Document généré le 19 avr. 2024 21:34

24 images

Mémoire d'aveugle
Entretien avec Caroline Champetier

Christophe Derouet

Numéro 61, été 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22547ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Derouet, C. (1992). Mémoire d'aveugle : entretien avec Caroline Champetier. *24 images*, (61), 28–29.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

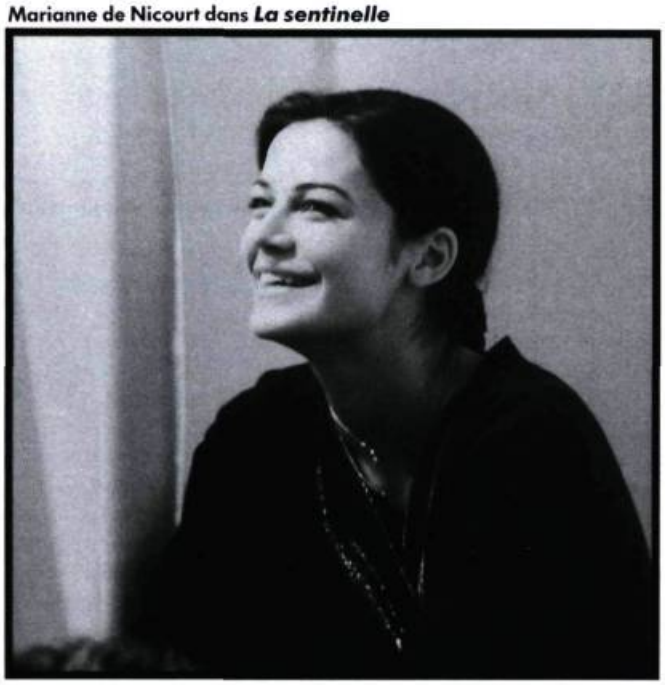
MÉMOIRES D'AVEUGLE

Entretien avec Caroline Champetier

par Christophe Derouet

De Jean-Luc Godard à Arnaud Desplechin, en passant par Doillon, Rivette, Straub, Garrel ou Jacquot, Caroline Champetier semble guidée par le désir de travailler avec des cinéastes engagés. Tâtonnements spirituels autour de la lumière.

Marianne de Nicourt dans *La sentinelle*



Comment choisissez-vous un scénario en règle générale!

Je ne les choisis pas, puisque je ne vais pas au supermarché des scénarios. On me les envoie et je les lis. Mais en fait, ce n'est pas comme cela que ça se passe. C'est plutôt à travers des rapports de personnes. Des gens m'appellent ou me rencontrent et me disent: «*Est-ce que vous seriez libre, est-ce que vous aimeriez...*». Et déjà dans le rapport avec la personne, ce qui est déjà de l'ordre d'un choix, se constitue un autre choix, c'est-à-dire de travailler ou pas sur ce film qu'il est en train de préparer. J'ai travaillé plusieurs fois avec certains metteurs en scène: Godard, Doillon, Jacquot... etc. Je me dis souvent que je ne pourrai pas être la personne d'un de leurs films. Par exemple, ***Le petit criminel***, cela m'apparaissait évident que je n'étais pas faite pour le faire et quand on en a parlé avec Doillon, il m'a dit qu'il allait le demander à Lubtchansky. Alors que ***La fille de quinze ans***, c'était certainement moi qui devais le faire. Il y a, à un moment donné, une histoire que vous aurez à visualiser avec le cinéaste, qui vous convient pour des raisons purement scénaristiques et aussi parce que c'est un film moins lourd et peut-être plus méditatif. ***La fille de quinze ans*** reposait beaucoup sur un regard qui se posait sur trois personnages. Ce n'est pas le cas du ***Petit criminel*** où le regard est en mouvement. Je crois que l'on est pas forcément lié à un cinéaste. On est comme une note. Si un cinéaste rassemble un orchestre, il a plusieurs instruments de musique à sa disposition et je suis un de ces instruments. J'ai une note à moi. Par rapport à la lumière, je suis plutôt quelqu'un qui est du côté de la flûte, c'est-à-dire que j'ai des tons justes et s'il me demande de faire du violoncelle, alors je ne pourrais pas, je ne saurais pas ou je ne sais pas encore.

Quand le scénario vous a choisie, est-ce que vous avez déjà une vision de l'histoire à venir ou une vision de ce qu'il faudra créer?

Non. Le premier moment où des choses commencent à apparaître, c'est quand les acteurs ou le décor, eux, apparaissent. En fait c'est simple, c'est quand je vois les choses que l'on va voir. Maintenant si Garrel me propose un scénario, je sais davantage vers quel genre d'images on va aller. Je sais que l'on va resserrer l'angle de vue (Garrel travaille au 75 ou au 100 mm) et que l'on sera sur les gens. Par contre, si Rivette me propose un scénario, je sais que ce sera des plans larges (Rivette utilise souvent le 25 mm). Je connais ces cinéastes, j'ai travaillé avec eux. Très étrangement, c'est un métier où l'on ne voit pas avant: le travail c'est de voir pendant, le mieux et le plus vite possible. Mais avant, ce n'est pas à nous de voir, c'est le cinéaste qui voit. Nous on avance en aveugle. C'est comme si quelqu'un nous emmenait

Thibault de Montalembert dans *La sentinelle* d'Arnaud Desplechin

avec un bandeau sur les yeux puis nous l'enlevait à un moment donné. À ce moment-là, il faut analyser et savoir mettre les choses en place assez vite. Mais le reste du travail ce n'est pas forcément un travail qui est fait avec le «*voir*». Il est constitué de beaucoup de choses, de ce que l'on est aussi: la façon dont on est capable d'accompagner quelqu'un, de l'aimer, de le porter et de partager des sensations avec lui. Quand on fait cinquante prises avec les Straub, c'est une façon de travailler. On entre dans la religion de la prise car on sait que l'on va pendant cinquante fois répéter des gestes et qu'il va falloir être attentif à ces transformations, à ces vibrations qui paraissent infimes mais qui sont, pour eux, immenses: parce qu'il y aura une mouche dans le champ, etc... Garrel n'aime faire qu'une prise, la deuxième il faut lui arracher; mais on prépare 2 à 3 heures pour quelques minutes. Quand les rapports de temps s'inversent à ce point, il faut savoir les accepter profondément, les faire siens à chaque fois. Quant à Doillon, c'est aussi trente fois la prise avec des montées et des descentes dramatiques (il essaye vraiment de pousser l'acteur à un moment où, entre la fatigue et la connaissance du texte, quelque chose fait que l'acteur ne joue plus. Je crois vraiment qu'il essaye de chercher ce moment où l'acteur n'est plus que le soutien d'un texte. C'est très musical ce qu'il tente de faire et c'est pour ça qu'il ne réussit pas toujours, car ce qu'il cherche, c'est une chose très particulière au cinéma: une musique, un dialogue, des voix).

Il cherche une harmonie?

Oui, dans le sens musical du terme.

Serge Daney disait justement pour résumer* La vie des morts*, que ce que cherchait Desplechin, c'était des harmoniques. Vous venez de faire la lumière de* La sentinelle*, est-ce que vous avez ressenti une manière de travailler proche de celle de* La vie des morts*, quelque chose lié au mouvement où l'essence de la vie émerge?

J'aurais du mal à définir le style d'Arnaud (Desplechin). Je crois qu'il se l'impose pour l'instant car il a compris qu'il fallait en avoir un. C'est vrai que c'est un mouvement perpétuel, un resserrement à travers un travail particulier avec certaines focales: presque tout le temps le cinquante était sur l'objectif et souvent le soixante-quinze. Est-ce que ce mouvement est une chose dont il a forcément besoin, je ne le sais pas. Ce que je vois surtout, c'est le travail qu'il fait sur les acteurs, la manière dont il les fait avancer en groupe. Il crée un monde, ce n'est pas quelqu'un qui fait du «*jardin à la française*». Il fait avancer les acteurs tous ensemble sans en nommer un, sans dire «*Toi, tu es le meilleur ou toi, ton personnage est central*»; ce sur quoi le cinéma est complètement assis et rétréci. Il tisse des réseaux, qui sont déjà dans le scénario si forts, que c'est incroyable. Le plus étonnant c'est qu'il se contraint à aller jusqu'au bout de cela. C'est l'idée de n'abandonner personne.

Comment passer des Straub à Desplechin?

J'ai pas de mal à reconnaître que Straub, Godard ou Rivette sont des grands cinéastes, on l'a fait avant moi ainsi que pour la plupart des cinéastes avec lesquels j'ai tournés. J'ai simplement suivi une admiration. En ce qui concerne Arnaud, il y avait un cinéaste. Je l'ai vu dans ***La vie des morts***, je l'ai vu au scénario et cela m'a été confirmé de manière éblouissante pendant le tournage. Je n'ai jamais eu l'impression de faire un premier film. J'ai eu cette impression pour des choses matérielles quand je devais tout à coup gérer des choses énormes: des changements de décor, etc. Je me suis lancée dans ce tournage en me disant: «*Moi non plus je ne sais rien mais on y va quand même*». Je n'allais pas jouer à la tantine... Et j'ai même été provocatrice. Par exemple pour la séquence du train, j'ai proposé très vite à Arnaud, presque en jouant, de tourner dans un train de nuit en marche. Je ne me voyais pas travailler avec un système de machinerie qui allait nous donner l'impression que le train avançait. J'ai dit à Arnaud: «*Faisons-le, tu te rends compte, on aura peur tout le temps*».