la continuité spatiale entre les différentes espaces de l'appartement. Cette sensation d'être face à des blocs de narration séparés les uns des autres mais qui trouvent écho entre eux grâce à Delphine Seyrig et aux gestes qu'elle répète et qui évoluent imperceptiblement surtout, s'efface pour le spectateur par l'absence de besoin d'informations logiques et fluides. Il y a un aspect hypnotique dans la frontalité des cadres et le concret des actions.

Ce travail sur la chronologie, m'a aussi permis de me rendre compte du temps passé dans chaque décor et des conséquences sur le rythme qui en naissaient. La partie marseillaise me semblait prendre énormément de place et de temps par rapport à celle du Frioul. Alors que l'évolution des personnages et leurs aboutissements personnels se déroulent là-bas, je craignais qu'une fois arrivé sur l'île, le spectateur soit déjà épuisé et lassé de la situation. Il y avait une dynamique de rythmes à trouver et jauger dans ces deux durées pour qu'un crescendo émotionnel et sensitif puissent avoir lieu.

Donatienne de Gorostarzu utilise ce levier là, grâce à l'application Cineklee⁷ et son système de tri (pour un objet récurrent ou un personnage, etc), pour déclencher des réflexions chez le réalisateur.ice. et les interroger. « *Travailler sur la temporalité d'un décor c'est une chose que je vais très souvent faire. Sur le dernier film que j'ai fait, c'est quelque chose que j'ai soulevé. Rendons nous compte que nous passons 45 minutes de film dans ce décor. Qu'est ce que ça raconte ? On part sur un film de 1h30 et on est 50 minutes dans ce décor...* ». Pouvoir se baser sur des durées très concrètes dans des discussions mise en scène ou production est un poids de taille. Isabelle Ribis, elle, s'en sert en série pour visualiser au mieux toutes les séquences d'un décor disséminées dans les différents épisodes : « *Comme on tourne vite et beaucoup, j'ai besoin d'être directement au clair sur la chronologie du lieu et tous les changements de raccords qui y surviendront. La récurrence d'un décor est souvent difficile à juger à l'oeil nu d'autant plus en série où tout s'étend dans le temps.*»

D'un autre côté, j'ai eu pour la première fois le sentiment qu'il fallait que je change la forme de mes continuités habituelles. Je me suis concentré dans ma continuité, sur l'essentiel du film et ce qu'il demandait : l'évolution des personnages (psychologique), les diverses pistes évoquées en prépa (jeu, cadre et écriture) et à tester au tournage ainsi que l'aspect temporel et ses divers effets. Ces trois paramètres, repris pour chaque scène, dans un code couleur précis (rouge, bleu et vert). « *Je fais souvent des tableaux avec des codes couleurs. Pour Eternité, il y avait comme un travail de fouilles à faire pour faire entrer en résonance des scènes avec d'autres alors que c'était à peine évoqué dans le scénario. C'est pour trouver et ajuster l'équilibre global (personnages, arcs narratifs, etc).* » me confiait Olivia. Sachant que, comme le souhaitait Donatienne, le tournage soit un laboratoire où l'on puisse réécrire, changer la scène en cours de route et s'adapter aux acteurs, je me suis dit qu'une continuité « classique » n'aurait que peu d'intérêt pour moi et ne me serait pas d'une grande aide. Au final, ma continuité me servait surtout pour la temporalité globale du film, son/ses évolution(s) possible(s) ainsi que sur des éléments plus précis de raccords importants. J'étais surpris en entendant Mathilde Profit me dire que ces étapes là (préminutage, chronologie et continuité) l'éloignent du film alors que paradoxalement nous l'investissons en profondeur. Les sensations

⁷ Cineklee est une application sur iPad, ordinateur ou smartphone dédiée au métier de scripte. Nous pouvons y faire toute la préparation nécessaire à un film (préminutage, chronologie et continuité) et l'employé également, si nous le souhaitons, sur le tournage. Il existe un système de tri permettant de sortir tous les dépouillements que nous voulons : par acteur, par lieu, par etc. C'est un vrai gain de temps.

premières se perdent un peu pour elle et il est primordial de se raccrocher à l'essence du film et ce qu'il sera, c'est-à-dire une matière vivante en action où rien n'est figé.

— —> Ci-dessous : Une partie de ma continuité pour *Le ciel derrière nous* réalisée avec le logiciel scripte « Cineklee ». En rouge, vert et bleu, les trois principales catégories : évolution psychologique des personnages, effets et rapport au temps et questions en suspend et interrogations.

J4 13h00	30	E/J	Ile du Frioul chemin principal	Laure s'enfonce toujours plus loin dans l'île. Une nuée de goélands menaçants.	Laure	Lau: -Racc SQ 27 -sac ?	Plans docu goélands en plus ? Elle se perd et s'abandonne presque ! Rythme marche déterminé ?	00'15"	41'08"
J4 13h20	31	E/J	Ile du Frioul rochers	Vision de Marie : elle se voit elle et Alex se baignant et faisant l'amour sur un rocher. Bouleversée, elle s'abandonne et s'éloigne.	Marie Alex	Mar: -Racc SQ 29 -lames ? -sac ?	Vision d'Alex et Mariée baignant par Marie. Marie et Alex en maillots de bain Doublé plan à vide Bouleversée. Voit quelque chose qui ne se produit plus... Un autre espace-temps se présente à elle comme lointain, inaccessible et proche à la fois. Il y a un avant et un après dans la sensation de voir, ressentir l'île. Comment bien incarner ce trouble temporel ? Son, esthétique...	01'55"	43'03"
J4 13h45	32	E/J	Ile du Frioul crique algues	Alex se déshabille et entre dans l'eau. Il fait la planche et voit Marie à côté de lui, flottante. Il plonge de longues secondes. Vision d'Alex : Marie prisonnière des algues.	Alex Marie	Mar: -maillot bas -torse nu Ale: -Racc SQ 28 --> en caleçon	Si plan eau on voit la plage, racc habits d'Alex visibles. Assiste impuissant à Marie qui le poursuit et qui est inaccessible... Vissons Marie -> subjectivité de Alex Nage ! Il loin dans l'eau ?	01'35"	44'38"
!!! SAUT TEMPOREL - DISTORSION !!! Sous l'eau, le temps a filé à toute vitesse.									
J4 18h15	32Bis	E/FI n de jour	Ile du Frioul crique algues	Il ressort de l'eau essouffé, ébloui par la nature environnante.	Alex	Ale: -Caleçon -tout mouillé	Accentuer étrangeté île à cette heure-ci ! Racc: habits plage Alex Saut temporel : de jour à fin de jour. Sous l'eau, le temps a filé à toute vitesse... Combien de temps ? Quel jour ?...	01'05"	45'43"
J4 18h30	33	E/cr epus cuite	Ile du Frioul bout de l'île	Laure reçoit sur son portable, en audio, la lettre d'adieu de Guillaume. Elle l'écoute et enfin lâche prise...	Laure	Lau: -Racc SQ 30 -sac ? -téléphone portable	Lettre audio : 1.50 min Lui offrir une vraie fin de film : son épiphanie, rapprocher d'elle fin ? Laisser partir ? Lâcher prise, abandon, acceptation fin de son histoire avec Guillaume. Téléphone portable dans la poche ou autre part ?	02'25"	48'08"
J4 18h40	34	E/cr epus cuite	Ile du Frioul crique algues	Marie et Alex se retrouvent dans la crique. Marie prend la main d'Alex et l'entraîne vers le bout de l'île.	Marie Alex	Mar: -Racc SQ 31 -sac ? Ale: -Habillé de nouveau -habits mouillés un peu ? -cheveux mouillés	Acceptation de deux d'ailler vers l'inconnu, vers le lâcher prise... Est ce que la faire s'asseoir puis se relever juste après est judicieux ? reste debout derrière lui ?	00'30"	48'38"
J4 18h40	34Bis	E/N	Ile du Frioul	Plans de l'île en nuit américaine. Sensation de rapidité dans le passage de la nuit.			Durant leur marche, le temps de la nuit semble s'être contracté. Elle passe en un instant... Combien de temps ont ils marché ?... Confusion Trop étrange de faire passer cette nuit si vite ? Mettre partie docu Liège. Voir Marie et Alex dormir sur rochers dans un des plans ?	00'25"	49'03"
!!! SAUT TEMPOREL - DISTORSION !!! La nuit a comme été absorbé - ellipsé.									
J4 6h15	35	E/A	Ile du Frioul	Marie et Alex déambulent au milieu de la roche blanche.	Marie Alex	Mar: -Racc SQ 34 -Fatigue +++ -cheveux désordres/sales ? -sac ? Ale: -Racc SQ 34 -Fatigue +++ -cheveux désordres/sales ?	Rythme marche plutôt lent Mécaniquement, fatigués, ils avancent vers la fin, le bout. Si jamais Marie a le sac jusqu'ici, elle peut l'avoir perdu dans la nuit ?	00'15"	49'18"
J4 7h00	36	E/M	Ile du Frioul bout de l'île	Marie et Alex contemplant l'immensité de l'horizon. Alex, dans un dernier geste, met sa main sur le ventre de Marie qui essaye de l'enlever. Altération, ils comprennent que c'est la fin de leur histoire...	Marie Alex	Mar: -Racc SQ 35 -Fatigue +++ -cheveux désordres/sales ? -sac ? Ale: -Racc SQ 35 -Fatigue +++ -eux désordres/sales ?	Violence dans les corps. Répulsion. Donne un rythme soutenu, en rupture. Acceptation de la fin de leur histoire. Ils se verbalisent enfin. Que faire maintenant ? Sera t on assez dans le regard d'Alex pour comprendre ce vide intérieur ?	02'10"	51'28"

Ces étapes là permettent d'aborder le scénario et son contenu d'une autre manière. Les enjeux de scénario, les articulations et les différents rythmes sont pensés par un autre prisme, plus fertile il me semble et plus personnel dépendant de chaque scripte. En interrogeant notre ressenti et la compréhension que nous en avons, nous faisons « nôtre » le film, nous nous l'approprions peu à peu. C'est aussi un espace qui permet de considérer et de prendre en charge le point de vue du spectateur pour qu'il soit pris et happé par le mouvement du film. Il faut re-questionner continuellement notre rapport au temps du scénario car il ne cesse

d'évoluer et de changer au fur et à mesure de sa fabrication. Suivre son rythme c'est être en phase avec lui-même.

1.3. Questionner « l'entre-séquence ». Le cas de l'ellipse.

La temporalité d'un film se joue à la fois dans les séquences mais aussi et peut-être avant tout dans les ellipses entre chaque scène. Les collures comme on disait du temps de la pellicule. Ces espace-temps ne nous sont pas accessibles visuellement. Ils sont à mon sens basés sur les sensations puis dans un deuxième temps sur la compréhension que nous en avons.

C'est l'envers du film, sa face cachée. Un nombre considérable d'éléments s'y joue. Le flux souterrain du film, celui qui le sous tend et le porte vient directement de ces espaces là. C'est un élément essentiel, en tant que scripte, à questionner et à regarder d'un oeil nouveau à chaque fois que cela est nécessaire. La compréhension de la temporalité d'un film, son évolution, son acceptation ou non par le spectateur vient en partie de là. C'est ici que le temps du film se met à coexister pleinement avec les différentes scènes. C'est un jeu de ping-pong, d'équilibre à trouver dans la durée des ellipses et le temps des séquences.

Fabrice Rouaud me disait que le montage n'est que le jeu permanent entre l'espace, une géographie, et le temps. Le frottement entre deux plans et ce qui en résulte se crée justement dans cet interstice.

Réfléchir au fil narratif global du film à partir des ellipses entre les scènes, nous oblige, nous scriptes, à continuer notre réflexion sur l'évolution temporelle du récit comme celle des personnages au-delà du simple objet scénario. C'est à la fois essayer de voir ce qui ne peut-être vu et ressentir intimement les variations de rythmes, de durées qui jalonnent la diégèse. Un prolongement, en quelque sorte, de la chronologie et de la continuité qui trouve sa place dans ces documents.

« A chaque changement de séquence, je me pose la question du laps de temps écoulé dans l'intervalle. Ensuite, je me demande si pour le spectateur cette information est nécessaire, même inconsciemment et partiellement. Le réalisateur.ice peut-être amené.e à préciser la durée de l'ellipse. » me rapportait Lydia Bigard. En effet, il est intéressant et essentiel d'amener notre réflexion sur ce champ là mais aussi de la poser au réalisateur.ice car on peut comprendre différemment le scénario s'il y avait un flou ou même soulever un problème de cohérence dans l'évolution de

tel ou tel personnage. Isabelle Ribis me confirmait que « *quand on ne me donne pas de réponse je me sens bancal. Il me manque une pièce et je serai moins à l'aise sur les libertés (ou non) que je peux prendre dans la continuité et les raccords.* » Des comédiens peuvent aussi venir lui demander où ils en sont dans le trajet de leur personnage. Intégrer l'ellipse permet de considérer leur état émotionnel et la justesse du jeu. En série, la question se pose d'autant plus que tous les épisodes sont cross-bordés et qu'il peut y avoir un sentiment de confusion plus poussé.

C'est aussi à ces endroits là qu'il convient d'interpréter et de pré-visualiser avant le tournage, comment le passage du temps pourra être incarné et compris par le spectateur. Comment entre t-on dans une ellipse et comment en sort-on ? Cela pose la question centrale de la mise en image sur laquelle nous nous pencherons dans la seconde partie.

Le personnage de Laure, dans le scénario de Donatienne a une grande importance, puisque c'est elle qui fait le lien avec le couple et les attire sur l'île. Jusqu'à un certain stade dans l'écriture, elle apparaissait très peu. En écriture comme au tournage ensuite nous avons essayé de la ramener d'avantage au centre de la narration. Que le spectateur passe davantage de temps avec elle et que sa présence soit moins elliptique. Les ellipses contribuaient à rendre son trajet et ses motivations trop troubles mais d'un autre côté son personnage avait intrinsèquement un aspect mystérieux. Pour exemple, Raoul Ruiz réussit très bien ce jeu de jongles avec ses personnages secondaires dans *Le temps retrouvé* (1999) (tiré de l'ensemble des romans de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*). Basé sur les souvenirs de Marcel Proust, depuis son enfance jusqu'à sa mort, le film ne cesse de recréer un monde onirique, rêvé, désillusionné, à la frontière permanente entre le réel et le surnaturel. C'est un enchâssement perpétuel de différentes époques. Au cours de sa vie, Marcel croise des personnages récurrents. C'est le cas du Baron de Charlus (John Malkovich) ou le Prince de Foix (Melvil Poupaud). Ruiz s'amuse à les faire surgir, ponctuellement, tels des fantômes au cours d'une séquence, les rendant presque irréels. Puis ils s'en vont sans crier gare. En tant que spectateur, nous ne savons pas leurs évolutions et leurs trajets personnels intérieurs dans ces ellipses sauf ce qui nous est délivré comme informations dans le dialogue. De ce fait, ils gardent un aspect mystérieux et ils font en même temps avancer l'intrigue car ils aiguillent et infusent la vie de Marcel Proust. Pour le personnage de Laure, il y avait cette idée là sous-jacente. Cependant, au montage final, elle est devenue le personnage principal tandis que le couple se retrouve mis en retrait. Il y en un entre-

deux un peu flottant. En effet, je m'aperçois, qu'il est très difficile, une fois le tournage terminé, de récréer une temporalité continue et fluide pour un personnage pensé de façon plus elliptique et haché. Les ellipses pensées en écriture et filmées ensuite, demeurent au montage et imprègnent obligatoirement la façon qu'aura le spectateur de la percevoir. Si nous avions voulu être plus avec Laure, nous aurions dû enlever d'avantage les ellipses et la suivre dans son attente à Marseille avant qu'elle n'aille sur le Frioul. Voir où elle dort, ce qu'elle fait et comprendre plus précisément quand et pourquoi elle se décide à aller sur l'île.

La partie île, présente aussi à mon sens ce déséquilibre. Celle-ci est maintenant très courte (moins de 10 minutes). Le sentiment dominant est celui d'un mouvement très elliptique, qui avance par à coups, où il est plus laborieux de suivre une réelle évolution des trois personnages. Le couple n'apparaît plus que ponctuellement et nous n'avons pas accès à la bascule qui les amène à rompre dans leur couple. Ils n'ont également pas de véritable fin (surtout à l'image) ce qui crée une sorte d'attente non voulue. Ici, l'ellipse ne joue pas un rôle où il se crée des choses de sens et d'émotions mais où il subsiste un manque pour le spectateur.

Ce qui compte au final, me confirmait Lydia, c'est de « *veiller à ce que la matière filmique permette de percevoir le geste temporel, que l'information arrive au cerveau du spectateur. Je commence alors à penser à tous les éléments, visuels et sonores, qui pourraient transmettre l'idée de la durée de ce laps de temps au spectateur.* »

Le caractère elliptique d'un film peut fonctionner si la mise en images et sons est adaptée au découpage. Ce qui n'a pas été traité comme une ellipse au tournage ne pourra pas être ensuite employé comme tel au montage. Le montage peut effectivement beaucoup de choses mais il ne pourra jamais créer ce qui n'existe pas au préalable. Je n'ai pas été assez attentif là-dessus sur *Le ciel derrière nous*.

Murielle ou le Temps d'un retour d'Alain Resnais (1963) en est un exemple parfait. Ce puzzle temporel à l'aspect très théâtral dans ses différents dévoilements dramatiques, agit sur nous spectateur comme un Rubik's Cube où il faut tout réinterpréter en permanence dans le bon contexte et avec la bonne distance. Nous sommes entièrement inclus dans le processus de fabrication temporel du film et du sens qui en découlera.

Mathilde Profit nuance cette vision là en me disant que « *plus jeune scripte, j'avais tendance à tout vouloir baliser, comprendre, assurer. Plus j'avance, plus mon rapport au spectateur devient important et plus le jeu avec lui devient important et plus j'ai envie de proposer, d'articuler ma réflexion là-dessus. Il faut également faire attention*

à ne pas trop remplir l'ellipse de choses qui n'appartiennent pas au film. A la fois, ça me nourrit et à la fois je commence à m'en méfier, de ne pas vouloir écrire ce que le film n'est pas.» Il y a effectivement un jeu qui peut commencer à s'opérer quand l'expérience acquise permet de prendre le recul nécessaire à ces choses là. Le style de film aussi dicte la manière dont les ellipses seront perçues et travaillées. Sur des téléfilms ou de grosses comédies, il faut à tout prix éviter de perdre le spectateur dans la narration. L'ellipse prend à ce moment là un aspect purement utilitaire pour faire passer des jours par exemple. Elle n'est pas là pour créer une sensation temporelle particulière.

1.4. Faire face au surnaturel/mental dans l'appréhension de certaines temporalités.

Tous les éléments temporels que nous avons vu jusqu'à présent et qui participent à construire le film dans sa structure globale mais aussi dans ses détails, que ce soit le temps des séquences, la chronologie ou la continuité sont constamment questionnés (en plus d'autres paramètres comme le découpage) sur tous les types de formats (court et long-métrage, téléfilm, série, sitcom, etc) et soulèvent à chaque fois des questions et des problématiques variées. Il arrive parfois que cet aspect temporel soit poussé plus loin, parfois à son extrême et cristallise ces questionnements. L'exemple cité précédemment de *Le temps retrouvé* de Raoul Ruiz amorçait déjà cet aspect et fait le lien avec le motif du fantôme/revenant qui peut prendre en charge cette facette là, de la création d'une sensation temporelle particulière. Tant sur le plan esthétique que technique et théorique.

Faire advenir et jouer une figure fantomatique, qui se trouve être hors du temps, dans un film peut conduire à une modification de la lisibilité et de la compréhension du continuum temporel. La mise-en-image/son d'un phénomène comme celui-ci fait se côtoyer à minima deux temporalités qui viennent se juxter ensemble et jouent du trouble que cela provoque. Deux temporalités, deux réalités qui viennent se confondre en un seul temps, celui filmé et représenté. Mais ce n'est pas forcément ce dernier qui se retrouve bousculé mais bien le spectateur et la sensation intime et personnelle que l'on développe face à ça. Nous pouvons dès lors nous retrouver propulsé dans un espace mental pour une certaine durée avant d'en ressortir. Ces moments là, ne fonctionnent plus selon les même règles de perception et de

grammaire cinématographique que le reste du film. La perception du passage du temps, l'espace, l'esthétique, le son peuvent être malaxés. Plusieurs effets sensoriels peuvent en découler. Tout dépend du point de vue adopté et quelle incarnation nous allons vouloir rendre et faire ressentir au spectateur. Ruiz, dans *Le temps retrouvé*, s'essaye à représenter et faire dialoguer les trois âges de Marcel Proust (enfant, jeune homme et âgé), imbriquant ainsi trois époques dans un jeu permanent de travellings d'où ressort un mouvement permanent. Rien n'est réellement ancré, tout ne cesse de glisser, de se dérober à l'oeil du spectateur. On ne sait plus qui est fantôme et vivant. Tous vivent dans la mémoire de Marcel et de sa voix-off. Les décors, très chargés, changent en permanence de volumes et de formes grâce à des systèmes mécaniques astucieux. C'est l'univers mental, le monde intérieur de Proust qui se donne à voir puis qui disparaît pour laisser place à un autre souvenir. Il y a une adéquation totale entre le sujet traité (les souvenirs et les fantômes de Marcel Proust) et la forme filmique adoptée.

Pour nous scriptes, cela représente un véritable enjeu artistique avant l'heure car il va s'agir d'entrer en phase avec l'effet désiré par le réalisateur.ice qui peut-être très subjectif dans le ressenti. Mais aussi de pré-visualiser le rythme, qu'ils soit global ou dans le plan même, l'esthétique et les bascules cinématographiques mis en place pour ces moments spécifiques. La chose importante étant de préparer au mieux en amont tous les éléments possibles pouvant participer à la bonne création d'un cas comme celui-ci. « *Les apparitions, l'étrangeté... Normalement il y a une mise en place de codes qui est posée au début de l'histoire, du surnaturel... Tu installes une porte d'entrée. Que tu n'utilises pas toujours de la même manière mais à partir du moment où tu fais comprendre qu'à partir de tel moment on va entrer dans ce type de récit, phénomène, le spectateur suit. Comme une convention. Il faut y penser en amont du tournage. C'est quelque chose que tu vas utiliser tout au long du récit. Mais la première fois tu vas un peu plus le décortiquer, le dévoiler.* » me révélait Olivia. Le scripte joue un rôle fondamental d'approfondissement de ces questions. Et ce travail commence dès la première lecture du scénario. Il est intéressant de regarder de plus près comment ces moments sont traités au scénario et la manière dont ils expriment ce changement précis de registre et donc de variations autour de la temporalité.

—> Ci-dessous : deux extraits de deux scénarios mettant en jeu la question du trouble temporel et de ses possibles altérations par la présence de personnages « fantomatiques ». Que ce soit au sens littéral ou figuré.

47 MAISON SATCHE ET RAMA – COUR – EXT. JOUR

Satché regarde Rama faire, longuement...
Il la *voit*, elle apparaît par instants, dans les intervalles, dans un mouvement, dans une position de tête penchée en avant. Parfois l'image se fige comme un instantané, se saccade, laissant apparaître des expressions invisibles, et distendant le temps. Apparaissent alors des permanences, entre deux expressions, elle se révèle en dessous des incarnations passagères.
Il y a quelque chose d'étranger aussi, quelque chose qui échappe. Un mystère renouvelé, une image jamais complète, comme sa maladresse, comme ses traits anguleux successivement beaux ou disgracieux en un instant.
Nous essaierons de filmer ce que l'on voit lorsque le corps ne fait plus obstacle. Elle apparaît innocente, démunie, dans son ignorance profonde. Il y a quelque chose d'immédiat, de fragile, qui disparaît, se perd, puis revient...
Le temps devient instants, pleins et flottants...

Extrait de scénario d'*Aujourd'hui*, d'Alain Gomis (2013)
avec les collaborations de Djolof Mbengue et Marc Wels

OBSERVATION : Avant de mieux connaître l'effet de la transparence à partir de l'apparition d'Angélica, ou de choisir d'utiliser toujours les images en NOIR ET BLANC sans jamais utiliser la transparence, vu que le noir et blanc évoque déjà le côté somnambulique. Je pense que la transparence pourra être utilisée seulement après l'apparition en noir et blanc d'Angélica, car elle accentuerait davantage le côté onirique de leur vision à tous les deux quand ils apparaissent ensemble pour accentuer la vision somnambulique, en tous les cas, toujours du noir et blanc pour les scènes 18 et 19.

(Note préliminaire indiquant le traitement visuel et l'effet souhaité pour l'apparition d'Angelica. En gris, ce qui est à trucher.)

18 - 03 - PLAN RAPPROCHÉ - **Du lit vers le balcon**

Isaac entre dans le CHAMP d'un côté et se met derrière les photos, face-CAMERA, examinant l'une ou l'autre des photos suspendues. Pendant ce temps, Angélica, en noir et blanc et superposée à l'image (Angélica en **transparence** ou non, mais en noir et blanc), apparaît par derrière, sur le balcon, avec sa

robe de mariée, souriant comme elle sourit sur la photo, tandis qu'Isaac examine maintenant la photo la plus impressionnante des bêcheurs.

(...)

18 - 07 - PLAN RAPPROCHÉ - MI-CORPS - Du balcon vers la porte

Isaac, penché, de dos, observe plein d'admiration la photo qu'il tient en mains, tandis que sur le balcon, dans le CHAMP, Angélica le regarde toujours, en noir et blanc. Isaac se retourne rapidement et voit Angélica, souriante, en noir et blanc, et, stupéfait, il laisse tomber la photo qu'il tenait. Isaac sort du CHAMP par la gauche et aussitôt, toute l'image devient en noir et blanc. Isaac parvient jusqu'au balcon par la droite pour rejoindre Angélica (tous les deux en **transparence** ?). Elle le suit du regard, et elle lui tend les bras quand il la rejoint. Aussitôt, elle l'entraîne vers le haut, et, inclinés, ils disparaissent tous les deux en haut à gauche, derrière la porte-fenêtre du balcon.

Extrait de scénario de *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira (2010)

Ces deux extraits de scénarios, illustrent bien la multitude de possibilités quant au traitement d'un personnage « hors-temps » par rapport aux vivants. Que ce soit dans l'écriture même : basé sur les multiples sensations que peut éprouver Satché aux portes de la mort pour *Aujourd'hui* ou alors très concrètement et techniquement pour *L'étrange affaire Angélica* dans la réalisation du futur effet. Si la première écriture porte plus au voyage et à la poésie alors que la seconde est dans une optique de description et compréhension plus extrême, les deux visent le même but : une expérience purement sensorielle, qui quitte le terrain de la réalité.

Pour nous scriptes, à l'étape préparatoire d'un film et pour le préminutage en particulier, arriver à comprendre, intégrer et traduire l'essence juste du temps et de ses effets dans deux cas comme ceux-ci n'est pas chose aisée. Sophie Audier qui avait seulement travaillé en préparation sur *Aujourd'hui* de Alain Gomis, me disait être « bousculée à la lecture d'un tel scénario, quand tout passe par l'image. Le film ne se donne pas directement. Tu dois tout imaginer : les images, les situations. C'est

plus technique comme lecture. Il faut chercher le sens dans chaque image. » Il y a une connexion à créer avec le scénario en plus des diverses discussions avec le réalisateur.ice pour que nous puissions faire nous aussi « notre chemin ».

A quel moment la temporalité des événements et sa compréhension se cristallise-t-elle ? Et dans quelle esthétique basculons nous ? Dans des cas comme ceux-ci, il peut-être intéressant de réaliser différentes versions de préminutage à des rythmes très distincts pour envisager le film sous plusieurs angles. Choses que l'on pourra retrouver au jeu chez les acteurs et dans la durée et mouvement des plans lors du tournage. C'est le cas de Donatienne de Gorostarzu. Un moment surnaturel/mental dans un scénario va l'intriguer et lui poser de nombreuses questions au préminutage. « *C'est difficile d'être premier spectateur à cet endroit là. Il faut accepter de s'y perdre, de laisser du temps au temps et de ce fait de ne pas minuter trop vite.* » En effet, l'effet souhaité, le monde convoqué, doit avoir le temps d'advenir et d'exister mais ce ne sont que des projections mentales, à l'état de suppositions. Ces sensations, parfois viscérales, sont difficiles à exprimer, à mettre en mots. Elle va donc proposer, via trois préminutages à des rythmes divers, trois propositions possibles à essayer ensuite au tournage pour offrir potentiellement des options de rythmes et de jeu.

Je me suis posé cette même question pour *Le ciel derrière nous*. Celle du moment de l'entrée dans le fantastique et du temps que cela prendrait. Devait-on y entrer de plein pied ou au contraire cela se jouait-il dans un mouvement plus continu et diffus ? Par deux fois, le couple, séparé sur l'île, voit individuellement des projections d'eux-même dans des situations variées. Ces deux événements interviennent à la suite dans le scénario et sont sensés marquer une bascule et une rupture dans la narration. Tant dans le déroulé temporel et que dans l'esthétisme et in fine, la forme au montage. La question était de savoir si ces deux moments particuliers devaient dynamiser le récit et apporter de facto pour la suite un autre rythme et des durées plus soutenues ou au contraire s'il fallait les traiter comme des moments de pause, où le temps semble se figer.

Il est effectivement difficile de se raccrocher à notre vécu quotidien, à des situations pouvant se rapprocher de scènes dites « naturalistes ». Il faut faire appel à quelque chose de plus mystérieux, de plus souterrain et indicible en nous.

Au final, la séquence d'Alex se baignant fut décidée sur un rythme cut et elliptique tandis que celle de Marie, sur un rythme contemplatif, où son regard et son état

émotionnel distendent la durée pour la rendre anormalement longue. Nous nous sommes également trop focalisés sur ces scènes spécifiquement sans assez penser l'avant et l'après. C'est-à-dire l'entrée et la sortie. Comment amorcer la transition pour les deux personnages mais aussi pour le spectateur. Qu'il puisse suivre en même temps ce voyage mental et surnaturel. Ces questions auraient conditionné le temps intrinsèque des séquences mais aussi l'esthétisme mis en place. A la fin, ces scènes ne sont plus dans le montage final mais ressemblaient « trop », dans le premier ours, au reste du film et à son mouvement.

Au terme de cette première partie, il est désormais plus clair de constater que le temps d'un film se situe à tous les niveaux (du macro au micro) et se cache dans chaque rouage que constitue le scénario. Grâce à l'élaboration de nos divers documents préparatoires (préminutage, chronologie, dépouillements, continuité...), nous circonscrivons, nous définissons au mieux le film pour en saisir les intentions primordiales, celles qui constitueront le film intrinsèquement. Chaque parti pris, en lien avec la temporalité (ou non) d'un film, posera obligatoirement la question de l'incarnation physique et sensitive au tournage et influera directement sur la compréhension que nous en aurons. Que ce soit via différents matériaux tels que l'image, le son, les décors ou les dialogues. Dès lors, il est de notre ressort d'aller en extraire toute la sève pour comprendre au mieux où se situe le film, dans quelle dynamique et avec quel regard celui-ci va se construire et prendre vie à l'étape du tournage. Car jusqu'ici, toutes ces considérations ne sont que de l'ordre de l'hypothétique et d'un ensemble de volontés artistiques. Lors du jour J, tout redémarre...

2. Le tournage : réalité et mise à nu de la temporalité

2.1. Mise-en-images : de l'écrit au mouvement.

Lors du premier jour de tournage, toutes les cartes sont rebattues. Nous arrivons, plus ou moins préparé, selon le temps de préparation que nous avons eu et nous

allons essayer de suivre et de nous tenir à ce qui a été évoqué et planifié au préalable. Toutes les questions et les problématiques rencontrées en amont par chaque département se retrouvent pensées et rationalisées par l'organisation du tournage et son fameux plan de travail (PDT). Les séquences et leurs besoins techniques sont retranscrits dans des cases selon une logique de rentabilisation du temps de tournage que nous avons par jour. Face à cette donnée incompressible à laquelle nous faisons face, il va s'agir de tout mettre en place pour incarner au mieux, lors de la mise en images, le film et son identité propre. Notamment grâce à l'image, le son, les décors, les accessoires et le jeu.

Un film se tournant dans un ordre anti-chronologique par rapport au scénario, notre travail en tant que scripte est important car il va falloir s'assurer, lors de chaque scène, qu'elle retrouve sa forme exacte de continuité et puisse être montée correctement avec celles venant avant et après. Face aux diverses contraintes qui surviennent chaque jour sur le plateau, les repères temporels ont tendance à se perdre ou se brouiller pour une grande partie de l'équipe technique. Il faut constamment « retemporaliser » les choses. Nous sommes garants de la conformité temporelle de l'histoire et de sa reconstitution. Avec le réalisateur.ice, nous sommes les seuls à avoir constamment en tête ces questions et cette connaissance précise du scénario et de sa dramaturgie. Cette « conformité » relative au film, sert à garantir le montage par la suite tout en en garantissant l'effet et la sensation imaginée pour. Pour Lydia, « *il y a toujours des ambiguïtés qui naissent du passage d'un matériau écrit, le scénario - où tout est explicite - à une forme filmée où bien des choses deviennent implicites. Il y a donc très souvent un travail à faire sur la lisibilité de la temporalité.* » En effet, la question de cette transcription, du passage écrit/filmé ne se fait pas toujours naturellement et il faut composer en plus avec les aléas du tournage. Le travail de mise en images pour restituer un univers, un rythme et un certain rapport au temps s'incarne de multiples manières. Tout le travail amorcé en préparation, se cristallise pour Sophie Audier. « *Tu vas te poser la question du temps pour tout : Un lit défait, un plâtre, etc. Comment ça va raconter l'histoire. On te dit toujours « C'est du détail ! ». C'est ce qui permet de raconter l'histoire précisément et on a une vraie part de créativité à cet endroit là au tournage.* » Le film commence à s'incarner et raconte au spectateur ce que nous lui présentons et sous quel angle, point de vue nous lui racontons la scène. Tout est signifiant à des degrés divers. Si *Le ciel derrière nous* peut s'apparenter à une forme ouverte, qui voulait tenter de laisser entrer le réel de tous les côtés (improvisations, réécriture au tournage, liberté

dans les raccords, etc), la grande majorité des films fonctionnent en vase clos, selon un principe strict et verrouillé. En effet, une grande part de la temporalité d'un film découle directement d'informations dans les dialogues, les décors et les costumes. Ils sont la preuve que le temps avance. Lydia Bigard me disait être très focalisée sur les dialogues dans les films de Pascal Bonitzer car ils contiennent une multitude d'informations temporelles, pouvant parfois être contradictoires. Les films historiques ou les biopics reposent sur une véracité des faits et des dates. La matière première même est comment l'histoire s'est construite et déroulée, dans le réel et dans le temps. Il convient, en tant que scripte, d'en assurer l'exactitude et de repérer au préalable les « coquilles » historiques. Il découlera, de ces diverses informations, un style esthétique, une ambiance, des décors, des costumes particuliers.

L'oeuvre de David Fincher repose également sur un principe d'exactitude et de précision mené à l'extrême. *Zodiac* (2007) ou encore *L'étrange histoire de Benjamin Button* (2008) suivent une trame narrative temporelle très précise qui se construit sur des indications de temps (année, mois, etc), d'évolution des décors selon les époques et de looks vestimentaires (plus le vieillissement progressif de certains personnages au fil du temps). Tout ces éléments constituent en temps normal les différentes clefs permettant de se repérer chronologiquement dans la temporalité d'un film.

En série aussi il faut arriver à faire passer des jours de continuité et faire comprendre au spectateur combien de temps s'est écoulé. Les possibilités sont multiples et variées. « *Il faut faire quelque chose à l'image : partir du ciel et descendre, etc. Le problème c'est que pour ces questions de passage temporel, tu n'as pas tous les scénarios. Donc tu n'as pas forcément une vue globale. Il faut donc tout noter pour pouvoir anticiper ces pièges.* » Pour faire face à ça, Isabelle Ribis crée un tableau récapitulatif avec toutes les informations temporelles. Puis elle voit si tout concorde et ne présente pas de contresens. Dans ce cas, elle peut en référer à la showrunneuse. Tout se retrouve démultiplié du fait du nombre d'épisodes.

L'autre aspect primordial par lequel le film va prendre forme et exprimer son identité temporelle est le découpage. Cette liste de plans imaginée et prévue en amont lors des repérages techniques dans les décors notamment, est sensée transposer, et transcender parfois, le scénario au mieux. Il s'agit de « réaliser » le film. De rendre aux personnages leurs émotions, leurs déplacements et travailler de la manière la plus juste leurs évolutions. Il existe différents styles de découpage adaptés à différents genres cinématographiques. Isabelle me disait à propos de la

comédie que « *par rapport au découpage, à ce passage entre écrit et l'image, ta première musique c'est le rythme. On fait beaucoup de champs/contre-champs pour avoir le rythme nécessaire. Quand j'ai fait OSS 117, je me suis rendu compte que c'était une mécanique ultra précise. Il faut l'effet clac clac clac. Tu sais très vite comment tu vas démarrer une scène et comment tu vas la terminer. C'est nécessaire pour pouvoir manier le rythme et le temps comme tu veux.* » Dans la grande majorité des comédies où la finalité est la chute, nécessaire au rire du spectateur, les plans sont assez courts. Des valeurs de plans très variées sur les acteurs (gros plan, plan taille par exemple) vont être filmées pour pouvoir amener du contraste au montage et créer une dynamique efficace. « *Il faut pouvoir frapper fort.* » Tout est triche au cinéma et un champ/contre-champ, le plus banal et simple soit-il est un maniement temporel. Une forme comme celle-ci amène un certain rythme et une temporalité particulière : tout ne cesse d'avancer constamment et se télescope. Comme un ping-pong, la mise en image doit créer un jeu d'action-réaction permanent. C'est comme si nous prenions un train qui ne s'arrêtera qu'à la fin, lorsque le générique débutera.

C'est le cas contraire qui s'est posé à nous sur *Le ciel derrière nous*. Comment traduire au découpage une sensation de temps qui s'étire et n'avance pas pour le couple ? Il y a un mouvement cyclique dans l'entièreté de l'histoire. Un recommencement permanent. Comme son travail se base sur des non-événements du quotidien, une partie de la tension dramatique devait venir de la structure même du scénario et de cette sensation de boucle. Des actions similaires se répondant pouvant amener à une impression de déjà-vu, de fatigue mentale. Cette transposition là, lors du découpage et au tournage ensuite, ne s'est pas assez posée. La manière dont on entre dans la scène et qu'on la quitte, doit créer des échos et des ressemblances sur la longueur. Autour du décor de l'appartement du couple, il y aurait davantage eu de choses concrètes à jouer. Ce lieu étant encore vide de vie à part des piles de cartons éparpillées et une table basse, il aurait fallu en jouer davantage. Notamment avec les cartons et leurs différentes positions dans l'espace. Créer des images où l'appartement se laisse davantage appréhender et découvrir par le spectateur (car ce n'est pas le cas) tout en faisant bouger, de manière subtile, le décor. Montrer que cet appartement est vide de chaleur humaine. En travaillant davantage de cadres larges, avec les sur-cadrages des portes pour les isoler encore plus. Nous sommes la plupart du temps sur des valeurs serrées ou moyennes qui se concentrent sur les comédiens. En prenant plus de distance avec eux, peut-être

serions-nous arrivés plus justement à créer un climat tendu et une sensation de temps qui stagne. Il aurait aussi été judicieux de travailler à l'image et au son un motif récurrent et qui amène cet aspect cyclique recherché. Une pièce de l'appartement par exemple (le salon) ou un lieu extérieur (le bar) et y revenir plusieurs fois, pendant ces cinq jours de continuité. Un jeu de mimétisme dans la valeur des cadres mais à chaque fois sous un autre angle pour apporter une légère variation de sens aurait pu être intéressant. L'utilisation prononcée ou non de la profondeur de champ aurait pu être également une solution à mettre en place. Isoler et perdre les personnages, dans des cadres larges où tout est net puis parfois les isoler eux-même dans un arrière fond flou par rapport au décor et aux gens environnants. Il en est de même pour les déplacements des trois personnages dans la ville. Penser et filmer plus précisément leurs temps de marche. Travailler des démarches hésitantes, perdues ou inquiètes et créer ainsi une habitude, une routine que vient perturber Laure. L'emploi de cadres fixes au départ, témoignant d'un certain immobilisme puis amorcer une transition avec l'apport de suivis en mouvement (travelling par exemple) aurait pu participer à modifier le rythme global de la partie marseillaise avant l'île.

Cette réalisation du film est une matière en mouvement constante qu'il faut sans cesse modifier et adapter à la part d'inconnu qui existe sur un plateau. Une des ces inconnues vient de l'acteur. C'est lui qui va insuffler de la vie aux dialogues et les faire exister dans le temps.

Mathilde Profit, forte de son expérience récente sur le tournage du long-métrage de Vincent Cardona (grande part d'improvisation et de changements de scénario au tournage), réfléchissait sur cet aspect et les conséquences qui en découlaient. « *Le nouveau c'est les acteurs et il va falloir se recréer une nouvelle impression personnelle. Il faut en faire le deuil pour se trouver au bon endroit et être la plus réceptive possible. C'est ça le plus dur. Manier le réel du tournage par rapport à ce que l'on a préparé. Ce qu'il faut c'est réagir et ne pas être tout le temps dans l'attente d'une chose passée.* » Ce « reset » induit en partie par les acteurs conduit naturellement à des changements et de nouvelles trouvailles (narratives et esthétiques) pour la dimension temporelle du film et son ressenti final. A notre place de scripte, nous ne sommes pas à même (comme le reste de l'équipe technique) de maîtriser pleinement la temporalité d'un film ou d'une scène. Nous pouvons l'aiguiller dans une certaine direction, la préparer du mieux possible à l'aide de divers outils

pour le montage ensuite. Ces ajustements et cette réécriture continue au plateau demandent ainsi d'arriver à « *se libérer du sens et du concret ... Se libérer des rapports logiques. Un film, c'est des rapports d'émotions, de sensations de temps et d'espace justes. Quand ça ne l'est pas, il faut mettre quelque chose de juste et essayer de recréer la continuité (narrative et temporelle).* » C'est l'exigence et la liberté indispensable à avoir pour Fabrice Rouaud.

Pour terminer cette première sous-partie, il me paraît également important de rappeler que dans cette optique de passage entre écrit et film, le langage cinématographique, la grammaire (notamment celle évoquée dans la paragraphe précédent) évolue sans cesse. Lydia me faisait remarquer à juste titre que beaucoup de films « anciens » nous semblent lents et explicatifs parce que la lecture temporelle et la perception de la chronologie, les règles de grammaire cinématographique en somme, ont beaucoup évolué. A l'inverse, un spectateur d'il y a 40 ans, ne comprendrait rien à la chronologie d'un téléfilm américain où les sautes parallèles, les ellipses et flash-back sont légion. Il y a un aspect « désossé » dans la structure des films et téléfilms d'aujourd'hui où l'on se permet bien plus de choses qu'avant. Les règles sont moins fortes. Le spectateur étant tellement habitué de nos jours à un flux d'images disparates, sans liens apparents la plupart du temps et sans interruption, qu'il est plus à même de concevoir et suivre des formes déstructurées et elliptiques. Cela se reporte logiquement sur l'aspect temporel d'une forme filmique et de l'appréhension que nous en avons. Tous les « contenus » (films-séries, etc) que nous vendent chaque jour les plateformes internet telle que Netflix, Amazon Prime ou AppleTV+, uniformisent les formes et les formats dans leur grande majorité (que ce soit dans leurs durées ou leurs structures). L'expérience sensitive temporelle que nous pouvons parfois rencontrer, la singularité d'un point de vue à cet égard est de plus en plus rare et à défendre.

2.2. Durées et rythmes : du plan à la séquence

Si l'on resserre notre champ de vision et que l'on zoome au coeur de ce qui constitue un film, c'est-à-dire les plans et leurs enchaînements, le scripte se retrouve face à une de ses problématiques centrales : le rythme. Nous devons constamment veiller à ce que le rythme entre les plans soit raccord et dans une

certaine continuité. Il est très difficile de raccorder au montage un personnage qui marche lentement puis qui dans le plan suivant, marche à vive allure. Sauf si une ellipse est imaginée et pensée pour en amont ou que l'on veut créer un sentiment de rupture qui va heurter le spectateur. C'est un aspect très important à travailler et à noter dans nos documents de continuité car il arrive très souvent que l'on tourne un bout de séquence un jour puis que l'on finisse de tourner le reste trois semaines plus tard. C'est une donnée sensible à manier car tout un chacun a sa propre notion de rythme et il est souvent difficile de l'exprimer et de le faire comprendre clairement à un acteur par exemple. Chaque scripte a sa propre méthode. Certaines l'associent à une musique ou une note comme d'autres à une couleur. Le principal étant de pouvoir en retrouver l'essence.

Alors comment savoir si telle ou telle action se déroule au bon rythme et rentre dans l'esthétisme du film ? Si tel ou tel mouvement de caméra dans le découpage technique ne va pas alourdir le temps de la scène et in fine dérégler indirectement la durée d'un ensemble de séquences ?

L'aller-retour, incessant dans notre tête, au montage est un des premiers outils que nous avons à notre disposition. *« C'est des exercices de projections ! C'est notre spécialité. Qu'est ce que ça fait si tu colles ce moment là dans le film avec celui là ? On projette des sensations, des émotions tout le temps. L'idée c'est de faire des tentatives plastiques et sensorielles. Parier que quelque chose va se produire. »* Cette idée de tentatives et de pari évoquée par Mathilde Profit est très pertinente car elle montre bien que nous ne cessons de nous repasser constamment les divers montages possibles et que de ce fait, nous finalisons une forme temporelle filmique dans notre tête avant l'heure. Il y a l'idée d'une connexion à un flux souterrain invisible, à quelque chose de purement sensitif et parfois viscéral. Même si nous minutons chaque prise avec notre chronomètre pour avoir une idée approximative du temps et le mettre en relation avec les autres durées de plans déjà réalisés, nous n'avons pas avec nous un « baromètre temporel » pouvant nous indiquer à quel degré de justesse et de pertinence nous nous situons pour cet aspect là. Seulement notre tête et notre ressenti constitué d'une multitude de souvenirs et de sensations. C'est ici que le point de vue de premier spectateur est essentiel à adopter. Qu'est-ce que cela va raconter et faire émerger ? Dans quelles positions allons-nous placer le spectateur et cela est-il pertinent pour le reste du film ? La grande difficulté est de mettre en relation constante un élément séparé du reste, isolé, (comme par exemple

un débit de voix, un geste, un mouvement de caméra...) dans le « grand tout » que sera l'objet filmique final. C'est-à-dire marié au son, au montage et à l'image.

Lors du premier jour de tournage du TFE de Donatienne, j'ai été directement confronté à la problématique évoquée ci-dessus.

Dans la deuxième séquence du scénario introduisant le couple pour le spectateur, le long de la mer face à l'île du Frioul, nous avons au découpage technique un travelling latéral les suivant de prévu. J'avais préminuté cette séquence, composée uniquement de ce plan, à 47 secondes. Nous sommes arrivées à un minutage utile de près de 2 minutes. Les acteurs avaient naturellement trouvé un rythme de marche leur correspondant et correspondant à l'énergie de la séquence et de ce début de film. Nous avons convenu en préparation, que l'entrée dans le film pour le spectateur, devait être sur un rythme soutenu, comme « un coup de vent ». Qu'est-ce que cela induit pour la suite du film et qu'elles en sont les conséquences directes ? Sans moyen de couper ce plan au montage car pensé en plan séquence, à part en ellipsant l'entrée et la sortie de champ, le début du film serait plus long et plus posé que prévu. Ce choix de tournage aurait nécessité à mon sens de reconsidérer davantage le reste du film. Tant dans son rythme global qu'au niveau du préminutage convenu. En effet, si toutes les actions à venir dans le film tendaient à être plus longues et dilatées de la sorte, la structure même du film et l'intensité en pâtiraient car non pensé de cette manière. Et c'est ce qui est arrivé en regardant la durée finale du montage : 35 minutes. Peut-être aurait-il fallu, en réponse à ce début plus long, raccourcir le temps et l'action de certaines séquences venant ensuite pour équilibrer l'ensemble et ne pas tendre vers une durée qui ne cesse de s'allonger. Ou alors bouger et amener plus tôt dans la structure du film la rencontre entre le couple et Laure pour être plus vite au coeur du sujet et être sur un rythme plus soutenu. Il y a une adéquation à trouver entre la matière même du film, ce qui y est écrit, la mise en images et les divers mouvements (rythmes, durées). Comme un jeu de balances en perpétuel équilibre.

Cet exemple met en exergue le style de découpage adopté et les conséquences temporelles qui suivent. Le plan séquence, qui respecte le déroulé du temps dans sa globalité, est au fond un ballet synchronisé à organiser précisément pour que tout concorde. Il faut pouvoir penser à sa réalisation, dans son entièreté mais aussi à sa forme tronquée, c'est-à-dire coupée avec d'autres plans, dans un montage différent. Lydia Bigard et Sophie Audier ont toutes les deux travaillé avec le cinéaste géorgien

Otar losseliani (respectivement sur *Adieux, plancher des vaches !* et *Chantrapas*). Celui-ci n'aime pas le rapport direct à la réalité et peut très bien créer à l'intérieur même des plans, des faux raccords de continuité. Tout étant une question de rythme, il est cependant focalisé sur les entrées et les sorties de champs. C'est intéressant car le choix du plan séquence dans ses films comme premier langage cinématographique et ce refus du raccord et de l'exactitude au réel semblent antinomique au premier abord⁸. Des éléments du décor peuvent très bien changer au cours de la prise, décalant le ton et l'univers créé. Si ses films ne font jamais plus de plus de 2H00 et ses plans séquences se retrouvent toujours coupés et montés, passant de 8 minutes à 2 minutes au final, il n'en reste pas moins que lors de l'étape du préminutage, ses films ont souvent une durée fleuve (parfois 4h00, même 6h00). Il y a donc un travail conséquent au montage où le film se retrouve condensé. « *Tu dois donc penser en parallèle des plans de coupe pour pouvoir monter et donc aussi réorganiser l'espace en permanence.* » C'est un point de vue à deux vitesses à adopter pour toujours garder au final le rythme et l'essence de la séquence.

Ces différents points soulèvent également une dimension quelque peu insoupçonnée mais qui a une grande importance dans la question du rythme et de la durée des séquences : le jeu des acteurs. Le jeu comme la temporalité, porte en lui la notion d'incarnation. A notre poste de scripte, lors du préminutage, nous touchons du doigt la question du jeu (tant physique que mental). Nous aurons beau comprendre le rythme juste de la scène et les temps psychologiques, l'acteur ramènera toujours le rôle à ce qu'il est. A son vécu et sa sensibilité. Là où des écarts de temps imprévus peuvent se créer, c'est entre les répétitions et le jour J. L'acteur ne se livrera jamais pleinement avant. Le jeu aura beau être dans une veine dite naturaliste, il en résultera que ce ne sera pas comme dans « la vraie vie ». Les différents temps se dilateront toujours plus, même de manière imperceptible et les silences (s'il y en a) existeront de manière plus prononcée. Le temps d'un film et la forme de sa temporalité existent pleinement par le jeu et la manière dont les acteurs investissent leurs personnages dans les durées de plans. Lydia Bigard me racontait en effet avoir souvent été en deçà de ses pré-minutages au début de sa carrière car c'est un aspect qu'elle prenait peu en compte et qui se retrouvait directement au

⁸ En référence à André Bazin et son rapport ontologique au réel qu'il défendait dans ses écrits. Notamment par rapport aux films de Rossellini ou de Visconti, au départ, (*Terra Trema* (1948) par exemple) pendant le néo-réalisme italien.

tournage et dans ses comptes de temps (entre le minutage prévu et le minutage utile) par la suite.

Pour son travail de scripte sur *Éternité*, la question du rythme des plans séquence mêlée à celle du jeu des acteurs a été au coeur du processus filmique me racontait Olivia : « *La grande difficulté, c'était le rythme dans le plan. Il fallait se dire qu'on était dans le bon rythme pour chaque plan séquence et trouver sa rythmique interne. Ça existe dans chaque film bien sûr mais ce film et les films que tu interrogues (Aujourd'hui, L'étrange affaire Angélica...), sont beaucoup plus difficiles et sensibles à ce niveau là. Ça se joue sur le temps qui s'écoule d'une certaine façon. Quand il y a rêve, fantôme, passage de temps (passé présent, etc) il faut que chaque plan ait le bon temps mais aussi et surtout le bon rythme et c'est très difficile ça je trouve.* »

Grâce à ses documents de tournage d'*Éternité*, j'ai pu examiner en détails son travail, pour chaque séquence, de « script story » ou scénario imagé en français. Aujourd'hui facilité par le numérique et l'utilisation de l'iPad, nous pouvons directement importer, en temps réel, telle ou telle photo du combo ou stills pour proposer un pré-ordre de montage au réalisateur.ice ou au chef.fe opérateur.ice.

—> Ci-dessous et page suivante : exemples de deux « script-story » pour les séquences 8 et 12, réalisés par Olivia Bruynoghe lors du tournage d'*Éternité*.

8 - EGLISE - Jour

Hiver 1890

Valentine et Jules tiennent Louis et Jean, jumeaux de 2 mois, au-dessus de la fontaine baptismale.
Le prêtre verse l'eau sur leur front.



Fatiguée, Valentine est allongée dans une méridienne pendant que le prêtre baptise Margaux que Jules porte.

VOIX OFF

Et enfin elle arriva. On l'appela Margaux du nom d'une grand-mère de Jules. Valentine l'aima à la folie.



V10.1

12

Extrait du scénario de *Éternité* de Tran Anh Hung + script story. Documents de travail de Olivia Bruynoghe

L'immédiateté visuelle de cet outil permet, même si cela reste pauvre car figé et non en mouvement comme l'est le temps dans l'espace, de nous rendre compte d'une certaine idée du rythme et de la fluidité qui en découle.

A l'échelle d'un film, tout ces documents permettent aussi de mieux visualiser l'enchaînement entre les séquences et donc d'avoir une vision globale du mouvement du film et de ses articulations.

Nous pouvons aussi nous attarder plus précisément sur la dernière et la première image de deux scènes, et voir comment celles-ci raccordent entre-elles. Mais aussi se demander ce qui s'est passé dans l'ellipse. Cela se raconte il bien ?

La collure temporelle apporte t-elle une réelle force au récit et se joue t-il des choses dedans ? Avec cet outil, des discussions de ce type peuvent commencer à être amorcées sur le plateau avant l'étape du montage et potentiellement prévoir certains problèmes ou manques futurs en amont.

Etant à un poste où nous sommes les premier.e.s conscient.e.s de ces questions de temps intrinsèque aux scènes et au jeu, nous devons aussi pousser et encourager les prises de risque au découpage. Mathilde Profit abondait en ce sens en me disant que « *dans une séquence sur-découpée, où l'on essaye de travailler un rythme très cut, faisons plus plus plus et que si l'on essaye de travailler sur un rythme plutôt contemplatif, où on veut que le temps s'étende tout à coup, je dirais aussi plus. Si on veut aller vers des extrêmes (court ou rapide) allons y carrément. Affirmons le choix fait, allons dans cet « excès ». Mais on a toujours au fond de nous, une petite lumière qui s'allume pour pouvoir rendre la séquence « plus normale » si jamais cela ne marchait pas au montage.* » Comme lorsque l'on conduit, il faut en permanence avoir le pied sur l'accélérateur et le frein pour jauger et être prêt rebondir et s'adapter face à la situation qui se présente.

2.3. Fabrication d'un trouble temporel dans une temporalité bousculée

Comme nous l'avons vu précédemment, le traitement du fantastique et/ou d'une dimension mentale forte liée à un être « hors-temps » comme un fantôme peut provoquer un dérèglement dans le passage des temporalités qui peuvent être amenées à se chevaucher et à s'entrechoquer. Il peut y avoir d'une part la temporalité vécue par les vivants, les personnages principaux et suivie par le spectateur comme étant la principale et celle portée par le revenant ou le fantôme. Ces deux réalités temporelles doivent trouver un moyen de co-exister ou au contraire d'entrer en contact pour se frotter et faire advenir une « brèche⁹ », un autre espace-

⁹ Extrait du cours de Frédéric Sabouraud sur les « *achronologies au cinéma* ». Janvier 2019

temps. Tout l'enjeu, lors du tournage, est donc de réussir à concrétiser cette bascule grâce à la mise en images et à l'aide d'un changement dans l'esthétisme global du film. Il existe un nombre infini de possibilités cinématographiques pour jouer cette/ces bascules et tendre à ce que le film s'échappe quelque part d'autre, vers un territoire inconnu pendant un temps. Le spectateur doit y être amené et guidé, même s'il peut y avoir un temps d'adaptation nécessaire lorsque cela surgit pour la première fois.

Aux yeux de Lydia Bigard, une des choses importantes concernant la multi-temporalité « *est que l'on comprenne à la première image d'une séquence ou au moins rapidement, dans quelle temporalité on se trouve (sauf bien sûr si l'effet de confusion est voulu). En cela, le premier plan d'une séquence a toute son importance et on en revient à la question des transitions, et donc des ellipses. Le son, la lumière, l'image, le rythme, enfin tous les éléments d'un film, y contribuent.* »

Dans *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira évoqué en partie II (sous forme de scénario), la séquence d'apparition du fantôme d'Angélica démarre par un travail sonore important. Après que Isaac se soit levé de son lit et dirigé vers ses photos (cet élément permet de nous questionner sur la véracité de ce que vit Isaac. Est-ce vrai ou est-ce un rêve ?), c'est le son qui glisse vers le fantastique et emmène le spectateur ou du moins lui fait comprendre que nous entrons dans un moment particulier. En effet, la corde à linge où sont accrochées les tirages d'Isaac émet un son aigu, qui se réverbère dans l'espace de la chambre et semble se prolonger à l'infini lorsque celui-ci en retire une photo, celle d'Angélica. La caméra, face au miroir de l'armoire, lie les deux espaces de la chambre : côté balcon - côté chambre dans le reflet. Ce reflet, avec sa profondeur de champ, accentue l'aspect irréel et mental qui s'instaure. « *Somnambulique* » comme il est indiqué par Manoel de Oliveira dans le scénario. La présence du son réverbéré en amont et le regard d'Isaac sur le cliché semblent convoquer le fantôme en noir et blanc et transparence d'Angélica. La grande subtilité, à mon sens, dans la bascule opérée au montage réside dans ce plan sur le miroir. C'est cet objet qui permet de faire « lien » entre deux espaces, deux temporalités. A ce moment, en tant que spectateur nous sommes à la fois éloignés d'Isaac car n'apparaît que son reflet dans le fond du miroir mais nous sommes aussi attirés vers cette image légèrement déformée et déconnectée de la réalité. Il y a une inquiétante étrangeté qui s'en dégage mais nous (spectateur) n'avons pas encore accès à ce que vit Isaac et le monde dans

lequel il va basculer sous peu. C'est seulement lors du raccord à 180°, lorsque nous basculons dans l'axe vers le balcon, que nous nous rapprochons un peu plus de lui. Angélica apparaît alors sur le balcon, lieu qui lui est réservé et qui apparaît comme une frontière. Ce plan réunit pour la première fois Isaac et Angélica, ensemble physiquement. Le temps semble s'arrêter et est comme absorbé. Il n'y a pas un bruit. Celui-ci, subjugué, embrasse cette apparition à bras ouvert et bascule dans son temps à elle. Ils s'élèvent tous les deux pour une balade dans les cieux au-dessus du fleuve. Il y a donc une progression par étape pour entrer dans ce monde et y accéder.



1



2



3



4

Photogrammes de *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira (2010)

Au regard de cette scène et du film dans son entièreté, il est évident qu'un phénomène comme celui-ci se construit et s'organise précisément selon un processus de narration spécifique. Celui dont a besoin le film et il diffère à chaque fois avec cependant des récurrences dans l'utilisation du son, dans l'esthétique

visuelle déployée et du montage. Le glissement s'opère souvent à travers le regard d'un personnage et d'un point de vue qui se décale sur la réalité qui l'entoure.

C'est le cas d'Isaac, de Marcel Proust petit ou encore de Satché quand il revient chez lui. Dès lors le montage peut suivre une autre voie, plus libre, parfois libérée de certaines contraintes de grammaire cinématographique. Le spectateur ayant au préalable basculé et suivi ce trajet, il est à un stade d'acceptation dans la forme qu'on lui propose.

Alain Gomis, lors de notre entretien, me disait à propos de la fin d'*Aujourd'hui* (quand Satché rentre chez lui où se trouvent sa femme, Rama et ses deux enfants), qu'il s'était concentré avant tout sur l'aspect très concret de chaque action, de chaque geste mais aussi de ses souvenirs et des différentes personnes qui les lui avaient évoqués. *« Ce qui est assez extraordinaire et peu logique, c'est de tout vouloir ramener sur la même ligne pour essayer de comprendre en permanence, de rendre les choses intelligibles. Alors que nous sommes disparates. »* Cette disparité est la matière même du film et de sa fin. *« Le film passe d'une journée à une vie. On change de temps. Et ça me paraît très naturel. Il meurt à la fin et c'est inévitable. C'est très concret et très simple. Qu'il s'agisse finalement d'une image cinématographique. Je n'ai pas à le justifier théoriquement. Il faut simplement que ça me paraisse juste à l'intérieur de ce film. »* Nous ne savons plus à quel moment se passe exactement le film dans la chronologie. L'action suit une continuité d'effet : de jour jusqu'à la nuit. Cependant, la forme adoptée au montage est celle d'une mosaïque composée d'instantanés saisis à la volée. Ces images, simples et rapides (Satché qui joue avec son fils par exemple), qui viennent et reviennent plusieurs fois s'impriment dans la rétine du spectateur comme des motifs visuels récurrents et quittent peu à peu une fonction seulement narrative. Assemblés à la suite, dans un même mouvement, ces plans qui ne se répondent pas forcément narrativement (une araignée sur une plante laisse place à un regard d'enfant à l'envers) coupent tout repères temporels et créent une suspension. Comme un ballet visuel poétique qui trouve liens et échos dans des sensations, des couleurs ou des gestes.

« Appeler les souvenirs à moi. Comme un patchwork. Ce faisant, il me paraissait naturel que ce qu'il vivait à cet instant, cette fin de journée, devait être une fin de vie. Alors au bout d'un moment je me dis que j'ai là une idée rationnelle de quelque chose qui n'a pas de mots. Qu'est-ce que c'est ? Un état de suspension où ce gars accéderait à une idée du présent. Ça devient le principe directeur de cette dernière

scène. Est-ce-que j'arriverai à donner l'idée d'un mouvement d'arrêt du déroulé du temps ? La fin est un atterrissage dans le présent. Et atterrir dans le présent c'est atterrir dans l'infini. »

On se rend compte, à la lecture de ces paroles qu'il s'agit d'un processus éminemment personnel. D'intuitions intimes qui essayent de trouver une forme artistique singulière dans un certain type de circuit cinématographique. Un moyen d'exprimer une vision non formatée. Mettre ce processus réflexif en relation avec le rôle « d'accompagnant temporel » que peut-être le scripte aux côtés du réalisateur.ice, est source d'ouverture et doit pouvoir offrir un champ de liberté.



1



2



3



4

Par deux fois Donatienne voulait amener au récit une dimension surnaturelle en plaçant son couple face à des apparitions. Des apparitions fantomatiques d'eux-même. Ces deux moments dans le scénario devaient en principe permettre de basculer, sur l'île, dans un dérèglement progressif des repères spatio-temporels et rendre irréel, incertain ce qui allait suivre. Avec le recul, nous ne sommes pas allés à l'essentiel dans notre questionnement.

L'ensemble de ces discussions, essentielles, sont restées circonscrites à un champ trop théoriques et n'ont pas assez englobé la question de l'incarnation esthétique. Qu'allait-on voir et comment ? Le fait que ces deux séquences soient absentes du montage final montre bien que quelque chose ne fonctionnait pas pleinement. Une des deux scènes se déroule ainsi : En marchant sur les rochers, Marie entend hors-champ, venant de la mer, des rires. Son regard scrute la surface de l'eau avant que l'on ne raccorde sur elle et Alex, se baignant dans une joie folle. Le jeu de champ-contre-champ continue entre son regard et eux deux faisant l'amour sur un rocher. Nous terminons quand le dernier regard de Marie accroche le rocher en question mais qu'il est désormais vide de toutes présences humaines. Si l'utilisation du son des rires en hors-champ au début guide le regard de Marie et est censé nous emmener « autre part », le choix de la laisser à distance du phénomène, dans un jeu de champ/contre-champ, la maintient hors de cet effet recherché. Les deux se retrouvent distincts. Nous aurions dû, si nous avions voulu assurer davantage ce dispositif, rassembler Marie et sa vision dans un seul et même plan au bout d'un moment. Qu'il existe une progression dramatique et un aboutissement dans la finalité recherchée. Comme c'est le cas pour *L'étrange affaire Angélica* ou *Le temps retrouvé*. Ou alors morceler en une série de plans tendant vers l'abstraction, cette séquence pour la déréaliser complètement et prendre un contre-pied par rapport au style esquissé pendant le reste du film. Nous l'avons vu avec *Aujourd'hui*. Cette confrontation, à imaginer dans le découpage en amont, aurait amené une tension et un trouble supplémentaire. Ce qui pose logiquement la question de l'esthétique voulue. Le traitement que nous lui avons conféré est trop naturaliste et ne se démarque que très peu du reste. Les visions fantomatiques auraient pu être travaillées dans une esthétique particulière comme l'est Angélica ou le singe fantôme dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* de Apichatpong Weerasethakul (2011). Une rupture dans la lumière et au cadre aurait été précieuse aussi. Tendre vers des sur-brillances, des reflets poussés de la mer, du soleil. Quelque chose d'amplement plus solaire. L'ajout de VFX ensuite en post-production n'a pas été soulevé mais aurait été une piste à soulever pour envisager des systèmes d'apparition/disparition plus poussés.



1



2



3



4



5



6

Photogrammes de *Le ciel derrière nous*
de Donatienne Berthère (2021) -
séquence 31, 16 mm

Au terme de cette deuxième partie consacrée à l'étape décisive du tournage, nous avons vu de quelles manières la temporalité d'un film pouvait voler en éclats et se re-crée selon différentes formes et différents chemins : dans le jeu des acteurs, le rythme des plans et leurs durées, les écueils artistiques et techniques sur le moment qui ont conduit à ré-adapter la trame narrative. Il faut arriver à transmettre

au spectateur ce dont il a besoin pour évoluer, le plus librement possible, dans l'univers du film. Il peut autant s'agir de certaines informations que de sensations plus mystérieuses. En tant que scripte, il faut arriver à se connecter au temps présent de ce qui est en train de se faire et de se créer pour réagir rapidement et précisément. Ce qui ne sera pas filmé au cours du tournage, ne sera pas présent plus tard, lors de la post-production et il ne sera pas aisé de le créer artificiellement. Tous ces « morceaux » séparés les uns des autres n'ont pas encore de connexions dans la durée et le temps entre eux. Toute cette matière vivante enregistrée, que nous avons au préalable interrogée, travaillée et tenter de sculpter en préparation et au tournage, passe désormais entre les mains du monteur.

3. Le temps du montage : reconstruction et connexion au temps souterrain du film.

3.1. Re-création de durées et de temporalités

« La différence entre les monteurs et les scriptes pour moi, c'est que nous, on ne se projette pas le film. Puisqu'il est déjà là. On a pas ce rapport, qui peut-être déceptif entre le réel et ce qu'on s'est projeté ! On est encore dans nos cerveaux à nous et pas dans la tête du réalisateur. » Ces avec ces mots là que Fabrice Rouaud réfléchissait à la différence entre ces deux métiers, qui se joignent et doivent dialoguer le plus longtemps possible, lors de la fabrication d'un film.

En effet, l'étape du montage va de nouveau éclater, bousculer et remanier la temporalité d'un film et ses divers rythmes qui le constituent. Tout le film étant à présent disponible sur la time-line du logiciel de montage, il ne s'agit dès lors plus d'imaginer un film à l'état de scénario mais d'en voir l'essence dans les rushes pour les organiser selon le bon ordre, dans la bonne durée. Cette confrontation aux heures et heures de rushes enregistrés est essentielle. Ces durées étant décuplées, il faut peu à peu, lors des maintes versions de montage, ramener le film vers son temps propre. Un film est souvent trop long au départ, rarement trop court. Le

préminutage peut en effet être à ce stade là une boussole mais qui peut tout aussi bien sauter. Soit pour des raisons économiques de production et de distribution/ exploitation ou bien pour des raisons artistiques. Chaque film a sa mécanique propre et son propre flux interne. En concertation avec le réalisateur.ice, il va falloir y poser des yeux vierges.

Au montage il n'est question que de temporalité. Temporalité des plans, temporalité du film, temporalité absurde que l'on pourra recréer. « *De l'espace et du temps. Une géographie et du temps. Après sur la temporalité au montage, je travaille toujours sur le même principe : soit j'ai besoin de continuité soit j'ai besoin de discontinuité. Ellipse pas ellipse, sensation d'accélération pas d'accélération, sentiment de fluidité ou non. Il y a aussi à comprendre le travail du chef opérateur et sa temporalité dans ses images. Ce sont des choses simples mais compliquées à mettre en place. Ensuite, à l'échelle du film ce sont des mouvements que tu découvres au premier bout à bout.* » me confiait Fabrice. Il n'est pas aisé, lors du tournage de se dire en tant que scripte que tel ou tel plan aura valeur de continuité ou de discontinuité temporelle. Les possibilités de montage futures étant vastes, il faut se connecter à l'envie première du réalisateur.ice et à ce que le plan porte en lui (dans sa durée et son rythme). Le montage du film de Vincent Cardona a été beaucoup secoué. Mathilde Profit s'en doutait. Selon elle, il était très sensible au « deuil » du scénario en tournage et au montage également. « *Ça m'a beaucoup parlé comme collaboratrice. Quelque chose de très vivant, qui se réécrit tout le temps. A l'inverse, sur Madame Hyde de Serge Bozon, on avait une chronologie un peu rigide je trouve. Et c'est dommage. Dès qu'on se met à parler de jours et d'heures, ça devient comme figé. Et ça ne sert à rien. Au final, le film à été monté dans un tout autre sens. Ça déstresse beaucoup sur ce qu'on maîtrise ou qu'on ne maîtrise pas de vivre ça.* »

Si le film trouve souvent son chemin au montage et diffère de celui imaginé en amont, lors des diverses étapes, l'exemple de la comédie est un peu à part selon Isabelle Ribis. « *Pour qu'il existe un rythme dans une comédie, 98% des scènes sont montées. Très peu sont jetées. C'est une grande différence de la comédie dramatique. En comédie dramatique tu te mets à jeter des scènes, à inverser des séquences, à en raccourcir. En comédie, c'est des films qui se montent d'une certaine façon. Tu travailles le rythme énormément ensuite. Tu enlèves deux images, tu en rajoutes trois.* » Comme évoqué précédemment, il faut en effet réussir à garder

l'effet « ping-pong » dans les répliques, les gestes pour faire naître le rire. La transition entre l'écrit et le film est donc sensiblement la même comparé à un autre genre qui peut supporter une nouvelle structure par exemple ou adopter un autre point de vue. Au cours du montage, il faut toujours avoir en tête le spectateur et sa place face au film. C'est l'équilibre et le sens recherché pour une certaine finalité qui vont guider les divers choix faits. Ce travail que fait le scripte au tournage se poursuit au montage et doit garder une certaine continuité et cohérence par la suite. Sauf si le parti pris est de basculer radicalement dans autre chose. Chose qui est en parti arrivé pour *Le ciel derrière nous* dans le propos et la manière de traiter le film visuellement. Donatienne (la réalisatrice), me disait à ce propos « *Si le film fait 35min, c'est parce que je crois que la partie de l'île, en pellicule, avec un découpage et un minutage trop précis, brisaient la continuité de toute la partie DV. Que ce soit le rythme des plans, la façon de laisser improviser les acteurs, de décider au dernier moment, sur le plateau, de la place de la caméra, des dialogues. Ça aurait pu marcher sur une heure, mais il aurait peut-être manqué la grâce à la fin, au profit d'un récit qui a trouvé ses silences et son équilibre justement dans tout le processus de montage. Pour la partie île, je n'ai pas su me départir de la beauté et de l'émerveillement du lieu, je me suis laissée avoir.. mais c'était bien aussi, cette naïveté.* » Cette différence de style entre les deux parties était un point dont nous étions conscients mais qui s'est révélait insatisfaisant au montage. Tournant en pellicule, la mise en images de l'île s'est faite de manière bien plus cadrée. Au-delà de la bascule imaginée en amont sur l'île lorsque le surnaturel arrive, c'est peut-être la jonction entre Marseille et le Frioul qu'il aurait fallu travailler et pensé plus astucieusement.

Depuis ses débuts historiques, le montage, constitué d'assemblages en tout genres et de diverses triches (comme lors du tournage), n'a cessé de proposer au spectateur des formes temporelles variées, allant de plus en plus vers une certaine dé-construction et un affranchissement des règles cinématographiques. Celui-ci a donc acquis une expérience à travers son regard (que ce soit par rapport à des films, des séries ou même des vidéos internet). Il existe un phénomène, concernant la question du rapport au temps, d'acceptation de « deux réalités » temporelles qui ne cessent de se rencontrer et de se frotter. En effet, à ce niveau là, se joue un paradoxe que nous ne remarquons pas forcément.

Prenons l'exemple de *Brève rencontre* de David Lean (1945). L'histoire relate une relation secrète d'adultère entre Laura et Alec. Ceux-ci sont tombés fou amoureux l'un de l'autre, un soir en se rencontrant dans une gare. A 15 minutes de film, alors que Laura essaye de faire bonne figure face à son mari qui fait des mots-croisés et écoute de la musique dans le salon, celle-ci se remémore, lors d'un long flash-back, sa rencontre depuis le début avec Alec. Le flash-back se clôt à 46 minutes de film soit 31 minutes plus tard. Quand nous revenons au présent, le morceau de musique entamé plus tôt n'est toujours pas terminé et le mari continue ses mots-croisés comme si nous l'avions quitté il y a un peu moins de cinq minutes. Il y a un décalage évident entre la durée du flash-back et le temps réel des actions se déroulant dans le temps présent. En effet, au vu de la durée de ce long souvenir de Laura, nous devrions avoir avancé dans la trame temporelle principale. Soit que la musique ait changé ou que le mari ne fasse plus la même chose ou bien même peut-être devrions-nous revenir dans le présent dans un autre lieu, à un autre moment (le jour d'après par exemple). Au contraire, c'est comme si tout s'arrêtait et se mettait en pause lorsque le flash-back de Laura démarre. En tant que spectateur, cela ne nous gêne pas et nous l'acceptons comme tel. Nous acceptons des « temps faux » comme étant vrais. Ce procédé de narration et de montage permet, à mon sens, de donner au flash-back une place centrale et de figer le temps du récit principal pour arriver à faire sentir le trouble et le puit sans fond dans lequel Laura tombe. Celui de l'amour et d'une déchirure au coeur insensée.

Cet exemple précis de montage, et il en existe des centaines d'autres, a des répercussions directes sur le préminutage en premier lieu et ensuite dans le rythme global du film. En tant que scripte, il est dès lors important de comprendre et d'avoir conscience de ces mécanismes là pour l'intégrer dans notre propre compréhension intérieure et être à même de délivrer, lors du préminutage, un temps « juste » par rapport à l'écriture dramatique du sentiment amoureux et de son urgence, dans ce cas là. *Brève rencontre* donne le sentiment d'être condensé et concentré dans le temps avec cette structure là alors que l'action se déroule sur plusieurs semaines.

Pour Fabrice, « *quand on travaille sur des films où la sensation temporelle est forte, pour le monteur comme pour le metteur en scène il faut être sincère et pouvoir se dire « Ça ne marche pas ». Parce que sinon on s'en sort pas.* » Il me confiait également avoir recours à une méthode pour le moins originale, dont Bertrand Bonello lui avait parlé un jour. C'est un jeu de cartes qu'a inventé le producteur de

David Bowie dans les années 1970 et qui s'appelait *Stratégies obliques*. C'est un jeu où il était question de propositions « un peu » contraires. Comme « enlever ce qu'il y a de mieux », « soustraire une couleur ». Des propositions abstraites. Sur l'album *Lodger* (1979), Bowie l'a utilisé quand il était bloqué. « *Je sais que j'ai toujours ça en tête quand on n'arrive pas à avancer. Je peux dire maintenant « accélérons tout » et on accélère tout. Et souvent c'est dans ces rapports paradoxaux qu'on trouve quelque chose dans le rythme, dans l'essence du film et son flux.* »

Cette autre manière d'envisager un film me fait penser à Donatienne de Gorostarzu. Celle-ci a appris cette approche au contact de monteurs. Ce « *rapport aux autres arts* » fonctionne selon un principe de symbolisme. « *C'est une manière d'amener un nouveau prisme et un autre temps que ce soit par une couleur, une image, une référence. Chez un réalisateur qui est à des années lumières de ça, amener une prise de conscience de la temporalité par cet autre biais est excitant et intéressant.* » En effet, dans certains types de films et de narrations, ce procédé peut-être évocateur et mener à des pistes non explorées encore au montage.

Cette constante création et re-création de durées et de temporalités au montage est un jeu de construction et d'équilibre. Ce qui est important et Fabrice Rouaud me le confirmait, c'est de comprendre dans quelle temporalité nous nous trouvons et le rapport au réel que nous entretenons. S'agit-il de maintenir le spectateur dans une continuité, où il ne sortira pas ou au contraire faut-il lui présenter un univers qui se dérobe sans cesse à sa compréhension et le malmène ?

3.2. La musique comme mouvement et forme temporelle

La musique comme le son, sont des vecteurs puissants dans l'unité ou la disparité qu'ils peuvent apporter. Il y a un phénomène à la fois de spatialisation mais aussi d'étirement ou de resserrement des durées et des rythmes qui en découlent. Une scène peut se retrouver être comme absorbée dans un bulle, coupée du reste des autres séquences par la force de la musique et son côté opératique. Elle crée des ruptures au sein de la temporalité d'un film et met en relief certains moments qui prennent tout à coup un aspect « irréaliste » et « hors-temps ».

Comme le soulignait Mathilde Profit, il est important pour elle, à l'étape du préminutage, de savoir si le film sera habillé d'une musique additionnelle. Les indications de temps (que ce soit global ou local) en sont très précieuses. Il existe

aussi de nombreux.ses réalisateur.ice.s qui emploient la musique en plateau. Que ce soit pour le rythme des acteur.ice.s comme pour celui de la caméra et de ses divers mouvements. Un des exemples les plus célèbres étant sans doute la scène d'affrontement final entre Henry Fonda et Charles Bronson dans *Il était une fois dans l'ouest* (1969) de Sergio Leone. La musique de Ennio Morricone était lancée à pleine puissance avec des enceintes pendant la prise même. Il en résulte, en plus du découpage au cordeau, un effet de dilatation du temps impressionnant au fur et à mesure de la montée dramatique de la musique. Sur *The Artist* (2011) de Michel Hazanavicius, le film étant muet, de nombreuses musiques ont été utilisées pour les prises me rapportait Isabelle. Cela servait en priorité aux acteurs ainsi qu'aux machinistes lorsqu'il y avait des travellings.

L'étape du montage permet (avant le travail du montage son et du mixage) d'agencer les plans et de les monter en rapport avec la musique. Que ce soit dans une certaine continuité et fluidité ou alors au contraire dans un rapport de discontinuité et de heurts. A l'intérieur même d'une séquence musicale, les coupes et les ellipses semblent gagner en liberté car la musique nous fait admettre, à nous spectateur, que nous sommes dans un moment particulier, coupé du réel et de ses conventions.

Alain Gomis me disait trouver beaucoup de choses passionnantes dans les structures d'écritures (à l'encontre de celles enseignées dans les écoles de cinéma) grâce à la musique et à leurs différents mouvements. Comme dans « *la musique soufi¹⁰, il y a des avancements en strates. Dans d'autres musiques, il y a une forme circulaire. Des répétitions, des montées...Ce sont des façons de voyager. Il y en a plein et pas forcément basées sur le déroulé de l'histoire dramatique.* »

Il n'est pas étonnant dès lors de trouver dans la méthode de Fabrice Rouaud, « *une manière de monter musicale. Comme une partition. Suivant l'unité de musique qui est la croche et tout se décline suivant ce modèle. J'utilise trois plans comme un triolet ou un plan séquence comme une blanche. Je l'ai appris avec Bonello ça. Tu ne montes plus sur le sens qu'a le récit mais sur un mouvement plus profond qui est insensible pour les gens mais qui fait la cohérence de l'oeuvre.* »

Il s'agit de trouver le bon flux et de le suivre. Le plus dur étant de le trouver et de réussir à s'accorder dessus. Pour lui, dans la temporalité, il y a un rapport d'échelle constant à doser. Comme en musique, au montage un plan n'est long que par

¹⁰ Le soufisme vient de la religion islamique. Dans le but de se rapprocher du Divin, des mystiques ont développé des techniques vocales et respiratoires particulières pour accéder à un état de grâce extatique.

rapport à un plan court¹¹. « *Il n'est question que de relief. Dans mes mouvements de montage, pareil j'accélère, je ralentis pour trouver la fluidité. La fluidité apparente mais en-dessous c'est tout un tas de bricoles. Elle peut-être totalement factice cette temporalité trouvée.* » Ce travail musical de rythme autour de la temporalité d'un film peut-être vu comme un ascenseur émotionnel et sensitif. Il s'agit de pousser les curseurs en essayant de trouver un tout cohérent qui fasse sens dans le temps du film et celui de la diégèse.

Un exemple qui m'a marqué et qui prend tout son sens ici est celui d'une scène de *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close* de Bertrand Bonello (2011). Après qu'une des leurs soit morte d'une maladie vénérienne, toutes les jeunes femmes se mettent à danser lentement un slow empreint de tristesse sur la musique *Night in a white satin* du groupe britannique The Moody Blues. L'action principale se passe à la fin du XIX^e siècle dans une maison close. Il s'agit presque d'un huis-clos. Le passage du temps est comme presque absorbé dans ce microcosme coupé du monde extérieur. Avec l'effraction d'une musique anachronique, il se crée tout de suite un décalage saisissant entre leur époque à elles, le type de danse qu'elles font et cette chanson qui leur est contemporaine. Comme si plusieurs époques se mêlaient. Le décalage se poursuit ensuite quand l'on quitte ces dames et que l'on retrouve une femme seule marchant dans un couloir sombre. On pourrait s'attendre à ce que la musique disparaisse au moment du cut car elle nous semble extra-diégétique mais celle-ci continue tout doucement avant de s'estomper, en fond, comme si elle appartenait à cette époque. Ce lent fondu ramène un trouble et une impression de hors-temps très intéressante.

Un processus à peu près similaire se distingue pour *L'étrange affaire Angélica*. Répétée de nombreuses fois sur les divers paysages à la fois urbains et champêtre d'une ville portugaise du Haut-Douro, la musique de Frédéric Chopin (« *sonate pour piano n° 3 en si mineur* » op. 58 et « *Mazurkas* » op. 59), vient instiller au film un véritable sentiment de calme et de retraite. Créant des sortes d'aplats sans profondeur de champ avec des plans larges sur les collines et les maisons environnantes, ce thème musical vient en plus renforcer et prolonger l'effet d'arrêt sur image. Et donc d'arrêt du temps. Seul l'objectif et l'œil transcendé de Isaac permet de ramener du mouvement via la renaissance d'Angélica en fantôme

¹¹ Jean Epstein évoque le même phénomène dans son texte « *Le cinéma du Diable* » (1947). « *Si toutes les durées étaient égales, si nous n'avions jamais le sentiment de vivre plus ou moins vite, le temps serait pour nous imperceptible, inconnaissable, inexistant.* »

translucide. Chopin et sa musique jouent également le rôle de chapitres dans le film. Blocs de séquences après blocs de séquences, le thème vient tel un métronome ponctuer et rythmer le montage. Il y a presque un déroulé programmatique annoncée par la musique.

La musique a donc un réel rôle à jouer dans le traitement du temps dans un film et du ressenti qui en découle. Elle peut structurer comme déstructurer la perception d'une temporalité tout en amenant l'esprit du spectateur ailleurs, vers un lieu où résonne seulement le sensible.

3.3. Le montage d'Aujourd'hui : un laboratoire de sensations

Quitter le tournage est assez difficile pour Alain Gomis et regarder les rushes tels quels aussi. « *Je trouve ça décevant la plupart du temps. Parce que c'est ça et pas autre chose.* » Il s'agit dès lors d'essayer d'évacuer toute « *la nourriture* » que transportent les images, du passé du tournage.

Le travail de deuil, évoqué en début de partie II pour le début d'un tournage est omniprésent au montage. Il faut trouver une nouvelle dynamique que ce soit aussi bien dans le regard que dans l'appréhension des sensations. « *Il faut aller chercher le film à l'intérieur des images. Ecrire, penser, tout ça c'est super mais ça n'a pas grand chose à voir avec l'étape montage je trouve.* »

Chez Alain Gomis, le temps est une obsession. Une matière inépuisable de formes et une formidable machine à réfléchir et à mieux ressentir. « *On a créé une sorte de laboratoire quand on monte tous les deux. Alain au montage, il arrive avec la sensation d'une scène en tête. Il a voulu créer une chose. Il m'en parle, je vois les images, je comprends mais ça ne connecte pas devant les rushes. Alors on cherche un flux souterrain, quelque chose qui passerait en dessous de ce qui est montré. Il n'y a pas une logique.* » Le cinéma d'Alain Gomis est un cinéma très sensible au déroulé du temps. Il joue en permanence avec ses compressions et ses dilatations. Il y a dans tous ses films un rapport aux gestes dans le temps. Prendre le temps de faire les gestes, de les voir et de pouvoir les intégrer est une chose fondamentale pour lui. C'est un cinéma de la contemplation et de la sensation. En substrat, son oeuvre se place à l'encontre de cette pensée dominante aujourd'hui qui est qu'il faut absolument remplir son temps et donc sa vie d'activités. Qu'au plus nous en faisons

au plus nous sommes performants. Il nous oblige à travers ses films à nous recentrer avec nous même à travers ses personnages principaux.

« Sur Aujourd'hui, j'ai décidé de ne pas toucher au canevas scénaristique. Mais à l'intérieur des scènes ça a beaucoup bougé. Je voulais travailler l'intérieur des scènes dans la durée pour avoir des ruptures de tempo mais aussi travailler sur la profondeur de l'image. Avoir ou non du son plaqué ou un son qui approfondit l'image. Créer un mouvement latent. Quand ça résonne ensemble, on peut se dire que ça va marcher. » se remémorait Alain.

Ce canevas, celui d'un homme aux portes de la mort et à qui il reste une journée de vie seulement, permet de déployer une palette de situations à la fois simples mais empreint d'un sentiment très fort. Celui de la finitude, de la fin. *« Paradoxalement, l'urgence de mort créait de nouvelles possibilités et où le temps avait un tout autre sens. Je le découvre aujourd'hui ça, mais on peut vraiment éclater le temps ou l'arrêter. »* réfléchissait Fabrice. *« Dans le film, plus la mort approche, plus tu as envie de ralentir le temps. Ça provoque quelque chose qui a à voir avec l'immobilité mais dans l'immobilité des espaces-temps se créent. Parce que tout d'un coup tu es là, tu reçois et tu acceptes. »*

Les films de Alain Gomis ont cette force à mon sens qui est qu'ils mettent le spectateur au coeur de la construction et de la compréhension du film. Le spectateur est actif. Il reçoit autant qu'il « donne ». C'est un équilibre, un partage constant qui essaye de se tisser dans les sensations qu'amène Alain. *« Au montage il s'agit de retrouver ce qu'on a éprouvé, pensé mais pas de manière théorique. Une chose avec laquelle je ne suis pas étranger. Et pour le spectateur également. Qu'il y ait un vécu personnel, le mien, qui devienne universel. Ça fait écho. Des allers retours permanents dans le temps. »*

Le cinéma (que ce soit l'écriture, les prises de vue et ensuite le montage images/son) est un véritable laboratoire où il peut se permettre d'expérimenter ce qu'il a pu vivre et/ou voir. Cela lui permet de traduire ses ressentis à grande échelle. Tout tient au final dans de petits riens comme une durée par là, une coupe par ci. C'est un assemblage, un puzzle de sensations. Un peu comme les toiles des impressionnistes.

Ce « laboratoire » en question peut se développer grâce à leur longue collaboration qui dure maintenant depuis des années. Le temps de maturation, de compréhension

chez l'un et chez l'autre permet d'arriver à entrer en phase et de « grandir » en même temps, que ce soit dans la tête ou dans le regard.

Le montage apparaît comme l'épreuve du feu pour un film. Toute la matière filmique est brassée et repensée. C'est à ce stade que l'on voit et que l'on comprend si oui ou non ce qui a été préparé et travaillé en préparation et au tournage a su se transcender. Les liens et les échos se tissent et créent des passerelles voulues ou inattendues via les rushes, le jeu, les figures de montage et la musique. Dans certains cas, il faut arriver à porter un regard nouveau et être à même de ré-envisager complètement la structure temporelle du film quitte à casser complètement la trame imaginée en amont. Dans d'autres cas, le type de films monté (comédie ou horreur par exemple) conditionne le montage et la structure. Il y a certaines attentes . C'est dans cette « troisième écriture » filmique que le film trouve son souffle et se met à exister dans le temps, dans un temps donné, le sien.

4. Conclusion

Nous voilà arrivés à la fin de ce mémoire. A la fin de ce voyage, dans le temps d'un film et de sa fabrication. A travers ces multiples exemples qui constituent, sur la longueur, le squelette de cette réflexion sur la temporalité via le prisme du métier de scripte, j'ai essayé de baliser un chemin sur une donnée (une parmi d'autres bien évidemment !) qui est essentielle à notre travail et au regard que nous adoptons sur les choses. Nous avons vu, à travers ces trois parties, que le temps et ses différentes formes se nichent à tous les niveaux. Que ce soit d'abord écrit explicitement ou implicitement au scénario ou bien entre les séquences, dans ces zones d'ombres où il se joue nombre d'enjeux importants. Puis la difficile et dangereuse transition entre l'écrit et l'image, lors du tournage, qui apporte son lot d'inconnues et contraint inévitablement à une certaine forme de réécriture et d'aménagements dans un laps de temps donné. Puis la dernière phase, celle du

montage, où le temps du film se crée et se recrée de bout en bout pour coller au plus près de la vision du réalisateur. Toutes ces étapes, différentes soient-elles, se rejoignent et se complètent entre elles. Elles sont censées amener une cohérence artistique sur l'ensemble du film. Le travail scriptural sur la temporalité et ses différentes incarnations est à la fois une question de logique et de sens, sur des aspects très concrets mais par ailleurs essentiels pour le film, comme le HMC par exemple. De mon point de vue, il s'agit surtout d'une question de ressenti et de regard. De ressenti au projet et à la matière vivante qui le constitue et de regard, pour regarder dans la même direction que le metteur en scène. Essayer d'arriver à suivre le même fil directeur pour faire un voyage à la fois commun et personnel. Ce que j'apprécie particulièrement sur ce travail du temps, c'est qu'il n'y a pas de « faux » et/ou de « vrai ». Plus une justesse à trouver et à sculpter pour arriver à en rendre compte. Le dialogue peut être infini et amener de nouveaux horizons de pensée et de vue. A notre poste de scripte, cela me semble essentiel de pouvoir, avec cette matière là comme outil, tenter élargir le point de vue d'un.e collaborateur.ice artistique.

Le temps est un vecteur d'expériences sensorielles puissantes lorsqu'il découle d'un regard singulier sur le monde. Nous sommes le fruit du temps passé et de nos expériences personnelles. Au fur et à mesure, la mémoire que nous en avons les transforme et celles-ci se déposent au fond de nous, en strates, comme des sédiments. C'est cette matière là, intrinsèque à nous, qu'il s'agit d'aller chercher et puiser dedans pour en extraire la sève.

Au vue de l'ensemble de ce qui a été dit précédemment, il est pertinent de parler de « premier spectateur temporel » pour un scripte. Ce travail, sur le long terme, au niveau du sens et des sensations temporelles qui se forment et prennent corps entre elles, nous demande de toujours nous replacer, selon une certaine optique, par rapport à la narration et ce qu'en comprendra le spectateur. Rien n'est acquis dès le début car beaucoup de choses peuvent se perdre au moment de la mise en images ou au contraire gagner en force de représentation. Le cinéma est avant tout, et restera, un art visuel et sonore. Le temps n'ayant pas de représentations fixes et justes, nous ne pouvons que proposer des hypothèses, des projections d'idées sensibles et intelligibles, à notre poste de scripte, pour construire durablement une histoire dans une certaine temporalité.

Entre cette réflexion sur *Le ciel derrière nous* et ce qui aurait été, avec du recul et à mon sens, nécessaire de faire ou d'ajuster pour coller au plus près du scénario

initial, les différentes interviews ainsi que les extraits filmiques, il est possible de constater que des questions et des cas de figures précis trouvent écho à différents niveaux et sous divers angles. Nous ne cessons de manier et remanier différents matériaux et façons de faire pour s'adapter à la singularité temporelle d'un projet. Ce qui m'apparaît plus clairement maintenant, c'est que le scripte peut et doit être à même d'envisager « toutes » les possibilités et chemins temporels qui s'offrent à lui. Que ce soit pour des questions de scénario, de découpage ou de montage par exemple. Plus le flux temporel souterrain du film, c'est-à-dire son rythme, ses durées, ses blocs de temps, seront clairs et assimilés par lui, au plus il sera à même de répondre aux diverses exigences du réalisateur.ice mais aussi d'en élargir le champ des possibles sans contraindre l'acte de création. En somme, arriver à être ce spectateur particulier, ce « spectateur zéro¹² » du temps d'un film.

¹² Référence au titre du livre de Julien Suaudeau et Yann Dedet, « *Le spectateur zéro, conversation sur le montage* », sorti en 2020 aux éditions P.O.L. 352 pages

5. Liens extraits filmiques

Aujourd'hui : <https://vimeo.com/237534458> - (MDP: cestfantastique4)

De 01H01min46s → 01H22min10s

L'étrange affaire Angélica : https://www.youtube.com/watch?v=9_DDWQ9mBVU

Le ciel derrière nous : <https://vimeo.com/538708048> - (MDP : Laure)

Version de montage non étalonnée et non mixée.

6. Bibliographie

- ◆ DELEUZE, Gilles. *Image-mouvement. Cinéma 1* (1983). les Editions de Minuit. Paris. 296 pages
- ◆ EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du Diable*. (1947). Les classiques du cinéma. Les Editions Jacques Melot. 233 pages
- ◆ SUAUDEAU, Julien et DEDET, Yann. *Le spectateur zéro, conversation sur le montage*. Les Editions P.O.L. 352 pages
- ◆ SABOURAUD, Frédéric. *Les achronologies au cinéma*. (Janvier 2019). Cours délivré à l'Université Paris 8. Polycopié de 24 pages.
- ◆ TARKOVSKI, Andreï. *Le temps scellé*. (1986). Philippe Rey / *Fugues*. 240 pages.

ANNEXE

- ◆ BÌRO, Yvette. *Le temps au cinéma. Le calme avant la tempête*. (2007). Aléas. Lyon. 261 pages.
- ◆ BRENEZ, Nicole. « *L'être selon l'image* », - Orson Welles, *Citizen Kane*. Texte théorique et critique.
- ◆ DELEUZE, Gilles. *Image-temps. Cinéma 2*. (1985). Les Editions de Minuit. Paris. 378 pages.
- ◆ GENETTE, Gérard. *Figure III*. (1972). Les Editions du Seuil. 288 pages.

- ◆ MERLEAU-PONTY, Maurice. « le cinéma et la nouvelle psychologie » dans *Sens et non-sens* (1996). Les Editions Gallimard. 225 pages.
- ◆ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. (1983). Les Editions du Seuil. 320 pages

7. Filmographie

—> principaux films étudiés

- ◆ ANH NUNG, Tran. *Éternité*. (2016 - Nord-Ouest Films). 1h55
- ◆ BERTHEREAU, Donatienne. *Le ciel derrière nous*. (2021 - La Fémis production). 35 minutes
- ◆ GOMIS, Alain. *Aujourd'hui*. (2013 - Maïa Cinéma, Granit Films). 1h28
- ◆ LEAN, David. *Brève rencontre*. (1945 - Cineguild). 1h26
- ◆ DE OLIVEIRA, Manoel. *L'étrange affaire Angélica*. (2010 - Les films de l'Après-Midi). 1h35
- ◆ RUIZ, Raoul. *Le temps retrouvé*. (1999 - Gemini Films). 2h50

—> Films cités en références

- ◆ AKERMAN, Chantal. *Jeanne Dielmann, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. (1975). 3h18
- ◆ ANTONIONI, Michelangelo. *L'Avventura*. (1960). 2h20
- ◆ ASTER, Ari. *Hérédité*. (2018). 2h06
- ◆ BONELLO, Bertrand. *L'apollonide : Souvenirs de la maison close*. (2011). 2h02
- ◆ BOZON, Serge. *Madame Hyde*. (2017). 1h36
- ◆ CIMINO, Micheal. *Voyage au bout de l'enfer*. (1979). 3h03
- ◆ CORBUCCI, Sergio. *Le grand silence*. (1968). 1h30
- ◆ CARAX, Leos. *Holy Motors*. (2012). 1h55
- ◆ DUPONTEL, Albert. *Adieux les cons*. (2021). 1h28
- ◆ FINCHER, David. *L'étrange histoire de Benjamin Button*. (2008). 2h35

- ◆ FINCHER, David. *Zodiac*. (2007). 2h36
- ◆ GUIRAUDIE, Alain. *Ce vieux rêve qui bouge*. (2001). CM-50 minutes.
- ◆ HARK, Tsui. *Time and Tide*. (2000). 1h53
- ◆ HAZANAVICIUS, Michel. *OSS 117* (les deux volets, 2006 et 2008)
- ◆ HAZANAVICIUS, Michel. *The Artist*. (2011). 1h40
- ◆ IOSSELIANI, Otar. *Adieux, plancher des vaches !*. (1999). 1h58
- ◆ IOSSELIANI, Otar. *Chantrapas*. (2010). 2h02
- ◆ JULIEN LAFFERRIÈRE, Gabriel. *C'est quoi ce papy ?!* (2021). 1h43
- ◆ LEONE, Sergio. *Il était une fois en Amérique*. (1984). 4h11
- ◆ LEONE, Sergio. *Il était une fois dans l'ouest*. (1968). 2h55
- ◆ LEONE, Sergio. *Le bon, la brute et le truand*. (1966). 3h00
- ◆ LUBITSCH, Ernst. *Sérénade à trois*. (1933). 1h31
- ◆ MANN, Michael. *Miami Vice*. (2006). 2h15
- ◆ MANN, Michael. *Hacker*. (2015). 2h13
- ◆ PERETJATKO, Antonin. *La fille du 14 juillet*. (2013). 1h28
- ◆ RESNAIS, Alain. *Murielle ou le temps d'un retour*. (1963). 1h56
- ◆ ROBERT MITCHELL, David. *It follows*. (2014). 1h40
- ◆ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Oncle Boonmee celui qui se souvient de ses vies antérieures*. (2010). 1h54