

Rencontres avec des techniciens (I)



Nurith Aviv et René Féret (tournage de *Histoire de Paul*). Photo Daniel Fondimare.

On l'a souvent remarqué : savoir-faire technique et cinématographique se chevauchent à l'extrême ; il est des cas où ils se mêlent de manière si intime qu'il est difficile de déterminer la part qui revient à chacun.

Pourtant la « séparation initiale » de l'œuvre dont parle Claude Bailblé dans son avant-propos à la **Programmation du regard** (« Cahiers du Cinéma » n° 281) se perpétue bel et bien, puisque l'un et l'autre sont encore le fait, le métier, la pratique de sujets bien distincts, voire de personnalités bien différentes.

L'assimilation des deux territoires ou la dissolution réciproque ne sont donc pas encore à l'ordre du jour. Ce qui se dessine aujourd'hui est bien plus une collaboration **ouvertement** proclamée entre l'auteur et le technicien, dont le nom est désormais recherché sur les affiches parfois autant que celui du réalisateur. Il y a là un phénomène actuel qu'il faut bien interroger.

Aussi il devient urgent, pour comprendre le fonctionnement du cinéma contemporain (son écriture et les rapports sociaux qui s'y jouent), de connaître les démarches personnelles, points de vue, problèmes spécifiques de ces responsables de la technique dans la fabrication des films ; c'est ce que nous tenterons de faire avec quelques-un(e)s d'entre eux(elles) au fil de cette série d'entretiens que nous publierons : chef-opérateurs, directeurs de la photo, ingénieurs du son — avec qui nous parlerons de leur travail sur les films avec les réalisateurs, les comédiens, les autres techniciens.

La logique de ce travail qui se mène à nouveau aux **Cahiers** sur le rapport technique cinématographique/théorie du cinéma, devrait amener à mieux connaître la place qu'ils occupent dans le dispositif de réalisation, et par là éclairer, par un autre biais, les déterminations qui sont à l'œuvre dans la création cinématographique.

Le texte qui suit est le produit de discussions amicales, à bâtons rompus, avec Nurith Aviv (directrice de la photo), enregistrées au magnétophone, et de séances non moins amicales mais douloureuses de mise au point scripturale.

Finalement Nurith Aviv a préféré récrire de façon condensée l'entretien initial.

D.D., S.L.P.

Entretien avec Nurith Aviv

Directrice de la photographie

Nurith Aviv est née le 11 mars 1945 à Tel-Aviv. Etudes secondaires et formation de photographe en Israël. Travaille trois ans comme photographe de presse. Entre en 1964 à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques à Paris.

Cahiers. Tu es en France depuis quatre ans, tu as travaillé avec des réalisateurs comme Allio, Varda, Van Effenterre, Féret, etc. Par ailleurs, tu nous dis que tu as fait des films documentaires et que c'est important pour toi, tu as aussi travaillé en vidéo...

Nurith Aviv. Oui, c'est très important pour moi de travailler aussi bien dans le cinéma de fiction que dans le documentaire, je joue sur une sensibilité complètement différente. Dans la fiction, l'image est planifiée à l'avance par le réalisateur, avec ou sans ma collaboration; on connaît la fin avant d'appuyer sur le bouton, la finalité est visée très consciemment. Dans le documentaire, je travaille beaucoup plus en improvisant, j'ai le plus souvent la caméra à la main, et quand j'appuie sur le bouton je ne sais pas où je vais aller, plutôt je me laisse aller, je suis les événements, je suis à leur écoute, je suis prise par eux; et j'aime que le plan dure et ne pas avoir à m'arrêter, même si l'action semble finie, aller au-delà du temps de l'information et entrer dans cet autre temps, celui de la sensation. En Afrique par exemple, où j'ai travaillé l'année dernière sur un documentaire, il est arrivé plusieurs fois que des plans com-

mencés avec le début du magasin finissent à sa fin, c'est-à-dire onze minutes plus tard. Ça n'arrive pas souvent que ça soit justifié, mais quand ça arrive, c'est un cadeau.

Pour donner un exemple, en Afrique, je filmais un plan, banal, d'une mère avec ses gosses. Au début, il ne s'est rien passé de très spécial. Peut-être aussi parce qu'on était là. Mais je n'ai pas coupé, j'ai continué à filmer, et lentement, petit à petit, les gosses et la mère ont repris leur rythme habituel. Un des gosses a apporté un seau, la mère a commencé à laver la toute petite, deux autres gosses ont commencé à jouer avec la petite en la caressant tendrement, une autre fille jouait avec sa poupée blanche, etc. Je crois que finalement ce plan très long transmet en concentré le rapport, très différent, qu'ont les Africains avec leur corps, le temps, l'espace, etc., mieux que des petits bouts morcelés accompagnés de textes explicatifs. D'ailleurs, j'ai l'impression que pour obtenir des plans comme ça, le fait que je sois femme et *petite* aide beaucoup, les gens se sentent plus à l'aise, moins violés, peut-être. On l'a senti très fort en tournant *Daguerreotypes*, avec Agnès Varda, elle aussi femme et petite. Dans ce film il y a



Erica Minor (Bertrand Van Effenterre).

Elle disait Prague, de Danielle Jaeggi (tournage).
A droite : D. Jaeggi.



Moi, Pierre Rivière... (René Allio).



aussi des plans longs où il ne se passe apparemment rien, mais où tout est dit.

Cahiers. A quoi sert à ce moment le réalisateur, qu'est-ce qu'il est alors pour toi ?

Nurith Aviv. La personne (pour ne pas dire elle ou il) qui met en scène est très importante, elle (la personne) doit donner la direction, la conception, la ligne générale, bref tout ce qui vient avant et après la prise. Pendant la prise elle doit me faire confiance, parce que moi-même je ne peux que faire confiance à mon intuition.

Quand on a tourné *Daguerreotypes* ça s'est passé comme ça : on ne se connaissait pas ; Agnès m'a contactée après avoir vu *Erica Minor* de Bertrand Van Effenterre — d'ailleurs, l'image de ce film n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'on a fait après. L'image n'a pas beaucoup d'importance dans *Erica Minor*, elle est presque inexistante, je crois que c'est justement cette discrétion, cette distance de l'image correspondant au contenu du film, qui a plu à Agnès. Mais, quand même, on ne se connaissait pas quand on a commencé *Daguerreotypes*, donc il était normal qu'elle ne me laisse pas faire, qu'elle me dirige trop. Ça m'a bloquée, les mouvements de caméra étaient courts, saccadés, ne coulaient pas. Mais tout ça a changé après deux jours de tournage, le calme, la confiance ont pris le dessus, elle a compris qu'on était sur le même bateau. Je me laissais conduire par elle pour ce qui est de l'ensemble, elle me laissait faire dans les détails. Ça a donné un film qui est absolument et complètement un film personnel d'Agnès Varda. Je veux être claire : je ne demande pas qu'un(e) réalisateur(trice) me laisse « la » liberté, comme on dit si souvent, ou plutôt on me pose très souvent la question : est-ce qu'untel te laisse « la » liberté ? Très souvent, derrière la personne qui laisse cette fameuse liberté se cache un manque d'idées, d'imagination, un non-choix de sa part. Plus le(a) réalisateur(trice) a des idées, plus je sens son désir par rapport à ce qu'on est en train de faire, plus, je peux, moi, évoluer librement à l'intérieur de ce qui est mon domaine limité. Et plus généralement, aussi bien dans les films documentaires que dans les films de fiction, j'aimerais essayer de préciser mes rapports avec la personne qui réalise : ce n'est peut-être pas la peine d'employer des termes comme rapports hystériques, mais il y a certainement chez moi un besoin d'identification avec le(a) réalisateur(trice), pas avec la personne elle-même mais avec la partie d'elle qui est en train de réaliser le film, peut-être avec le film. Je voudrais qu'elle soit le plus près de sa vérité et que je puisse la comprendre et l'interpréter de façon à ne pas la trahir, que la mise en images sur pellicule soit la plus proche de ce qu'elle a imaginé. Mais pour ce faire j'ai une grande demande : qu'elle me donne le maximum d'informations si elle peut, et surtout que je puisse la sentir désirable même si ça ne correspond pas à mes propres désirs, sentir que c'est vraiment ce qu'elle veut et qu'elle le veut vraiment. Il ne s'agit pas pour moi de faire une belle image, toujours la même dans tous les films, reconnaissable, mais une image toujours différente, celle qui correspond le plus au film. Je ne dis pas que j'y arrive toujours, mais j'essaie.

Avec René Allio, sur le film *Moi, Pierre Rivière...* ça s'est passé comme ça. Il m'a parlé, il m'a

expliqué, on est allé ensemble au musée, mais ce qui comptait le plus c'est quand on a travaillé ensemble, et après, quand on a vu les rushes et qu'on en a discuté, quand il m'a dit qu'il aimait telle lumière, mais plus encore qu'il n'aimait pas telle autre, il a ajouté : je veux que ce soit plus sombre, que les intérieurs ressemblent à des grottes, et il fallait que je trouve... Finalement, l'image de *Pierre Rivière*, c'est celle que je préfère entre toutes celles que j'ai faites jusqu'ici. Mais pour la trouver, on a fait le chemin ensemble avec Allio. Mais pas avec lui seul. Sans les coloris des costumes créés par Christine Laurent et les décors faits par Françoise Darne, l'image n'aurait pas été ce qu'elle est. J'irais même plus loin : si on sent le rythme juste de tel mouvement de caméra c'est parce que j'ai senti le rythme juste de l'acteur, ou bien que ce qui se passait entre deux acteurs était assez fort pour nous entraîner, je dis nous car quand je suis sur le rail de travelling, je suis aussi dépendante du machiniste qui pousse, qui doit sentir comme moi le moment où tout se met en place, la respiration qui est juste, c'est la bonne prise, et on joue tous de notre mieux, exactement comme les joueurs de jazz.

Je suis, à la caméra, dépendante des acteurs, parfois je me sens comme un acteur de plus, un joueur de plus, rarement comme l'enregistreur de l'action, hors-jeu ; et j'aime bien quand les acteurs ressentent comme moi qu'on est du même côté. Mais ce n'est pas toujours le cas. Il y a des acteurs qui préfèrent ignorer l'existence de la caméra, il y a même ceux qui haïssent sa présence, ce qui ne veut pas dire qu'ils jouent moins bien et que moi je sois moins dépendante d'eux pour mon jeu avec la caméra.

Cahiers. Tu as fait aussi de la vidéo...

Nurith Aviv. En ce qui concerne l'image vidéo il n'y a rien de plus frustrant. Pour faire exister la matière c'est vraiment dur. Peut-être en couleurs est-ce mieux, mais je n'ai pas essayé.

Cela dit, j'ai fait quand même mon plan-séquence le plus long avec la vidéo : vingt minutes, la longueur de la bande, il s'agissait d'une fête. Mais parlons plus précisément de ce que j'ai fait : c'était à la clinique psychiatrique La Chesnaie. J'ai rencontré, un peu par hasard, Patricia Moraz et Chil Boiscuillé. Ils avaient les appareils vidéo, ils sont arrivés un jour de fête à La Chesnaie, et ont commencé à tourner. Après ils sont restés là-bas, d'abord en filmant, et puis chacun d'eux a trouvé une autre occupation. Chil a commencé à construire un bâtiment en collaboration avec ses étudiants d'archi et les gens de La Chesnaie. Patricia, elle, est devenue monitrice. Il y avait donc les appareils, et moi j'avais envie. Envie de quoi ? Il fallait trouver ça sur place. Je n'avais certainement pas envie de travailler seule, faire des reportages comme j'en ai fait pendant trois ans pour la télé en Israël, bien que j'aie beaucoup aimé ça. J'avais envie d'essayer de travailler avec les gens, et c'est ainsi qu'un groupe de « fous de la vidéo » s'est joint à ma propre envie. On a essayé ensemble de trouver ce qu'on voulait faire et comment le réaliser. On a fait plusieurs films sur des sujets comme les médicaments, la grève générale, l'occupation de la M.J.C. de Blois, etc. On a fait un film sur le travail des pensionnaires qui

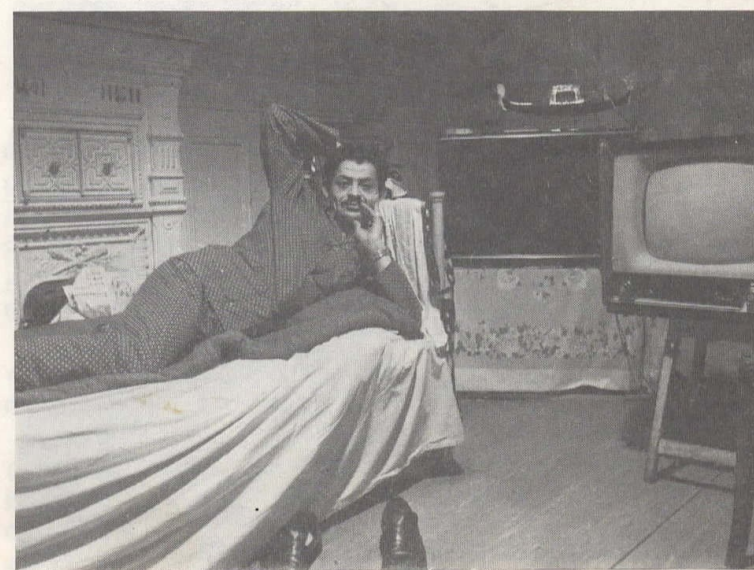


L'une chante, l'autre pas (tournage : Nurith Aviv, Agnès Varda, Elizabeth Prouvost).

Nurith Aviv. Photo Elizabeth Løwenstein.



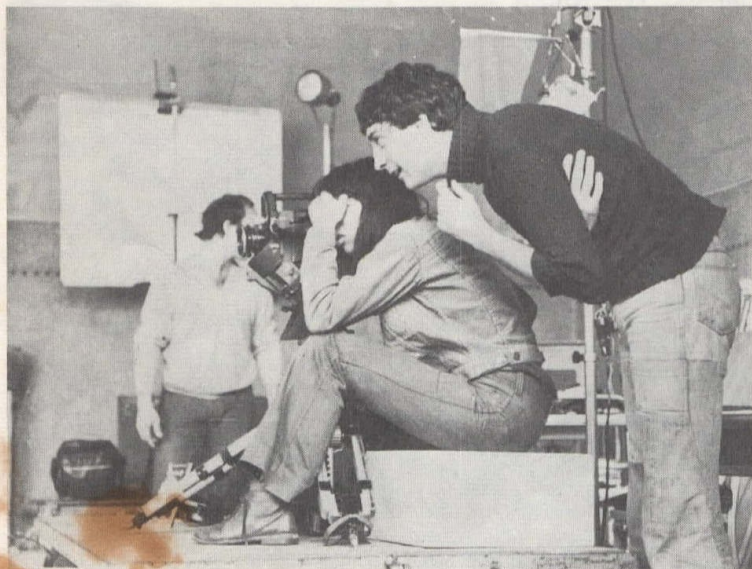
Daguerreotypes (Agnès Varda).





L'une chante, l'autre pas (Thérèse Liotard, Valérie Mairesse et Rosalie Varda).

Nurith Aviv et René Féret (tournage de *Histoire de Paul*).



Moi, Pierre Rivière...



participent à la gestion de La Chesnaie, en procédant un peu à l'envers, en commençant par le son et pas par l'image. On a interviewé des gens sur magnéto, et après, écouté ensemble des heures et des heures d'interview, puis décidé quelles phrases garder en fonction de leur intérêt, de ce qui avait été dit, ou bien de l'intérêt de telle personne qui l'a dit, qui ne parle pas d'habitude ou qui ne parle jamais, etc. Tout a été réinscrit dans un ordre choisi, et en fonction de ça on a discuté quelle image pouvait accompagner tel texte en minutant bien le temps de l'image nécessaire. Après, tout a été filmé, une montre à la main, ce qui a évité un montage d'images, chose qu'on n'avait pas la possibilité technique de faire. Une fois les images faites, sans montage donc, on a incorporé les phrases enregistrées auparavant, c'est une opération qui demande beaucoup de concentration et de précision. Des gens dont on m'avait dit qu'ils ne tenaient pas cinq minutes en place ont travaillé huit heures par jour plusieurs jours d'affilée avec la plus grande concentration.

Cahiers. Comment a été reçu le film ?

Nurith Aviv. Bien par les pensionnaires qui se sont retrouvés là-dedans, mais la femme du directeur, elle-même soignante, a dit : je croyais qu'on l'avait engagée (moi) pour faire de la psychiatrie et pas du Marguerite Duras.

De toute manière, je n'ai pas vraiment réalisé ce que j'avais imaginé. C'est-à-dire que le travail avec les gens a été vraiment très bien, mais une fois le film terminé il n'a pas fait le chemin que j'aurais souhaité. Il a de temps en temps provoqué des réactions et des discussions à l'intérieur de La Chesnaie, surtout parmi les pensionnaires (la plupart des soignants étant trop occupés pour le voir). J'aurais voulu que les gens qui ont fait les bandes s'en servent, qu'ils sortent de La Chesnaie, qu'ils fassent des projections et des discussions, que ça devienne un moyen de lutte, comme les « *Cahiers de la folie* » par exemple.

Théoriquement, cela aurait pu se passer comme ça, mais dans la réalité ça n'a pas été le cas, et les raisons sont multiples.

Je crois que l'image qui est renvoyée aux gens d'eux-mêmes peut jouer un rôle important de sensibilisation. Sur un autre terrain, le film de René Allio *Moi, Pierre Rivière...* est un exemple. Les gens d'une région en Normandie jouaient leur propre histoire, ce qui leur a permis peut-être, à travers ce jeu, les habits, les gestes, le décor, d'avoir une autre connaissance de leur histoire.

Cette compréhension à travers le vécu me concerne moi aussi de la même manière. Je crois que j'ai compris d'une manière complètement nouvelle certains peintres du siècle dernier en passant par le même processus qu'eux. J'étais installée dans le même décor, et je regardais comment la lumière joue sur les personnes et les objets, j'ai essayé de reproduire en interprétant. Quand on me dit à propos de l'image de *Pierre Rivière* qu'elle ressemble à telle ou telle peinture, ce n'est pas parce que j'ai essayé d'obtenir cet effet pictural, mais parce que je me trouvais dans les mêmes conditions que le peintre et qu'il s'agissait seulement d'être à l'écoute de la lumière et du cadre, eux-mêmes presque imposés.

(Propos recueillis par Danièle DUBRONX et Serge LE PERON.)