

Plot Point

Nicolas Provost en quelques points



- Nicolas Provost est avant tout reconnu comme un plasticien de renom. Le cinéma est pour lui, un moyen d'expression, de diffusion, un media. Il évolue dans l'art visuel en suivant deux directions parallèles : celle de l'art contemporain et celle du cinéma, créant ainsi des passerelles entre ces arts. Ses réalisations font l'objet d'expositions dans des galeries d'art contemporain : dans ses courts-métrages, Provost interroge le rapport au cinéma en mêlant aussi bien fiction classique qu'abstrait. Ainsi, son travail de plasticien questionne les codes, la grammaire cinématographique.

Comme plasticien, il s'attache au remodelage et utilise ainsi des extraits de films classiques dans ses courts (Hitchcock, Resnais, Kurosawa dans *Papillon d'amour*, Bergman...), dans *Gravity*, notamment, où il revisite le cinéma hollywoodien classique en superposant sur un rythme effréné de scènes de baisers en utilisant la technique du *found footage*, son intention étant de jouer avec les codes narratifs que le spectateur a assimilés, avec la mémoire collective du cinéma. Il complète sa grande culture cinématographique en regardant chez lui 1 à 2 films quotidiennement.



Provost appréhende la construction de ses films comme un puzzle dont il faut réussir à assembler les morceaux. Dans *Gravity*, précédemment cité, ce n'est lors que du résultat final qu'il a su de quoi il parlait : de ce qui est immuable dans une relation amoureuse – le grand amour, l'abandon de soi, puis la déception... En restant un minimum dans la narration, il aime laisser certains mystères irrésolus.

- **Filmographie**

Need Any Help? 2000, 6'40"
Madonna With Child 2001, 5'
Pommes d'amour 2001, 5'
I hate This Town 2002, 2'
Yellow Mellow 2002, 2'40"
Bataille 2003, 7'20"
Papillon d'amour 2003, 4'
Oh Dear 2004, 1'
Exoticore 2004, 28'
The Divers 2006, 6'40"
Induction 2006, 10'30"
Suspension 2007, 4'30"
Gravity 2007, 6'30"
Plot Point 2007, 15'
Long Live the New Flesh 2009, 14'
Storyteller 2010, 7'40"
Abstract Action 2010, 4'
Stardust 2010, 20'
Moving Stories 2011, 7'
The Invader 2011, feature film, 95'
Tokyo Giants 2012, 23'
The Dark Galleries, 2013, 10'
The Painters, 2013, 4'
Illumination, 2014, 15'
The Invader and The Origine of The World, 2014, 15'
The Perfect Wave, 2014, loop

Ses œuvres ont reçu de nombreux prix. Parmi elles : *Exoticore*, moyen métrage de fiction sur le cauchemar de l'intégration d'un immigré en Norvège (qui inspire en partie le sujet de son 1er long métrage 5 ans plus tard *The Invader*) a été en compétition à Sundance en 2006. Deux ans plus tôt, *Papillon d'amour* a reçu une mention spéciale à ce même festival. L'année où *Plot Point* décroche le Prix spécial du jury à Clermont, Provost est également en compétition avec *Gravity* et *Suspension*.

- **Palmarès de Plot Point**

- ♦ Third Prize, Bucharest International Experimental Film Festival
- ♦ Sphinx Award 12th International Video Festival VIDEOMEDEJA, Novi Sad, Serbia
- ♦ First Prize Short Film Center Goa, International Film Festival of India
- ♦ EMAF Award, European Media Art Festival, Osnabrück, Germany
- ♦ Best European Film Award, Festival du Film de Vendôme, France
- ♦ Prix UIP Vila Do Conde 2007, Portugal
- ♦ Nomination European Film Academy Award, Berlin
- ♦ Prix La Deux, Brussels International Shortfilm Festival, Belgium
- ♦ Prix de la Photo, Brussels International Shortfilm Festival, Belgium
- ♦ Jury Award, Imago International Film Festival, Portugal
- ♦ Onda Curta Portugese Television Prize Imago Shortfilm Festival, Portugal
- ♦ Special Jury Prize, International Shortfilm Festival Clermont-Ferrand, France
- ♦ Prix de Signes, International Shortfilm Festival Signes de Nuit, Paris, France
- ♦ Prix du Son, Pris de Courts, Festival International du Court Métrage de Paris, France
- ♦ Honorable Mention, WRO 09 Media Art Biennale, Poland

What is a plot point ? Genèse de Plot Point : le genre dé-codé

Pour *Plot Point*, Nicolas Provost projette initialement la réalisation d'un semi-documentaire, s'inspirant de l'émission TV américaine à forte audience, le *docusoap* *Cops* (extraits You tube).



Longtemps accro à la télévision, il la délaisse radicalement pendant huit ans et replonge au moment de l'avènement de la télé-réalité, ce qui le fascine et l'inspire pour *Plot Point*. Le réalisateur obtient alors l'accord de plusieurs policiers new-yorkais pour les filmer et même les mettre en scène mais la hiérarchie du New York Police Department bloque et n'accorde les autorisations nécessaires. Il a fallu revoir le projet.

Nicolas Provost conserve l'idée de mettre en valeur la police de NY mais en jouant sur le rapport réalité-fiction, en recentrant le projet sur des prises de vue en caméra cachée à Times Square.

Deux années séparent le tournage du montage où il a fallu travailler sur sept heures de rushes. C'est la proposition d'exhibition d'une galerie d'Antwerp, The Tim Van Laere Gallery qui convainc Nicolas Provost de se replonger dans ses rushes qu'il pensait de mauvaise qualité.

Nicolas Provost ne se reconnaît pas dans le cinéma expérimental (il s'agit, selon lui, d'un genre principalement américain où l'on joue avec la pellicule) mais se définit plutôt comme un artiste visuel, quelqu'un qui travaille l'image sous tous ses aspects, qui cherche à surprendre, à se renouveler alors que nous vivons dans un monde d'abondance d'images. Il s'interroge sur la grammaire cinématographique et sur la relation entre art visuel et expérience cinématique.

Plot Point peut paraître une forme déconstruite mais, en amont, Provost se sert des codes du cinéma qu'il questionne, il recourt au *storytelling* et applique pour le montage les règles classiques de la structure narrative : exposition, montée progressive, *plot point*, climax, résolution. Peu importe la durée que doit prendre le montage, l'essentiel est le résultat. Son objectif, ici, est de maintenir une tension qui ne retombe pas. « *Plot Point* » désigne un moment de bascule narrative, un temps fort de l'action, le « nœud de l'intrigue », un moment de déséquilibre, de rebondissement de l'action. Il capte en enregistrant le réel dans Times Square, tout restant dans l'intrigue mais par l'utilisation de plans courts qui abandonnent rapidement un sujet potentiel, il pousse le spectateur à se raccrocher au besoin de trouver du sens dans les raccords, à projeter les schémas narratifs classiques hollywoodiens dans les images. L'œil est sollicité en permanence et n'a aucun répit. Cependant, Provost avoue aussi sa volonté de retranscrire ses rêves, d'où cette impression de déconstruction, cette inclination à laisser le mystère irrésolu, à entraîner le spectateur dans des boucles et des spirales. Provost interroge la forme.

A plusieurs reprises, le film inverse le déroulement des images.



Discrètement d'abord, 3'32 : zoom avant sur le portier de Sardi's, passants et clientes marchent à reculons ; 4'02 : zoom avant sur l'homme qui attend dans la voiture, à l'arrière plan, les piétons traversent en marche arrière... idem à 7'06 et 7'19 : à l'avancée du zoom ou l'immobilité répondent des trajectoires inversées. Et le phénomène s'amplifie sur un plan plus long autour d'une femme blonde qui occupe le centre du cadre (de 7'30 à 7'49). Cet artifice de montage nous renvoie peut-être au quotidien de nos rues contemporaines, à ses flux alimentés de diverses vitesses, de tempo variés et nous invite à nous plonger plus profondément dans l'image afin d'y trouver du sens.



A 10'12, alors que des percussions renforcent la dramatisation, un policier se retourne en parlant dans son talkie-walkie. C'est alors qu'il réalise un regard caméra à travers un corps qu'il transperce : Provost a réduit l'opacité du 1^{er} plan et diminue l'obstacle qui le sépare lui, caméraman, du policier qui le découvre. Ce passant spectre rend l'invisible visible, désigne la place du caméraman par le regard du policier mais renforce aussi l'idée d'une foule qui défile continuellement, constituée d'individus fondus dans la masse, qui entre et qui s'évapore en sortant du champ.

Provost est donc très méticuleux dans la « fabrication » du film mais aussi pour l'installation dans laquelle peut s'inscrire son œuvre : à l'occasion d'une rétrospective au Centre Culturel Flamand d'Amsterdam en 2008, le film était projeté en boucle dans une chambre noire sur un écran de 10 m sur 7 avec un revêtement au sol en caoutchouc noir qui reflétait les lumières et qui donnait l'impression au spectateur d'être au cœur d'une escapade nocturne à New York, le travail sur le son ayant été aussi réglé avec minutie : effet addictif assuré sur le spectateur !

Mais quelle forme, quels codes s'agit-il de revisiter ici ?

Pour *Plot point*, Provost recourt explicitement à des emprunts, plus que des citations, des emprunts directs au cinéma de genre, le thriller policier. Mais des emprunts pour en approcher l'essence. Emprunts visuels (le plan de l'hélicoptère est un plan de *Heat* – cf. compléments sur DVD – le tournage en hélicoptère n'ayant pu se faire, pour des raisons financières vraisemblablement) et auditifs : à *Heat*, toujours (Moby avec le titre « God Moving Over the Face of the Waters » de 1996 pour le ballet final est le morceau choisi par Michael Mann pour la fin de *Heat* – cf. compléments sur DVD), *Seven* (on entend la

voix de Morgan Freeman), NYPD Blue. Les dialogues sont souvent des samples d'autres films. Au même titre que les images, ce travail sonore constitue également une relecture du cinéma. On comprend parfois quelques mots ou ils sont chuchotés. Peu importe ce qui se dit et le sens des phrases : les dialogues deviennent de la musique. La seule voix directe est celle du vendeur de journaux. Cette voix étant prise sur le vif, le spectateur se raccroche à cette impression de réalité et tente de capter l'information qui semble agiter la foule et les policiers. Le montage audio est ainsi tout aussi travaillé, retravaillé que le montage image.

Heat, 1995



Pourquoi *Heat* de Michael Mann ? Le film sort en 1995 mais Mann le gardait en réserve depuis les années 70. L'histoire se déroule à Los Angeles (et non à New York) autour de la relation entre un policier et un malfrat. Le film s'ouvre *in medias res* sur un vol d'ambulance qui servira à attaquer un fourgon blindé. Tout est réuni dans ce film de gangsters : braquages, traque d'un gangster sans pitié par un inspecteur de police, des plans qui ne se déroulent pas comme prévu qui transforment un simple braquage en homicide, des personnages introduits à la fois dans le milieu et dans la police, une femme ancienne call-girl, règlement de compte, confrontation finale entre le policier et le truand dont un seul sort vivant (cf. compléments sur DVD)... Mais il peut aussi être vu comme un film de guerre avec la séquence ahurissante de la scène de fusillade en plein jour dans le centre de Los Angeles. La sortie du film en 1995 a été axée sur la réunion à l'affiche de Robert De Niro et d'Al Pacino, mais ce n'était pas une première (Coppola les avait déjà réunis dans le *Parrain*, 2^{ème} partie) et il n'y aurait aucun face à face entre deux, les deux seules scènes qu'ils ont en commun étant filmées en champ-contrechamp.

Trois ans après *Plot Point*, Provost s'attaque à nouveau au film d'action mais cette fois avec course poursuite, gros calibres, cadavres... dans un court métrage de 4 minutes, *Abstract Action* où il emprunte une scène de... *Heat*, qu'il déconstruit visuellement en cherchant à faire correspondre le fond et la forme : sous l'impact des balles, l'image se morcelle, se brise. De Niro et Val Kilmer en pleine bataille de rue avec la police sont entraînés dans un carambolage d'images épileptiques et la bande son semble sortie tout droit d'un jeu électronique. Il recourt à nouveau au *found footage*, à un support identique mais pour créer un objet artistique totalement différent. Hollywood semble constituer un terrain de jeu inépuisable pour Provost...

Une autre figure importante du thriller, voire la figure essentielle : c'est la ville, le cadre urbain qui a lui seul codifie le genre, et ce, depuis l'âge d'or du film noir, ascendant direct du thriller. La ville, mais la ville à la nuit tombée... ou tombante, ici. Elle constitue

l'intrigue à elle seule, avec son enchevêtrement de rues, un labyrinthe à arpenter qui en fait, à la fois, un refuge garanti par l'anonymat mais aussi un piège dont il peut être difficile de s'échapper. Elle peut être un espace de déambulation, de flânerie, de découverte mais aussi devenir oppressante, lieu de fusillades, d'enlèvements, de poursuites et se refermer comme un véritable piège que l'on tend à fuir (cf. *Quand la ville dort* de John Huston - *The Asphalt Jungle* pour le titre original (!) où Dix parvient finalement à s'échapper de la ville, à fuir vers la campagne mais plus tard, c'est là qu'il y trouvera la mort)

Le film policier est un genre urbain. La ville constitue donc le cadre à l'enquête en permettant de jouer sur l'alternance de l'ombre et la lumière, en présentant aussi une diversité sociologique et ethnique. Avec toutes les déclinaisons possibles qu'il peut y avoir dans le cinéma hollywoodien des rapports entre le flic et la ville, de l'ange gardien au démon corrompu. Et l'on retrouve, distillés dans *Plot Point*, tous ces éléments mais déconstruits par Provost.

Mais ici, il ne s'agit pas de n'importe quelle ville. C'est New York. La métropole, la « ville-mère ». New York, cadre cinématographique par excellence, que le cinéma a, tour à tour, présenté comme porte d'entrée (*L'Émigrant* de Charlie Chaplin), comme lieu de naissance d'une Amérique multiculturelle façonnée dans la violence (Scorsese avec *Gangs of New York*), comme lieu de réussite sociale ou de déchéance, lieu de crimes évidemment ..., comme lieu à détruire (*Godzilla*, *Armageddon* puis après une trêve de quelques années post-11 septembre, *Le Jour d'Après*, *Cloverfield*... et bien auparavant, *La Planète des singes*)



Godzilla, 1998



Le Jour d'Après, 2004



La Planète des singes, 1968

Une ville de tous les fantasmes : dans le film criminel, labyrinthe et piège carcéral, New York est essentiellement présentée comme une ville intérieure, celle dont on ne sort pas mais aussi la projection psychique des personnages et la foule qu'elle semble sécréter apparaît à la fois comme rassurante et inquiétante.

New York est donc un décor de cinéma et Times Square un studio de cinéma à ciel ouvert. Provost a d'ailleurs retrouvé les mêmes personnes au cours des différents soirs de tournage : la femme blonde restait des heures durant au milieu de Times Square et se parlait à elle-même. Idem pour le Black aux lunettes noires, dans une posture théâtrale et qui s'inventait un personnage en téléphonant avec son portable. Il ne s'agit en fait ni d'un vigile ni d'un agent en civil...

Même si les images, les sujets filmés, la tension permanente amènent intuitivement le spectateur à penser au New York sécuritaire post-11 septembre et à se référer à ce que la ville renvoie à l'inconscient collectif mondial, l'intention de Provost n'est pas politique, d'où la chorégraphie finale, le plan séquence qui diffère formellement avec le montage *cut* précédant, qui permet de sortir de ce contexte, d'écarter tout lien avec les attentats, de rompre avec la tension, de s'attacher de façon plus marquée à l'esthétique et de laisser le spectateur sans réponse guidée : s'agit-il d'une résolution ? ou au contraire d'une ouverture ?

Dans sa démarche artistique, et non politique, le cadrage et la lumière priment avant tout. Provost se questionne sur le rapport lumière/matière, cherche à « sculpter l'image » Times Square avec ses lumières artificielles et ses néons à profusion se prête totalement à ce questionnement.

Le travail plastique de sculpture concerne tout autant le son : le rapport au son est d'ailleurs primordial dans toute la filmographie de Provost, quitte à s'en dispenser... le silence n'est-il pas du son ? C'est le cas dans *Storyteller* où la méditation prime sur l'émotion que peut guider la musique (objectif recherché dans *Papillon d'amour*). Des questionnements qui rapprochent le travail de Nicolas Provost de celui de David Lynch qui constitue une de ses principales sources d'inspiration, où le cinéma est abordé comme une véritable expérience.

La trilogie

L'idée de réaliser une trilogie est postérieure à *Plot Point*. Après New York, Provost est allé tourner des images à Las Vegas puis à Tokyo dans le but d'une trilogie évolutive. A la différence de *Plot Point* tourné à l'insu des passants, à Las Vegas, cette fois, Provost s'est adressé aux gens et à Tokyo, il a même fait intervenir un acteur qui joue le rôle d'un serial killer interagissant avec la réalité. Le dispositif reste malgré tout identique, toujours en caméra cachée. La trilogie est ainsi composée de *Plot Point* (2007), *Stardust* (2010) et *Tokyo Giants* (2012). Le cadre urbain constitue un fil conducteur, la lumière combinant le blanc halogène et les néons.

Dans chaque film, Provost s'attaque au thriller avec quelques nuances, cherchant au montage la narration classique ponctuée de plot points dans le 1^{er} volet, se rapprochant du « *crime story* » avec *Stardust* où démarrent plusieurs intrigues dès le début du film, des pistes parallèles qui se croisent tout en restant ouvertes, irrésolues.



A Las Vegas, autre ville hautement cinématographique elle aussi, lieu de tous les fantasmes, Provost a tourné une dizaine de jours dans les rues, casinos, palaces (*Stardust* nous fait pénétrer à l'intérieur contrairement à *Plot Point* qui nous maintient exclusivement en extérieur)... 11 heures de rushes, une méthode identique à *Plot Point* mais une intention un peu différente : faire un film plus paradisiaque, plus euphorique, plus magique. L'imminence d'un drame est aussi présente mais l'apparition d'icônes hollywoodiennes (Jack Nicholson, Dennis Hopper ou Jon Voigt) lui donne un poids différent tout en poursuivant la question de la frontière entre fiction et réalité. Cependant, tous sont logés à la même enseigne au générique sous la dénomination « visiteurs et habitants de Las Vegas ». Pas de starisation chez Provost.

Comme dans *Plot Point*, la ville est sous tension et dans *Stardust* tout est factice comme à Vegas. Provost joue avec les codes du doublage : il fait parler ses acteurs sur des dialogues de films hollywoodiens et ils ne parviennent pas, par conséquent, à incarner des personnages qui les dépassent. Las Vegas présentée comme un mirage qui fait écho à celui d'Hollywood (et au Hollywood de *Mulholland Drive* de David Lynch, notamment)



Dans *Tokyo Giants*, Provost utilise encore des samples : des dialogues de films japonais dont les phrases sont déconstruites. Provost a lui-même inventé totalement librement les sous-titres en anglais. Un homme anonyme (il a donc fait appel à un acteur cette fois) erre dans Tokyo entre rêve et cauchemar. Sans le savoir, Provost a même filmé un comédien japonais très connu... En jouant avec la fiction, Provost a été malgré lui, rattrapé par la réalité.