



L'improvisation à l'ère des outils numériques

Intensification du régime et requalification de ses catégories dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche

Thomas Rapenne / Ph.D. Thesis Project¹

 ORCID 0009-0001-6424-7235

University of Montréal 

DOI 10.54103/2036-461X/32145



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
© The Author(s)

Chez Abdellatif Kechiche, le film ne se fabrique pas comme on exécute un plan. Le scénario existe, souvent très précisément écrit, mais le plateau n'a pas vocation à le mettre en œuvre: il a vocation à l'éprouver. Le texte y est confronté au vivant, c'est-à-dire au jeu des comédiens, à leur appropriation, à ce qui peut émerger d'eux lorsqu'on les met en situation de pouvoir habiter une scène plutôt que de la rendre. Ce que cherche Kechiche est moins une exécution exacte qu'une présence corporelle, une manifestation du personnage à travers des micro-variations de jeu, des inflexions de voix, des états de corps. Son cinéma fait place à l'ambiance, à la densité sensorielle de l'instant, à tout ce qui circule en marge de l'action principale. Cette ouverture appelle des conditions techniques particulières: un appareillage qui se met au service du comédien plutôt que l'inverse, un dispositif souple, mobile, capable de capter l'invention à mesure qu'elle s'opère.

Or ce trait inscrit son cinéma dans la filiation des pratiques et des formes improvisées historiques. Toutefois, sa pratique s'en distingue en

cela qu'elle met en œuvre ces principes dans un autre régime matériel. Son cinéma a abandonné les supports analogiques pour un dispositif entièrement numérique dont il exploite, avec une intensité rare, plusieurs propriétés techniques caractéristiques: durées d'enregistrement étendues, baisse du coût marginal de la prise, légèreté des appareils, dispositifs multica-méra, visualisation immédiate des rushes, montage non linéaire, versionnage des prises et des séquences. La "durée numérique"—ces prises longues et répétées qui donnent lieu à une accumulation considérable de matière—constitue le pilier de son approche exploratoire et l'organe principal d'une attitude de recherche maintenue à toutes les étapes de la fabrication.

Or ces deux faits, mis côte à côte, ne vont pas de soi. D'un côté, l'inscription manifeste de Kechiche dans l'histoire des pratiques improvisées; de l'autre, un régime technique qui paraît contredire cette inscription, puisque les outils numériques renforcent généralement les puissances de contrôle. Comment alors penser une pratique qui mobilise les ressources d'un contrôle accru pour

¹ Directeurs de recherche: André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) et Simon Daniellou (Université Rennes 2, France). Pour plus d'informations: thomas.rapenne@umontreal.ca.

porter à une intensité inédite des principes traditionnellement associés à l'ouverture, à l'imprévisible, à l'invention dans l'instant ? Cette tension est d'autant plus difficile à dénouer que Kechiche lui-même résiste à l'étiquette d'improvisateur. Interrogé sur la part d'improvisation dans ses films, il en rappelle aussitôt la dimension écrite, dirigée, hiérarchisée. Ses collaborateurs vont dans le même sens, soulignant que tout, chez lui, est très précisément cadré, même quand cela n'en a pas l'air à l'écran. Avant même de pouvoir interroger l'effet des outils numériques sur la pratique kechichienne, il faut donc résoudre une difficulté préalable: la catégorie d'improvisation ne lui est nullement attribuable d'emblée.

Reste alors à savoir si l'improvisation, à l'ère des outils numériques, relève encore d'une simple variation interne d'un régime déjà constitué, ou si l'intensification de ses principes oblige à en requalifier plus profondément le fonctionnement. La lecture défendue est continuiste, mais nuancée. Kechiche s'inscrit bien dans le régime improvisé historique, dont il réactive les principes fondamentaux: sa pratique réactive avec une netteté particulière la tension constitutive des pratiques improvisées, dans laquelle la spontanéité ne peut advenir sans contrôle—l'écriture la plus structurée pouvant constituer le cadre même de l'ouverture la plus large, la direction la plus serrée pouvant fonctionner comme la condition de possibilité de la spontanéité, et l'autorité auctoriale la plus centrale pouvant se déployer à travers la pluralisation des apports collectifs plutôt qu'à leur encontre. Loin de relâcher cette tension, les outils numériques l'intensifient. Ils ne font pas pencher le geste créatif d'un côté ou de l'autre, mais reconfigurent leur rapport: le surcroît de maîtrise technique permet précisément au cinéaste de maintenir plus longtemps, et plus largement, l'ouverture du processus.

Cette intensification se traduit par un déplacement caractéristique du contrôle vers l'amont des conditions d'émergence—préparation du corps, disponibilité matérielle du plateau, prolongement des prises—et vers l'aval de la fixa-

tion—montage non linéaire, multiplication des versions, ajournement de la décision finale. Ainsi, le tournage devient un espace d'exploration heuristique élargi, tandis que la postproduction un espace de recherche où la forme continue de se chercher entre exploration ouverte et fixation différée. Le contrôle ne se relâche donc pas: il change de fonction, rendant possible une ouverture accrue de la recherche.

Cette intensification n'est cependant pas sans effets sur les catégories par lesquelles l'improvisation se laisse traditionnellement penser—l'accident, la décision et l'invention. L'accident cesse d'être seulement l'irruption d'un dehors imprévisible pour devenir une possibilité dont les conditions de survenue peuvent être méthodiquement entretenues ouvertes—la sérendipité devient un principe organisé d'exploration. La décision, elle, cesse d'être un acte ponctuel et souverain de clôture pour se redistribuer comme opération progressive de décantation, étalée entre plusieurs seuils du processus. Tandis que l'invention, elle-même, quitte le statut d'événement local pour désigner un mode de fabrication continue où la forme se reconfigure à même la matière. Au-delà d'un certain seuil, l'augmentation quantitative des outils numériques cesse d'être seulement additive et commence à produire des effets qualitatifs sur les catégories. L'improvisation tend alors à ne plus se définir prioritairement comme surgissement situé au sein d'un processus par ailleurs stabilisé, mais comme le maintien d'un milieu de formation suffisamment ouvert et réversible pour que la forme puisse continuer de croître, de se redistribuer, de se recomposer. À l'horizon de la pratique kechichienne se dessine ainsi la possibilité d'un autre régime de fabrication—organique plutôt qu'événementiel—dans lequel le film ne s'exécute plus selon un enchaînement d'étapes nettement séparées mais émerge d'un travail continu de croissance.

L'enjeu de la thèse déborde finalement le seul cas étudié. Les tensions qu'exacerbe la pratique de Kechiche—entre planification et ouverture, décision et ajournement, captation et recompo-

sition, tournage et montage—touchent en réalité à des transformations qui concernent l'ensemble des régimes contemporains de création cinématographique, qu'ils se reconnaissent ou non comme improvisés. La pratique kechichienne fonctionne en ce sens comme un cas-limite révélateur: elle suggère, à travers son exacerbation propre, que la flexibilité des outils numériques ne fait pas seulement gagner en liberté certaines pratiques particulières, mais favorise plus généralement un déplacement du cinéma vers des processus de fabrication plus réversibles et plus circulaires, où la forme demeure plus longtemps ouverte à sa propre reconfiguration. C'est cette hypothèse plus large qui donne à l'étude des films de Kechiche sa pleine portée théorique: sous cet angle, le recours aux outils numériques tendrait à favoriser, pour toute création cinématographique, un régime de fabrication plus organique, dans lequel l'œuvre procéderait moins de l'application linéaire d'un projet préalable que d'une élaboration au contact d'une matière mieux maintenue disponible.

REFERENCE LIST

- Akrich, Madeleine, Michel Callon et Bruno Latour. 2006. *Sociologie de la traduction: textes fondateurs*. Paris: Presses des mines.
- Becker, Howard. 2010. *Les Mondes de L'art*. Paris: Flammarion.
- Bégin, Richard, Thomas Carrier-Lafleur, and Gilles Mouëllic. 2022. *Un Cinéma en mouvement. Portabilité des appareils et formes filmiques*. Montréal: Les Presses Universitaires de l'Université de Montréal.
- Farchy, Joëlle. 2011. *Et pourtant ils tournent... Économie du cinéma à l'ère numérique*. Paris: INA éditions
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2023 (nouvelle édition augmentée). *La Fin du cinéma ? Un Média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin.
- Hamus-Vallée, Réjane, et Caroline Renouard, eds. 2015. "Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique", *CinémAction* 155.
- Krichane, Selim et Benoit Turquety, eds. 2020. *Des avant-dernières machines. Cinéma, techniques, histoire*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.
- Latour, Bruno. 2005. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: Éditions La découverte.
- Le Forestier, Laurent, Mouëllic, Gilles et Benoît Turquety, eds. 2020. "Techniques et machines de cinéma, objets, gestes, discours", *Écrans* 13(1).
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Paris: Yellow Now.
- Mrabet, Emna. 2016. *Le Cinéma d'Abdellatif Kechiche: prémisses et devenir*. Paris : Riveneuve Éditions.
- Pinto, Aurélie et Philippe Mary. 2021. *Sociologie du cinéma*. Paris: Éditions La découverte.
- Simondon, Gilbert. 1958. *Du Mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne.
- Turquety, Benoît. 2022. *Politiques de la technicité. Corps, monde et médias avec Gilbert Simondon*. Milan-Udine: Éditions Mimésis.
- Turquety, Benoît. 2014. *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.