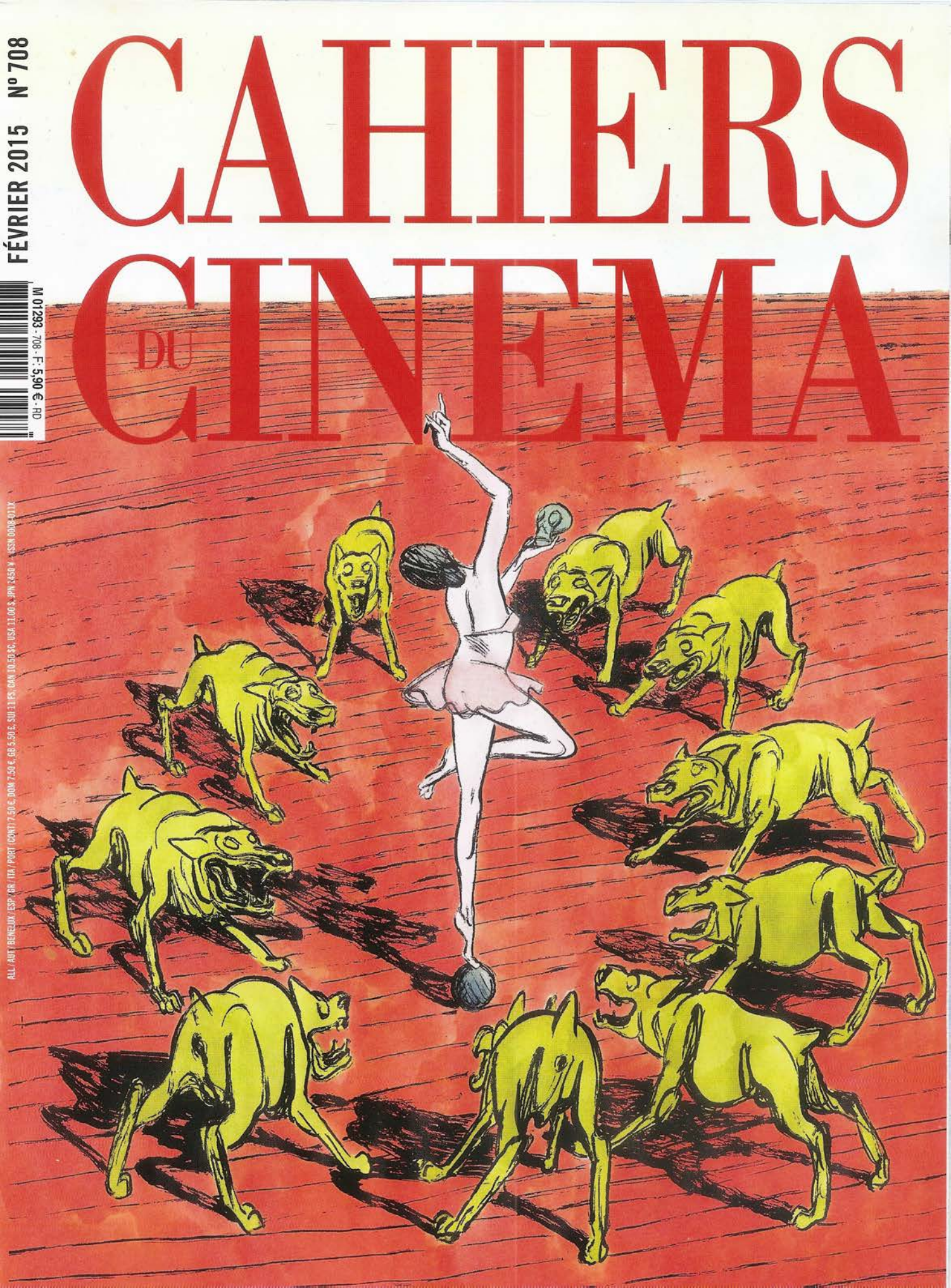
CAHIERS DU CINEMA

FÉVRIER 2015 N° 708



M 01293 - 708 - F: 5,90 € - RD

ALL / AUT / BENELUX / ESP / GR / ITA / PORT (CONT) 7,50 €, DOM 7,50 €, GB 5,50 £, SUI 11 FS, CAN 10,50 $C, USA 11,00 $, JPN (450 ¥ - ISSN 0002-011X

L'art de l'envol

Entretien avec Loïc Andrieu

L'image est dans l'air : la fluidité glissante des plans réalisés au steadicam, l'inertie singulière de leurs mouvements à la fois légers et infléchis par un poids invisible, laissent imaginer une caméra transformée en bulle de savon. Mais la réalité technique est tout autre. Le système de stabilisation inventé en 1975 par le chef opérateur Garrett Brown ressemble à une énorme prothèse harnachée au torse de son utilisateur : le steadicam, ce n'est plus la caméra à la main ou à l'épaule, plutôt la « caméra au corps ». Si Brown rêvait ainsi dans les années 70 d'un « opérateur Noureev », son danseur est sous forte contrainte. Le large harnais du steadicam tient un bras mécanique, sur lequel est articulé un axe, une sorte de balancier équilibré d'un côté par la caméra, de l'autre par des batteries et un moniteur vidéo. C'est greffé à ce drôle de pendule que le cadreur arrache les images du sol, court derrière des acteurs ou circule dans un décor. La légèreté n'est donc pas donnée d'emblée par la machine : elle exige une discipline complexe. Si l'on connaît les noms et les expériences de quelques cadreurs steadicam américains, à commencer par Garrett Brown, devenu légendaire avec les plans qu'il a filmés pour *Rocky*, *Shining* ou *La Guerre des étoiles*, on connaît moins l'histoire du steadicam en France. Loïc Andrieu fait partie de la seconde génération de cadreurs steadicam français, venue après les pionniers des années 80 comme Jacques Monge ou Noël Véry. Il parle de son art, et de cette discipline qui fait s'envoler les plans. **C.B.**

Qu'est-ce que le steadicam ?

Pour moi c'est un instrument de musique cinématographique. Le steadicam est certes un appareil de prise de vues, mais je préfère le définir comme un instrument. Après des années de travail, ça me semble la définition la plus juste. Le mot vient avec la pratique, quand on se rend compte qu'il s'agit d'un prolongement de soi, qui permet de s'exprimer. C'est aussi pourquoi il ne faut plus employer l'expression « opérateur steadicam » mais dire « cadreur steadicam ». Chaque cadreur steadicam a une signature, qui est le résultat de sa culture du cadre appliquée dans l'instant, associée à la qualité technique de son exécution. À travers la pratique assidue de l'instrument, c'est en réalité à soi-même que l'on s'attaque.

Qu'est-ce qui ne serait pas juste dans le fait de dire « opérateur » ?

On s'est battus pour faire reconnaître ce métier comme n'étant pas celui d'un machiniste sous l'autorité d'un directeur de la photographie. Il y a encore quelques années les cadreurs traditionnels avaient une légitimité institutionnelle, pas les cadreurs steadicam. En 2008, avec Jacques Monge, Valentin Monge, Mathieu Caudroy et d'autres grands noms de la profession, nous avons fondé l'AFCS, l'Association française des cadreurs et cadreuses steadicam, pour créer une définition de fonction différente de celle du cadreur traditionnel. Il s'agissait ainsi de faire reconnaître le métier dans la grille de la convention collective. La singularité du cadreur steadicam, c'est qu'il est à la fois opérateur d'un instrument complexe et qu'il cadre. Il ne peut pas ne pas cadrer : il n'est pas téléguidé ! Il est donc un cadreur à part entière. L'instrument demande des années d'apprentissage. Un steadicam est constamment sujet à l'inertie et peut donc facilement perdre l'horizontale. Il peut aussi subir de fortes prises au vent. Pour s'affranchir de ces contraintes techniques, il faut pratiquer inlassablement. C'est comme travailler des années pour courir avec un verre d'eau à la main sans en renverser une goutte. Cette pratique, on pourrait l'appeler « l'art du steadicam », car elle est à la fois physique, technique et artistique.

Vous cadrez aussi sans le steadicam ?

J'ai eu la chance d'être formé dans la « famille Monge ». Jacques Monge nous disait : « Vous êtes cadreurs steadicam, vous ne piquez pas le boulot des cadreurs ! » Pour des raisons financières, les productions demandent souvent de cumuler les postes, mais on a pris la décision de se spécialiser, parce qu'il est difficile d'être un bon multi-instrumentiste. Ce qui pousse la profession à nous considérer comme des cadreurs steadicam « purs ». Jacques Monge est une personnalité immense, qui a fait partie des pionniers du steadicam en France au début des années 80 (*L'Arbre*, Jacques Doillon, 1982). À cette époque il a travaillé sur *Trois hommes et un couffin* (1985) ou *Le Grand Bleu* (1988), plus tard sur *Nikita*, *Les Nuits fauves*, *La Haine*. Jacques a rencontré l'inventeur du steadicam, Garrett Brown, en 1982, lors d'un des stages que Brown organisait aux États-Unis. Très vite il a acheté

DR

MAGALIE BRAGARD/EUROPACORP/COLL. LOÏC ANDRIEU

En haut : Garrett Brown sur le tournage de **Shining** *de Stanley Kubrick (1980). En bas : Loïc Andrieu sur le tournage d'***Arthur 3** *de Luc Besson (2010).*

WARNER BROS.

Shining de Stanley Kubrick (1980).

l'instrument et plus tard, il a entraîné son fils, Valentin. Avoir un steadicam chez soi, c'est comme avoir un sabre dans sa salle à manger : pour un samouraï, ça aide !

Quel a été le début de votre parcours ?

Après le lycée je suis à l'université de Nanterre, en arts du spectacle, mention cinéma, avec Mabrouk El Mechri [réalisateur de *JCVD, The Cold Light of Day*] et Olivier Nakache [réalisateur de *Nos jours heureux* et *Intouchables*, pour lesquels Loïc Andrieu a fait des plans au steadicam, ndlr]. On est tous banlieusards. C'est en 1995, l'année de *La Haine* : tous les jours en prenant les transports on voit les affiches du film, des gros plans sur les regards agressifs des trois acteurs principaux. On a le même rapport avec Paris que Vinz, Saïd et Hubert : « On arrive ! » Avoir la haine, ça nous définissait profondément : on avait la flamme, l'envie que quelque chose se passe. À cette époque Mabrouk gravite autour de l'association Connus Mais Connus de Jean-Claude Flamand Barny. On commence alors à travailler comme stagiaires régie et mise en scène sur des courts métrages.

Ces courts métrages vous amènent à des premières expériences de cadreur ?

Non, je suis le petit assistant qui bloque un carrefour loin du plateau. Progressivement je me rapproche de la face. Sur ces tournages, je rencontre les cadreurs steadicam de ma future famille, notamment Mathieu Caudroy, un prodige de mon âge qui a déjà l'instrument entre les mains et à qui je dois l'essentiel de ma formation. Mathieu avait rencontré Valentin Monge alors qu'il n'avait qu'une quinzaine d'années, sur un plateau de télévision où il était venu faire de la danse acrobatique. Mathieu arrête l'école et est formé par Valentin. Quand je le rencontre, il est déjà lancé sur de gros tournages. Et quand je découvre l'instrument, je suis stupéfait. C'est un appel primaire, comme voir un arc et des flèches, un sabre ou une guitare : une force pousse à s'en saisir, et à essayer. C'est vraiment un truc de samouraï ! Mais à l'époque, au milieu des années 90, les stages de formation sont chers. Le brevet de l'instrument déposé en 1975 par Garrett Brown et la société Cinema Products venait de tomber dans le domaine public. D'autres entreprises commençaient à le fabriquer, notamment George Paddock qui avec sa société GPI avait créé le système Pro 1. Quelques loueurs organisaient des formations sur ces « stabilisateurs », mais ça restait le graal pour des étudiants sans argent. La seule solution était d'intégrer une famille de cadreurs steadicam qui possédait l'instrument.

La formation est devenue plus accessible aujourd'hui ?

On était à l'époque à un carrefour de vulgarisation. J'ai eu la chance d'échapper à cette vague en intégrant cette famille comparable pour moi à une « école de danse », une formation exigeante. Aujourd'hui c'est devenu un gros business, avec des instruments de toutes qualités, des stages qui se multiplient, souvent basés sur une utilisation douteuse des fonds publics alloués à la formation professionnelle. Beaucoup de gens se disent qu'un cadreur steadicam gagne bien sa vie, et que le métier doit s'apprendre vite. Mais ce n'est pas après dix jours de solfège qu'on sait jouer de la musique, d'autant que les contraintes des formations imposent souvent un seul instrument pour trois stagiaires. Actuellement il y a peut-être trois cents personnes en France qui prétendent faire du steadicam mais seule une poignée pratiquent l'art du steadicam. Par ailleurs beaucoup de jeunes s'endettent pour acheter l'instrument, en pensant qu'ils accèderont ainsi plus facilement au marché du travail et à la reconnaissance, mais c'est une erreur. Tu peux acheter

une guitare au bout de la rue, ça ne fera pas de toi Jimi Hendrix. Pour ma part je ne suis toujours pas propriétaire. J'ai eu la chance de commencer à travailler auprès de Mathieu Caudroy et on a passé un accord avec un loueur, Didier Bogard, qui avait investi dans plusieurs GPI Pro 2. Comme le lundi tu fais une pub, le mardi un court métrage et le mercredi un clip, c'est plus simple de garder l'instrument à la maison et de demander aux productions de le louer à la même société. Mathieu commençait à avoir une réputation, moi j'étais débutant, mais après trois années Bogard nous a fait confiance et on a eu le privilège d'avoir un steadicam à la maison sans devoir ni le payer ni l'entretenir. Je dis souvent que j'ai appris à faire du feu en approchant lentement la flamme, pas en achetant un briquet!

Revenons à vos années de formation.

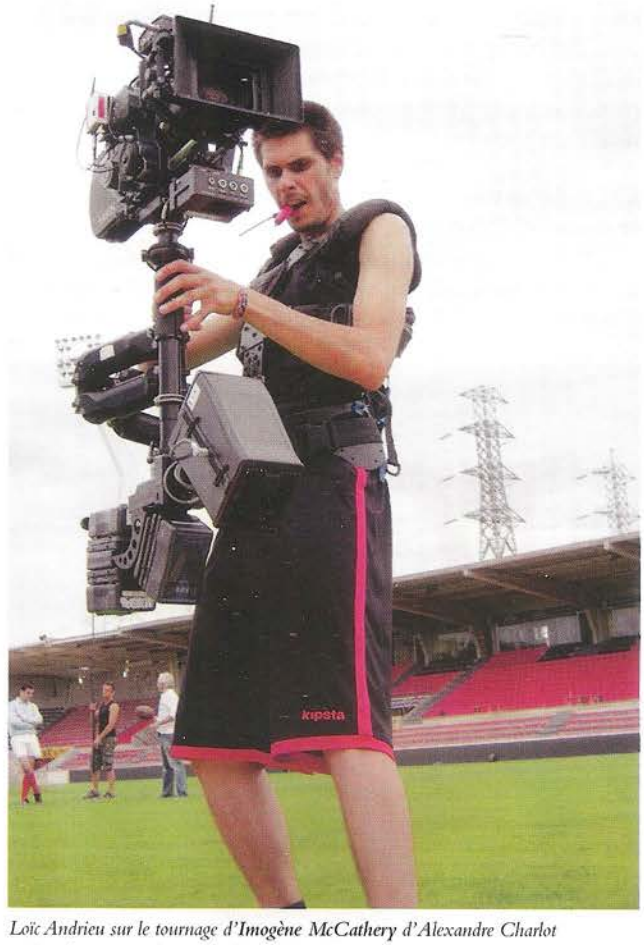
J'ai été formé pendant presque deux ans. La devise était : « Ne pose pas de questions, tu auras les réponses. » Au début je n'ai pas le droit de toucher à l'instrument. Je porte les caisses, je fais parfois le point, mais je ne suis pas autorisé à manipuler le sabre. J'observe. Au bout de huit mois j'ai le droit de l'assembler et de l'équilibrer. Au bout d'un an j'ai le droit de l'essayer et de le récupérer le soir et le week-end pour m'entraîner, en l'équipant d'une caméra vidéo. La première fois que j'ai essayé le stead c'était sur un court métrage en 35 mm où j'assistais Mathieu, la caméra était relativement lourde. Et là, je me suis dis que je n'y arriverais jamais. Ce sabre, c'est un glaive, impossible à manier! Il faut dire que les premiers mois, j'ai beaucoup vu Mathieu Caudroy et Valentin Monge travailler, et ils me donnaient l'impression de danser avec l'instrument. Valentin est un génie qui a fait évoluer la discipline. En 2000 Garrett Brown est venu à Paris avec Vittorio Storaro pour filmer *La Traviata* en mondovision. Ils avaient besoin d'un second cadreur steadicam et le grand Garrett Brown a pris une claque en voyant Valentin se déplacer. L'instrument est massif, la plupart des cadreurs qui l'utilisent à l'époque ont une démarche plus robotique. Mais Valentin est le premier homme que j'ai vu voler. C'était en 1998 pendant des répétitions de la cérémonie d'ouverture de la Coupe du monde, filmée pour la télévision. Alors que j'assiste un autre cadreur, je me retourne et je vois une silhouette avec un steadicam – c'est Valentin, qui fait un mouvement stupéfiant, un déplacement d'une grâce telle que j'ai eu le sentiment qu'il venait de flotter sur plusieurs mètres. J'ai eu la chance d'apprendre dans cette lignée.

Vous avez fait beaucoup de télévision?

Dans ma formation, il n'y a pas de sectarisme. Je filme beaucoup de clips par exemple, avec des équipes qui font aussi de la pub et m'embarquent sur des courts métrages. Ça me permet de rencontrer tout type de réalisateurs, des moins exposés aux plus reconnus, français comme internationaux. Par ailleurs il existe d'excellents cadreurs steadicam de télévision. Tu fais des courts, des longs, des clips, mais tu affûtes aussi ton art avec des directs télé. Quelques émissions offrent cette opportunité : les directs liés à des cérémonies nationales, certains événements sportifs. Mais là où on peut s'exprimer, c'est sur les grands prime time du genre *Star Academy* ou aujourd'hui, *The Voice*. Ce sont d'extraordinaires plateaux de jeu, où on est lâché en liberté dans des ambiances musicales. Quand on est « au rouge », c'est-à-dire quand le réalisateur nous lance dans le direct, on se met à écrire une image vue par des millions de gens, c'est vertigineux. En télé on a une molette de zoom que l'on n'a pas en cinéma. On peut donc faire évoluer la focale pendant le plan, en direct, en plus des mouvements dans l'espace. En cinéma, le cadreur steadicam travaille généralement en focale fixe ; et même lorsque la caméra est équipée d'un zoom, ça n'est pas systématiquement le cadreur qui l'active mais un assistant opérateur ou encore le directeur photo. Par contre en télévision, on peut faire des trans-travellings soi-même, tourner autour de quelqu'un puis soudain zoomer dans son regard, descendre sur un détail puis réélargir le plan. C'est une corde de plus à notre arc pour écrire de l'émotion ou insuffler du rythme dans le plan, c'est flagrant lorsqu'on cadre un artiste qui chante.

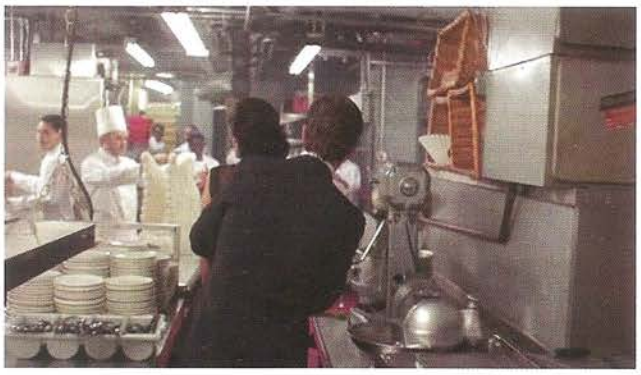
Vous suivez un entraînement physique?

J'ai toujours couru, fait des sports collectifs. Très vite j'ai arrêté de fumer pour être meilleur. Par beaucoup d'aspects le steadicam est comparable à un sport de haut niveau, à un art martial ou à de la danse. C'est un métier qui demande un engagement total, et qui apprend une forme d'humilité. Tu fais parfois des trucs ingrats, souvent très physiques. Mais jamais deux fois la même chose : un jour tu te déplaces sur du sable, le lendemain dans un couloir, un jour tu montes un escalier à l'envers, le lendemain tu cours sur un terrain de foot… Un jour tu as la grâce, le lendemain tu ne rentres aucun plan



JEAN-CHRISTOPHE ALLAIN / COLL. LOÏC ANDRIEU

*Loïc Andrieu sur le tournage d'**Imogène McCathery** d'Alexandre Charlot et Franck Magnier (2010). Réglage en High-mode.*



Les Affranchis de Martin Scorsese (1990).

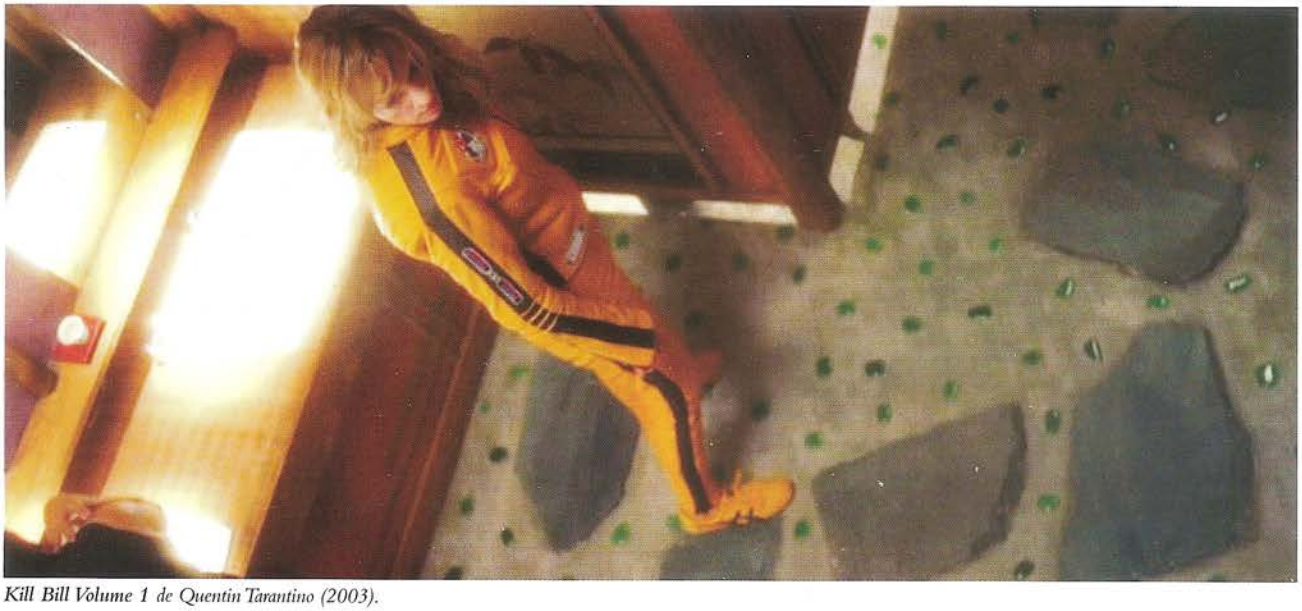
correctement… Avec tout cela tu grandis avec l'instrument, il te fait changer physiquement. Suivant la caméra, l'instrument pèse entre 15 et 25 kilos. C'est le poids réel, mais il y aussi le ressenti. Plus la caméra est loin de toi sur le bras, plus le poids augmente. Certaines figures deviennent alors difficiles, passer une porte étroite par exemple, quand il faut pousser l'instrument très en avant, ça devient lourd. Aujourd'hui il existe des harnais qui répartissent mieux les masses. Néanmoins, le corps entier est sollicité : les lombaires, la ceinture abdominale… Les jambes par exemple sont importantes, elles déterminent la capacité à gérer le centre de gravité pour mieux « danser » avec la caméra. Encore une fois, c'est une école : tous les cadreurs steadicam n'ont pas cette technique pour ainsi dire chorégraphique, mais ils n'en sont pas moins bons. Pour ma part, j'ai fait le long apprentissage de ce « discours gracieux » qui consiste à lier l'art à la manière. Même si tu ne vois pas le plan, il se passe quelque chose quand tu regardes le cadreur steadicam travailler.

À l'époque où vous débutez, est-ce que vous avez une forme de culture du steadicam ?

C'est venu progressivement. Il y a des plans essentiels, comme des bibles, auxquels on se réfère sans cesse. Un site Web, steadishots.org, recense les plus remarquables, essentiellement du cinéma américain. Chacun est un trésor de mise en scène et d'exécution technique, en plus d'être signé par la singularité du cadreur. Ils marquent des évolutions de l'écriture, et ce sont des influences. Il y en a beaucoup qui représentent la musique que j'aime. Sur mon propre site je mets des extraits entiers de films sur lesquels j'ai cadré. Il n'y a pas de montage, comme sur certaines bandes démo de cadreurs stead' où tu ne vois que quatre secondes par plan. La psychologie d'un cadreur steadicam est lisible dans son mouvement, il est à nu quand il exécute un plan. Moi je mets tout : « ça a commencé là, ça s'est terminé là, voilà ce que j'ai fait, avec les qualités et les faiblesses ». Que tu filmes au steadicam des plans brefs ou des plans-séquences, il faut les montrer entièrement sinon ça n'a aucun sens, on ne perçoit pas la musique.

Quelle est cette musique ?

Je distingue quatre grandes manières d'utiliser le steadicam, dans le cinéma de fiction. Il y a le steadicam de Scorsese ou De Palma : des longs plans-séquences qui présentent des personnages ou développent une action complète, avec un niveau d'exécution technique très élevé. Il y a le steadicam du *Shining* de Kubrick, qui utilise parfois l'instrument de manière omnisciente : il n'est ni objectif ni subjectif, tout en étant systématiquement mû par un personnage. Quand on est derrière



Kill Bill Volume 1 de Quentin Tarantino (2003).

M/RAMAX

WARNER BROS.

l'enfant sur son tricycle, le déplacement du steadicam est lié au personnage, et en même temps c'est le regard d'une sorte d'entité voyeuriste, inquiétante. Kubrick est le seul à l'avoir utilisé de cette manière, je crois. Le steadicam que Gus Van Sant a inventé dans les années 2000 peut paraître proche de Kubrick mais il est plus profondément subjectif. Les plans sont très longs, ils ont une sorte de latence. Dans *Elephant* les valeurs de cadre restent constantes, le point focalisé sur les nuques : on intériorise le personnage et, sans variation de cadre, on assiste à un plan objectif qui traduit sa subjectivité. C'est une révolution dans l'écriture du cadre au steadicam. La qualité technique est magistrale, c'est le même cadreur steadicam, Matías Mesa, qui a travaillé sur la trilogie *Gerry-Elephant-Last Days*. Et puis il y a le steadicam de Terrence Malick, plus spontané, avec un opérateur plongé dans la sensation de la scène. L'instrument est difficile à manipuler en improvisation parce qu'il a beaucoup d'inertie, et parce qu'il est lourd, fatigant sur de longs moments de recherche. Dans les mises en scène de Malick, on perd en qualité technique ce qu'on gagne en émotion. Il est allé au bout de ce processus jusqu'à l'épuiser. Il travaille avec le même cadreur steadicam, Joerg Widmer, depuis *Le Nouveau Monde*.

Est-ce qu'il y a un cadreur steadicam qui influence votre travail ?

Le plus important aujourd'hui est Larry McConkey. C'est lui par exemple qui a filmé le plan-séquence de *Kill Bill* qui suit Uma Thurman à travers un restaurant, file au-dessus des murs, redescend. C'est un travail colossal : McConkey monte sur une grue et en descend au cours du plan, le décor a été pensé en fonction du parcours de la caméra, des pans de mur sont amovibles. L'un des plans qui a rendu McConkey célèbre est dans *Les Affranchis*. Le steadicam y effectue un mouvement labyrinthique dans les allées d'une cuisine bondée jusqu'à la salle principale d'un club. En réalité la caméra a un parcours circulaire, mais on ne s'en rend pas compte. Cette fois on est en décor réel, d'ailleurs on voit les personnages dans la rue au début du plan. McConkey a filmé les plans les plus construits de l'histoire du steadicam. Il écrit toujours ses images avec plusieurs niveaux de lecture. Le premier est pour le grand public : c'est l'euphorie du mouvement. Le deuxième est pour les critiques : le plan est parfaitement mis en scène, on y comprend toutes les relations entre les personnages et entre les espaces. Et le troisième niveau ne concerne que les cadreurs. Quand tu pratiques l'art du steadicam, tu sais que monter de profil deux séries d'escaliers comme il le fait dans le plan d'ouverture de *Snake Eyes* est extrêmement difficile. Il le fait avec une virtuosité incroyable. C'est comme un skateur qui rentre un trick.

C'est-à-dire ?

Dans *L'Esprit de Caïn* il y a un plan de presque quatre minutes qui suit un groupe de personnages en discussion à travers plusieurs niveaux d'un bâtiment. Ça commence par un mouvement latéral très difficile : il faut garder l'horizontalité du plan, ce qu'on appelle la bulle, tout en cadrant de côté. Comme l'instrument a une grande inertie, dans une telle configuration il a tendance à tanguer. Là, il y a une rambarde devant les personnages qui montre que le cadre reste parfaitement horizontal. C'est comme une preuve, inscrite sciemment dans le plan, de sa virtuosité technique. Un peu plus loin, dans la continuité du même parcours, McConkey reproduit la même figure, mais cette fois en descendant un escalier et avec un cadre incliné, parallèle à la rambarde ! Dans le même plan, il montre donc une variante de sa propre technique. C'est ça le « trick ». C'est un truc d'instrumentiste, au sens musical : une variation avec une difficulté supplémentaire. Puis il continue ! Il rentre dans un véritable ascenseur, ce qui est toujours un enfer pour le steadicam, parce qu'il faut compenser les inerties de départ

PACIFIC WESTERN

L'Esprit de Caïn de Brian De Palma (1992).

et d'arrivée pour que le cadre ne tressaute pas. McConkey a fait évoluer la collaboration du cadreur steadicam avec le metteur en scène, au point de devenir un collaborateur dont l'intervention débute très en amont du tournage. De Palma par exemple lui a confié ses plans les plus compliqués. Le plan-séquence qui suit Al Pacino dans la gare de Grand Central vers la fin de *L'Impasse* est exemplaire : c'est un ballet avec l'acteur, on n'a jamais le sentiment que la caméra subit le plan. Le cadreur doit à la fois faire corps avec l'acteur et avec son instrument, en plus de respecter le parcours de la mise en scène. Et avec un tel niveau de maîtrise il se permet, à l'intérieur du plan, de glisser des rendez-vous de cadre stupéfiants.

Qu'est-ce qu'un « rendez-vous de cadre » ?

Par exemple ces cadres qui basculent au début de *Snake Eyes* ou dans *L'Esprit de Caïn*. Ce sont des figures difficiles à réaliser, en théorie, quand on « équilibre » l'instrument à trois secondes. Un cadreur steadicam est formé traditionnellement pour « équilibrer à trois secondes ». Le steadicam, c'est une balance, avec d'un côté la caméra, de l'autre le moniteur et les batteries. Si le centre de gravité est au milieu, l'instrument reste équilibré au neutre. La technique de base en apprentissage consiste à déplacer le centre de gravité, pour laisser l'instrument passer de l'horizontale à la verticale en trois secondes. Ce transfert de masses garantit une stabilité accrue de l'instrument. C'est une sorte de norme inventée par Garrett Brown dès les débuts du steadicam. Mais Valentin Monge, Mathieu Caudroy et moi, nous travaillons « au neutre ». L'instrument devient comme une Formule 1, plus précis mais aussi plus difficile à manipuler. McConkey a une vision géométrique des plans, il se sert systématiquement des masses architecturales comme de pivots pour faire évoluer son cadre, et des lignes de fuite pour composer. Il faut aussi se souvenir qu'il a réalisé la plupart de ses plans mythiques en filmant en pellicule. Il y avait donc une bobine qui se vidait et une autre qui se remplissait, ce qui changeait la répartition du poids de l'instrument au cours du plan. Il utilisait des steadimags, des magasins verticaux pour les bobines, qui réduisent mais n'éliminent pas ces problèmes de transfert de poids. Ce qui est incroyable chez McConkey c'est que cela n'avait aucune influence sur son niveau d'exécution.

C'est différent avec les caméras numériques aujourd'hui ?

Une vraie caméra de cinéma, équipée en 16 ou en 35 mm, c'est vivant. Il y a un moteur qui ronronne, de la pellicule qui se déplace. Quand je dois exécuter un plan complexe en 35 mm avec une Arricam, je demande généralement à ne pas travailler dans les derniers mètres du magasin, parce qu'ils entraînent le moteur plus vite et si je dois finir très stable, je vais être perturbé par la vibration. À la fin du plan-séquence qui ouvre *Boogie Nights*, il y a un ralenti qui a été fait au moment du tournage. Ce qui veut dire qu'il y avait sur la caméra un boîtier Varispeed, assez encombrant, permettant de commander à distance une soudaine accélération du défilement de la pellicule. Le cadreur, Andy Shuttleworth, était arrivé presque au bout de trois minutes d'un plan compliqué, commencé en extérieur sur une grue et poursuivi dans un club, comme dans *Les Affranchis*. Et en preuve ultime de maîtrise, il doit rester stable au moment où la caméra s'emballe ! Aujourd'hui avec le numérique, c'est différent, la caméra est moins vivante.

Quelles sont les rencontres que vous retenez, dans votre filmographie ?

Sur près de quinze ans de travail où j'ai collaboré sur plus de cent vingt longs métrages, il reste peut-être 45 minutes d'images, qui regroupent l'essentiel des instants où j'ai été au bon endroit au bon moment, avec un peu de grâce. Sur cette phase de ma vie correspondant à la rencontre avec le steadicam – puisque maintenant j'évolue vers la mise en scène – il n'y a qu'une poignée de réalisateurs qui se distinguent. Les premières années j'ai beaucoup travaillé en steadicam additionnel sur des productions EuropaCorp – *Taxi 3*, *Michel Vaillant*, *Le Transporteur 3*… – où Luc Besson m'a vu à l'œuvre. Plus tard j'ai travaillé directement avec lui entre autres sur *Arthur et les Minimoys* 2 et 3 et les retakes de *Hitman*. Besson est sans doute celui qui m'a le plus appris, parce qu'il pousse chacun dans ses limites physiques, techniques et psychologiques. Une autre rencontre importante est celle avec Patrick Grandperret pour *Meurtrières*. Pour moi il représente l'équilibre parfait du metteur en scène technicien, auteur et chef de tribu. Il y a beaucoup de steadicam dans *Meurtrières*, des longs plans qui laissent les acteurs vivre. Grandperret est cadreur lui-même, il est donc très exigeant sur la mécanique des plans. Tout est répété, et même si sa direction d'acteur s'approche de la liberté d'un Pialat, les acteurs doivent respecter leurs marques pour la caméra.

Vous préférez les cinéastes qui vous demandent une rigueur de cadre ?

Ce n'est jamais aussi tranché. Dans *Holy Motors* la séquence de l'accordéon dans l'église, qui constitue l'entracte du film, est un plan très long et physique, en mouvement constant, et qui se termine sur une grue. Avec Leos Carax tout est au cordeau. Mais en même temps, tout est en direct : les musiciens jouent

PIERRE ORISE PRODUCTIONS

*En haut et en bas : **Holy Motors** de Leos Carax (2012).*

vraiment, le plan n'est pas coupé ou truqué. Dans l'église j'applique les leçons de McConkey sur l'utilisation de l'architecture. On a fait dix-sept prises, et j'ai dû aller au bout de quatorze, les autres étant loupées pour des raisons techniques ou de fatigue. Dans la séquence de la Samaritaine aussi je glisse des éléments d'équilibre classique de cadre, avec des lignes de fuite précises et une constance de hauteur d'axe optique. Mais ce qui est passionnant, c'est d'assumer un cadre dont le mouvement est parfois indépendant des personnages. De cette manière, le steadicam fait vivre l'architecture fantôme de la Samaritaine. Chaque fois que je vois cette séquence je suis très ému : Carax est le premier cinéaste qui m'a fait pleurer sur des plans que j'avais tournés. J'oublie que j'ai fait les images, je deviens spectateur de mon propre travail sans analyse, il me fait boucler une boucle. Kylie Minogue chantait en direct. Chaque prise est unique. C'est extraordinaire.

C'est Caroline Champetier qui vous a appelé pour le film ?

Champetier me suit depuis douze ans, elle m'a vu grandir. J'ai fait des courts métrages avec elle, puis *Le Tueur* de Cédric Anger. Elle emploie peu le steadicam sur les films où elle est directrice de la photo, mais *Holy Motors* est une exception. Elle m'appelle et me dit : « Je veux que tu rencontres Leos. Je t'envoie le scénario. » Carax me reçoit prostré sur une chaise dans un petit bureau, derrière ses lunettes à la Melville. Champetier n'est pas là ; et la première chose que Carax me dit : « Je ne vais pas pouvoir faire ce film en pellicule, je n'ai pas les moyens. » Il était bouleversé ! Ce qui est fabuleux dans la création au steadicam avec Leos, c'est qu'il n'y a pas de barrière entre son inconscient et sa création, il s'affranchit totalement du didactisme, de la volonté d'expliquer le plan qu'il est en train de faire. C'est un Fellini français. Je pense qu'il avait une volonté d'explorer le langage de l'instrument,

PIERRE GRISE PRODUCTIONS

COLL. LOÏC ANDRIEU/DR

Loïc Andrieu sur le tournage de **Ne le dis à personne** *de Guillaume Canet (2006). Équilibrage au neutre.*

entre la régularité du mouvement arrière dans l'église, le suivi plus sensible de Kylie Minogue dans la Samaritaine ou les courses folles dans le cimetière. Champetier m'avait envoyé des esquisses des mouvements de cadre que je devais faire, qu'elle avait filmés avec un camescope HD, dans le vide ou avec Carax prenant les positions des acteurs. Il n'y a pas d'improvisation, tout est ciselé, rythmé. On faisait en moyenne seize prises par plan, c'est considérable. Là où Jacques Audiard, avec qui je collabore en ce moment sur le long métrage *Erran* [titre provisoire, ndlr], capte une essence en deux prises, Carax et Champetier vont chercher la moelle en seize prises, parce qu'ils y mettent une rigueur formelle absolue. Audiard est un cinéaste remarquable qui utilise le steadicam, non pas en subjectif, mais en créant un « point de vue » spontané, de fond et de forme, dans chaque scène. Pour lui les qualités d'exécution technique passent au second plan, il va même parfois jusqu'à les contrarier et le résultat est stupéfiant de justesse. Et puis l'immersion du cadreur steadicam dans une scène sert avant tout les personnages, j'ai donc eu la chance de parler scénario avec Audiard et c'est une grande expérience. Cela dit, il n'y a pas de règle, on peut arriver sur une mauvaise comédie à gros budget où le réalisateur demande des enchaînements difficiles, et il faut autant assurer que sur un beau film à la *Holy Motors*. Il y a aussi d'autres collaborations fondées sur une qualité de discours et un respect mutuel entre le metteur en scène, le directeur de la photo et moi.

Par exemple ?

Dans *Americano* de Mathieu Demy, avec Salma Hayek. Tout le film est cadré à l'épaule à l'exception de la séquence centrale, composée de trois plans au steadicam raccordés numériquement pour donner l'impression d'une seule prise, comme dans l'introduction de *Snake Eyes*. Le décor, celui d'un club, a été créé pour la séquence, et pour ainsi dire, pour le plan – des conditions de travail assez exceptionnelles. Il y a eu peut-être deux jours de tournage au total dans ce décor, après pas mal de répétitions avec le directeur de la photo Georges Lechaptois. La séquence me permet d'explorer

Bird People de Pascale Ferran (2014).

successivement trois aspects du steadicam : une forme de classicisme technique, à la Scorsese, dans la présentation successive des personnages, avec des moments d'arrêt très stables et des mouvements motivés par la circulation des acteurs ; un aspect plus esthétisant dans la manière de suivre la chorégraphie de Salma Hayek ; et une qualité émotionnelle, à la fin du plan, lorsqu'il faut aller chercher l'expression de l'actrice. Pour *Le Premier Homme* de Gianni Amelio, j'ai fait un des plans les plus difficiles de mon parcours, un plan à la Coppola époque *Parrain*, avec trois cents figurants en costumes. Je suis en Arricam 35 mm et en « Low-mode », c'est-à-dire avec la caméra en position basse, au niveau des genoux. On est dans les années 20 en Algérie, un enfant cherche sa mère sur une plage, parmi des familles qui sont là, le plan fait plus de deux minutes. Je suis le gamin en latéral, sur du sable, par 40° C, c'est extrêmement complexe. À un moment j'élargis, c'est-à-dire que je module la distance avec l'enfant tout en restant en latéral. Ce qui est important ici, c'est de cadrer le décor dans lequel l'acteur se déplace et non pas uniquement l'acteur qui se déplace. La prise qui a été gardée était la huitième ou la neuvième, j'étais épuisé, mais j'arrive encore à avoir des arrêts stables. C'est dur mais j'adore faire ça.

Vous avez travaillé sur deux films de Bertrand Bonello.

Pour *L'Apollonide* j'ai filmé trois ou quatre plans très précis. Josée Deshaies, la directrice de la photo, et Bertrand Bonello font preuve d'une préparation méticuleuse de l'intervention du steadicam. Dans *L'Apollonide* c'était très technique. On est en Moviecam Compact 35 mm, donc avec une caméra « vivante ». Il y a un plan de montée d'escalier où je reste sur les cheveux d'Hafsia Herzi qui parle à un autre personnage, puis j'englobe les deux lorsqu'elles passent un premier palier. Arrivé en haut je les laisse s'éloigner dans la profondeur en structurant le plan avec l'architecture et en restant le plus stable possible, comme si ça avait été un simple mouvement de grue. Dans un autre plan à l'inverse je commence très fixe sur Céline Sallette dans un couloir, on ne peut pas imaginer que c'est pris au steadicam, d'où l'espèce de bonheur quand le plan se met en branle : on descend avec elle l'escalier, toujours quelques marches au-dessus en piquant le nez de l'appareil. Dans *Saint Laurent*, Bonello et Deshaies me font faire un plan de labyrinthe, dans la séquence nocturne ou Ulliel et Garrel se perdent dans un jardin, à la recherche d'une passe. Pour un cadreur steadicam, tout labyrinthe fait venir le souvenir de *Shining*, j'étais heureux. Cette qualité de discours est extrêmement rare, ce sont des cinéastes lettrés qui utilisent l'instrument avec parcimonie et précision. Sur ce film notre niveau de collaboration est très riche, Bonello et Deshaies sollicitent mon ressenti sur les prises, par exemple. On décide ensemble du parcours de certains plans, comme celui du labyrinthe. C'est un respect mutuel énorme et pas si courant.

Comment avez-vous travaillé pour *Bird People*?

Pascale Ferran m'a fait faire des subjectifs d'oiseaux et des plans objectifs devant des moineaux qui volent dans des couloirs. C'est dingue ! On a fait beaucoup de réunions avec son directeur de la photo, Julien Hirsch, pour comprendre comment réaliser les subjectifs d'oiseaux. Ça donnait une écriture très particulière, à la fois flottante et précise. On avait défini que les plans à hauteur humaine ou à hauteur de pied seraient au steadicam, parce que je ne peux pas avoir une hauteur d'axe optique de plus d'un mètre quatre-vingt-dix. On a travaillé sur tous les plans qui sont dans cette sphère d'action, les autres moments de vol utilisant soit un petit drone, soit une grue. Une autre contrainte, valable tout le temps, c'est que le steadicam n'offre pas une latitude de hauteur de plus d'un mètre entre la position la plus haute et la position la plus basse de la caméra. C'est l'ampleur du déploiement du bras du steadicam. Pour *Bird People* on a défini, à l'intérieur de ce mètre, les courbes de déplacement de l'instrument. Voilà, j'ai été un oiseau pour Pascale Ferran.

Vous venez de réaliser un clip intitulé *Rouge*, et vous avez un projet de long métrage.

J'arrive au bout d'un cycle, *Rouge* marque ce virage. J'évolue vers la mise en scène. Le travail de l'écriture scénaristique est très important pour moi aujourd'hui. Lors de ma première rencontre avec Pascale Ferran par exemple, on n'a pas parlé de steadicam, seulement du scénario. Ce que je trouvais extraordinaire, c'est qu'elle s'y affranchit des règles de l'écriture scénaristique pour basculer dans le littéraire : le script commence de manière traditionnelle et à partir du moment où Anaïs Demoustier se transforme en oiseau, ça devient un roman. Grâce au steadicam j'ai eu la chance de côtoyer des maîtres, et d'avoir avec eux des moments de dialogue sur des situations concrètes de construction dramaturgique. Je suis encore un *baby writer* et un jeune metteur en scène, mais je suis persuadé que tout procède de l'écriture scénaristique, comme le disait Akira Kurosawa : « Si tu veux devenir un grand metteur en scène, tu dois maîtriser l'écriture. »

Entretien réalisé par Cyril Béghin à Paris, en novembre et décembre 2014.

ARCHIPEL 35 / FRANCE 2 CINÉMA