



HAL
open science

**L'art du passe-muraille. Jean-François Stévenin acteur
et réalisateur de Passe Montagne (1978), Double
Messieurs (1986) et Mischka (2002)**

Damien Keller

► **To cite this version:**

Damien Keller. L'art du passe-muraille. Jean-François Stévenin acteur et réalisateur de Passe Montagne (1978), Double Messieurs (1986) et Mischka (2002). Colloque de Sorèze "Acteurs du film ? Les relations entre l'acteur, le cinéaste et l'équipe de film lors du processus de création cinématographique.", Feb 2018, Sorèze, France. halshs-03126371

HAL Id: halshs-03126371

<https://shs.hal.science/halshs-03126371>

Submitted on 11 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art du passe-muraille

Trois hypothèses sur la posture de Jean-François Stévenin acteur-cinéaste dans

Passe Montagne (1978), *Double Messieurs* (1986) et *Mischka* (2002)

Damien Keller (docteur en études cinématographiques et chercheur indépendant)

Acteur prolifique du début des années 1970 à aujourd'hui, œuvrant tout aussi bien dans le cinéma d'auteur que dans le cinéma populaire, Jean-François Stévenin est par ailleurs le réalisateur d'une œuvre atypique constituée de trois longs-métrages pour lesquels il est aussi acteur : *Passe Montagne*, *Double Messieurs* et *Mischka*. Se revendiquant explicitement du travail de John Cassavetes¹ mais aussi de celui de cinéastes français de la modernité comme Jacques Rozier ou Jacques Rivette, les réalisations de Stévenin prolongent les expérimentations d'un cinéma conçu avant tout comme une *praxis*, et semblent, de prime abord, rejoindre cette famille accordant une importance structurelle à l'improvisation dans le processus de création. Afin de questionner cette hypothèse, nous nous appuyons sur ce que les œuvres donnent à voir mais aussi sur les versions finales des scénarios avant-tournage², sur une recension des entretiens parus dans la presse spécialisée ainsi que sur des entretiens personnels menés avec Stévenin et ses deux principaux collaborateurs, Yann Dedet et Stéphanie Granel, pour les besoins de ce travail³.

Atypique, Stévenin l'est tout autant dans son parcours puisqu'il ne se destinait ni à devenir acteur, ni à réaliser des films. Etudiant à HEC Paris au milieu des années 1960, il n'en est pas moins cinéphile et cherche à travailler sur les plateaux. Il réussit en avril 1968 à obtenir une place de stagiaire sur *La Chamade* d'Alain Cavalier puis, la même année, sur *La Sirène du Mississippi* de François Truffaut dont la rencontre est décisive. Il intègre dès lors la famille des Films du Carrosse et se voit proposer un poste d'assistant réalisateur aux côtés de Suzanne Schiffman pour *L'Enfant sauvage*. De 1969 à 1973, Stévenin occupe cette fonction sur tous les films de Truffaut jusqu'à *La Nuit américaine* mais aussi, de façon plus occasionnelle mais non moins formatrice, pour Jacques Rozier, Jacques Rivette et Peter Fleischmann. Il est ainsi formé progressivement au processus de fabrication d'un film auprès de deux groupes au fonctionnement qu'il considère comme radicalement opposés : « L'équipe [des films du

¹ John Cassavetes est présent dans le générique de *Passe Montagne* sur un écran titre intitulé « Continuité » où Jean-François Stévenin place les noms de ceux l'ayant tout particulièrement inspiré ou aidé dans la réalisation de ce projet : Yann Dedet et Stéphanie Granel, John Cassavetes, Georges Zsiga (son professeur de karaté) et André Riva (il aura hébergé gratuitement le trio Stévenin/Dedet/Granel pendant toute la longue période de repérages et joue son propre rôle de cuisinier dans *Passe Montagne*, Dédé).

² Les scénarios de *Passe Montagne* et *Double Messieurs* sont disponibles en accès réservé aux chercheurs à la Cinémathèque française : *Passe Montagne*, BIFI, collection jaune, CJ1131-B150 ; *Double Messieurs*, BIFI, collection jaune, CJ2156-B287. Le scénario de *Mischka* a été quant à lui édité aux Cahiers du cinéma : Jean-François Stévenin, *Mischka – Scénario*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2002.

³ Entretien avec Yann Dedet réalisé à Paris le 6 janvier 2018, entretien avec Jean-François Stévenin réalisé par téléphone le 2 février 2018, entretien avec Stéphanie Granel réalisé par téléphone le 9 février 2018.

Carrosse] offrait une structure d'accueil calme où la famille fonctionnait en économie fermée. Il n'y avait aucun problème, tout était filtré à l'entrée. C'était complètement le contraire des voyous qui, eux, vivaient dans les angoisses avant les lendemains, qui ne savaient pas ce qu'ils allaient tourner »⁴.

Stévenin commence à cette époque à envisager de tourner son propre projet. Ce dernier commence à prendre forme en 1971 lors de repérages dans le Jura pour la préparation des décors des *Deux anglaises et le continent* de Truffaut. Il fait par ailleurs ses premières expériences en tant qu'acteur dans de petits rôles sur *L'Enfant sauvage*, *Out 1* et *La Nuit américaine*, autant de films sur lesquels il est aussi assistant réalisateur⁵. Alors qu'il ne cherchait pas à poursuivre une carrière d'acteur, Truffaut lui propose en 1975 son premier rôle professionnel dans *L'Argent de poche* où il interprète un personnage d'instituteur écrit sur mesure pour lui. Cette expérience lance sa carrière d'acteur mais lui fait aussi se lier d'amitié avec Yann Dedet et Stéphanie Granel, monteur et assistante monteuse sur ce film, lesquels deviennent rapidement ses complices dans la préparation d'un long métrage qui deviendra *Passe Montagne*.

Ce premier film raconte la rencontre improbable et fugace entre Serge, jurassien insaisissable, et Georges, architecte parisien de passage dans cette région et tombé en panne alors qu'il se rendait à un séminaire. Serge remorque Georges jusqu'à son garage et lui propose ses services pour réparer sa voiture. Ou peut-être le kidnappe-t-il ? Le spectateur restera dans le doute et dans une sourde inquiétude quant à la situation bien que celle-ci se développe autour d'une complicité commune entre les deux hommes, tous deux en période de crise et recherche d'absolu. Issue d'une première version du scénario, l'idée d'un kidnapping bien réel disparaît dans les versions ultérieures et donc dans le film tel qu'il est tourné, lequel conserve pourtant les traces de son histoire. Pour l'acteur chargé d'interpréter Serge, pas de choix mais une évidence pour le cinéaste, ce sera lui. Quant à celui qui incarnera Georges, Stévenin propose tout d'abord le rôle à des cinéastes et acteurs occasionnels, Truffaut puis Pialat, qui déclinent la proposition. Ce sera finalement Jacques Villeret.

Avec *Passe Montagne*, Stévenin œuvre en dehors des normes en vigueur régissant les modalités de fabrication d'un cinéma standardisé tant au niveau de la planification des tâches du scénario au montage que de leur répartition entre différents acteurs. Sa conception du cinéma relève davantage de l'artisan qui, ainsi que le précise Jacques Aumont, a pour particularité par rapport au professionnel d'inventer « ses règles de métier, qui sont des règles de vie »⁶. Les mêmes règles singulières s'appliqueront sur la préparation de *Double Messieurs* (de 1979 à 1986) puis sur *Mischka* - bien que de façon moins pure sur ce dernier film, Stévenin perdant progressivement en liberté du fait d'une

⁴ Jean-François Stévenin, « entretien avec Jean-François Stévenin », entretien réalisé par Michel Ciment, *Positif*, novembre 1978, n° 212, p. 45.

⁵ Rivette comme Truffaut ont en effet en commun de confier sur leurs films les petits rôles secondaires à des membres de l'équipe.

⁶ Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 166.

production timorée cherchant à imposer les règles de travail en vigueur dans la profession. Afin d'éclairer les modalités d'un travail de création s'effectuant à la fois devant et derrière la caméra, nous proposons de questionner trois hypothèses autour desquelles cette posture s'adosse.

1^{ère} hypothèse : l'acteur-réalisateur comme homme-orchestre

Sur ses trois longs métrages, Stévenin occupe toujours les mêmes fonctions : scénariste, acteur, cinéaste et monteur. Occupant les postes décisifs de l'écriture au montage, il est au cœur du processus de création. Au sein de la diégèse, sa place est tout aussi centrale puisqu'il incarne à chaque fois un des personnages principaux. Cette position est renforcée par le fait que *Passe Montagne* puis *Double Messieurs* fonctionnent autour d'un duo de personnages principaux que la rencontre improbable entraîne à la poursuite d'un idéal (liberté, enfance, couple, etc.) menaçant toutefois de les faire basculer dans le vide et l'irréparable. L'essentiel de *Passe Montagne* se situe ainsi dans les rapports créés autour de la relation Serge-Georges. Si de multiples jurassiens hauts en couleur peuplent le film, ces figures restent à la marge de l'histoire. *Double Messieurs* de son côté narre les retrouvailles de deux amis d'enfance, François (Jean-François Stévenin) et Léo (Yves Afonso), décidant après s'être perdus de vue pendant près de 25 ans de rendre une visite surprise à un troisième larron, le Kuntch, ami d'enfance mais surtout leur souffre-douleur. Ce dernier restera finalement introuvable et hors-champ mais sa femme, interprétée par Carole Bouquet, viendra bousculer le désir de retour en enfance du duo masculin. Quant à *Mishka*, road-movie choral, s'il semble fonctionner quelque peu différemment en poussant une galerie de personnages que rien n'aurait dû réunir sur les routes du sud-ouest, son centre de gravité n'en est pas moins la relation privilégiée entre Mischka (Jean-Paul Roussillon), vieil homme abandonné sur une aire d'autoroute par sa famille, et Gégéne (Jean-François Stévenin), factotum dans une maison pour personne âgée brisé par l'abus d'alcool. Le fait d'occuper les fonctions d'acteur et de cinéaste participe donc d'une conception du cinéma où la création ne relève pas tant du partage mais bien davantage du désir d'un seul homme-orchestre – le terme « auteur » n'est ici en rien galvaudé –, cherchant à infuser son désir à des partenaires de travail.

Au service de cette conception, le processus de création passe très peu par des phases de fixation du projet à l'écrit, point essentiel de la « méthode Stévenin » et plutôt atypique au regard des normes pratiquées par la profession dans la préparation du tournage et la répartition des tâches. Si phase écrite il y a bien pour la construction de l'histoire, elle sert de matière ouverte aux possibles et non de plan ou de programme. Pensé comme un *work in progress*, le scénario écrit se transforme de façon importante au gré des échanges oraux et réflexions intérieures du cinéaste.⁷ mais aussi au regard des contraintes

⁷ Yann Dedet écrit ainsi dans son ouvrage autobiographique autour du tournage de *Passe Montagne* : « En conduisant, il me raconte pour la 150^{ème} fois les moments du film [...]. Il modifie leur passé au gré des Dombes de la Bresse [...]. J'ai l'impression que tout est amovible, les pièces du puzzle s'emboîtent différemment selon qu'on est sur une départementale, une vicinale ou coincés devant une mare de vase [...]. Les tournants de l'histoire

économiques imposées par la production. Ainsi, la version écrite la plus aboutie du scénario de *Passe Montagne*, utilisée pour obtenir avec succès l'Avance sur recettes, sert à peine de cadre à l'organisation du tournage et ne sera jamais consultée à cette étape. Racontant inlassablement son film aux futurs acteurs et techniciens, jouant tous les personnages, Stévenin le fait évoluer au fil du temps et de l'inspiration, supprimant au gré des circonstances des séquences entières, des personnages, des situations et des dialogues pour les remplacer parfois par d'autres jusqu'au tournage. Ajouté à cela un manque important de financement sur ce film à tout petit budget entraînant l'abandon de décors, la mort de deux vieux jurassiens intégrés au scénario (Just et Roger) conduisant à la suppression de leurs personnages et des séquences associées et l'on obtient un film qui ne ressemble que de très loin au scénario prévu.

Pour organiser le tournage de *Passe Montagne*, pas d'appui sur le scénario écrit, lequel a été laissé de côté volontairement, mais un plan de travail assez classique organisant le tournage des séquences en fonction des 12 semaines de tournage. Chaque séquence étant associée à un moment de la journée bien particulier, à une lumière du soleil ainsi qu'à un type de temps (nuageux, ensoleillé, dans la brume, etc.), le plan de travail sera sans cesse modifié en fonction du temps météorologique notamment. Cette énorme souplesse vis-à-vis du plan de travail mais également la durée assez longue du tournage sont rendus possibles grâce à une réduction recherchée du nombre de membres intégrant l'équipe de tournage. Ainsi, l'équipe technique est composée d'environ douze personnes sur *Passe Montagne*, autour de vingt pour *Double Messieurs* et près de vingt-cinq pour *Mischka*. Si cette stratégie le rapproche des cinéastes improvisateurs œuvrant à la marge, elle renforce par ailleurs la dimension auteuriste de sa pratique.

Pour ce qui est de communiquer leurs répliques aux acteurs jurassiens, Stévenin ne s'appuie pas sur le texte mais donne à l'oral à chaque acteur des indications sur le contenu général de l'échange, ce dernier étant ainsi chargé de trouver ses mots par lui-même⁸. Concernant les choix de mise en scène, aucun découpage technique, aucun *story-board* n'est réalisé. C'est sur le tournage, la veille pour le lendemain voire même parfois aux premières heures de la journée de travail que Stévenin décide *in situ* très précisément, sans son chef opérateur, de l'ambiance lumineuse, des axes de prise de vue, des mouvements de caméra et des acteurs. Il communique ensuite ces décisions à l'équipe technique et aux acteurs en discutant avec chacun et mimant avec une grande précision les déplacements physiques de la caméra puis de chaque acteur présent dans la scène à tourner. Ainsi, ce refus de la communication du projet par l'écrit – stratégie correspondant à une conception de la création comme *work in progress* devant évoluer jusqu'au montage au fil des idées, des rencontres, des contraintes, du temps – engendre

varient selon les directions qu'il choisit, il change les séquences de place, reconstruit le récit », dans *Le Point de vue du lapin*, P.O.L, Paris, 2017, p. 56.

⁸ À travers cette pratique, Stévenin s'inscrit dans cette galerie de cinéastes de Rivette à Pialat, en passant par Godard, Zaïmeuche ou Dumont qui ont adopté cette méthode, surtout en employant des acteurs non-professionnels.

une importante conséquence au moment du tournage pour le cinéaste : tout passe par lui. Cette improvisation de la mise en scène *in situ* est rendu possible du fait de la longue préparation qui a eu lieu avant le tournage, notamment la recherche des décors durant laquelle bien qu'aucune note ne soit jamais prise et que les lieux retenus ne soient pas forcément ceux du tournage, Stévenin, l'œil dans le viseur, pense déjà son cadre.

Dans ce système, choisir d'être un des acteurs principaux relève aussi pour lui d'une question de concentration d'énergie. Cela implique en effet un intermédiaire en moins à diriger, à qui expliquer ce qu'il faut faire. Cette stratégie vient pour Stévenin des leçons intégrées au contact de Truffaut, notamment sur *l'Enfant Sauvage*. Pour cette histoire inspirée de Victor de l'Aveyron, enfant abandonné découvert en pleine forêt par des chasseurs, si Truffaut choisit après de longues hésitations pour la première fois de tenir un des rôles principaux de son film, le docteur Itard, c'est que, d'après ce qu'en a retenu Stévenin, il ne désire pas avoir d'intermédiaire entre lui et l'acteur interprétant l'enfant sauvage, mais pouvoir être directement à son contact.

Bien que la création ne soit pas partagée, elle ne fonctionne pas pour autant en circuit fermé et n'en est pas moins ouverte au monde et à la collaboration. Le désir créateur de Stévenin ne fonctionne pas en autarcie et n'est pas un désir souverain dans le sens d'un désir dont le pouvoir ne serait limité par aucun autre si ce n'est lui-même. Si Stévenin œuvre au centre du projet devant et derrière la caméra, il n'en a pas moins besoin d'entrer en dialogue avec un partenaire de jeu. Comme nous l'avons vu le duo, la rencontre de deux sensibilités constitue un motif narratif récurrent travaillé par le cinéaste. Bien que *Mischka* forme un film choral, la structure des séquences n'en fonctionne pas moins sur ce même principe à travers une multiplication des duos (Roussillon/JF Stévenin, Stévenin/Jean-Paul Bonnaire, Bonnaire/Johnny Hallyday) et ne fait donc pas exception. Quant au Stévenin maître d'œuvre, il entre, à chaque étape du processus de réalisation, en dialogue avec des collaborateurs privilégiés différents qu'il qualifie de *sparring partners*. Ainsi, au stade de l'écriture du scénario, de longues sessions de travail sous formes d'échanges sans prise de note avec un professionnel du cinéma⁹ sont indispensables. Lors du tournage, son implication comme acteur devant la caméra l'empêchant de porter un regard extérieur, pour juger de la qualité d'une prise il refuse catégoriquement l'utilisation du combo mais aussi de voir les rushes développés, préférant réserver cette étape au montage afin de rester dans un désir qui soit celui du présent du tournage. Cependant, il s'appuie sur un regard complice à travers des échanges de regards pour avoir un retour immédiat. Ainsi, pour *Passe Montagne*, Stéphanie Granel, complice sur le projet improvisée scripte pour les besoins du tournage, sera aussi l'œil sur Stévenin acteur, offrant un retour sur son jeu. Enfin, Stévenin a monté chacun de ses trois films en association étroite avec Yann

⁹ Pour *Passe Montagne*, Stévenin aura deux *sparring partners* successifs : Elisabeth Rappeneau (alors scripte) puis Michel Delahaye (critique). Pour *Double Messieurs*, deux partenaires interviennent à nouveau successivement dans l'écriture : Bruno Nuytten (directeur de la photographie) puis Jacky Berroyer (alors écrivain très sollicité pour travailler sur des scénarios dans les années 1980). Pour *Mischka*, il s'agit de Philippe Dumarçay (scénariste).

Dedet dans le cas de *Passe Montagne* et *Double Messieurs* ou Emmanuelle Castro pour *Mischka*. Dans le cas de Yann Dedet, lui et Stévenin, en rythmes décalés, se relayaient jours et nuits en salle de montage, proposant à l'autre coupes et collures.

2^{ème} hypothèse : l'acteur-réalisateur comme partage du risque au centre de l'arène avec les acteurs

Un autre élément entre en jeu dans le désir de Stévenin de jouer devant sa propre caméra : la volonté de partager le risque de la prise au centre de l'arène avec les acteurs. Pour donner vie à ses personnages, il combine professionnels et amateurs dans chacun de ses films. Le projet de *Passe Montagne* étant profondément ancré dans la redécouverte par Stévenin de sa région natale mais également dans des rencontres marquantes avec des individus singuliers habitant la région (les Piards, Texandre, Raymond et son chien qui chante, Grand-père, etc.), le cinéaste décide de les intégrer à son histoire et de leur faire jouer leurs propres rôles. Il va jusqu'à intégrer le mariage d'un d'entre eux à sa fiction, filmant son enterrement de vie de garçon, rendant indissociable fiction et documentaire. Pour ce qui est du second personnage principal, l'architecte parisien, le cinéaste jette, sans faire aucun essai, son dévolu sur Jacques Villeret¹⁰, acteur lunaire formé au théâtre avant de faire ses débuts au cinéma au milieu des années 1970, porté notamment par Claude Lelouch mais aussi Jacques Rozier. Pour les rôles secondaires non tenus par les jurassiens, Stévenin fait appel aux amis acteurs de Villeret (Jean François Balmer et Yves Le Moign') mais aussi aux membres de son équipe technique dont il est très proche (Yann Dedet, Stéphanie Granel, Coyotte).

Pour ses films ultérieurs, il conserve cette stratégie visant à mélanger acteurs professionnels et non-professionnels en choisissant ces derniers soit parmi les amis de longue date ou les membres de sa propre famille (Patrick Grandperret, Johnny Hallyday, Roger Knobelspiess, Claire Stévenin, Salomé Stévenin, Pierre Stévenin, Robinson Stévenin dans *Mischka*) dans l'héritage de John Cassavetes ou encore parmi les membres de l'équipe technique dans l'héritage de François Truffaut (pour *Double Messieurs* : Serge Valési, l'électricien ; Alain Centonze et Manuel Flesh, assistants réalisateur). Les explications conduisant à ces choix d'acteurs sont multiples et de natures différentes : ils peuvent répondre à une contrainte économique (les acteurs non professionnels étant parfois engagés sans aucun contrat), correspondre à un enjeu personnel pour le cinéaste comme intégrer sa famille à son travail afin que ces deux sphères s'enrichissent l'une l'autre, entrer dans un faisceau de stratégies visant à insuffler des piqûres de vie au sein du film, espérant qu'un membre de l'équipe saura apporter une énergie (que n'aurait pas un acteur qui viendrait, peut-être avec le trac, juste pour une journée de tournage), ou enfin

¹⁰ Stévenin fait sa connaissance au Sherwood, bar animé proche de l'Opéra où Villeret passe ses nuits accompagné de toute une bande de jeunes acteurs (Jean-François Balmer, Yves Le Moign', Jacques Weber, André Dussolier, etc.).

servir à solidifier l'équipe de tournage, acteurs et techniciens, autour d'un commun, abolissant ainsi partiellement la frontière entre ces deux corps de métier.

Le choix de Stévenin de jouer devant sa propre caméra résulte aussi de cette présence d'acteurs non-professionnels. En effet Stévenin, qui n'a pas été assistant de Rivette pour rien, considère que le tournage est affaire de morale. Il justifie ainsi à la sortie de *Passe Montagne* ce choix par une volonté d'accompagnement des acteurs amateurs jurassiens qui soit une invitation au jeu pour laquelle il prend les risques avec eux, devant la caméra et non protégé par elle : « j'ai pensé que si j'étais assis au milieu des lumières je serais plus vulnérable, les paysans seraient obligés de venir vers moi. Sinon je serais à l'extérieur en essayant de leur voler des choses comme un voyeur dans un zoo. »¹¹ Le film bénéficie par ailleurs d'un temps de préparation dans le Jura très long durant lequel Jean-François Stévenin, seul (de 1972 à 1975) puis accompagné de Yann Dedet et Stéphanie Granel (de 1975 à 1977) passent du temps avec la population locale et les futurs acteurs, fraternisent et serrent les liens avec eux.

Provenant peut-être de son expérience des plateaux en tant qu'acteur, la direction d'acteur pour Stévenin tient presque intégralement dans cette recherche d'une boîte à outils permettant d'aider ses acteurs, professionnels ou non, à vivre la scène avec le moins d'inquiétude ou d'appréhension. A ce titre, être acteur fait partie chez lui de sa direction d'acteur. Outre cette première stratégie, il ne demande pas à ses acteurs non professionnels d'apprendre un texte qu'il changerait au dernier moment, suscitant la panique chez ces derniers. Enfin, pour parvenir à obtenir un jeu vivant chez ses acteurs, il propose un certain nombre d'actions physiques sur lesquelles concentrer leur attention afin d'oublier l'angoisse de la réplique à sortir. Ainsi, dans *Mischka*, Stévenin fait jouer à Roger Knobelspiess, ancien braqueur devenu écrivain et acteur occasionnel dans de petits rôles dans les années 1990, un personnage de pompiste dans une station-service. L'acteur est particulièrement angoissé à l'idée de devoir apprendre un texte mais aussi par la caméra. Afin de parvenir à sauver la scène, s'appuyant sur des techniques de jeu d'acteurs fort classiques, le cinéaste propose alors à l'acteur de construire sa performance autour d'un temps fort en jouant des patchs anti-tabac qu'il possède sur le torse et qu'il va subitement exposer à la vue de tous, imaginant ainsi une action qui n'existe pas dans le scénario et constitue avant tout un moyen pour accompagner l'acteur dans son travail. Si tout film peut être vu comme un documentaire sur son propre tournage, cette proposition de Jacques Rivette prend ici son sens le plus fort.

3^{ème} hypothèse : l'acteur-réalisateur ou le tournage sous tension

Il a souvent été dit combien les cinéastes de l'improvisation, à la recherche des puissances du corps face au surgissement de l'imprévu, inversaient le dispositif cinématographique classique, lourd et contraignant, en donnant la primauté à l'acteur et assouplissant la technique pour la mettre au service de

¹¹ Jean-François Stévenin, « entretien avec Jean-François Stévenin », *op. cit.*, p. 49.

la captation de corps libres de se mouvoir et de s'exprimer. Stévenin ne semble *a priori* pas déroger à cette règle en donnant pour consigne à ses ingénieurs du son de chercher à capter ce qui se produit dans le présent de la prise et en leur interdisant de donner des consignes restrictives aux acteurs, de demander le silence par exemple ou de ne pas faire se chevaucher leurs répliques. La lisibilité du dialogue ne constitue absolument pas une exigence du cinéaste, bien plus intéressé par une certaine musicalité des voix.¹²

Cependant, si une grande liberté d'improvisation est laissée aux acteurs dans le domaine des dialogues, il s'agit davantage d'un moyen pour libérer les corps que d'un but, chercher à capter la parole en son direct par exemple, contrairement à de nombreux cinéastes de l'improvisation. Stévenin ne cherche en effet absolument pas à capter un bloc corps/voix saisi dans l'instant présent en son direct. Le montage des voix est le fruit d'un énorme travail mêlant voix captées en son direct et voix rejouées lors de doublages un peu particuliers puisqu'ils ne sont pas effectués en auditorium mais, pour *Passe Montagne*, dans le Jura dans des environnements sonores similaires aux conditions de tournage et sans montrer l'image aux acteurs amateurs. Par ailleurs, Stévenin monte les voix avec très grande liberté, n'hésite pas à reconstruire des phrases à partir de bouts de syllabes, à monter le son d'une prise sur une autre, à utiliser les moments où les personnages sont de dos pour monter cette reconstruction qui passe à l'écran pour totalement naturelle. Ainsi, les procédures mises au point par Stévenin pour parvenir à restituer une ambiance tiennent de cet équilibre partagé par les cinéastes improvisateurs et défini par Gilles Mouëllic comme « un équilibre subtil, que le cinéma permet, entre un rapport au monde dans sa "réalité brute" et la nécessité d'y travailler en amont et en aval pour parvenir à donner à voir au-delà de cette réalité. »¹³

Toutefois, si « équilibre subtil » il y a, ce dernier concerne tout autant le rapport entre la technique et les acteurs. En effet, si l'ingénieur du son se doit d'être dans une position de captation la plus discrète et réactive possible vis-à-vis de ce qui surgit lors de la prise, d'être inféodé à son caractère performatif, il en va bien différemment pour les techniciens de l'image. Stévenin filme la plupart de ses scènes en plans-séquence complexes, longs à mettre en place et répétés sans jeu d'acteur. Ce qu'il fixe très précisément, ce sont les déplacements des acteurs par rapport à la caméra, leur demandant de suivre les marques imposées dans l'espace. Pas de filmage en caméra épauée donc mais une caméra sur pied ou sur rail de travelling. Si les corps sont ainsi contraints dans l'espace par la mise en scène, cette dernière contraint également parfois la parole dans le temps. Stévenin décrit cette mise en place de l'acteur pour *Double Messieurs* : « la mise en scène est très technique, très complexe et, à ce moment-là, je n'ai plus le temps pour les états d'âmes. Je passais mon temps à parler de travelling, de profondeur

¹² Stévenin choisit notamment de ne pas sous-titrer *Passe Montagne* alors même que le parler des jurassiens est bien souvent assez incompréhensible dans le détail.

¹³ Gilles Mouëllic, « Techniques d'improvisation. Techniques et improvisation », dans Serge Margel (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, Lausanne, BSN Press, 2016, p. 166.

de champ, d'objectif. Et Afonso disait : "Mais alors... le texte... quand c'est qu'j'le dis ?" On procédait à l'envers. C'est-à-dire que je décidais de raconter telle scène avec un travelling placé de telle façon. Une fois qu'on a le parcours, on chronomètre, on n'a toujours pas le texte, mais on voit qu'il y a 35 secondes pour le jouer. Et l'autre a son cahier avec 10 pages de notes ! »¹⁴.

Il se joue ici une importante différence avec les cinéastes improvisateurs pour qui, ainsi que l'a montré Gilles Mouëllic dans son essai consacré à l'improvisation au cinéma, la dimension technique est moins au service de la création d'une image avec toute l'esthétisation que cela comporte qu'au service d'une captation des corps, d'« un moment de vérité qui ne peut exister dans la fixation de l'écriture ou dans les répétitions »¹⁵. Dans le cas de Stévenin, d'une part l'acteur doit soumettre une part importante de sa liberté au dispositif technique même si ce dernier accueille aussi l'accident, lequel peut être retenu au montage s'il véhicule une énergie ; d'autre part le dispositif a en partie pour fonction de générer une certaine virtuosité visuelle à destination du spectateur, avec un sens du cadre, de la lumière mais aussi de la cinégenie.

Cependant, dans le même temps, le traitement des plans-séquences au montage révèle combien le dispositif de tournage n'a pas pour unique objet la création d'une belle image, et encore moins la création d'une attraction visuelle parfaite mais sert avant tout à susciter des conditions de tournage particulières. En effet, de *Passe Montagne* à *Mischka*, la continuité du plan-séquence est presque systématiquement détruite au montage et son unicité fragmentée. Stévenin et son monteur déconstruisent la continuité du plan tel qu'il a été tourné, le « jumpcuttant », coupant la fin pour le mettre au milieu ou collant des bouts de plans issus de prises différentes dans un jeu de montage aussi libre que pour le son. L'ambition ne se situe donc pas au niveau de la conservation d'un plan long au montage mais bien dans les conditions de tournage générées. Cette modalité de filmage opère dans une recherche de tension sur le tournage impliquant l'ensemble de l'équipe dans une même énergie. De cette énergie collective sous tension permanente, Stévenin espère qu'elle permettra d'insuffler de la vie à la prise en jouant sur une prise de risque partagée par l'équipe. Il y aura en effet peu de prises possibles, entre quatre et sept en moyenne, parfois une seule si la séquence est liée à un événement difficilement répétable dans l'économie qui est celle du cinéaste. Ainsi, pour *Double Messieurs*, le cinéaste met au point un plan-séquence d'une minute où les deux personnages sont dans un restaurant et décident subitement de sortir sans payer par la fenêtre des toilettes au moment exact où un train passe à l'arrière-plan. S'étant renseigné sur l'heure de passage du train, Stévenin minute donc son tournage avec une précision millimétrée afin de pouvoir capter cet élément. Au montage un *jump-cut* vient briser la continuité du plan-séquence mais celui-ci a pourtant bien été tourné en une unique prise.

¹⁴ Jean-François Stévenin, « L'Équipée sauvage », entretien réalisé par Marc Chevré et Hervé Le Roux, octobre 1986, n° 388, p. 9.

¹⁵ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now/Côté cinéma, 2011, p. 66.

Composante essentielle de ce cinéma, le tournage sous tension permanente se retrouve dans le choix du cinéaste d'être aussi acteur tout en portant son projet d'une telle façon que tout passe par lui et qu'il ne peut trouver un instant de repos. A l'opposé d'un réalisateur comme François Truffaut, lequel préparait sereinement sur le tournage d'un film son prochain long métrage, Stévenin est immergé intégralement dedans, dort très peu et conduit le projet sur la corde raide. Alors que le travail du comédien est constitué habituellement sur un tournage de temps d'attente, de temps creux essentiels à son travail le plaçant « dans un état intermédiaire, ni dans la réalité ni tout à fait dans le film »¹⁶, l'acteur-réalisateur est lui tout entier dans la réalité du film et dans un état que seuls connaissent « les grands sportifs, les alpinistes ou les coureurs du Paris-Dakar »¹⁷. Etre acteur et cinéaste dans ce dispositif, c'est ainsi permettre la possibilité d'un débordement dans son jeu, faire en sorte que son projet qui infuse en lui de façon conscience et réfléchi depuis des années puisse s'enrichir d'une dimension plus instinctive, par des forces qui échappent. Stévenin déclare ainsi : « en ce qui me concerne, je suis dans un tel état de fatigue, sur un tournage, que tout ce que je fais comme acteur m'échappe, et, dans cet état sous adrénaline, en permanence, tout ce qui m'échappe trouve forcément un sens. »¹⁸ La logique n'est donc pas, comme avec certains cinéastes improvisateurs (Pialat, Zaïmeuche), de jouer afin de pouvoir intervenir dans le plan et susciter de l'inattendu par une direction de l'intérieur prenant par surprise les autres acteurs. Il s'agit davantage avec Stévenin d'apporter une part de perte de contrôle quant à son propre jeu sans pour autant perturber volontairement le plan en train de se faire, lequel reste de toute façon *in fine* toujours susceptible de surprise. Ainsi, dans *Passe Montagne*, pour la séquence où Serge et Georges abattent un arbre avec une tronçonneuse volée pour finalement n'en rien faire, impossible de prévoir comment et quand l'arbre va tomber, impossible d'anticiper que la tronçonneuse va se bloquer à un moment dans l'arbre, événement resté au montage car il renforce le sentiment de corps-à-corps physique avec la nature et la montagne, cette dernière apportant une résistance physique aux actions des personnages.

Comme nous avons pu le voir à travers l'analyse de son double rôle d'acteur et de cinéaste, Stévenin partage certains points communs avec ceux qu'il appelle « les voyous » : un désir certain de liberté, un projet qui ne soit pas grandement déterminé dès l'écriture mais trouve à se métamorphoser à chaque étape de la création, la participation des acteurs (professionnels ou non) à l'écriture de leurs dialogues, la préparation de la mise en scène sur le tournage, le film comme documentaire sur son propre tournage, la capacité d'accueillir les accidents et surprises offerts par le réel pour l'intégrer à la fiction, etc. Mais il refuse catégoriquement une grande partie des outils de ce cinéma de la marge travaillant

¹⁶ Jean-François Stévenin, « Jean-François Stévenin : la croisade du risque », entretien réalisé par Serge Kaganski et Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*, 19 février 2002.

¹⁷ Jean-François Stévenin, « Jean-François Stévenin : inventer du vrai », entretien réalisé par Hélène Frappat, Jean-Marc Lalanne et Jérôme Larcher, *Cahiers du cinéma*, février 2002, n° 565, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

autour de l'improvisation (la caméra portée et la caméra numérique par exemple). Par ailleurs, toute une dimension de son travail se rattache à une toute autre branche du cinéma moderne à la volonté plus esthétisante, portée davantage par un désir de cadre, de composition, de scénographie conçues avec une grande précision. Pour qualifier cette singularité dans la communauté des cinéastes-acteurs en prise avec une *praxis* improvisationnelle, l'appellation de « passe-muraille », en écho avec le personnage de Marcel Aymé, nous semble évocatrice dans la mesure où ce protagoniste littéraire a « le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé »¹⁹. En ce sens, le passe-muraille est celui capable de pratiquer un art d'hybridation, de combiner les leçons de la famille du Carrosse et celles des voyous, d'opérer la jonction entre Truffaut et Rozier dans des films qui refusent d'assigner aux personnages comme aux êtres de chair et de sang leur ayant donné naissance une seule et unique place. Cet art du passe-muraille révèle de façon exemplaire ce que peut être un cinéma d'auteur, à savoir un pont et non une faille.

¹⁹ Marcel Aymé, *La Passe-muraille*, Gallimard, Paris, 1943, p. 7.