



DE SORTIE
thomas salvador

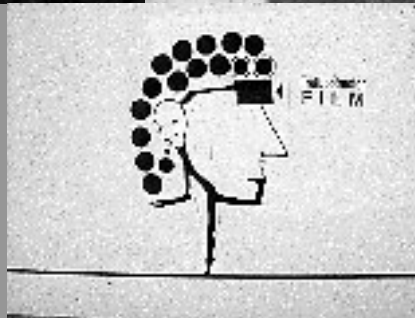
courts

métrages

GARE DU NORD
jean rouch



TOI, WAGUIH
namir abdel messeeh



NŒUD PAPILLON
DE RIGUEUR
POUR TÊTES CARRÉES
stefan flint müller

LES VOILETS
lyèce boukhitine



éditos

Au cours de l'année scolaire 2006-2007, les lycéens de la région Centre ont à nouveau rendez-vous avec le cinéma. Grâce à LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE, ils découvriront des œuvres de réalisateurs aussi différents qu'Ingmar Bergman, Jean Rouch ou Julie Bertucelli.

Centre Images, Pôle régional d'éducation et de formation à l'image, coordonne ce dispositif de sensibilisation à l'image et de découverte de l'industrie cinématographique, auquel ont participé près de 10.000 élèves l'an passé.

Pour mieux appréhender notre monde qui foisonne d'images de toutes sortes et pour qu'un évènement de cette importance apporte une dimension pédagogique très utile aux élèves, je tiens à saluer l'implication des équipes éducatives des lycées et des exploitants de salle de cinéma.

Je souhaite que cette douzième édition de LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE éclaire, une nouvelle fois, le regard de tous les élèves.

Michel Sapin
Président de la Région Centre

Depuis son origine, LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE porte l'ambition de transmettre aux jeunes spectateurs le cinéma dans sa diversité et sa pluralité. La programmation qui est proposée, à travers trois films de long-métrage et un programme de courts-métrages, favorise cette rencontre avec les grands noms de l'histoire du cinéma, ses auteurs contemporains, et la jeune création.

Des documents d'accompagnement proposant des pistes pédagogiques, des interventions de professionnels en classe, ainsi que des formations spécifiques à destination des enseignants, complètent le dispositif et l'enrichissent.

J'adresse mes remerciements et mes encouragements à tous ceux, et ils sont nombreux, qui contribuent à la réussite de LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE : les lycéens, les chefs d'établissements et les enseignants, les professionnels du cinéma et notamment les exploitants qui accueillent l'opération dans leurs salles, nos partenaires de l'Académie Orléans-Tours et du Conseil régional du Centre.

Je remercie tout particulièrement Centre Images et son équipe, pour son travail de conception et de coordination de l'opération, composante essentielle de la mission d'éducation à l'image de cet établissement public.

Jean-Louis Leprêtre
Directeur régional des affaires culturelles

**Centre
IMAGES**

Livret pédagogique enseignants - Edition Centre Images, Pôle régional d'éducation et de formation à l'image - Directeur de la publication : Emmanuel Porcher - Rédacteur en chef : Thierry Méranger - Coordination : Simon Gilardi - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas. Publication septembre 2006. © Centre Images, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.centreimages.fr - Impression : Graphic Rivière (37).

LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE est coordonné par Centre Images, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

Centre Images remercie : Thomas Salvador, Namir Abdel Messeeh, Stefan Flint Müller, Lyèce Boukhitine / Michel Klein (Les Films Hatari), Mathieu Berthon (Les Films du Losange), Simon Leclère (Alter Ego), Anne Schrickler (KurzFilmAgentur Hamburg), Martine Vidalenc (Les Fées productions) / Yann Goupil, Philippe Germain (Agence du court métrage) / Local Films, MK2-TV, Arte, Association artistique de l'Adami, Cinémage.


Sources iconographiques : tous droits réservés. Centre Images remercie les ayants droits suivants : p. 10, SFP, Arte, Association Chaplin ; pp. 12, 13, BIFI ; p. 17 Connaissance du cinéma ; p.24 Les Films du Paradoxe, Théâtre du Temple ; p. 31 Océan Films ; p. 38 Théâtre du Temple, MK2. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

sommaire

DE SORTIE	4
Réalisateur, fiche technique, découpage séquentiel	4
Atelier sur le découpage séquentiel, analyse	5
Propos de Thomas Salvador	6
Analyse de plan	7
Analyse de séquence	8
Extrait du scénario, ateliers	9
Ateliers	10
GARE DU NORD	11
Réalisateur, fiche technique, genèse, le cinéma-vérité	11
Propos de Jean Rouch	12
Découpage séquentiel	12
Analyse, atelier sur le découpage séquentiel	13
Analyse de raccord	14
Extrait du scénario, ateliers	15
Analyse de plans	16
Ateliers	17
TOI, WAGUIH	18
Réalisateur, fiche technique, découpage séquentiel	18
Atelier sur le découpage séquentiel, analyse	19
Propos de Namir Abdel Messeeh	20
Analyse de plan	21
Analyse de séquence	22
Extrait du scénario, ateliers	23
Ateliers	24
NŒUD PAPILLON DE RIGUEUR POUR TÊTES CARRÉES	25
Réalisateur, fiche technique, genèse	25
Propos de Stefan-Flint Müller, découpage séquentiel	26
Analyse, atelier sur le découpage séquentiel	27
Analyse de séquence	28
Trucs et techniques d'animation, atelier	29
Analyse de plans	30
Ateliers	31
LES VOLETS	32
Réalisateur, fiche technique, découpage séquentiel	32
Atelier sur le découpage séquentiel, analyse	33
Propos de Lyèce Boukhitine	34
Analyse de plan	35
Analyse de séquence	36
Extrait du scénario, ateliers	37
Ateliers	38
LEXIQUE, DVD	39
COMMENCER, FINIR	40

mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier correspond au texte principal consacré à chacun des films. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques.

Le second niveau, signalé par le pictogramme , propose des pistes pédagogiques le plus souvent déduites du texte principal.

Par ailleurs, l'ensemble des films fait l'objet d'une lecture transversale en page 40, « Commencer et finir », assortie d'un atelier spécifique qui peut être mené avec les photogrammes reproduits en couverture de ce livret et de la fiche élève.

Les références des œuvres citées les plus significatives sont données sur www.centreimages.fr (rubrique "Education/Lycéens au cinéma"). Y sont également indiqués des outils pédagogiques adaptés à l'étude du court métrage en classe.

Les enseignants et les documentalistes trouveront en page 39 le DVD du programme de courts métrages et le détail de son contenu.

Les termes soulignés renvoient au lexique en page 39.



indique un lien direct avec le DVD.



indique un lien direct avec la fiche élève.



indique la présence de compléments sur le site www.centreimages.fr

les rédacteurs

Thierry Méranger (rédacteur en chef) : agrégé de Lettres Modernes, professeur en section cinéma-audiovisuel, coordinateur du festival Regards d'ailleurs de Dreux, membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma.

Laurence Moineau (DE SORTIE) : agrégée d'histoire, maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Poitiers.

Charlotte Garson (GARE DU NORD) : titulaire d'un DEA de sémiologie du texte et de l'image de l'Université Paris-7, membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma.

Amélie Galli (TOI, WAGUIH) : programmatrice à l'Agence du court métrage et rédactrice pour la revue Bref.

Guy Astic (NŒUD PAPILLON DE RIGUEUR POUR TÊTES CARRÉES, « Commencer et finir ») : agrégé de Lettres Modernes, enseigne le français en collège, la littérature comparée et la série TV à l'université de Provence. Codirecteur des éditions Rouge Profond.

Emmanuel Siéty (LES VOLETS) : chargé de cours à Paris 3, intervenant au secteur jeune public de la Cinémathèque française et auteur d'ouvrages sur le cinéma (LE PLAN, 2005, éditions Cahiers du cinéma, LA PEUR AU CINÉMA, à paraître).

DE SORTIE

thomas salvador

Un jeune homme prépare une sortie dont il espère revenir accompagné...

LE RÉALISATEUR

Né en 1973 à Paris, cinéphile et féru d'alpinisme, Thomas Salvador a longtemps rêvé d'être à la fois cinéaste et guide de haute montagne. Après avoir exercé des fonctions variées sur des tournages (régie, assistantat à la mise en scène), il a définitivement opté pour la seconde solution. Il est à ce jour le réalisateur de quatre courts métrages de fiction (UNE RUE DANS SA LONGUEUR, 2000 ; LÀ CE JOUR, 2001 ; PETITS PAS, 2003 ; DE SORTIE, 2005), qui ont obtenu de nombreux prix dans divers festivals, et dans lesquels il incarne le personnage

principal. Refusant de se considérer comme un acteur professionnel, il pratique un jeu essentiellement physique, explorant les voies de l'acrobatie ou de la danse, dans la lignée des genres qu'il affectionne le plus, burlesque, comédie musicale ou film d'action. En 2003, il renoue avec sa première vocation en tournant dans les Alpes pour Arte un court documentaire intitulé DANS LA VOIE. PORTRAIT D'UN GUIDE AU TRAVAIL. Il est actuellement à la Villa Médicis où il écrit son premier long métrage.

FICHE TECHNIQUE

Production Les Films Hatari

Scénario et réalisation

Thomas Salvador

Image Emmanuelle Le Fur

Son Cédric Deloche

Extrait musical Ursus Minor, « Zugzwang 21 »

Montage Agnès Bruckert

Interprétation Thomas Salvador

France, 2005, 15 minutes, 35 mm, 1/1,66, couleurs

Dossier rédigé par
Laurence Moinereau

découpage séquentiel

Au sens strict, il n'y a dans le film que deux séquences, correspondant aux parties A et B. Le terme désignera ici des segments ne constituant pas de véritables unités narratives.

A. Intérieur jour

1. Ouverture. Générique sur fond noir. Le son diégétique (grincements de parquet, cliquetis de la poignée de la fenêtre) surgit off juste avant l'apparition du titre. Le personnage tire les rideaux (plan 1), puis se déplace dans la pièce principale de son appartement avec de l'encens, essuie la table (plan 2), dispose des assiettes et des verres propres sur l'égouttoir (plan 3).

2. Miroirs (01mn55s). Le personnage hésite entre deux paires de chaussures devant son miroir (plan 4), range des fruits dans une corbeille (plan 5), arrange son lit (plan 6), se recoiffe (plan 7).

3. Sortie (02mn52s). Derniers préparatifs avant la sortie : le personnage vide un sac (plan 8), se brosse les dents, enfle un pull, remet en place quelques objets, esquisse un pas de boxe devant la glace (plan 9), sort de l'appartement, revient changer de veste et ressort précipitamment (plan 10).

B. Intérieur nuit

4. Retour (04mn28s). Retour nocturne du personnage, qui se sert une bière, s'assied sur le canapé et s'adresse à un interlocuteur imaginaire (plan 11), ôte ses chaussures (plan 12), s'essuie les mains (plan 13).

5. Esquisses (06mn11s). Série de gestes du personnage désœuvré, qui utilise un cahier et un paquet de chips comme instruments de musique (plan 14), prend des haltères et des gants de boxe dans un placard (plan 15), renonce à jouer de la trompette (plan 16), répond à des questions imaginaires (plan 17), range la trompette (plan 18), boit un verre et lance une boîte de sel sur l'étagère (plan 19), grimace en faisant un effort (plan 20), découpe un bout de papier (plan 21).

6. Danse (09mn54s). Plan-séquence (22) : danse.

7. Fin (13mn00s). Dernière série de gestes : repos à la fenêtre (plan 23), jeux avec un manche à balai (plan 24), lecture du journal (plan 25). Dans sa chambre, le personnage grimpe sur une table, enlève son tee-shirt et se laisse tomber sur son lit (plan 26). Le noir du générique de fin (plan 27) coupe ce dernier plan avant que la chute ne s'achève, et le son qu'elle produit est entendu off. Retour au silence et fin du générique.

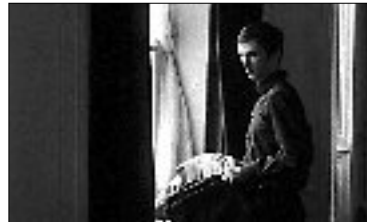




Au fil du temps.

Premier repérage : demander aux élèves de décrire précisément la structure temporelle, en relevant les ellipses. On constate ainsi que le film, tout en semblant respecter une chronologie simple, brouille les repères par un recours systématique à des ellipses implicites et indéterminées. S'interroger sur la nature des indices qui permettent dans ce cas de les identifier et d'en évaluer la durée (noir, changements de lieux, de costumes...) permet également de repérer des procédés de brouillage. Entre les plans 8 et 9, la parfaite continuité sonore (pas du personnage qui s'éloigne, sort au fond du couloir à droite, et revient dans le salon par la gauche) tend à effacer la perception d'une ellipse logiquement nécessaire (il doit mettre du dentifrice sur sa brosse à dents, prendre son pull). Entre les plans 18 et 19, la continuité sonore entre en collision avec la logique spatiale (changement de lieu sans raccord) mais souligne l'écho entre les gestes (disparition du personnage en bas du cadre, mouvement de la main vers le bas). On constate aussi qu'une ellipse de durée comparable, repérable au même indice (le changement de costume) peut correspondre ou non à une articulation narrative : le premier changement de costume (plan 4) peut marquer une évolution dans les préparatifs, mais s'insère en fait dans une alternance (corps/décor), le dernier (plan 16) n'interrompt pas la suite des gestes, sinon pour déjouer toute continuité (le personnage prend ses haltères et ses gants de boxe... mais on le retrouve en tenue de sport avec une trompette).

ANALYSE



Le jour où le récit s'arrêta

La structure globale du film s'organise en fonction d'un événement central (la « sortie » du titre) qui demeure hors-champ, et auquel se substitue une ellipse traduite à l'écran par le passage au noir.

Cette ellipse sépare, selon une logique narrative classique, deux parties (l'avant et l'après) : la première diurne, la seconde nocturne, ce qui fournit au spectateur des repères temporels identifiables. Ici s'arrête le classicisme, laissant place au refus, au détournement, à la subversion d'une série de conventions narratives.

Refus de l'événement d'abord, dont l'éclisage, annoncée par un titre qui ne relève nullement du piège (DE SORTIE et non LA SORTIE), impose au spectateur une frustration concomitante, sinon comparable, à celle que l'on devine être celle du personnage. Si la sortie est annulée pour le premier, c'est que les effets semblent

en être nuls pour le second — cette annulation débouchant sur un huis-clos paradoxal qui assigne le spectateur à résidence. Détournement de la résolution ensuite : la fin prend doublement à contrepied le principe de la chute, procédé cher au court métrage, à la fois en l'illustrant de façon littérale, et en nous privant à nouveau de ses effets (que le son nous autorise à deviner, au choix, inoffensifs, ou plus ou moins dévastateurs). Le noir qui interrompt la chute introduit le générique de fin, symétriquement au générique de début, qui ouvrirait également sur la fiction par un son off. Mais la symétrie est une fausse piste : les deux parties du film sont de durée très inégale (04mn32s contre 11mn30s) et le noir indique un principe de récurrence, plus que de clôture ou de ponctuation. Ainsi, les trois noirs du film annoncent la couleur : prééminence du hors-champ et de l'el-

lipse, primauté d'une logique formelle et compositionnelle qui déjoue méthodiquement l'application des règles du découpage séquentiel.

Le film affirme l'autonomie du plan (un plan = un lieu = un geste ou ensemble de gestes) contre celle de la séquence, jouant sans cesse de l'ellipse pour mieux la subvertir par le raccord, et éliminer, au sein des parties, les repères temporels. Cependant, la série des préparatifs peut se décomposer en trois temps. La séquence 1 correspond à la mise en place du décor, et semble se dérouler uniquement dans la pièce centrale. La séquence 2 enserre deux plans du même type entre deux plans où le jeune homme se prépare face au miroir (habillage, coiffage). Elle le fait apparaître dans un nouveau costume (ce qui souligne l'ellipse), et montre d'autres portions de l'appartement, sans les connecter entre elles. La séquence 3 commence comme la première près d'une fenêtre, et rassemble, en une série de déplacements (faussement) continus, les derniers préparatifs qui mêlent, cette fois, au sein du même plan, le corps et le décor. Plusieurs logiques de découpage s'offrent, s'entremêlent et se défont donc successivement dans cette

première partie : logique spatiale, logique fonctionnelle, logique temporelle, récurrence de motifs.

La seconde partie les dément toutes : si la séquence 4 correspond au retour proprement dit, la 5 et la 7 constituent une seule suite, lacunaire, de fragments autonomes, de part et d'autre d'un plan-séquence qui rompt jusqu'au rythme même de la succession, et dévoile le principe unificateur de la dispersion : si chaque activité n'est qu'esquissée ou bien interrompue, si aucune ne redonne naissance à une continuité, c'est que comme dans la danse, les gestes n'ont plus de visée, de fonction narrative — autrement dit, plus de « fin ». L'échec du personnage (aboutissement narratif de la première partie) se mue en un échec généralisé du récit. Ainsi se crée un suspense inédit : l'attente d'un accomplissement, quel qu'il soit, attente qui se cristallise sur les plus petites unités (le plan, le geste). A cette attente, la réponse, toujours la même jusqu'à la chute, est donnée dans le plan 16. Le personnage a une trompette dans les mains : le verrons-nous, l'entendrons-nous jouer de la trompette ? « Non, non non, non, vraiment non. »

PROPOS DE THOMAS SALVADOR

« Le jeune homme »

« Je n'ai jamais envisagé ce jeune homme que je joue comme un seul et même personnage. Mais voilà, il se confronte dans mes premiers films à ces questions de l'apprentissage et de la transmission, et dans tous, pour résumer, à celle de l'inscription dans la société. Et il est vrai que de film en film se dessine pour « lui » un par-

casting s'est fait conjointement à l'écriture, le plus naturellement du monde. Je passe mon temps à dire que je ne suis pas comédien, même si maintenant on me propose de jouer dans d'autres films, mais cela ne m'intéresse pas de faire l'acteur. Le fait de jouer dans mes films n'est pour moi qu'un des aspects de la mise en scène, au même titre que le

dans la séquence avec les rideaux. Je voulais vraiment éviter toute redite, et particulièrement dans cette première partie que je ne voulais surtout pas voir s'éterniser. A un moment il est temps qu'il parte de chez lui...

Raccords

Effectivement, de par le dispositif, s'il regarde hors-champ dans un plan et

que le plan d'après nous le montre ailleurs, dans un autre axe, cela peut donner l'impression qu'il se regarde. C'est le sujet du film aussi. Il compose avec l'idée qu'il se fait de lui-même, et l'image qu'il veut donner de lui aux autres, donc effectivement il se regarde.

Le choix

On ne peut pas avoir un appartement très bien rangé et en même temps en désordre, on ne peut pas être rasé pour être beau et frais et en même temps pas rasé pour montrer qu'on est cool aussi. Lui il veut occuper tous les registres, exister sur tous les tableaux, mais la véritable rencontre n'existe pas quand on décide de ce que l'on veut être. En essayant d'être tout et son contraire, en peinant à choisir, il finit peut-être par ne plus être. C'est sans doute ce qui fait qu'il rentre seul... Le jeu, la re-création, le réaménagement de son espace lui autorisent une distance et un « oubli de soi » nécessaires. Avant de jeter un ticket de métro, par exemple, il l'utilise pour faire de la musique, et dans ce plan il a une expression de satisfaction certainement liée à l'improvisation et à la découverte. Il n'est plus dans le contrôle. Dans mes films il n'y a jamais une émancipation totale, aucun ne se termine avec un type qui crie les bras ouverts dans un champ de blé ensoleillé « je suis un homme libre », mais tous racontent ça finalement.

Ellipses

Déjà que nous sommes enfermés, dans un décor unique, en intérieur, que le personnage est seul et lui-même un peu enfermé dans son com-

portement, je ne voulais pas non plus faire de lui une bête de foire sous caméra de surveillance. Les ellipses très marquées permettent de le laisser un peu respirer, et nous aussi d'ailleurs, et lui offrent d'exister hors de notre regard. J'aime l'idée de ne pas tout savoir de ce qu'il fait, de ce qu'il est. Je n'aime pas les personnages à la psychologie surdéterminée. On ne sait déjà pas qui l'on est vraiment soi-même dans la vie, je ne vois pas comment on pourrait le savoir davantage pour un autre... Ces temps hors récit, ces espaces qui n'appartiennent qu'à lui en font un être humain, avec sa dignité et ses secrets, et non pas un objet de dérision. Même si nous identifions chez lui une forme de souffrance, je décide de ne pas le montrer triste, il a le droit de l'être entre deux plans !

Le cinéma

Je travaille aussi beaucoup le montage son. Les klaxons, les pas des voisins dans les escaliers, les rumeurs lointaines créent des couleurs, du rythme, une musique qui viennent nuancer le silence d'un plan, ou renforcer la brutalité d'un raccord. Mais jamais de manière spectaculaire. Je n'aime pas forcer l'oreille du spectateur, je préfère que cette matière lui soit proposée plutôt qu'imposée. Comme dans mes films il n'y a pas trop de « beaux » sujets, de grandes idées véhiculées par de grands acteurs avec de beaux mots et de belles voix, ce qui me reste ce sont ces combinaisons sonores, leur entremêlement aux images, la dynamique d'un plan, le jeu sur les contrastes, et tout ce que permet le cinéma... »

Entretien avec un jeune homme

cours qui consisterait, toujours pour résumer, à quitter l'enfance pour tendre vers l'âge adulte... Ce n'était pas du tout programmé mais dans UNE RUE DANS SA LONGUEUR le jeune homme est le disciple de trois hommes, et deux films plus tard, dans PETITS PAS, c'est lui qui devient le modèle et référent d'un groupe d'enfants. Dans DE SORTIE, ensuite, se pose pour lui la question de l'autre, de la séduction et donc de devenir homme. Je n'ai pas décidé de ne pas lui donner de nom, il n'en a simplement pas besoin puisqu'à aucun moment on ne l'appelle ! De même pour son métier, je ne sais pas ce qu'il fait et ça ne m'intéresse pas du tout. Ma grande crainte, c'est aujourd'hui de savoir jusqu'à quel âge je pourrai l'appeler le « jeune homme ». Ça me vexerait terriblement quand on me dit que je ne le devrais déjà plus...

L'acteur

Je n'ai pas écrit les films dans l'idée de me donner un rôle. Ce « choix » de

travail sur la lumière, sur les couleurs, le cadre, le son etc. Il n'y a pas moi acteur d'un côté et moi cinéaste de l'autre. Ce n'est pas dissocié.

La danse

Quand un personnage est en mouvement, je n'aime pas trop faire bouger la caméra. Pour moi la danse c'est avant tout un rapport du corps à l'espace. Si quelqu'un saute et qu'on le suit serré à la longue focale, on perd la notion essentielle de son rapport au sol. La hauteur qui le sépare du plancher et la distance qu'il parcourt valent pour moi tout autant que la figure qu'il exécute.

Suppressions

Très vite, j'ai compris au montage qu'il fallait une idée nouvelle à chaque plan. Peu avant son départ, par exemple, il y avait un long panoramique où il faisait une espèce d'agencement de lumière, il en éteignait une, en allumait une autre, allait doser la luminosité d'un halogène... Le plan était bien mais cette idée on l'avait déjà ailleurs,



ANALYSE DE PLAN

Le plan 22, d'une durée de 03mn05s, est un plan-séquence. Il contraste par sa durée avec la série de plans courts qui le cernent de part et d'autre, dont il conserve en revanche un paramètre essentiel : la fixité — choix de mise en scène d'autant plus remarquable que l'objet de la représentation est la mobilité même, celle de la danse.

Dancer in the marques

Muette, composée de mouvements non fonctionnels, qui sont à eux-mêmes leur propre fin, cette danse comme on l'a vu est inséparable d'un système gestuel qui parcourt l'ensemble du film. En termes de décharge énergétique, elle fait écho aux esquisses d'activités physiques qui précèdent (la musculation, la boxe) et se présente un temps comme leur possible accomplissement — ce que dément, après un court repos, le jeu avec le manche à balai, à mi-chemin entre base-ball et kendo (plan 24).

C'est que cette danse aussi reste à l'état d'esquisse. D'une part, elle est marquée par une hésitation constante avec la marche, qui renvoie aux précédents déplacements du personnage, et dont elle reprend les mouvements pour les exagérer et les décomposer, voire les désarticuler. D'autre part, elle alterne avec des pauses liées à un objet, le pot de yaourt, pris dans une autre série à l'échelle du film, celle des accessoires, dont elle met au jour deux principes de fonctionnement.

La dialectique de l'ordre et du désordre : une bonne partie des gestes consiste en effet à déplacer et replacer les objets. Dans la première partie du récit, ils sont rangés avec une précision maniaque, comique et émouvante (le livre retourné au moment de sortir, plan 10), qui consiste pour une part à mettre en ordre un faux désordre (la vaisselle sortie et le verre rempli au plan 3), dont la première réplique du film (« fais pas attention au désordre ») nous dit, par antiphrase, à quel point il faut y faire attention. La même activité débouche, dans la



deuxième partie, sur une mécanique qui tourne à vide : à l'image du personnage, les objets sont "sortis" et "rentrés" tour à tour (le journal et les feuilles / le cahier, les haltères, les gants de boxe / la trompette) sans avoir à l'écran occupé leur fonction. Le « lâcher de corps » dans la danse coïncide donc avec ce désordre (le pot de yaourt posé n'importe où cette fois au gré des déambulations du personnage) dont le désir contrarié apparaissait dans la mise en scène paradoxale du plan 3, et qui se prolonge dans le jeu rageur du plan 24. ☞

A cette dialectique de l'ordre et du désordre fait écho, plus discrètement, une dialectique du plein et du vide, autrement dit, de la consommation (alimentaire), dans laquelle on peut voir un second déplacement du thème central de la frustration (sexuelle) : le pot de yaourt vide répond au verre plein, posé inutilement sur l'évier au plan 3, et trouve un écho dans la bouteille débouchée du plan 11, le paquet de chips saccagé du plan 14, le verre de jus de fruit à demi bu au plan 19.

La danse elle-même, si elle constitue une explosion physique, une dépense, se soumet ostensiblement à une contrainte spatiale liée à la fixité du plan : celle du cadre. Elle consiste donc en une série d'allers retours, ou de déplacements circulaires,

au cours desquels le corps joue avec les bords du cadre, sans sortir du champ. Le procédé renvoie au double statut de ce corps : car s'il enferme, une nouvelle fois, le personnage, il désigne aussi la performance de l'acteur, et, spécifiquement, celle de l'acteur de cinéma, dont les déplacements sont assujettis à cette projection horizontale (les marques au sol) du rectangle écranique qui limite sa visibilité. Le plan est ainsi emblématique de la façon dont le film pose la question de l'incarnation, en défaisant l'unité classique du personnage pour mieux faire apparaître la performance de l'acteur. Au cours du film, le personnage « joue », se dédouble (au miroir), se déguise (changements de costume), se disperse entre des objets détournés de leur fonction dont l'usage canonique pourrait déboucher sur une caractérisation (sportif, musicien, écrivain), comme entre autant de rôles. Le personnage n'a pas de nom, l'acteur si, celui du metteur en scène qui, de film en film, joue le même rôle, dont l'identité se réduit, au générique, à un sexe et à un âge approximatif : le « jeune homme ».

Salvador s'inscrit ainsi dans la lignée des grands acteurs-personnages muets du burlesque, chez qui la mise en scène du corps prime sur l'histoire et la psychologie. De Keaton en particulier, il reprend la dissociation entre l'expressivité du visage et la gestuelle, qui substitue l'acte à l'intention. Le mouvement de la danse excède toute lecture psychologique : il autorise des interprétations multiples, toujours ambivalentes (décharge et frustration, désœuvrement et relâchement, rage et plaisir, et surtout en définitive, hésitation), mais conserve toujours une part d'opacité, traduite dans le jeu par le sérieux impavide du visage. Et si les quelques répliques du film rappellent le sens premier du terme grec qui désigne l'acteur (upokritès : celui qui répond — mais à qui ?), ce plan dansé lui oppose avec force l'origine latine du terme français (actor : celui qui fait), ranimant les utopies nées avec le cinéma d'un acteur débarrassé de la déclamation, voire de la mimesis : acteur-marionnette, pantin ou clown, acrobate ou gymnaste, effigie lumineuse d'un corps dont les prouesses tentent, peut-être, de conjurer l'absence. ☞

ANALYSE DE SÉQUENCE

La première séquence s'ouvre sur un plan montrant le personnage devant sa fenêtre, qu'il vient de fermer : il tire les rideaux, puis les entrouvre pour laisser passer un peu de lumière. Le son de cette fermeture de fenêtre précède l'apparition de l'image, et coïncide avec la présence du titre à l'écran, dans le générique.

Devant le miroir

D'emblée, le mouvement annoncé par ce titre est démenti ou contrarié : à la sortie répond la clôture, une double clôture, celle de la fenêtre et celle des rideaux (plan 1), qui installent d'emblée les conditions du faux huis clos, bâti sur une tension récurrente entre l'appel centrifuge du monde extérieur (outre la sortie elle-même, les regards à la fenêtre, plans 8 et 23, les bruits des voisins plan 21) et l'emprisonnement dans la solitude de l'appartement.

Au motif de la fenêtre répond alors celui du miroir, dans lequel le jeune homme fait au plan 2 sa première entrée dans le champ, et dont on peut proposer (au moins) trois lectures. Motif de l'enfermement, le miroir n'offre, comme alternative à l'ouverture sur l'extérieur (dans ce miroir se reflètent d'ailleurs deux fenêtres), que le leurre d'un creusement et d'une démultiplication interne de l'espace clos. Motif du narcissisme, récurrent dans la première partie du film (plan 4, 7 et 9 : le jeune homme s'y regarde, plan 5 : le miroir en amorce reflète la main qui range les fruits), il renvoie à la fois au souci du paraître qui caractérise le personnage, et au principe de l'autoportrait (autofilmage), induisant un questionnement sur l'identité, dans un film dont l'auteur est

aussi l'acteur jouant un personnage qui lui-même n'a pas de nom. Enfin le miroir suscite un dédoublement, seul moyen ici de contrecarrer la solitude (plans 2a, 2b).

Si le huis-clos n'en est pas un, c'est que le monde extérieur est accessible, mais l'échec réside dans l'impossibilité d'en faire

pénétrer un élément à l'intérieur (le problème n'est pas la sortie, mais l'entrée). Le désir de l'Autre ne peut donc déboucher que sur le redoublement du Même : c'est le même corps qui entre deux fois dans le champ, celui du personnage et celui de son double. Ainsi s'insinue dans le film, comme en filigrane, le motif d'un possible basculement dans le fantastique, qui aboutit, dans la deuxième partie, aux "répliques" et aux regards hors-champ du personnage (du « Fais pas attention au désordre ! » du plan 11 au « Quoi ? » du plan 25), adressés à l'Autre fantasmatique qui aurait pu se glisser à notre insu, à la faveur du mouvement de caméra, par la porte laissée entrebâillée au plan 11, celui du retour. A ce dédoublement dans le plan par le miroir succède une sorte de dédoublement par le montage. A la fin du plan 2, le personnage, immobile au centre du cadre, de profil gauche, dirige son regard vers le haut puis la gauche du cadre (plan 2c). Au début du plan 3, il se relève, de profil droit, pour poser des assiettes sur l'égouttoir (plan 3). Ainsi, par le biais de l'inversion des profils, le raccord crée une symétrie, une sorte d'effet-miroir paradoxal qui met le personnage non pas face, mais dos à lui-même.

La mise en place du décor au plan 3 joue également sur la dialectique du un et du deux, en ce qui concerne les objets cette fois : deux grandes assiettes, deux verres, mais une seule petite assiette, puis un seul verre plein. Elle donne aussi leur sens rétrospectivement à la série de gestes dont se compose la séquence : celui d'une mise en scène. La lumière est réglée, le décor inspecté, les accessoires distribués dans le champ. ☞

Le dédoublement est aussi une mise en abîme : le Salvador acteur joue le rôle d'un personnage qui évoque le Salvador metteur en scène. On ne peut évidemment oublier ici que miroir et fenêtre, deux surfaces dont le cadre délimite une image, sont les deux métaphores les plus courantes utilisées à propos de l'écran de cinéma. La première renvoie à l'irréalité des images filmiques, à leur statut de double : au cinéma, en effet, « [...] le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa "réplique" dans une nouvelle sorte de miroir » (Christian Metz, *LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE*, Bourgois, 1993, p. 64). Au plan 2, le reflet du personnage dénonce aussi l'immatérialité de l'image de l'acteur. La seconde métaphore fait du cadre, pour André Bazin, une « fenêtre ouverte sur le monde ». Rappelant dès le premier plan cette célèbre formule, *DE SORTIE* la retourne en quelque sorte contre elle-même, puisqu'il en exploite systématiquement les conséquences formelles (c'est-à-dire le caractère centrifuge du cadre et l'omniprésence du hors-champ), pour en démentir ironiquement le sens apparent : non seulement les vraies fenêtres sont de fausses ouvertures à travers lesquelles on ne voit pas grand-chose, mais le choix de ce qui demeure hors-champ nous rend le monde définitivement opaque.





extrait du scénario

Séquence 1 / Chambre / Un jeune homme, de dos, les mains posées sur les hanches, observe la fenêtre de sa chambre. Il tire complètement les rideaux, puis les ouvre à moitié. Il marque un temps d'arrêt, les rouvre en grand et recule de quelques pas pour mieux apprécier ce qu'il vient de faire. Après hésitation, il s'avance pour essayer une nouvelle « position de rideaux ». Il les referme presque entièrement, en laissant cette fois une mince ouverture.

Séquence 2 / Salon / Le jeune homme est près du coin cuisine, dans le salon de son appartement. Nous le découvrons de face, il a une petite trentaine d'années. Il porte des vêtements simples et discrets, un pantalon de toile beige, un pull gris et des chaussures de cuir marron. Il observe d'un air insatisfait l'égouttoir vide posé près de l'évier. Il sort d'un placard quelques verres et assiettes, pourtant déjà secs, qu'il pose sur l'égouttoir. Il les regarde un instant, puis rajoute quelques couverts.

Séquence 3 / Chambre / Le jeune homme retend la couette blanche qui recouvre son lit et ramasse les divers journaux, livres de poche, livres d'art, mangas, BD et magazines qui traînent autour de son lit. Il les pose sur son bureau. Il jette un coup d'œil en direction du lit, reprend les livres d'art de la pile et va les reposer sur sa table de nuit, bien en évidence. Il se redresse et se penche à nouveau vers cette table pour prendre le livre du milieu, le plus beau, et le mettre au-dessus des autres.

Séquence 4 / Chambre / Le jeune homme est face à l'armoire dans laquelle se trouvent ses vêtements. Il en tient les portes avec ses deux mains, et les ouvre, les ferme d'un mouvement mécanique marquant son embarras.

Séquence 5 / Salon / Le jeune homme arrive de la chambre, il tient dans chaque main trois bâtonnets d'encens rougeoyants dont il diffuse partout la bonne odeur dans chaque coin de la pièce en propageant la fumée dans les placards, sous la table, entre les planches de la bibliothèque. Il jette un coup d'œil sur la table en passant près d'elle, et va chercher une éponge dans l'évier. Il rassemble les trois bâtonnets d'encens dans une main, et de l'autre il passe l'éponge sur la table où demeuraient les restes d'un goûter.

@ [le scénario en intégralité]



Tout ce que le hors-champ permet.

Par le biais d'une multiplicité de mises en abîme (la fenêtre, l'écartement des rideaux, le miroir, les fenêtres dans le miroir), la séquence met en évidence l'importance fondamentale du cadre (et du cadrage) dans le fonctionnement du langage cinématographique. La spécificité de ce cadre est aussi qu'il est un cache mobile et que l'espace qu'il montre est indissociable de celui qu'il dissimule : le hors-champ, que le spectateur est amené à reconstituer imaginativement, et qu'il faut distinguer du hors-cadre, espace réel où se trouvent la caméra, l'équipe technique, etc. Le cadre au cinéma est doté d'une force d'attraction centrifuge d'autant plus forte qu'à l'inverse de ce qui se passe dans le cas d'une image fixe, le champ et le hors-champ peuvent à tout moment échanger leur place grâce au montage.

Les élèves pourront analyser la séquence à travers ces différents paramètres : en repérant les diverses mises en abîme du cadre ; en commentant les choix de cadrage (on notera, en particulier, l'usage des lignes géométriques du décor) ; en distinguant les différentes portions du hors-champ : de chaque côté des bords du cadre, mais aussi en-deçà du champ (du côté de la caméra), sans compter les effets de hors-champ internes créés par masquage (par exemple, la portion variable du monde extérieur que cachent les rideaux selon leur position) ; enfin en réfléchissant aux différents moyens qui existent de mettre en relation le hors-champ et le champ (en particulier, ici, par le biais du reflet, mais aussi du son qui rappelle l'existence du monde extérieur).

En tâchant de replacer les unes par rapport aux autres les différentes portions d'espace qui sont représentées, ils pourront distinguer des effets de hors-champ temporaires (des blancs qu'on peut combler rétrospectivement) et des effets de hors-champ définitifs, du moins à l'échelle de la séquence (ce qui reste à imaginer), et s'interroger sur les choix de représentation du lieu qui en découlent. L'interprétation de ces choix pourra s'accompagner de la proposition d'alternatives imaginaires (disparition ou déplacement du miroir, substitution de mouvements de caméra aux plans fixes, modifications de l'échelle des plans, inversion du champ et du hors-champ...) dont il faudra envisager les effets.

Ce travail peut être transposé à l'échelle du film, et permettre de mettre en évidence l'usage du hors-champ à différentes échelles (l'extérieur, l'espace de l'appartement, qu'on pourra tâcher de reconstituer, le corps du personnage) avec différents effets de sens (huis-clos, fragmentation, effets de surprise ou ambiguïté du geste).



De l'écrit à l'image. En comparant l'extrait du scénario et les photogrammes reproduits ci-dessus (et en revoyant la séquence à l'aide du DVD), on posera aux élèves les questions suivantes : quelles différences note-t-on entre le film tourné et son scénario ? Comment expliquer ces différences ? En quoi les éléments ajoutés ou supprimés au tournage ont-ils modifié le sens du film ? Le film parvient-il à concrétiser toutes les intentions exprimées dans le scénario ? On pourra également travailler sur les différences entre langage écrit et langage filmé, en décrivant les moyens mis en œuvre pour exprimer en images et en sons ce qui s'est d'abord traduit en mots : décors, bruitages, musiques, jeu des comédiens... Enfin, on pourra demander aux élèves de proposer un découpage technique (description des plans à tourner, indiquant notamment le positionnement de la caméra et le cadre) différent de celui choisi par le réalisateur, et pourquoi pas de tourner un remake de la séquence !



tous en scène !

A l'instar de DE SORTIE qui utilise « Zugzwang 21 » d'Ursus Minor, de

nombreux films, sans être des comédies musicales, font le choix pour une séquence chorégraphiée d'utiliser une chanson pré-existante dans son intégralité. C'est le cas dans deux films de Claire Denis : US GO HOME (1994, ci-contre), où le personnage interprété par Grégoire Colin écoute chez lui « Hey Gip », d'Eric Burdon and the Animals, en chantant et en se livrant à une chorégraphie qui tient aussi de la pantomime, et BEAU TRAVAIL (2000), où Denis Lavant danse dans la dernière séquence sur « The Rythm of the Night », de Corona. Une analyse comparée de l'une de ces séquences avec celle de DE SORTIE pourra mettre en évidence des points communs (le plan séquence) et des différences (choix du lieu et du cadrage, mobilité ou fixité de la caméra, usage éventuel d'un accessoire, déplacements dans l'espace, caractère mimétique ou purement chorégraphique des mouvements). Les élèves s'interrogeront dès lors sur le statut de la danse au cinéma (rapport entre acteur et danseur, modalités d'insertion dans le récit, dont elle suspend ou non le déroulement) et sur l'éventail des choix de filmage. Ils pourront également, par groupes, choisir un morceau et imaginer un solo chorégraphique soumis à certaines contraintes, ainsi qu'une mise en scène qu'ils pourront concrétiser sous la forme d'un découpage technique.



la chute

PETITS PAS est un court métrage de fiction réalisé par Thomas Salvador en 2003. Il met en scène le même personnage (« le jeune homme ») que Salvador incarne de film en film, et qu'il semble accompagner au long des

étapes qui le conduisent vers l'âge adulte. La mise en regard des deux films, qu'on pourra éventuellement compléter par le visionnement d'autres courts métrages de l'auteur, permet ainsi de mieux comprendre le sens global du projet artistique, et en particulier de saisir la dimension initiatique de l'œuvre. On pourra utiliser la comparaison comme une entrée possible dans le travail d'analyse. Tourné entièrement en extérieur, PETITS PAS pose, comme DE SORTIE, le problème de la rencontre avec autrui, et celui de la solitude. Il reprend certains partis-pris de mise en scène (dépouillement, quasi-absence de paroles), et explore également les voies d'un jeu d'acteur essentiellement physique, qui rappelle à la fois le burlesque et le film d'action (parodie de RAMBO dans les scènes de forêt), déployant d'une façon plus spectaculaire des figures esquissées (la chute) ou élidées (le contact entre les corps) dans DE SORTIE. Tournant le dos au naturalisme, il interroge le principe de la mimesis en empruntant les voies du mime et du mimétisme, et rappelle la dimension enfantine et ludique du terme « jeu ». On pourra demander aux élèves, afin de les sensibiliser à la question du jeu de l'acteur, de choisir des gestes précis comme éléments de comparaison, et de réfléchir à l'élaboration d'une typologie gestuelle. 




l'état des choses

Si l'œuvre de Thomas Salvador ne se rattache pas à proprement parler au burlesque, elle lui emprunte un certain nombre d'éléments : on peut rechercher dans DE SORTIE les traces de cette filiation, en s'appuyant sur la comparaison entre le « duo pour cahier et paquet de chips » et la célèbre « danse des petits pains » dans LA RUÉE VERS L'OR (1925) de Chaplin. Les effets d'écho sont multiples : la solitude du héros (récurrente dans le burlesque), dans un décor préparé

pour des visiteurs absents, sa position assise, face caméra, dans un plan fixe unique et muet qui met en valeur la virtuosité comique d'une performance gestuelle dédiée au rythme, et surtout, l'usage insolite ou décalé des objets. Traduction à la fois du décalage du héros par rapport au monde, et de sa capacité d'adaptation



© Roy Export Company Establishment.

ou d'invention, le détournement d'objet est l'une des modalités burlesques de la confrontation entre l'homme et les choses (l'autre étant le retournement des objets contre l'homme). On peut demander aux élèves de chercher d'autres cas de détournements dans DE SORTIE, puis de citer de mémoire des exemples tirés d'autres films, afin d'établir une taxinomie (détournements ludiques, sportifs, musicaux, pratiques...). Ils pourront à leur tour, à partir des objets dont ils disposent en cours, imaginer des détournements relevant de ces diverses catégories, voire, selon les cas, les mettre en pratique, en se livrant eux-mêmes à des performances devant leurs camarades. 

GARE DU NORD

jean rouch

Une dispute, une rencontre...

LE RÉALISATEUR

Né à Paris en 1917, Jean Rouch fréquente autant les surréalistes que les cinémas, où il voit, enfant, NANOUK L'ESQUIMAU de Robert Flaherty. Ingénieur des Ponts et Chaussées, il voyage au Niger dans les années 40 et y tourne des films ethnographiques. Adeptes de la caméra légère et du son synchrone, qu'il utilise dès 1958 dans MOI, UN NOIR, il lance, avec CHRONIQUE D'UN ÉTÉ réalisé avec le sociologue Edgar Morin en 1960, l'idée d'un « cinéma vérité » dans lequel la présence de la

caméra aurait une puissance maïeutique. « Oncle » de la Nouvelle Vague (dont les cinéastes sont nés autour de 1930), Rouch libère l'opérateur et rend possible le plan-séquence caméra à l'épaule. La Nouvelle Vague est pourtant restée, parfois, en deçà des audaces rouchiennes (improvisation, relais énonciatif donné au sujet filmé, MOI, UN NOIR). Jean Rouch meurt au Niger en 2004, laissant derrière lui 120 films : « l'une des rares œuvres de ce temps » selon Serge Daney, « une déclaration de guerre contre l'écriture ».

FICHE TECHNIQUE

Production Les Films du Losange

Image Etienne Becker

Son Bernard Ortion

Interprétation Nadine Ballot, Barbet Schroeder, Gilles Quéant

France, 1965, 16 minutes, 35 mm, 1/1,37, couleurs

Dossier rédigé par
Charlotte Garson

le cinéma-vérité

Mise à toutes les sauces au point que Jean Rouch, son initiateur, cessera de l'utiliser, l'expression « cinéma vérité » vise, selon Edgar Morin, à surmonter « l'opposition fondamentale entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire ». Collaborateur de Jean Rouch, le Québécois Michel Brault se souvient de la naissance de cette expression à la postérité aussi longue que trompeuse.

« J'étais présent lorsque ce terme fut inventé. Nous terminions CHRONIQUE D'UN ÉTÉ et nous étions dans une salle de projection sur les Champs-Élysées [...]. A l'époque, Rouch se réclamait de la parenté de Dziga Vertov et son Kino Pravda, en français "cinéma-vérité". Mais cette expression est sans doute venue aux oreilles d'un publiciste qui était présent dans la salle. En regardant les rushes celui-ci se lève soudainement et clame savoir ce que nous devons faire pour vendre le film : "Nous allons mettre des papillons sur les affiches du film, sur lesquels il sera écrit : Première expérience de cinéma-vérité". Quelques années plus tard [le réalisateur] Mario Ruspoli [...] avait proposé, dans un très beau texte, que ce que nous faisons n'était surtout pas de la "vérité", car c'était un processus beaucoup trop engageant et que la vérité sur écran n'existait pas, que c'était à la limite une expression prétentieuse. Il suggéra plutôt l'expression "cinéma direct" qui fut adoptée illico par les francophones. Or le monde anglophone, pour des raisons obscures, est resté attaché au terme cinéma-vérité ».

Propos recueillis par Bruno Cornellier et Martin Frigon, www.cinema-quebecois.net

genèse

Lancée en 1957 par une série d'articles de L'Express signés Françoise Giroud, la « Nouvelle Vague » est sous sa plume une notion sociologique. Son application au cinéma concerne la relève incarnée par les jeunes Turcs des Cahiers du cinéma, critiques impatients de passer à la réalisation. Leurs productions reposent sur un système d'entraide : grâce à l'impact critique et commercial de leur premier film, Chabrol, Truffaut et Godard financent les films de leurs camarades Rohmer et Rivette. Mais ils ne parviennent pas à accéder en tant que groupe au long métrage. Après 1961, le film à sketches s'offre donc comme une solution viable. Chabrol, Godard et Truffaut tentent l'expérience — LES SEPT PÉCHÉS CAPITALS, LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE et L'AMOUR À VINGT ANS.

C'est en 1964 que Barbet Schroeder, âgé de 22 ans, fonde les Films du Losange pour financer les premiers CONTES MORAUX de Rohmer. Il initie PARIS VU PAR... avec l'idée que quatre « anciens » des Cahiers (Godard, Chabrol, Rohmer et Rouch) et deux « nouveaux » (Douchet et Pollet) pourront tourner un long métrage dans la foulée. Cette stratégie économique se pare aussi des atours d'une école esthétique : au moment de la sortie, le producteur résume aux Cahiers la teneur de « manifeste » de cette « nouvelle esthétique du réalisme » : « Restituer des milieux, des

classes sociales, sans les charger de significations partisans » (B. Schroeder, Cahiers du cinéma, n° 171, 1965).

GARE DU NORD a ouvert la fiction aux techniques légères du documentaire : son synchrone, pellicule couleur et caméra 16mm. Rouch avait déjà utilisé le 16mm Kodachrome pour MOI, UN NOIR sept ans auparavant et la première caméra avec pilotage-magnétophone pour CHRONIQUE D'UN ÉTÉ en 1960. L'éclairage devenant inutile, équipement et décor (l'appartement de l'actrice) sont minimaux, d'où un tournage express (2 jours) et un budget modeste.

Déjà expérimenté (son premier film ethnologique date de 1946), Rouch trouve ici l'occasion d'affiner sa conception du « cinéma vérité » en passant du versant documentaire de CHRONIQUE D'UN ÉTÉ au versant fictionnel. Dans LA PUNITION, un court métrage de 1962, il abordait déjà le thème de la rencontre, ancré dans sa pratique d'ethnologue autant que de grand lecteur des surréalistes.

Si Jean Douchet appelait en 1998 PARIS VU PAR... « le manifeste de la Nouvelle Vague en même temps que son testament », l'apport de Rouch, avec celui de Godard, est demeuré précieux pour toute une génération de cinéastes. Leur liberté de filmage est à la hauteur de la « nouvelle esthétique du réalisme » promise par leur producteur. ☞

PROPOS DE JEAN ROUCH

« En fait, j'ai été conduit à l'idée de GARE DU NORD par certains problèmes du cinéma-vérité. En particulier celui du délayage : les gens ne parvenaient à dire quelque chose de très important qu'après dix à quinze

Et là le problème technique était énorme, le risque était total puisque, malgré toutes les précautions, il suffisait d'un passant qui reste dans le champ, d'une défaillance des acteurs, du son ou de l'image, etc., pour que

Le cinéma, c'est l'Aventure, mais la difficulté, c'est que, cette aventure, il faut continuellement la maîtriser. Ainsi le reproche que je pourrais faire aux films que nous avons faits, ces films dits de cinéma-vérité, c'est que nous pensions qu'il fallait nous laisser guider par elle. Ce qui, effectivement, nous menait au thème de la Rencontre. Mais toutes les rencontres ne sont pas intéressantes, il y en a même très peu qui le sont. Il fallait, alors, faire le point : cette rencontre, ce thème, je crois qu'on peut le traiter en racontant une histoire, mais une histoire racontée avec des images et avec des morceaux de vie.

Quant au tournage en un seul plan, ou en deux plans (puisqu'on a tourné GARE DU NORD en deux plans), c'est simplement, je crois, une performance, mais qui est justifiée dans un moment de ce genre. Car ce qui me semblait capital, étant donné que la fin du film était très dramatique (un suicide), c'est que, en tournant le film dans un temps réel, non pas de l'action réelle, mais de l'action filmée, le spectateur ne pourrait faire autrement que déboucher sur le drame final. Même s'il n'y croit pas, il y a tout d'un coup le fait que l'issue ne peut être que celle-là. Que le poids du temps a rendu cette issue fatale, et qu'ainsi le spectateur en est un peu complice.

Ce plan, simplement, c'est le temps réel avant le drame. Ces quelques minutes de vérité où un homme est en face de son destin. »

Jean Rouch, Cahiers du cinéma, n° 171, octobre 1965, p. 11. © Cahiers du cinéma.

découpage séquentiel

Après la séquence d'ouverture, GARE DU NORD est constitué d'un faux plan-séquence de 15 minutes. Le film peut malgré tout être divisé en quatre segments.

1. **L'ouverture.** Un carton de générique bleu lavande ouvre GARE DU NORD sur fond de bruit de marteau-piqueur (00mn00s-00mn08s). Extérieur jour. Le panoramique latéral du plan 1 (00mn00s-00mn36s) passe du Sacré-Cœur à un immeuble d'habitation. De gauche à droite, on aperçoit avant l'immeuble la façade de la gare du Nord (léger zoom) puis une grue imposante dont le rouge se détache sur la grisaille parisienne. Un zoom avant sur la fenêtre de l'immeuble révèle une silhouette féminine arrosant des plantes.

2. **La dispute.** D'une échelle beaucoup plus réduite, le plan 2 (00mn36-09mn20s ou 09mn30s) montre le contrechamp de cette fenêtre. Intérieur jour. Commence alors une longue interaction dialoguée entre la jeune femme, prénommée Odile, et son compagnon Jean-Pierre. La scène de ménage alterne les plans moyens des deux interlocuteurs en travellings et les panoramiques passant de l'un à l'autre. Le cadre se resserre en gros plan sur la jeune femme lorsqu'elle évoque des destinations exotiques.

Pendant ce plan-séquence, la caméra suit les personnages, séparés puis réunis, d'une pièce à l'autre : salle de bains, chambre, cage d'escalier et ascenseur. Dans l'ascenseur, les rais de lumières se font rares jusqu'au noir total. En apparence le plan-séquence continue dans le passage dedans-dehors, mais Rouch effectue un raccord « caché », une coupe discrètement effacée qui fait passer les plans 2 et 3 pour un seul et même plan.

3. **La rencontre.** Quand Odile sort de l'ascenseur, la caméra la suit dans la rue, où le cadre se resserre en gros plan sur sa nuque. On peut donc appeler le plan commencé au milieu de la descente de l'ascenseur « plan 2 bis » (09mn20s-15mn47s). En chemin, Odile manque de se faire renverser. L'automobiliste s'excuse et elle accepte, après quelques secondes de résistance, de faire quelques pas avec lui le long du pont de la rue La Fayette. Odile ayant refusé de s'enfuir avec lui, l'homme grimpe soudain à la rambarde et disparaît hors champ sous les cris épouvantés d'Odile.

4. **Après la chute.** Le plan 3 (15mn47s-16mn08s), qui combine panoramique et zoom arrière, révèle en plan général son cadavre chu sur les rails mais aussi Odile, tache blanche derrière la balustrade.

Maîtriser l'aventure

minutes d'hésitations, de refus. Mais, paradoxalement, en isolant cette chose essentielle de son contexte, en coupant les bafouilllements qui la précédaient, elle devenait beaucoup moins importante, beaucoup moins significative que lorsqu'elle naissait peu à peu de cette espèce de bavardage.

C'est pourquoi à ce moment-là, pensant en outre qu'il devait être possible d'appliquer les méthodes du cinéma-vérité aux films de fiction, j'avais décidé, pour éviter le délayage, de tourner LA PUNITION en un ou deux jours. Finalement, il y avait encore sept heures et demie de heu, heu, heu... pour une demi-heure de choses essentielles.

J'ai alors senti le besoin de dépasser ce problème, dans GARE DU NORD, en écrivant un dialogue avec les interprètes et en tournant le film dans son temps réel, qu'on limitait à vingt minutes. L'improvisation ne joue plus alors au niveau des dialogues ou des situations, mais elle est complète au niveau du réalisateur, des techniciens, et du jeu des acteurs.



L'histoire soit rompue. Tout était perpétuellement remis en question.

L'histoire elle-même était inspirée par un des paysages les plus dramatiques que je connaisse à Paris : le pont, rue La Fayette, au-dessus des rails de la gare de l'Est.



Symétrie

A partir d'un relevé des divers lieux du plan 2 et 2 bis (cuisine, salle de bain, chambre, ascenseur, rue, pont) assorti d'un minutage des déplacements, on pourra esquisser un parallèle entre les récriminations d'Odile (plan 2) et les propositions de l'automobiliste inconnu (plan 2 bis).

On pourra relever les effets d'écho entre les discours d'Odile et de l'automobiliste sous forme de tableau :

Odile, appartement (limitant une hôtesse de l'air) : « les passagers pour Téhéran, vol Air France 342... »

L'inconnu, sur le pont : « vous connaissez la voix caressante des hôtesses de l'air »

Odile, appartement : « [dans le mariage] s'il n'y a plus de mystère, tu crois qu'il peut encore y avoir de l'amour ? »

L'inconnu : « vous aimez le mystère ? Alors suivez-moi ».

Jean-Pierre, appartement : « Je préfère être couillonné que couillonneur »

L'inconnu : « J'ai choisi d'être celui qui dévore »

A partir du constat de cette symétrie, on s'interrogera sur le statut de l'inconnu : personnage au même titre que Jean-Pierre et Odile ? Figure théorique qui n'apparaît que pour mettre en doute le discours d'Odile ? Pure chimère générée par la colère de la jeune femme ?

ANALYSE

« Etes-vous heureux ? » À la question que posait Nadine Ballot aux badauds de CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (tourné l'été 1960 par Jean Rouch et Edgar Morin), le personnage qu'elle interprète dans GARE DU NORD répond sans hésiter : non ! Dès le carton du titre, un bruit de chantier sature la bande-son. Odile, minuscule à sa fenêtre en vue générale, est comme nanifiée par son environnement. Même une fois la fenêtre

velling qui suit le couple de la cuisine à la salle de bains tire parti des variations à l'intérieur d'un plan-séquence. A la cuisine lumineuse succède le couloir exigu du deux-pièces puis le néon jaunâtre au-dessus du lavabo, et enfin la lumière blanche, sans relief, de la chambre. L'assombrissement s'accroît à mesure qu'augmente la menace de rupture : le palier double son obscurité réelle d'une obscurité future

simule la même trahison : il recouvre un amer sur-place. Car si la gare du Nord est bien une gare parisienne, c'est aussi par synecdoque un quartier, plutôt pauvre. « Espace de transit » qui offre « une ressource narrative inépuisable », à la fois « concentré de la ville qu'elle dessert » et « métaphore du flux »¹, la gare est donc employée ici comme repère social inscrit dans la topographie plutôt que comme lieu

rabâchage de l'emmurement : surdité du mari au marteau-piqueur (« Quel bruit ? ») mais aussi jeu avec la lumière : le chef-opérateur profite de l'abondant soleil matinal qui baigne la cuisine pour cadrer en gros plan la jeune femme au moment où elle rêve à voix haute de caravelle et de Club Méditerranée. Ce principe de mise en scène — dialogue contredit, sinon miné, par les mouvements de caméra — caractérise GARE DU NORD dans son ensemble. La liberté ambulatoire de l'équipement de prise de vues accompagne la jeune femme dans son choix de partir, mais elle lui oppose aussi un dynamisme qui réinjecte vie et mouvement là où elle ne voyait qu'enlèvement.

Jouer la mise en scène « contre » la situation, c'est pour Jean Rouch avant tout mettre en jeu au moment du tournage une dynamique que d'autres cinéastes n'inventent qu'au montage. C'est en 1949, en tournant un documentaire ethnologique, qu'il « fait un film de dix minutes avec quatre bobines de film Kodachrome, c'est à dire seulement douze minutes de rushs : là, tu es forcé de monter ton film à la prise de vues, de réfléchir pendant que tu tournes. Impossible de t'endormir. C'est peut-être ce qui manque aux vidéos actuelles »². Filmé avec les moyens et les choix esthétiques d'un documentaire, GARE DU NORD fait ainsi violence au discours de sa protagoniste.

1. Carole Saturno, « Gare », in LA VILLE AU CINÉMA. Encyclopédie, éd. Cahiers du cinéma, 2005.

2. Dans JEAN ROUCH RACONTE À PIERRE-ANDRÉ BOUTANG, coffret DVD J. Rouch, éd. Montparnasse.

Terminus

refermée, le bruit persiste, contaminant l'intimité du couple. Toujours absorbée par l'extérieur, Odile construit verbalement une image encore plus cauchemardesque : « dans six mois... », « quand l'immeuble sera fini... ». Chacune de ses extrapolations prédit un emmurement, métaphore urbanistique de sa propre angoisse de classe et de couple. Même le corps de son mari lui paraît un chantier géant, envahissant : le « plus beau garçon de Sanary » a pris « dix kilos en deux ans ». Comme l'immeuble en construction qui viendra bientôt obstruer la vue, la graisse du bien nourri efface tout son « mystère ». Quelques minutes plus tard, alors que le ton monte, ses traits sont enfouis sous de la mousse à raser.

Selon ce même mouvement de remplissage fatal, le noir gagne le cadre : première expérience d'obscurité quasi-totale quoique furtive, le tra-



(« Regarde le Sacré-Coeur, regarde la Tour Eiffel ! Bientôt on sera comme dans un tunnel ici ! »). Le noir est atteint quand la jeune femme ferme la porte de l'ascenseur. Ainsi, la plainte de la jeune femme est comme corroborée par les travellings instables et la lumière intermittente.

Dans cette perspective, le titre GARE DU NORD, promesse de voyage, dis-

fonctionnel : « le standing de la gare du Nord, parlons en ! », maugrée Odile lorsque son mari souligne que sa tenue vestimentaire ne fait pas d'elle une gueuse. Nous sommes loin de la station de départ de l'Eurostar, une gare du Nord aux reflets futuristes de CLEAN d'Olivier Assayas (2004).

Pourtant, plusieurs éléments contredisent la prophétie du pire, le

ANALYSE DE RACCORD

GARE DU NORD est marqué par deux mouvements descendants : le trajet d'Odile en ascenseur après une violente dispute avec son mari, et la chute de l'inconnu rencontré dans la rue — chute suggérée plutôt que montrée, puisqu'on le voit grimper à la rambarde du pont avant de discerner son corps inerte sur la voie ferrée.

Au miroir du noir

Pourquoi considérer comme une séquence distincte le métrage qui s'étend entre les plans 2 et 3, c'est-à-dire le départ d'Odile (à 08mn32) et le plan final sur le cadavre du suicidé ? Parce que GARE DU NORD questionne et problématise la notion de plan en inscrivant en son milieu un raccord caché. Ce qui apparaît donc comme un long plan-séquence, ce sont deux plans dont la colure est dissimulée dans le noir de l'ascenseur. Ce plan composite 2 et 2 bis, qui passe de l'obscurité totale au plein air, et de l'intimité du couple à l'ouverture à l'inconnu, fonctionne comme un levier narratif. Autour de lui s'articule en effet un système d'échos — de dialogues et d'images — qui pose les deux hommes en symétries inverses.

Au-delà de cette structure du récit, le noir tient ensemble deux influences du cinéma de Jean Rouch, deux pôles du cinémativité : avant l'ascenseur règne l'enquête ethnologique à la CHRONIQUE D'UN ÉTÉ, que les années 60 allaient développer jusqu'aux sciences quasi-exactes des sondages. Cette psychologie de masse n'est pas par hasard la profession du couple des CHOSSES de Georges Pérec, roman contemporain de GARE DU NORD (1964). Jean-Luc

Godard (autre cinéaste de PARIS VU PAR...) parodiera l'année suivante les sondages Ifop dans MASCULIN FÉMININ : 15 FAITS PRÉCIS.

L'autre pôle serait à chercher dans la passion de Jean Rouch pour le surréalisme, contemporain de son adolescence (Rouch

partageait son temps, étant jeune, entre cinéma et lectures organisées à Paris par les surréalistes). Comment expliquer, sinon par le fétichisme surréaliste de la rencontre, le comportement à la fois familier et détaché de l'inconnu ? Il entre dans le champ par effraction (« vous m'avez fait peur ») mais avec douceur, le cadre élastique se desserrant pour enregistrer sa présence et l'installer sans rechigner au côté de la jeune femme en marche. Venu de nulle part, disparu aussitôt et à jamais le temps d'une ellipse (sa chute), l'inconnu, du simple point de vue des entrées et sorties de champ, ne relève pas du même « régime de personnage » qu'Odile et Jean-Pierre. Il n'est pas seulement le substitut amélioré du mari (plus mince, plus élégant, rentier, habitant d'Auteuil), mais la réponse presque mot pour mot aux imprécations d'Odile. (voir le relevé dans l'exercice lié au découpage séquentiel.)

Une telle symétrie fait jouer au hasard un rôle digne des écrits surréalistes, rôle accentué par l'illusion de plan-séquence (si tout est lié, s'il n'y a pas de coupes, c'est que cela devait arriver). Mais ce personnage hétérogène au quartier (« C'est la

première fois que je viens ici ») remplit aussi une fonction décapante sur le discours d'Odile, contrainte par le scénario à mettre en pratique ses rêves d'évasion. C'était de l'aveu même de Jean Rouch, ce qu'il aurait dû pousser pour améliorer LA PUNITION (court métrage de 1963 avec la même Nadine Ballot) : « J'imagine, par exemple, que, dans LA PUNITION, l'ingénieur ait proposé à Nadine de partir pour Rio de Janeiro. A ce moment-là, l'aventure commence. C'est un peu vers ça que j'ai envie d'aller : que les gens puissent résoudre, non pas dans un dialogue, mais par une action, le problème que je leur ai posé en les mettant en situation¹. »

Ainsi, après la scène de l'ascenseur, Odile change de statut au cours de son trajet à pied, comme si Paris la faisait accéder à une dimension plus littéraire : elle cesse d'être la jeune-mariée-employée-frustrée pour s'ouvrir à la coïncidence d'une rencontre de type surréaliste. Moins personnage que persona théorique, le chauffard débite ses pensées sur l'amour et la mort avec une grandiloquence qu'Odile ne peut trouver « séduisant[e] » que parce qu'il s'agit d'une reformulation de ses propres propos. Plus dure sera la chute : croyant croiser un prophète rue La Fayette, Odile n'aura rencontré qu'un mort en sursis. A moins bien sûr que le beau ténébreux n'ait été qu'une hypostase du dilemme interne de la jeune femme, qui sacrifie finalement sur les rails les dernières scories de sa révolte de classe.

1. Entretien avec Jean Rouch par Louis Marcorelles et Eric Rohmer, Cahiers du cinéma, juin 1963.



plan 2





plan 2bis



extrait du scénario

Le scénario original n'étant pas accessible, cet extrait a été transcrit d'après le film.

Séquence 1 / Intérieur jour / L'immeuble.

Odile et Jean-Pierre longent le couloir du palier de leur appartement. Ils s'arrêtent devant une fenêtre.

ODILE :

- Quand je pense qu'il y a des gens qui habitent Auteuil ou Neuilly...

Ils se dirigent vers l'ascenseur, dans lequel monte Odile. L'ascenseur emmène Odile en bas de l'immeuble.

JEAN-PIERRE :

- Ecoute... Ecoute... Ecoute Odile, quand est ce qu'on se revoit ? Odile ! Odile ! Quand est ce qu'on se revoit ? Odile ! Odile ! Odile ! Ecoute, Odile ! Arrête ! Odile ! Ecoute ! Reviens... Odile... Odile... Reviens ! Odile... Odile... Odile... Odile... Odile...

Odile sort de l'immeuble.

Séquence 2 / Extérieur jour / La rue.

Odile marche jusqu'à la rue La Fayette. Elle traverse la rue d'Alsace lorsqu'un automobiliste freine brutalement devant elle.

L'INCONNU :

- Pardon Mademoiselle, je ne vous ai pas fait mal ?

ODILE :

- Non... Vous m'avez fait peur... Je ne vous avais pas vu. Je pensais à autre chose... Au revoir Monsieur.

L'INCONNU :

- Je ne vais pas vous laisser partir comme ça, je vais vous conduire.



Raccord masqué.

Changement de magasin qui donne l'illusion d'une continuité sans coupe, le faux plan-séquence situé au milieu de GARE DU NORD, dans l'ascenseur, n'est pas un cas isolé dans l'histoire du cinéma. Il est cependant suffisamment rare — et rarement crucial dans l'économie narrative d'un film — pour faire l'objet d'une analyse comparée. On le rapprochera avec profit de son prédécesseur canonique, LA CORDE d'Alfred Hitchcock (1948), où les coupes camouflées (par exemple lors d'un gros plan sur le dos d'un personnage ou d'un plan fixe sur le coffre) maintiennent l'illusion d'une continuité de l'action, minutage haletant de la recherche du cadavre caché.

Dans GARE DU NORD, on se demandera si ce faux plan-séquence central a lui aussi une fonction de suspense, ou dans quelle mesure cet « effet de réel » est nécessaire pour préparer la rencontre avec l'inconnu. Éléments rythmiques autant que narratifs, la collure invisible fait aussi le lien entre la chambre et la rue, les deux lieux emblématiques du cinéma de la Nouvelle Vague, particulièrement présents dans des courts métrages comme SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS de Jean Douchet (premier segment de PARIS VU PAR...), TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1958) de Jean-Luc Godard (scénario d'Eric Rohmer), ou encore LA CARRIÈRE DE SUZANNE (1963).

Pour creuser la problématique du plan et sa remise en cause par les raccords masqués, on visionnera l'ouverture de SNAKE EYES (1998) de Brian De Palma, dans laquelle quatre plans (du point de vue technique) n'en forment qu'un (du point de vue de la cohérence esthétique). Si De Palma cite de manière évidente LA CORDE, il prolonge la réflexion sur la tension entre technique et esthétique dans la dernière séquence de SNAKE EYES, symétrique inverse de l'ouverture puisque une prise unique (techniquement) est segmentée en deux parties tellement différentes qu'elle donne l'illusion de deux plans.

N'est-ce pas ce que l'on ressent dans GARE DU NORD durant le plan 2, où la caméra portée est si mobile et les changements de lumière si nombreux qu'on a l'impression d'une réinvention du montage à l'intérieur du plan ? Le théoricien Jean Mitry écrivait en 1963 : « Comme, par définition même, un plan est une détermination spatiale fixe, parler d'un plan unique lorsqu'il s'agit d'un travelling est un non-sens. »¹

1. ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINÉMA, t. 1, éditions universitaires, 1963, p. 155, cité par Emmanuel Siéty in LE PLAN, éditions Cahiers du cinéma 2005.



Remakes

Il est possible de demander aux élèves un découpage technique (description des plans à tourner, indiquant notamment le positionnement de la caméra et le cadre) différent de celui choisi par le réalisateur, et pourquoi pas de tourner un remake de la séquence. Une adaptation théâtrale de l'extrait est aussi envisageable.

ANALYSE DE PLANS

Les plans 1 et 3, qui ouvrent et ferment le film, confèrent à GARE DU NORD son rythme singulier, son impact visuel et émotionnel aussi.

Bâtisseur de ponts et de barrages au Niger, Jean Rouch puisait volontiers ses comparants dans son corps de métier pour évoquer ses dilemmes de montage.

« Quand un fleuve n'est pas navigable, parce qu'il y a un haut fond ou des rapides, on construit un barrage. Du coup, on remet en question tout ce qui

Avec vue sur la mort

est en amont, le cours du fleuve est bouleversé. Eh bien, quand on coupe dans une matière de ce genre, le coup de ciseaux fiche en l'air tout ce qu'il y avait avant, tout ce qu'il y avait après. (...) Est-ce que la solution ne serait pas d'aller vers ce genre de film sans recours au montage, c'est-à-dire de jouer le jeu du « direct » de la TV ? (...) Mais je penche aussi pour la solution inverse : un montage beaucoup plus précis, beaucoup plus net. »¹

GARE DU NORD réunit ces deux pôles du cinéma-vérité, désir de continuité et nécessité rythmique d'introduire des coupes dans ce continuum. Les plans 1 et 3 se distinguent par leur durée (30 et 21 secondes) du « cœur » narratif du court métrage construit comme un long plan-séquence. Leur hétérogénéité tient aussi à leur échelle : vues générales sur des extérieurs parisiens, 1 et 3 contrastent avec le confinement du couple dans une vie et un appartement exigus filmés en plans rapprochés.

Le plan 1 (00mn08s à 00mn36s) est une étape narrative bien connue en littérature (l'ouverture de EUGÉNIE GRANDET de Honoré de Balzac) et au cinéma (fréquente utilisation de *stock-shot* pour situer l'intrigue dans telle ou telle ville) : l'exposition. Voici le quartier où vivent les personnages, la vue qu'ils ont sur le Sacré-Cœur et la gare du Nord, mais aussi leur environnement sonore (travaux) et les changements à venir dans leur quartier (grue). Plus qu'une exposition, le panoramique assorti de zooms tient presque de la prolepse, de l'annonce du drame : la grue sera plus tard repérée par Odile comme un outil de mauvais augure dont le gigantisme garantit que l'immeuble construit sous celui du couple fera « au moins deux étages ». L'arrêt du panoramique sur Odile à sa fenêtre et le choix de ne pas zoomer sur elle la miniaturise : perdue dans le gris de la façade, la jeune femme est une petite tache claire, impuissante contre le bruit. Sa jardinière, où l'on ne distingue

pas même les plantes à cette distance, érige un pan de nature dérisoirement maigre contre le chantier urbain.

Comme le plan 1 qui descend légèrement pour cadrer la fenêtre de l'appartement, le plan 3 (15mn47s à 16mn08s) passe en panoramique vertical descendant de la jeune femme sur le pont au corps du suicidé étendu sur les rails. Un zoom arrière réunit les deux



personnages en un plan général qui réintègre le pont à croisillons à l'environnement plus général du quartier. Comme en 1, Odile retourne à sa condition de tache blanche à peine visible, barrée par le motif de la balustrade. Mais l'irréparable a été accompli ; la coupe entérine que le « tout est possible » de l'inconnu n'a désormais plus cours. Le sifflement d'un train, proche de la voix humaine, prend le relais du cri d'épouvante de la jeune femme. Si, dans le final célèbre d'UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ de Robert Bresson (1956), un même sifflement de train indiquait que les héros, désormais hors champ, avaient réussi leur évasion, ici la clausule sonore vient tirer un trait sur les rêves de voyage d'Odile. Comme elle, l'inconnu évoquait « la voix caressante des hôtesses d'Orly », mais il n'a droit, en guise de chant funèbre, qu'au hurlement d'une machine indifférente.

Si 1 et 3 peuvent être considérés comme des symétriques inverses (zoom avant sur la jeune femme/zoom arrière qui s'éloigne d'elle), c'est aussi en raison de leur

raccord au plan qui les suit (pour 1) ou les précède (pour 3) : 1 constitue le champ, le fond sur lequel se détachera le particulier, Odile, vue en plan rapproché dans son intérieur au plan 2. 3 constitue le contre-champ qui réinsère Odile (vue de dos en plan rapproché à la balustrade dans le plan 2bis) dans la grisaille urbaine. Dans les deux cas, les coupes accentuent l'im-



pression de « trauma visuel » que crée tout changement de plan chez le spectateur². 1 et 3, qui combinent mouvement réel (panoramique) et simulé optiquement (zoom), constituent la meilleure réponse au questionnement de Rouch précédemment cité. Le travail de Rouch sur le contraste construit une tension inédite entre ce qu'Alain Bergala nomme disposition et attaque : « Quand un cinéaste de fiction entreprend de filmer un plan, il lui faut toujours (...) disposer ses figures dans l'espace, et décider de la façon dont il va attaquer cet espace et ce motif, c'est-à-dire sous quel angle, à quelle focale et à quelle distance. (...) L'un des plaisirs du cinéaste (...) c'est que son art, comme celui du peintre, lui permet de dissocier la disposition et l'attaque. »³

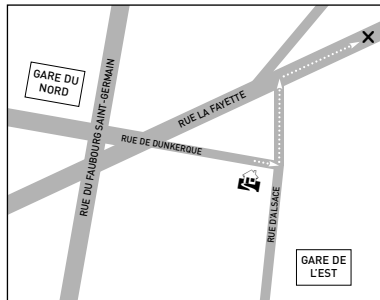


1. Entretien avec Jean Rouch par Louis Marcorelles et Eric Rohmer, op. cit.
2. Voir Jacques Aumont, L'ŒIL INTERMINABLE, Séguier, 1989, cité par Emmanuel Siéty in LE PLAN, op. cit.



filmer Paris

La capitale a été filmée dès le cinéma des premiers temps mais l'avènement d'un équipement léger et de la prise de son directe dans les années 60 a donné un sens nouveau à la déambulation urbaine. Si dans PARIS VU PAR..., Paris n'est parfois qu'un simple décor, quitte à ne pas être montré (dans RUE SAINT-DENIS de J.D. Pollet, tout se passe dans une chambre), GARE DU NORD lie inextricablement topographie et récit. On pourra tenter de repérer, à partir d'une carte, le trajet du héros en regard du plan 2 bis (Odile dans la rue, puis sur le pont) mais aussi de l'évocation verbale de son trajet quotidien : « J'en ai marre de ce travail. Tous les matins c'est la même chose (...) je cours dans la rue La Fayette... ». On verra que l'intrigue se noue autour d'une tension entre un parcours routinier maison-travail et une rencontre ou un incident. Chez Rouch, n'est-ce pas la topographie qui suscite le scénario en offrant à l'inconnu l'occasion de son geste final : s'il n'y avait pas eu de pont dans le quartier, qu'aurait-il fait ? La même question pourra être posée à partir des sketches de PARIS VU PAR... 20 ANS APRES et de PARIS JE T'AIME, films collectifs réalisés en 1985 et 2006.



femmes en chantier

La plainte d'Odile concerne en partie son quartier, un faubourg de Paris (« Le standing de la gare du Nord, parlons-en ! ») qu'elle oppose à « Auteuil ou Neuilly », banlieues chic où il est possible d'habiter « une vieille maison avec un jardin » comme le séducteur. Deux ans après PARIS VU PAR..., dans 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1967), Jean-Luc Godard associe le consumérisme d'une société où tout s'achète à crédit aux décrets urbanistiques du préfet de Paris Paul Delouvrier sur les grands ensembles, et à la solitude d'une femme mariée qui se prostitue pour la survie du ménage. « Elle » dans le titre désigne la banlieue parisienne aussi bien que la femme. « Elle, c'est Juliette Janson, elle habite ici » murmure Godard en voix off. On pourra visionner les quinze premières minutes de 2 OU 3 CHOSES... en imaginant que Juliette, c'est Odile cinq ans plus tard : découragée dans ses velléités de luxe et d'évasion par le suicide du séducteur, elle n'a finalement pas quitté Jean-Pierre, ils ont déménagé en banlieue pour loger les enfants, etc. Bien que mis en scène différemment (plan séquence ambulatoire chez Rouch, voix off/adresse à la caméra chez Godard), les deux films découpent sur un fond urbain des figures féminines risquant d'être engouties dans le système du couple, de la ville ou de la société capitaliste. On réfléchira aux liens tissés chez Rouch et Godard entre femme et chantier (grue et bruits de travaux dans 2 OU 3 CHOSES...).



© 1967 Argus Films



ponts sur voies



Ingénieur des Ponts et Chaussées, Jean Rouch ne situe pas par hasard le moment tragique de GARE DU NORD sur un pont, celui de la rue La Fayette qui surplombe les voies de la gare de l'Est. Sa balustrade en béton armé a un motif particulier : le treillis, qui ne sera plus utilisé par la suite en raison de la complexité des nœuds de fer de ses armatures. On comparera la rambarde avec les deux autres occurrences de grilles (cage d'ascenseur et cabine d'ascenseur, plan 2) pour déterminer dans quelle mesure ces croisillons « barrent » les espoirs et les attentes des personnages, et comment ils remplissent pour la jeune femme une fonction de « garde-fou » en même temps que de prison. On s'interrogera aussi sur la richesse dramatique d'un décor de pont : il glisse en effet un second espace sous le premier (ici les rails, promesse de départ). On comparera le cadrage du pont des plans 2bis et 3 à d'autres représentations de ponts, en particulier picturales. Dans le tableau de Gustave Caillebotte intitulé LE PONT DE L'EUROPE (1876, Petit Palais, Genève), la rambarde a un motif similaire. Le peintre exploite le dynamisme des lignes enchevêtrées pour une composition complexe : un couple et un chien sont postés dans la disposition d'une des deux diagonales du treillis tandis qu'un badaud (suicidaire ?) se penche dans l'autre diagonale des poutres.

TOI, WAGUIH

namir abdel messeeh

Namir Abdel Messeeh interroge le passé de Waguih, son père, emprisonné en Egypte entre 1959 et 1965, pour son militantisme communiste.

LE RÉALISATEUR

Né à Paris en 1976, Namir Abdel Messeeh, amateur de musique, envisage de devenir ingénieur du son avant de découvrir la pratique de l'image durant le BTS audiovisuel qu'il prépare et obtient à Boulogne Billancourt. En 1994, il suit une licence de cinéma spécialisée dans le documentaire à l'Université Paris VII puis entame une maîtrise sur le cinéma muet. Aguerri à la technique, passionné par la mise en scène, il tente le concours de la Fémis et intègre le département réalisation de l'école en 1996. Il y tourne un grand nombre de

courts métrages, dont LA ROUTE ÉTAIT PLEINE DE POUSSIÈRE, en 2000, portrait d'un Amérindien, COMME HIER, film commandé et diffusé par Arte autour de Jean-Sébastien Bach, et surtout URGENT CAUSE DÉPART, son film de fin d'étude, la même année. Parallèlement à des travaux en vidéo, Namir Abdel Messeeh travaille ensuite trois années sur QUELQUE CHOSE DE MAL, fiction qu'il réalise en 2004. Il écrit actuellement, en plus d'un scénario de long métrage, un documentaire sur l'engagement politique de nos jours.

FICHE TECHNIQUE

Production Alter Ego

Production

Image Nicolas Duchêne

Son Nicolas Bouvet, Sébastien

Pierre, Cédric Deloche

Montage Albertine Lastera

France, 2005, 28 minutes,
35 mm, 1/1,66, noir & blanc
(couleurs)

**Dossier rédigé par
Amélie Galli**

découpage séquentiel

Le film s'organise selon cinq unités narratives successives.

1. Le rendez-vous

Le 28 mars 2004, Namir Abdel Messeeh se rend chez son père, Waguih, en région parisienne. La conversation entre les deux hommes, debout dans la cuisine puis attablés face à face, pose le motif du film. Quarante-cinq ans plus tôt, Waguih a été arrêté en Egypte sur l'ordre de Nasser pour son appartenance à la cause communiste et son activisme, puis relâché après cinq années de prison. Il a depuis cessé toute forme de militantisme politique. Son fils avoue avoir « besoin de reprendre cette histoire de manière personnelle » et organise pour cela un dispositif de cinéma simple : des entretiens à deux voix, filmés en noir et blanc par un opérateur.

2. Le conflit (07mn01s)

Dans la maison familiale d'abord, dans son propre appartement ensuite, Namir interroge Waguih avec ténacité sur sa détention, les tortures subies, son engagement politique. Pourtant, le témoignage escompté ne vient pas : Waguih raconte une expérience collective quand Namir vise la singularité d'un itinéraire

personnel ; le père évoque le pardon et préfère les silences pudiques quand le fils se réfugie dans la provocation. Le ton monte.

3. La cérémonie (13mn23s)

La seule scène filmée par Namir lui-même, en vidéo couleur, montre la fête organisée à l'occasion du départ en retraite de Waguih. Une de ses collaboratrices y fait l'éloge, entre autres, de « sa fidélité » et de « sa discrétion », provoquant chez lui une grande émotion.

4. Waguih en solo (15mn47s)

En longs plans silencieux en noir et blanc, Waguih est montré dans son quotidien : il marche dans la rue, pratique la gymnastique, prend ses médicaments, boit un thé, se repose.

5. Le dialogue (18mn18s)

Dans le salon de son fils assis sur le canapé tout proche, Waguih évoque, entre français et arabe, sa relation avec sa mère et raconte l'Egypte de sa jeunesse. Namir lui fait écouter un enregistrement de sa propre voix, réalisé durant son enfance. Waguih parle ensuite de l'exil et de sa vie actuelle. Les deux hommes s'embrassent avant de se quitter.





Fiction(s) du documentaire

Si TOI, WAGUIH appartient au genre documentaire, plusieurs éléments perceptibles à travers le découpage séquentiel évoquent une « fictionalisation » du récit. On peut ainsi étudier comment la narration s'organise, sur le modèle d'une intrigue romanesque, en plusieurs temps forts qui peuvent se réduire à trois étapes : la rencontre entre Namir et Waguih, la tension dramatique liée à leur impossible compréhension puis leur réconciliation. L'accolade finale figure même une forme de « happy end » en musique. Avant le film sur une résolution plus que sur un conflit, gommant ce qui ne va pas dans ce sens, le montage parachève ce processus de pacification.

Par ailleurs, un relevé des apparitions des personnages montre à quel point Namir fait de Waguih et de lui-même, omniprésents, des acteurs à part entière, sensibles et attachants, incarnant les figures archétypales d'une relation père/fils à travers laquelle s'opposent âges et caractères.

D'autres procédés de mise en scène seront alors soulignés, comme le recours au gros plan ou le choix de dispositifs (re)jouant des scènes de vie quotidienne en reposant sur le huis-clos. Les seules scènes publiques sont ramassées dans la séquence 3 et aucune place n'est faite à un tiers dans les face-à-face : la mère de Namir n'apparaît jamais et le chef opérateur accompagne la rencontre sans interférer dans l'échange. Enfin, les dates choisies et les objets déclencheurs (carte, cassette) sont des éléments qui s'ajoutent aux questions posées pour susciter une réaction.

ANALYSE



Je et un autre...

Quand le réel se défile...

Les deux premiers plans de TOI, WAGUIH figurent à eux seuls ce qui va se jouer sous nos yeux : deux hommes de dos travaillent côte à côte en silence, avant que leurs profils semblables s'inscrivent l'un derrière l'autre dans un même cadre serré. Le film tracera ainsi le chemin que Namir Abdel Messeeh entreprend vers Waguih, son père, afin que la relation filiale qui les unit soit plus sereine. C'est sur son passé de militant communiste, ses cinq années passées en prison, sa conception de l'engagement que Namir interroge d'abord son père, attablé face à lui. La parole que la rencontre est censée libérer est le motif et la raison d'être du film : le film lui-même la provoque puisqu'elle n'a jamais réussi à éclore en dehors du champ de la caméra. Cette interdépendance entre le cinéma en cours et la vie qu'il est supposé capter est suggérée par le

tout premier plan montrant Waguih et Namir de dos entre un projecteur et un réflecteur ou encore la scène finale dans laquelle Namir réclame une bise à son père alors qu'ils semblent ne pas avoir l'habitude de s'embrasser quand ils se séparent. « C'est pour le film ou pour de vrai ? » demande alors Waguih. Pourtant, bien que les réponses de Waguih semblent trop impersonnelles à Namir qui n'y trouve pas les justifications espérées — « pourquoi n'as-tu pas continué ? », « comment peux-tu encore admirer Nasser ? » s'entête ce dernier face à la pudeur de son père — le film ne s'effondre pas. Contraint par la résistance du réel, le récit bifurque vers les questions souterraines qui grignotaient le projet documentaire : qui est cet Autre dont je suis issu et comment le cinéma peut-il me le restituer ?

Reconnaître l'Autre...

A ce titre, les scènes filmées par Namir lui-même lors de la fête de

départ à la retraite marquent la rupture. N'étant pas vraiment parvenu à approcher son père dans les deux premières séquences, le jeune réalisateur convoque un regard neuf, celui d'une des collègues de Waguih, pour le redéfinir. Le recours soudain à une image vidéo couleur, moins travaillée, souligne la sortie de la sphère intime qu'ils avaient construite. Dans les longs plans qui suivent, filmés à distance ou caméra posée, Namir choisit d'accompagner l'intimité de Waguih, sans davantage insister sur ce qui peut les séparer. Avec une douceur nouvelle, il cesse d'observer son père à travers le reflet d'un miroir ou le cadre d'une photographie, pour découvrir l'« homme ordinaire » que Waguih dira plus tard être devenu. En cela l'injonction contenue dans le titre du film, TOI, WAGUIH, n'annonçait pas autre chose que la nécessaire reconnaissance de l'altérité du père par son fils. C'est à cette condition, alors même que les questions semblent épuisées, que les mots s'échangent enfin dans la dernière séquence du film. Cette fois à ses côtés, Namir reçoit de son père le seul héritage possible : non pas le témoignage de la souffrance, mais les précieux échos de ce qui peut les lier l'un à

l'autre : l'amour filial, le rapport à l'enfance, le déracinement.

Double portrait, portrait du double...

Le film tisse sans cesse un lien entre deux niveaux de récit, celui, passé, de l'expérience carcérale et militante de Waguih et celui de sa survivance dans le présent, incarnée, révélée par sa relation à son fils. Il dépeint, avec force mais toujours en creux, un double portrait. Quoi d'autre que le mutisme et les moues gênées de Waguih aurait pu témoigner des années de violence endurées ? À ce titre le film rejoint, dans son dispositif et les silences qu'il provoque, certains des témoignages recueillis auprès des survivants des camps de concentration nazis dont l'histoire individuelle a elle aussi été broyée par la violence de l'histoire collective. La transmission a lieu malgré tout sous nos yeux : elle passe par l'évocation d'une vie « noss-noss, moitié-moitié » — comme le dit Waguih en arabe puis en français — partagée entre l'Egypte et la France, déchirée entre la souffrance et le devoir de bonheur, clivée par l'exil forcé.

PROPOS DE NAMIR ABDEL MESSEEH

« J'avais commencé à filmer des moments de la vie de mon père, dont la fête organisée pour son départ en retraite. Je sentais que cette période de transition serait importante pour lui qui avait été militant, très engagé à une époque, avant de tout mettre de côté pour se consacrer à ses

compris que je cherchais autant à faire un film historique, sur son passé, son emprisonnement et le mouvement communiste qu'un film personnel, sur ma relation avec lui. Si je voulais filmer, c'est qu'il me manquait quelque chose. Alors que je me questionnais moi-même sur

reproches à te faire. Ce que l'on ne fait pas dans la vie, j'ai besoin qu'on le fasse à travers ce film ». Et il a accepté. De mon côté, j'ai arrêté de me cacher derrière mon caméscope pour passer devant la caméra, face à lui. Tout le travail, et la difficulté, a ensuite été d'équilibrer la place laissée aux questionnements individuels et celle accordée aux problématiques collectives du projet.

J'avais une théorie qui faisait le lien entre ces deux problématiques : il me semblait que le silence qui pesait entre mon père et moi était lié à celui qu'on lui avait imposé en prison et qui avait perduré après sa libération, puisqu'il avait abandonné toute forme d'activisme. Mais lors des entretiens préliminaires, j'ai compris qu'il avait toujours été discret, silencieux et assez renfermé. C'est ce qui est formidable avec le documentaire, les idées de départ évoluent en même temps que le film se fabrique. Soit je forçais la réalité, j'avais recours à la fiction, soit j'essayais d'aller vers lui en tant que personne.

J'ai choisi de tourner ce documentaire en pellicule film parce que je voulais un dispositif de cinéma, avec une mise en scène qui serait l'inverse du « pris sur le vif ». Je pensais que c'était également une façon de valoriser la parole de mon père. Nous avons tourné deux jours chez lui, puis, deux semaines plus tard,

deux jours dans mon appartement. En réfléchissant énormément aux valeurs des cadres et à la place de la caméra. Lors des entretiens, j'étais souvent frustré, insatisfait car mon père bottait en touche. Il s'arrangeait toujours pour ne pas parler de lui, pour s'attarder sur des généralités théoriques sur le communisme, ce qui m'énervait énormément. Je devenais de plus en plus agressif, dès que je sentais qu'il n'allait pas répondre, il fallait que j'attaque ! Je n'avais que dix minutes, la durée d'une bobine de film, pour arriver chaque fois à un résultat. Le chef opérateur, Nicolas Duchêne ne comprend pas l'arabe mais il me disait tout le temps, gentiment : « Quel menteur, quel menteur ! ». Il savait, à son ton, si mon père disait la vérité ou non. D'ailleurs, en faisant attention, on remarque que chaque fois qu'il dit la vérité, c'est en français. Un mot, une expression...

Je faisais part de mes reproches à mon père pendant toute une partie du film. Nous avons beaucoup travaillé au montage, Albertine Lastera et moi, pour gommer tout ce qui s'apparente à un règlement de compte. Au départ, je ne voulais pas faire un film sur mon père car tous ceux que j'avais vus sur la relation père-fils me semblaient impudiques... Ce que j'avais à régler personnellement avec mon père est le

moteur du film ; pour autant, le spectateur n'avait pas à assister à nos querelles.

Les films de fiction que j'ai réalisés parlaient également de ces questions. Dans QUELQUE CHOSE DE MAL, mon court métrage précédent, le fils entamait déjà son chemin seul, indépendamment de celui de son père, créant d'ailleurs là encore un déséquilibre dans le récit. J'ai l'impression que, pour moi, le documentaire a creusé cette voie. La mienne. C'est en fabriquant le film puis lors de son montage que j'ai pris le recul nécessaire pour comprendre ce qui me travaillait. Il m'a permis d'évacuer beaucoup de choses, la relation père-fils n'est plus le centre de mon questionnement. Les échos autour du film, les manifestations positives après les projections ont été une forme de reconnaissance pour l'intégrité et la souffrance de mon père. »

Moi, Namir

enfants. J'ai obtenu une subvention pour faire un film, à partir d'un dossier envoyé à la va-vite qui mentionnait simplement que mon père avait été prisonnier, que nous n'en avions jamais parlé et que j'aimerais réaliser un film là-dessus. Il y avait d'un côté ce désir, encore flou mais assez ancien, de filmer mon père. De l'autre, ce film à faire, en une année. J'ai cherché le lien qui unirait les deux.

Au début, j'avais présenté le projet à mon père comme un film politique, sur son passé de militant. Je ne savais pas ce que je cherchais exactement mais lorsque je le filmais, je sentais que ça ne fonctionnait pas. J'obtenais des réactions comme celle que l'on voit dans le film : il me disait que je perdais mon temps ! J'ai



les modalités de mon propre engagement politique, je voyais comme une démission le fait que mon père ne m'ait pas transmis le sien.

Je lui ai donc dit franchement : « Il y a un manque de communication entre nous, tu ne m'as pas transmis certaines choses et j'ai des

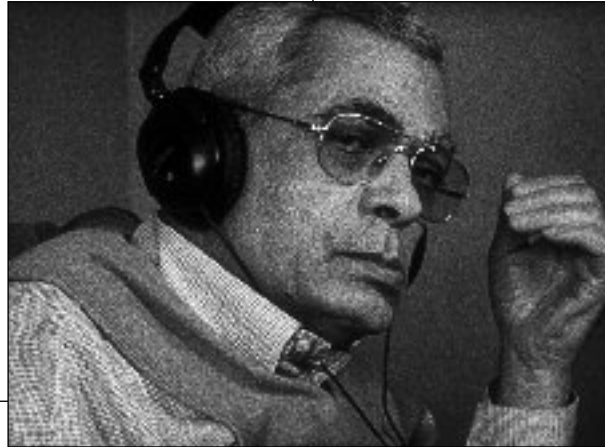
ANALYSE DE PLAN

Le plan étudié, à 21 minutes 55 secondes du début du film, dure 34 secondes et montre Namir roulant une cigarette pendant que Waguih, un gros casque sur les oreilles, écoute un enregistrement de la voix de son fils encore enfant. Namir, qui, contrairement à nous, ne perçoit pas le son de l'enregistrement, finit par demander à son père ce qu'il a entendu.

Pour mémoire(s)

Situé dans la dernière partie du film, le plan se déroule dans l'appartement de Namir et présente le fils et le père dans une position unique : le premier, enfoncé dans le canapé, écoute le second, à sa gauche — donc à droite de l'écran — installé sur la chaise du bureau devant une chope de bière. Le début de la séquence nous a montré Namir boudeur et muet, comme vaincu par la résistance de son père. C'est alors que Waguih s'est raconté, s'est dévoilé enfin. Les deux hommes ont commencé à se parler, comme si leur position dans le cadre avait rendu possible un élan nouveau dissipant le conflit. On peut supposer que Namir a profité de ce moment propice à la confiance pour proposer à son père d'écouter l'enregistrement. L'insert d'une cassette audio qui défile marque la transition.

Le plan s'articule selon quatre temps et trois mouvements de caméra durant lesquels le cadre demeure très serré. Les détails des objets et des personnages sont donnés à voir. D'abord, en plan fixe, les doigts de Namir enroulent méticuleusement une cigarette. On peut remarquer que cette image fait écho à celle montrant, juste avant la transition, les mains de Waguih égrenant un chapelet. Cette thématique religieuse fait d'autant plus le lien avec la séquence précédente où il était question de messe que la jeune voix fait allusion à Dieu. Second temps : la caméra suit le mouvement des mains de Namir et monte vers sa bouche. La cigarette est parachevée du bout des lèvres. Le visage de Namir, entièrement présent



à l'image, nous est donné à voir de trois-quarts, suggérant la présence proche de Waguih, à l'extérieur du cadre. Ce hors-champ insiste sur le triangle virtuel qui sous-tend l'action en cours : le fils, le père et la caméra. Namir allume sa cigarette, aspire, crache aussitôt une bouffée.

Le travail sur le son, essentiel, participe lui aussi des éléments suggérés plus que montrés. S'organise ainsi virtuellement un véritable collage temporel. On comprend d'abord intuitivement que c'est l'enregistrement de la cassette aperçue auparavant que l'on entend. Alors que Namir adulte fume sa cigarette à l'image, sa voix d'enfant explique que pendant que son papa est parti en vacances, il a quant à lui « fait des bêtises ». Le jeune garçon parle de lui à la première personne, comme il nomme son père « Monsieur Waguih Abdel Messeeh » d'un air important, confirmant qu'il est bien en train de jouer, d'inventer un ton et un personnage. Pourtant la qualité de l'écoute, nette et sans écho, indique que ce n'est pas du haut-parleur du petit magnétophone que sort l'enregistrement. Le second mouvement de caméra le confirme, dévoilant Waguih, de trois-quarts lui aussi, un imposant casque d'écoute barrant son crâne, la tête appuyée sur sa main gauche. Le spectateur comprend qu'il est censé entendre, de façon synchrone, ce qui sort du casque. Waguih est ici le point d'écoute : le témoignage enregistré ne parvient pas à Namir, qui, contrairement à ce que les premières secondes du plan suggéraient, est absorbé dans le silence de la pièce à

côté du sexagénaire. Les paroles de l'enfant, ponctuées d'expressions témoignant de son ironie et de son espièglerie, sont indéniablement drôles. Pourtant seule l'esquisse ténue d'un sourire traverse le visage de Waguih durant les treize secondes où on le voit les écouter. Concentré, Waguih trahit malgré tout son émotion par une respiration accentuée, qui soulève fortement sa poitrine. Il semble s'être réfugié dans un autre temps.

Le dernier mouvement de caméra ramène le visage de Namir dans le cadre. Presque aussitôt, son intervention — autre effet de montage sonore — se superpose à l'enregistrement ancien et vient réintégrer Waguih dans le présent. « C'est pas fini encore ? C'est intéressant ? Qu'est-ce qui se passe ? » demande Namir, faux naïf, afin d'engager son père à réagir.

Les dispositifs utilisés dans ce plan ont pour but de superposer deux temporalités : le passé commun aux deux hommes, symbolisé par l'enfance de Namir, et le présent qui les réunit. C'est l'univers mental de Waguih, comme imprimé en filigrane sur la pellicule, qui est rendu palpable. Dans la note d'intention qui accompagnait le film, Namir Abdel Messeeh écrivait : « Je repense à cette phrase d'un de mes professeurs après la projection de L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1895), le film des frères Lumière : « Ce qu'il y a d'étrange dans ce film, c'est que la caméra nous montre ces gens qui descendent du train avec empressement . Pourtant tous les gens qui sont filmés par cette caméra sont morts. Et nous les regardons vivre, s'animer, comme si tout cela se passait au présent ». Cette phrase rejoint sans doute ma préoccupation de cinéaste la plus profonde : l'intime conviction que le cinéma est l'art de filmer nos fantômes. » Après avoir quête les démons monstrueux du passé, il semble que Namir les exorcise en convoquant ici les fantômes familiers. Un partage en forme de réponse aux confidences de Waguih sur sa propre enfance. Une complicité passée qui ressurgit dans le présent. Un morceau d'héritage suggéré à ce père qui « faisait du son » avant que son fils souhaite devenir lui-même ingénieur du son. Il rappelle en tout cas que le documentaire ne cesse d'interroger la mémoire.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Composée de 12 plans, pour une durée de 5mn06s, la séquence étudiée débute juste après le générique, après 1mn22s de film. On y voit l'homme qui nous est apparu en pré-générique, seul dans sa cuisine, bientôt rejoint par un second. On comprend très vite que l'un et l'autre sont père et fils.

Un héros qui s'efface

Ils vont se faire face dans le salon. L'étude de l'extrait révèle un double mouvement significatif : alors qu'il impose Waguih, présent dans la quasi totalité des plans, en personnage principal, il révèle paradoxalement l'attitude d'effacement qu'il fait sien et le combat que mène Namir pour libérer la parole paternelle.

Le film repose, nous l'avons dit, sur une visite. Le cinéaste choisit de mettre en scène la sollicitation dont son père est l'objet : filmant d'abord Waguih dans son quotidien (1) — celui-ci se fait un thé à la menthe sur le plan de travail de la cuisine — le jeune homme pénètre dans le champ et vient se poster derrière lui. Ce plan souligne que c'est bien le fils qui vient chercher son père, le défaire de sa tranquillité. Waguih se sait filmé, comme il sait que Namir vient vers lui pour l'interroger. Il a, au préalable, consenti à participer au tournage.

C'est un dispositif filmique destiné à servir de déclencheur qui est mis en place. La caméra, portée par un opérateur, est placée au fond de la cuisine. Namir se donne un rôle actif, interpelle son interlocuteur pour établir le contact ; « Quel jour on est ? », demande-t-il dans le dos de son père, jouant du bilinguisme. C'est alors que Waguih marque son premier refus, en même temps que son incapacité, à participer sereinement à cette aventure intime : il semble

hésiter sur le fait que le 28 mars soit la date anniversaire de son arrestation avant d'avouer, isolé dans un cadre serré le montrant de profil, les mains toujours affairées, que « se souvenir de tout ça n'est pas facile » (2).

Namir fait alors une seconde tentative en invi-

tant son père à utiliser une carte de l'Égypte (3) pour lui faire expliquer le parcours qu'il a effectué, de prison en prison, durant ses cinq années de détention. Comme la date anniversaire, la carte géographique est une porte qui s'ouvre vers le passé de Waguih, un point d'ancrage concret qui fait aussi partie du dispositif. Si le père et le fils n'en sont pas encore à se regarder, ils fixent ensemble une direction commune. Leurs index qui filent ensemble sur la carte (4 puis 6), leur deux visages imprimés l'un derrière l'autre dans un même cadre — le contour de la tête de Namir, dans l'ombre, rappelant un négatif sur une pellicule photo (5) — symbolisent un véritable point de rencontre entre les deux hommes. Pourtant, Waguih se défile à nouveau.

« Plus que de connaître les faits exacts, que j'ai pu découvrir dans les livres, j'avais besoin d'entendre mon père mettre en mots son histoire » explique Namir Abdel Messeh, qui précise également dans la note d'intention du film qu'il se refuserait à utiliser « en off » les informations historiques recueillies durant les entretiens préliminaires. Or, c'est précisément sur ce chemin factuel que l'emmène Waguih. Il répond évasivement d'abord, poliment ensuite, à la demande de repères faite par Namir. Il se gratte le cou, révélant ainsi son embarras (7),

se lance ensuite dans une explication historique et froide des faits entourant sa libération, en 1964 : Nasser avait alors annoncé dès l'automne 1963 au journaliste Eric Rouleau, correspondant au Monde, qu'il souhaitait relâcher les communistes emprisonnés. Waguih continue sur le même ton, lorsque, seul dans le cadre cette fois et face caméra, il témoigne sur un ton monocorde (8), utilisant exclusivement la première personne du pluriel — « Nous », « ... notre raison de vivre », « ... notre vie » — agrégeant son histoire à celle de son groupe de camarades militants. Les épaules un peu voûtées, les bras croisés, le regard dans le vide, Waguih semble réciter une leçon apprise. En arabe et en français, une réaction presque agressive de Namir appelle un panoramique droite/gauche, qui ramène le fils dans l'espace du film. Contrechamp (9) : Waguih, enfermé dans un cadre plus serré qu'au début du plan précédent, le visage verrouillé par une moue boudeuse, les yeux et les épaules baissés, subit les paroles de Namir. La position et l'air incriminé du père, le ton du fils — off, à nouveau — peuvent figurer au spectateur une scène d'interrogatoire. Poussé dans ses retranchements, délogé de ses silences polis, acculé à reconnaître une certaine mauvaise foi, Waguih répond à demi-mot à son fils qui lui réclame davantage de sincérité : « c'est ce qu'on est en train de faire ». En un rapide plan de coupe, Namir acquiesce brièvement (10). Le plan suivant, (11 — au tournage, fin du plan 9), montre à nouveau Waguih, mais l'étreinte du cadre s'est desserrée. Il s'essuie la bouche comme pour la masquer, répond à une question ironique que l'expérience de la prison « n'a pas été une réussite à 100 % ». Waguih n'en dira pas plus que ce que suggère la litote, évocation pudique de la souffrance. Un « C'est tout » définitif (12) annonce le silence, clôt la séquence. La première séquence de combat est terminée. Les deux personnages sont à nouveau réunis dans le même plan. ☞





extrait du scénario

Pour obtenir l'aide à la réécriture du Centre national de la cinématographie, Namir Abdel Messeeh a constitué un dossier de présentation de son film, dans lequel figure un scénario, qui anticipe la réalisation du film. L'extrait reproduit est le début de ce document. On peut ainsi comparer l'ouverture du film, telle que le réalisateur l'avait prévue, et telle qu'elle a finalement été tournée et montée.



Salon Waguih / Intérieur jour ensoleillé

Waguih et moi sommes concentrés sur une partie d'échecs. Aucune parole n'est échangée. Une radio allumée avec de la musique classique. Le jeu d'échec en marbre et l'aménagement de la pièce laissent deviner un certain niveau de vie. On voit les deux visages qui se ressemblent énormément, concentrés sur le jeu. Mon père gagne la partie. La victoire modeste. Comme d'habitude. Il se lève. C'est l'heure de la sieste .

- Où est ce que tu as appris à jouer aussi bien aux échecs ?

- En prison.

Puis il quitte la pièce.

Chambre Waguih / Intérieur jour ensoleillé

La silhouette de Waguih, face à la fenêtre. Il baisse les stores, laissant disparaître la lumière de l'après-midi et plongeant la chambre dans la pénombre. Waguih en djellabah, assis sur le rebord du lit retire ses lunettes et se couche dans son lit, dos à la caméra.



Cuisine Waguih / Intérieur jour

Waguih, toujours en djellabah, est dans sa cuisine. Il prépare du thé. Je rentre dans la cuisine avec une carte de l'Égypte et lui demande de me montrer sur la carte, les endroits où il a été détenu. Il refuse. Mais je ne lâche pas l'affaire. Il ne veut pas parler.

- Ca ne sert à rien. Ca n'intéressera personne.

Bon gré mal gré, il s'approche de la carte et me montre les endroits où il a été détenu.

- J'ai été ici au Caire. Deux mois. Puis deux mois au Fayoum. Puis ici à Kharga, dans l'oasis. Deux ans puis à nouveau au Fayoum pour 1 mois. Ensuite je suis allé à Abuzabal quatre mois puis deux ans encore à l'oasis de Kharga. Enfin j'ai été envoyé à la prison militaire où ils m'ont libéré.

- Tu savais que tu allais être libéré à ce moment là ?

- Oui. Nasser avait annoncé fin 1963 que les détenus allaient être libérés. Dans un entretien qu'il a donné à Eric Rouleau, alors correspondant au « Monde ». Il nous a libérés le 28 avril 1964. Après cinq ans.

@ [le scénario en intégralité]



Mettre en scène le réel.

A la différence d'un réalisateur s'appêtant à tourner un film de fiction qui doit, en amont du tournage, produire un « séquenceur » et un découpage technique précis, le documentariste présente essentiellement les dispositifs filmiques mis en place, accompagnés d'une note d'intention. L'écriture du film documentaire se fait aussi en partie au moment du tournage puis ultérieurement lors du montage. Pour autant, s'il est laissé une large place à l'imprévu lors des prises de vue, le réel est forcément mis en scène, provoqué puis organisé par les moyens du cinéma.

Dans la mise en scène de la séquence analysée, on pourra ainsi se demander ce qui relève de la composition des plans. Comment les corps sont-ils disposés dans le cadres, dans la cuisine d'abord puis dans le salon ? Quelles différences apparaissent entre ces deux moments ? Quels en sont les effets sur le spectateur ? A travers la scène d'entretien se déroulant dans le salon, on tentera de différencier ce qui appartient aux intentions supposées de Namir Abdel Messeeh de ce qui s'est passé au tournage, puis de ce que le montage a ensuite permis de signifier.

On pourra également à travers cette séquence relever comment est souligné ce qui sépare Namir Abdel Messeeh de Waguih : différence physique d'abord (corps robuste derrière une silhouette plus fragile), différence d'histoire et de culture ensuite (l'un s'exprime majoritairement en arabe, l'autre en français), différence idéologique enfin qui explose lors de l'entretien (l'un appartient à une génération qui s'est engagée collectivement quand l'autre fait partie des trentenaires plus individualistes). En contrepoint, on pourra relever les actions qui les réunissent dans nombre de plans : le frôlement des doigts sur la carte de l'Égypte, l'apparition du visage de Namir comme l'ombre de celui de son père en bord de cadre ou encore le glissement du père au fils au milieu du huitième plan. Se croisent ainsi deux désirs antagonistes chez le fils, le besoin de comparaison permanent avec son père et la nécessité d'affirmer la séparation. On pourra montrer en quoi la seconde moitié du film fonctionne à l'inverse, mettant en avant ce qui rassemble le père et le fils mais leur consacrant des espaces filmiques séparés. Au total, on verra que le film, emblématisant de fait le chemin accompli par le cinéaste, fonctionne sur un effet de miroir inversé qui pivote autour de la séquence en vidéo couleur.



tu es le père

Le documentaire se pose assez régulièrement dans la sphère familiale pour y révéler les liens, interroger la filiation et les traces qu'elle laisse entre générations. Exemple,

PETITE CONVERSATION FAMILIALE d'Hélène Lapiower (2000) cherche les racines de la réalisatrice en interrogeant la judéité de sa famille. La simplicité des moyens de tournage en vidéo a augmenté considérablement le nombre de ces films centrés sur la cellule intime. La comparaison avec TOI, WAGUIH d'une séquence de CAPTURING THE FRIEDMANS d'Andrew Jarecki (2004) ou même de TARNATION, auto-fiction de Jonathan Caouette (2003), aidera à relever différentes modalités de mise en scène du motif de la quête. Autre parallèle éclairant : DIX-SEPT ANS (2004, ci-contre), de Didier Nion, construit lui aussi sur des entretiens, donne à voir une relation père/fils fondée sur l'acceptation et le rejet à travers la place symbolique que le jeune Jean-Benoît accorde au cinéaste en train de le filmer. Dans le domaine de la fiction, RESSOURCES HUMAINES de Laurent Cantet (1999) ou DE L'AUTRE CÔTÉ de Nassim Amaouche (2003) montrent, comme TOI, WAGUIH, que la rencontre nécessaire avec le père oblige à se mesurer à lui puis à se séparer. Le propos du film n'est pas tant le passage à l'âge adulte que l'observation d'un moment particulier de la vie d'un homme, celui où il doit briser l'image du père pour tracer son propre chemin. Un passage initiatique. 📞



réalisateurs à l'écran

« Si je voulais qu'il se dévoile, il fallait que je me dévoile, moi aussi. Et pour cela, il fallait que je ne sois plus derrière la caméra mais devant. Avec lui. » explique le réalisateur dans la note d'intention de son film. C'est sa dimension intime qui offre paradoxalement son ampleur à TOI, WAGUIH, qui tient davantage de la chronique d'une relation que de l'essai politique. S'il faut souligner qu'il est assez rare que les documentaristes, contrairement aux journalistes de télévision, soient présents physiquement devant la caméra, il sera pertinent, grâce au visionnage d'une ou deux séquences de ROGER ET MOI (1989) ou de BOWLING FOR



COLUMBINE (2002), de différencier la posture de Namir Abdel Messeeh de celle de Michael Moore qui choisit aussi cette forme de transgression mais fait de la présence de son propre corps à l'écran un argument d'autorité au service d'une démonstration.

Un exercice de tournage d'interview avec une caméra DV mettra l'accent sur les différences obtenues en fonction de différents dispositifs reposant respectivement sur une voix off, une présence hors champ ou une intervention de l'enquêteur à l'image.

On pourra enfin élargir la discussion en évoquant différents modes d'apparition de cinéastes de fiction dans leurs propres films. La palette est large, des acteurs-réalisateurs que Thomas Salvador représente avec brio dans DE SORTIE aux brèves apparitions — « caméos » — d'Alfred Hitchcock (ci-dessus : VERTIGO, 1958) dans chacun de ses films.



argentique/numérique

Alors que la majorité des films documentaires sont aujourd'hui tournés en vidéo, TOI, WAGUIH a recours à la pellicule. Seule la séquence du départ à la retraite de Waguih a été tournée en vidéo couleur, en amont du tournage en argentique. A l'occasion de la projection, puisque le film sera vu en salle sur pellicule 35 mm, il sera

intéressant de repérer la coexistence et la place respective des deux types d'images puis d'en comparer la qualité (grain, luminosité, profondeur de champ). On comparera ensuite les différents dispositifs filmiques — position de la caméra, place des personnages, des corps dans le cadre — mis en place dans chacun des deux cas.

Autre exercice possible : comparer l'attitude de Waguih par rapport à son fils, Namir, quand celui-ci le filme derrière le viseur de sa caméra DV (photogramme 2) et quand il est face à lui, tous deux devant l'objectif de la caméra 16 mm. Inversement, on pourra comparer la place du chef opérateur dans le dispositif du second photogramme à celle qu'il occupe dans le dispositif du premier.



NŒUD PAPILLON DE RIGUEUR POUR TÊTES CARRÉES

stefan-flint müller

Un jeune vidéaste filme sa vie à Berlin, ses activités, ses amis, tout en détournant et recréant les lieux et objets de la capitale de l'Allemagne réunifiée.

LE RÉALISATEUR

Né à Berlin en 1981, Stefan-Flint Müller grandit dans une décennie à l'origine d'un double bouleversement déterminant pour sa création future. C'est d'abord l'explosion de la vidéo : au premier festival d'art vidéo de Locarno en 1980, succède en 1984 le Videonale de Bonn, premier festival international allemand consacré à ce médium — NŒUD PAPILLON... sera l'un des courts métrages remarquables de l'édition 2005. C'est ensuite la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989, qui fait de la ville la capitale de l'Allemagne réunifiée. Stagiaire à la

télévision et dans la publicité, Müller opte pour le service civil auprès d'handicapés, durant lequel il tourne NASSE ZIGARREN FÜR BERLIN (2002), inaugurant une série de vidéos débridées et iconoclastes : BEST OF LUKAS M. (2003), SCHLITZOHRWURM (2004), TRICKY (2004), PUTZMITTELABENTEUER Vol. 1 (2004), DIE KLEINE BIOMAHLZEIT (2005), ME AND THE MINI (2006). Depuis 2004, il a intégré l'école supérieure des arts de l'image de Hambourg et apparaît comme l'une des figures de proue du court métrage, format prolifique outre-Rhin.

FICHE TECHNIQUE

Production, image, son, montage, décors Stefan-Flint Müller
Musique Bettie Serveert

Allemagne, 2004, 13 minutes,
35 mm, 1/1,66, couleurs

Dossier rédigé par
Guy Astic



genèse

Spontanéité de l'art

Dans l'obligation d'attendre quelques mois pour s'inscrire à une école des Beaux-Arts, Stefan-Flint Müller met ce temps à profit pour tourner. Le carton de NŒUD PAPILLON..., « Un Berlinois de vingt-deux ans nous présente des méthodes pour combattre l'ennui », démarque ainsi tout autant le contenu à venir du film que l'état d'esprit du jeune réalisateur bien décidé à ne pas céder alors au désœuvrement. Déjà convaincu de la force expressive de la musique expérimentée dans NASSE ZIGARREN FÜR BERLIN (2002), il souhaite franchir un cran : après un premier court plus photographique que filmique, il entreprend de se consacrer à la cinéprise, de faire parler le pouvoir des images mobiles. Animer l'inanimé est un programme de création annoncé dès la conversion en pictogramme, puis en homme, du bouton d'ouverture des portes d'un train de banlieue berlinois à l'origine du titre. À cet égard, la trajectoire artistique de Müller s'apparente à celle de David Lynch qui a opté pour le cinéma parce qu'il voulait « faire bouger » ses réalisations plastiques : SIX MEN GETTING SICK (1966), entre autres, est un film d'animation d'une minute projeté en boucle sur un écran-sculpture.

Le tournage de NŒUD PAPILLON... a duré neuf mois : de nuit, de jour, en toutes saisons ou presque. Il n'y a eu aucune planification des prises de vue, aucun synopsis, encore moins de scénario. Cela confère à la ville filmée une dimension paradoxale : lieu de vie identifiable, data-

ble — la course du début renvoie au marathon de Berlin, programmé le dernier week-end de septembre ; une pancarte invite à une journée « portes ouvertes », le 11 septembre 2004, pour visiter le Roten Rathaus, l'hôtel de ville en brique rouge sur Alexanderplatz —, elle apparaît aussi comme un espace contemporain mouvant, décomposé/ recomposé. Comme si la réalité berlinoise ne pouvait se laisser appréhender que sur un mode fragmentaire, suivant un principe de dislocation spatio-temporelle généralisé : pas vraiment d'avant d'après ; pas de hiérarchie ou de liens directs entre les espaces. À sa façon, Müller transpose la frénésie transformationnelle à laquelle a succombé sa ville natale une fois disparus le Mur et les check points. La sensation de flux ininterrompu et discontinu des images est obtenue également par un montage qui n'a pas été réalisé après coup : le cinéaste montait au fur et à mesure, tous les deux-trois jours de tournage. L'apparence aléatoire de l'enchaînement des séquences s'en trouve renforcée, la spontanéité artistique intensifiée, au point d'engendrer un authentique film-happening.

Œuvre d'un autodidacte, NŒUD PAPILLON... emprunte à la forme autofictionnelle : on y voit l'artiste évoluer dans son atelier, venir occuper Berlin comme si c'était un vaste laboratoire d'animation, se fondre lui-même dans la réalité reconfigurée — il se transforme en point noir du « i » de « Information ». Manière de dire la disparition et l'omniprésence de l'artiste dans son court métrage.

PROPOS DE STEFAN-FLINT MÜLLER

Un homme, une ville

C'est par-dessus tout à cause de Berlin que j'ai fait ce film. Ce que l'on y trouve est ce qui m'a le plus touché à ce jour au point de ne pouvoir le garder pour moi. Berlin est une ville haute en couleurs et je voulais donner

sin sur papier à l'infographie ; l'important, c'est de rentrer dans le mouvement, de l'enclencher et le maintenir. Je pense que je n'utiliserais jamais la 3D avec l'ordinateur et que je ne ferais jamais un film qui soit tout entier animé. Ce que je veux, et seulement, c'est parvenir à exprimer

Itinéraire d'un vidéaste bateleur

à tout le monde la possibilité de la découvrir comme je la vois moi-même. J'ai pensé qu'il pouvait être intéressant de placer tout cela sous une lumière différente, de montrer la vie urbaine sous plusieurs facettes, de faire se côtoyer le pire et le meilleur, les choses belles ou étonnantes, comme les chapeaux, et celles plus merdiques, la publicité au premier chef. Mon travail dans la publicité m'a montré tout ce que je ne voulais pas faire. D'où le plaisir que j'ai pris à détourner les slogans, à secouer cette institution qui nous matraque de toutes parts ; à mon tour, j'ai attaqué la pub par tous les côtés, d'en haut, d'en bas, de face, par derrière...

Faire feu de tous bois

Même si je qualifierais plutôt mon travail d'animation expérimentale, je ne me focalise pas sur une technique en particulier. Je pars d'une idée et cherche le meilleur moyen pour la concrétiser. Je ne préfère pas le des-

mes idées de façon mordante. J'aime être autonome, aller vite — TRICKY est un court que j'ai réalisé et monté en un jour. Dans le cas de NŒUD PAPILLON..., j'ai tout tourné avec une petite caméra DV (Digital 8) et j'ai fait le montage avec Adobe Premiere Pro. Pour le reste, j'ai improvisé et me suis laissé porté par mes idées : la lumière, les prises de vue, j'ai appris à les maîtriser sur le terrain. Je n'ai pas travaillé avec une équipe permanente : tout le monde a pu venir donner la main. J'ai parfois recruté des gens dans la ville pour simplement appuyer sur le bouton d'enregistrement ou les faire se tenir devant des affiches. La majeure partie d'entre eux avait quatorze ou quinze ans et s'amusait à faire avec moi des choses idiotes. La plupart du temps nous étions seulement deux ou trois, à nous balader dans Berlin. J'ai découvert tardivement, durant mes études et donc après avoir tourné mon film, Georges Méliès. Or, dans sa façon de

transformer la réalité et de dévoiler les pouvoirs d'illusion du cinéma, il aurait pu devenir mon modèle principal pour mon court métrage, et qu'importe les cent ans qui nous séparent !

Potache ou critique ?

J'ai toujours rêvé de me trouver devant un parterre d'une centaine de personnes ; pour pouvoir faire l'âne devant tout le monde. Plusieurs de mes courts n'ont pas pour but de produire réellement du sens : PUTZMITTELABENTUEUR Vol. 1 est un jeu de mots vidéo ; BEST OF LUKAS M. filme mon petit frère, un salopiot plutôt cool ; SCHLITZÖHRWURM est une suite d'idées insensées, érotiques et sottes ; plus récemment, ME AND THE MINI (2006), tourné dans le désert égyptien, porte sur une voiture que j'aurais voulu gagner à un concours. Pourtant je ne renonce pas à plus de sérieux. En fait, avec NŒUD PAPILLON..., je ne voulais pas simplement jouer au clown mais provoquer aussi des renversements, permettre de regarder autrement le monde. En tous cas, j'aimerais me situer entre les deux : amuser, m'amuser et ménager de nouvelles façons de voir afin d'interroger certaines valeurs, certains comportements.

Traduit de l'allemand par Guy Astic (juillet 2006).

découpage séquentiel

Partie 1 - Ouverture en deux temps

1. Vignette animée

Dessin animé en papier découpé sur le moteur de pédalo : les jambes d'un homme crachant des balles et renversant une caméra, l'ensemble dessinant une tête. Fondu au noir.

2. Changement de film (00mn25s)

Voix off dans un train : « Non ! Pas encore un de ces horribles films tristes ! » Bouton d'ouverture de porte : collage d'une silhouette dessinée et d'un carton : FLIEGENPFLICHT... Silhouette en live. Une main tire et l'abat. Sur la tête-écran de télévision : « Un Berlinois de 22 ans nous présente des méthodes pour combattre l'ennui. » (01mn04s)

Partie 2 - Nouvelles façons d'agir (01mn04s)

3. Succession d'actions revues et corrigées, à partir surtout de placards publicitaires : courir à contre-courant (01mn13s) ; faire du vélo (01mn36s) ; faire du cheval (01mn47s) ; nager (02mn25s) ; regarder la télé (02mn59s).

4. Faux écran de télévision : publicités (03mn09s), reportage de la chaîne NTV sur les trente-trois plus beaux chapeaux de Berlin (03mn28s), tempête (04mn08s), interruption des programmes (04mn22s).

5. Retour aux actions : jouer au hockey (04mn32s) ; non passer l'aspirateur (04mn35s) ; jouer au golf (04mn56s).

Partie 3 - Nouveaux mots d'ordre (05mn22s)

6. « Mes devises » : réécriture de cinq slogans publicitaires.

7. « Ma cuisine » (06mn02s), « mon séjour » (06mn08s), « ma maladie » (06mn29s) ; « mes petites amies » (06mn40s) ; « ma transformation » (07mn21s)

8. Logotypes et signalétiques détournés. À partir du « i » de « information » (07mn34s) ; point G (07mn53s) ; « paix » (08mn04s) ; yin et yang (08mn10s) ; nom de rue (08mn48s) ; carton rouge (09mn04s) ; « McDonald fabrique des hommes avec des seins » (09mn21s) ; « Attention Nazis ! » (10mn22s).

Partie 4 - « Mes amis verts (les flics) » (10mn54s)

9. Créatures classées : de la plus intelligente à la plus bête (11mn00s)

10. Provocations : Popstars (11mn12s) ; sur le grill (11mn29s)

Partie 5 - générique de fin (11mn44s)

11. Carton : « C'était NŒUD PAPILLON... Ceux qui doivent aller aux W.C. peuvent partir. Voici les membres de l'équipe du film qui ne veulent pas être reconnus. » Passage en revue, avec trois guest stars : Winnie l'ourson, Pinocchio et le gardien de buts Olli Kahn. La télécommande « arrête ces conneries »



Cadavres exquis

NCEUD PAPILLON... préfère à la linéarité narrative le régime associatif des motifs et l'enchaînement improvisé des images. Müller adapte l'expérience des cadavres exquis, inventée par les surréalistes vers 1925, qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ait accès aux collaborations précédentes. La première phrase ainsi obtenue a donné son nom au jeu collectif : « Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau. » Le film reproduisant au plus près cette pratique est MYSTERIOUS OBJECT AT NOON (1999). Apichatpong Weerasethakul tourne l'histoire d'un garçon handicapé et de son professeur racontée par des villageois thaïlandais qui imaginent, chacun leur tour, la suite. Dans cet esprit, un exercice ludique et formateur... Soit une phrase liminaire narrative : chaque élève se procurera une image évoquant à ses yeux la phrase. En classe, les images collectées seront tirées au hasard, mises bout à bout. Chaque image sera d'abord commentée par chacun des élèves, ce qui aboutira à une production textuelle "brute", sans lien logique. La réflexion sera ensuite menée sur la façon de construire une progression diégétique, d'utiliser des embrayeurs logiques et narratifs pour lier phrase liminaire et images successives. L'évaluation finale portera sur le texte d'imagination rédigé par les élèves.

ANALYSE

NCEUD PAPILLON... est une réalisation gonflée. Elle excède toute focalisation centralisatrice, s'abandonne à la dérive du point de vue dans le sens de la démultiplication, de la saturation, de la perte des repères ordinaires. Müller substitue à l'illusion d'une détermination unique de la

repartir de plus belle. Réactiver la multiplicité des signes et des signifiants passe par la relance permanente du mouvement.

Cinémagie d'outre-Rhin

Pareil *modus operandi* rappelle l'obsession de Georges Méliès (1861-

Multiplicité active

réalité celle du possible-à-chaque-instant, le moindre élément urbain (monument, signalisations, réverbère, poubelle...) pouvant changer de nature ou de fonction. Il ménage ainsi un débordement du voir, certes en phase avec la frénésie du régime visuel contemporain — l'hétérogénéité des images donne au film des allures de zapping —, mais résultant surtout de l'euphorie formelle. Aussi empressés que soient les enchaînements, le cinéaste montre la métamorphose des détails, ce qui le distingue d'un Jean-Gabriel Périot et sa pratique ultrarapide du montage (21.04.02, DIES IRAE, UNDO)¹. Double trublion de l'actrice Franka Potente dans COURS, LOLA, COURS (1998) de Tom Tykwer, lancée dans une traversée effrénée de Berlin, Müller s'interdit l'essoufflement, la voie tracée. Il court à contre-sens, défie les lois de la gravité en équilibre sur les placards publicitaires, tombe pour se relever aussitôt et

1938) pour la cinématique, le raccord dans le mouvement, le spectacle donnant vie à l'inanimé. Animateur des rues berlinoises, à l'instar du « cinémagicien » à Montreuil ou dans son théâtre Houdin, Müller enchaîne les trucs pour faire interagir corps et décors, intensifier le réel par l'artifice et vice versa. Comme s'il revenait à l'enfance de l'art, à Méliès donc, il attire l'attention sur la façon amusante et simple dont apparaissent, se transforment les figures et les formes : il suffit d'un jeu de cache/contre-cache ou de camouflage/grimage pour animer des logos, d'un trompe-l'œil pour voir des policiers mijoter dans un auto-cuiseur, d'un carton découpé pour transformer une poignée de porte en Pinocchio, d'une tête escamotée remplacée par un visage de papier pour exhiber une copine idéale. Dans ses loufoqueries funambulesques — on voit souvent les fils comme dans les courts de

Méliès —, le truqueur allemand dévoile les coulisses, sa saisie sensible de la matière urbaine, tour à tour acteur, faiseur, monsieur Loyal à la manière du pionnier français, omniprésent dans ses bandes. De même que l'on peut rapprocher la démultiplication du corps dans L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC (a, 1901) et dans COPY SHOP (b, 2001) de Virgil Widrich, LES AFFICHES EN GOGUETTE (1905) se rappelle à nous dans NCEUD PAPILLON... : même



rapport malicieux à la police, même détournement des slogans, même retraitement live de l'aplat publicitaire.

L'art du bricolage

Si NCEUD PAPILLON... ne raconte pas vraiment, il relate au cœur même de la déliaison : il procède par associations, courts-circuits et connexions, rimes visuelles et surimpressions. Flot turbulent d'images — l'avis de tempête sur Berlin dans le faux journal télé est programmatique, 4mn5s —, le film oscille entre cohésion et dispersion. Poète de l'asphalte, Müller engendre des visions disparates prises dans un flux capricieux et réparateur digne du travail d'Henri Michaux écrivain et graphiste. Si la discontinuité et la mutation de tout constituent le mouvement général la musique est là pour faire tenir l'ensemble : les chansons de Bettie Serveert, groupe hollandais de la scène rock indépendant, posent le rythme comme articulation ultime. Film du collage et du montage, NCEUD PAPILLON... est un film du bricolage par-dessus tout, au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss dans LA PENSÉE SAUVAGE (1962) : il est un assortiment d'éléments que ni leur substance, ni leur destination ne prédisposaient à figurer ensemble (le football, le passé nazi, la pub, le golf, Popstar, le point-G, etc.), mais que l'initiative du bricoleur déplace de leur site originel et amène à une forme et une signification inédites.

1. Ils peuvent être en partie visionnés sur le site du cinéaste : <http://jgperiot.free.fr>.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Seconde ouverture de **NŒUD PAPILLON...**, la séquence retenue (00mn25s-01mn05s) prolonge les effets déstabilisants de la vignette animée inaugurale ; le spectateur reste indécis : s'agit-il du générique, du début in medias res, du logo animé de la maison de production ? Elle engage et préfigure ainsi la dynamique fondant les choix esthétiques du court métrage : se délivrer de la posture de l'épuisement, des crispations formelles et dogmatiques, du mal répandu qu'est l'ennui.

Ouverture(s)

Sortir des rails

Le vidéaste opère une série de ruptures vouées à inscrire son film dans une voie de création oblique. Aux quelques notes de piano sur le défilement de la ville depuis la vitre d'un train de banlieue répond le rôle d'une voix sans visage (« Non ! Pas encore un de ces horribles films tristes ! »), ce qui oblige la caméra à effectuer un panoramique rapide pour regagner l'intérieur du compartiment. Aussitôt, donc, la trajectoire empruntée est doublement corrigée, par le son et par l'image. La bifurcation audiovisuelle exprime le refus d'un commencement devenu cliché — les plans de train urbain que Müller a tant vu dans les festivals — et la volonté de sortir de la grisaille des images toutes faites (elles sont encore en noir et blanc au début). Une autre voix suggère de « change[r] de chaîne », anticipant la facture zapping des plans à venir. C'est à partir du bouton de commande de porte, détail graphique à l'origine du titre, que le film enclenche un dispositif préférant la récréation du monde environnant à sa saisie naturaliste. Müller répète six plans sur le doigt actionnant le bouton ou, au lieu de zoo-

mer, enchaîne près de dix autres plans pour approcher du visage-écran abattu. Il accorde de la sorte une prééminence au montage. Oublié le simple enregistrement : il faut parler d'événement visuel. Cela se confirme avec le collage (la silhouette de carton affublée au bouton de commande) et le mouvement de conversion lancé et inépuisable : dans un fondu enchaîné, la figurine devient en partie figure humaine (la tête remplacée par un écran cathodique de carton). Mais elle a encore une allure d'agent de la circulation, avec sa main gauche levée. Elle finit par jeter le nœud pap' avant d'être descendue. L'exécution symbolique de ce qui pouvait entraver la création est achevée ; la couleur peut advenir. Place à de nouvelles images, à une nouvelle bande son ; plus loin un pistolet starter donne le départ d'une course mais aussi de la musique rock du film.

Donner le ton

D'emblée le verbe est réduit au minimum, comme par peur des paroles formatées. Dans le peu de mots prononcés place est faite à la familiarité. La version originale, plus "musclée", parle de « film de merde », opérant un effet de bouclage avec l'ultime commentaire concernant Stefan Ott arrétant « ces conneries ». Le ton est à la provocation, comme l'illustre cette « saleté de nœud pap' » arraché, mais l'anticonformisme affiché est une façon de revenir à la réalité concrète et aux « chiens noirs de la prose » (Victor Hugo), à l'image du corps-écran allongé sur l'asphalte, dans les bruits de la ville. Müller réanime l'humour tarte à la crème du slapstick ou pipi-caca des farces anciennes (pieds de nez à la police ; déjections recouvrant l'écran télé hors service ; toilettes publiques...), tout en digérant les pratiques urbaines du détournement (graffitis et réécriture des slogans ; défis à la Jackass : « J'adore chevaucher des hommes mais seulement s'ils jouent de la batterie en soutien-gorge », etc.). Cependant, NŒUD

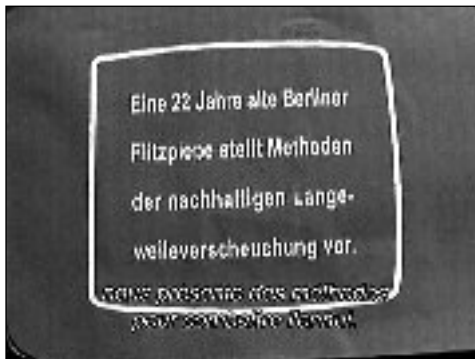
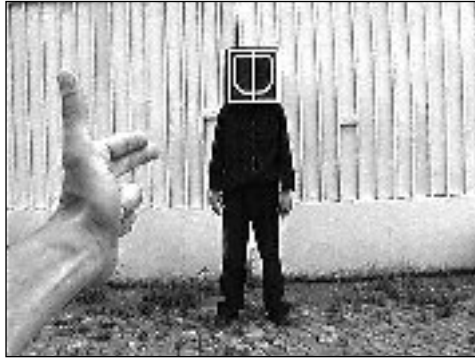
PAPILLON... reste aux antipodes du phénomène JACKASS, série d'abord diffusée sur MTV : les protagonistes imaginent les paris les plus fous ou du plus mauvais goût, se jettent contre la réalité mais sans engendrer la moindre création ou métamorphose. À la différence de la dimension ludique assumée par Müller, un rien cartoonesque (comme le claquement de balles tirées depuis une main revolver), qui sert la réinvention jubilatoire et irrévérencieuse du réel — à l'instar d'ENFERMÉS DEHORS (2006), Albert Dupontel ajoutant la critique sociale.

Autof(r)iction

La séquence inscrit l'engagement total du réalisateur, dans et à la régie de son film. Cette main qui tient la caméra et entre aussi dans le champ pour "tirer", ajouter un carton découpé, tourner la page afin de donner à voir les méthodes susceptibles de combattre l'ennui ; le carton parlant d'un Berlinois de vingt-trois ans ; la voix "off". Tout concourt à faire de Müller un moi décalé au cœur de la perception du monde, un peu infantile et fantasque, ce qui est une façon de prolonger la tradition romanesque d'Europe centrale qui projette le personnage de l'immaturo comme un découvreur de possibles. Or c'est un moi potache qui, l'air de rien, égratigne les institutions, ménage la résistible légèreté des représentations présumées constituées : ici, la télévision ; là, la publicité ; McDonald's, ailleurs, qui « fabrique des hommes avec des seins » — ce qu'illustre SUPER SIZE ME (2004), le documentaire de Morgan Spurlock et suggère aussi DIE KLEINE BIO-MAHLZEIT, court métrage plus récent du cinéaste allemand. En définitive, la séquence projette le film comme une œuvre organique, l'œuvre en ses circuits de formes et de sens avec son géniteur en son milieu, signifiant que la vie est coexistence, l'art interconnexion. ☞



1. Dans une version plus longue de son film, le cinéaste jette même un seau de pisses sur l'affiche Comedy by RTL.



Autoportrait. La double ouverture du film signe la présence vive de Müller cinéaste autant, sinon plus, que celle de Müller jeune homme.

NCEUD PAPILLON... est aussi bien la chronique filmée d'un Berlinois que le portrait de l'artiste au travail comme l'indique l'issue de la vignette animée : silhouette humaine, caméra et boules renversées aboutissent à un visage. Cette polarité posée, les élèves seront conviés à relever dans le film les éléments témoignant de sa personnalité d'homme d'un côté, d'artiste de l'autre — la ligne de partage n'étant pas toujours nette. Ils pourront s'aider des rubriques (« mes devises », « ma cuisine », « mes copines », etc.), mais les éléments sont disséminés dans l'ensemble du court métrage. Du côté de l'homme, on retiendra son physique et ses mimiques, ses préférences (plutôt hétérosexuel, attentif au foot, proche de son frangin, etc.), son rapport provocateur à l'autorité, indiquant au passage les conditions de filmage — « je suis Volker et je siffle quand la police arrive ». Du côté de l'artiste, on relèvera son sens de l'observation, du graphisme simple et expressif, sa faculté à recourir à divers moyens d'expression (vidéo, installation, dessin, **body-painting**, grimage...). Ce travail servira de matière pour un court autoportrait filmé en montage alterné : l'élève, incarnant le cinéaste dans un contexte urbain ou dans un cadre unique — pourquoi pas devant un miroir, pour reprendre le dispositif inaugural de L'ÂGE D'HOMME (1939) imaginé par Michel Leiris ? — évoquera des traits de sa personnalité (l'homme et l'artiste) que des extraits du film illustreront au fur et à mesure.

Trucs et techniques d'animation

Sans s'interdire des procédés plus modernes, exception faite des effets spéciaux numériques, Müller aime animer à l'ancienne, se plaît à créer l'illusion tout en dévoilant les effets employés — d'où la dimension « film à trucs » à la Méliès de son court métrage. Son approche, volontairement « primitive », met l'accent sur la facture artisanale de son travail : utilisation des cartons (bulles ajoutées aux affiches), fil permettant de tirer les détritrus quand le cinéaste s'improvise joueur de flûte de Hamelin, branches d'arbre brandies au premier plan pour donner l'impression de mouvement, maquillage, trappe escamotée (Müller passant sous une voiture), renversement des axes (enfant sur le vélo dessiné à la craie sur le bitume ; Müller inhalant la fumée de cheminée)... Voici quelques techniques d'animation selon qu'elles sont employées : 1. pendant le tournage (en direct) ; 2. après le tournage (essentiellement au montage).

1. Le **trompe-l'œil**. L'exemple le plus frappant visuellement est le bras manquant de Müller happé par une affiche publicitaire. La série des chapeaux de Berlin est aussi remarquable : utilisant une marionnette tronçonnée, le cinéaste joue avec les perspectives (premier plan/arrière plan), brouille les rapports scalaires pour la mettre à hauteur des monuments ou mobiliers urbains (la Fernsehturm, une enseigne de magasin, etc.).



2. Le **défilement à l'envers de la bande image** — la course du début — utilisé dès 1896 par les frères Lumière avec DÉMOLITION D'UN MUR. La technique d'animation image par image, dont l'ancêtre est le « truc par arrêt de caméra » cher à Méliès. On distinguera, d'une part, le **stop motion** appliqué à de la matière inanimée — voir LES NOCES FUNÈBRES (2005) de Tim Burton ou les studios Aardman (WALLACE & GROMIT). Müller y recourt avec le papier découpé (cela concerne surtout la publicité pour les préservatifs avec le mouton). Il y a, d'autre part, la **pixilation**¹, permettant de filmer des acteurs réels image par image — GISELE KÉROZÈNE (1989), le court survolté de Jan Kounen, repose exclusivement sur cette technique. Müller n'emploie qu'une dizaine de secondes de pixilation, notamment avec les passants emportés par leurs parapluies dans le faux journal télé. ☞



Réjane Hamus-Vallée, LES EFFETS SPÉCIAUX, Paris, Cahiers du cinéma, scérén-cndp, coll. « Les petits Cahiers », 2004 ; Dick Tomasovic, LE CORPS EN ABÎME. Sur la figurine et le cinéma d'animation, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2006.

1. Rien à voir avec le pixel ! Pixilated en anglais signifie bourré, ivre. Plus littéralement, c'est être ensorcelé par des pixies, de l'anglais pixy-led (dirigé par un pixy) — un pixie désignant une sorte de fée ou de lutin.

ANALYSE DE PLANS

NŒUD PAPILLON... nous entraîne dans une course effrénée à travers Berlin que rien ne semble arrêter ou ralentir. La bande son rock paraît tourner indéfiniment, la dynamique digressive et transformationnelle des images n'épargne aucun lieu de la capitale. Pourtant l'incroyable a lieu.

Escale au musée

Se glisse dans le mouvement ce qui s'apparente à un temps mort, sauf qu'il s'avère d'une intensité inédite puisqu'il suspend, même si cela reste bref, le processus de conversion et la vitesse de l'enchaînement. Moment grave ou d'une insoutenable légèreté : Müller s'arrête au musée juif de Berlin (08mn33s-08mn50s)

La caméra capture dans son champ le panneau de signalisation du Jüdisches Museum (plan 1), caractéristique entre tous. Reproduisant un cercle rompu, avec une ligne brisée, le panneau schématise l'allure générale du bâtiment. Inauguré le 9 septembre 2001 — événement de taille pourtant vite oublié en raison de la déflagration du 11 septembre —, le musée conçu par Daniel Libeskind, architecte américain d'origine polonaise, présente une façade brisée en différents pans, dont la forme évoque un éclair (*der Blitz*), surnom que lui ont donné les Berlinoises. L'ensemble apparaît comme une image de la souffrance de la communauté juive sous le Troisième Reich. Il semble y avoir une conjonction entre la forme en saillies et fentes du bâtiment et le trajet capricieux, zigzagant du film de Müller. D'ailleurs, une fois la caméra rapprochée du panneau après une série de plans courts saccadés, le cinéaste colle du côté de la ligne brisée — qui figure alors le profil — un carton esquissant une tête tronquée (plan 2). On croit retrouver la tête dessinée de la vignette animée du début.



Le fondu enchaîné finit d'opérer la fusion : le visage de Müller apparaît de profil sur un mur uni (plan 3), comme si l'homme, le logotype, voire le musée ne faisaient qu'un.

C'est là qu'intervient le suspens, soigneusement mis en scène. Le doigt sur la bouche, Müller fait entendre un « chut » prolongé. L'action frappe d'autant plus que le son off a été coupé, la chanson de Betty Serveert, « Not Coming Down », comme effacée. Le cut sonore laisse entendre un bruit d'horloge atténué. Moment de recueillement ? Pour signifier un peu plus le changement de tonalité, la mise entre parenthèses du non-sérieux, Müller se tourne vers nous, toujours le doigt sur la bouche : regard caméra. Ses yeux ont beau briller d'un éclat malicieux, une forme de solennité transparait dans cette gestuelle. Bien plus qu'ailleurs dans le film s'exprime ici le poids de l'implicite,

ce qu'un texte ou une image suggère en plus de ce qui est dit ou montré. Le « chut » n'est pas simplement prononcé parce que l'on est à proximité d'un musée ; le cinéaste nous enjoint au silence pour mieux percevoir la proximité de l'Histoire, entendre encore résonner l'effroyable de l'Holocauste. Toutes proportions gardées, le jeune réalisateur semble se faire l'écho de la formule de Theodor Adorno : au « Après Auschwitz, il est impossible d'écrire des poésies » pourrait correspondre : « Aux portes de ce musée, il est impensable de ne songer qu'à faire le clown ». Il faut noter, au demeurant, que l'autre mention, plus explicite, au passé allemand intervient non loin d'une pause également (10mn13s-10mn20s). Le cinéaste boit un café, la musique off s'est interrompue ; la pause terminée, une matraque s'abat sur un panier rempli de serpents en carton-pâte et un cri retentit : « Attention, Nazis ! »

Müller reprend sa position de profil, de même que la musique rock se fait de nouveau entendre. Retour au panneau de signalisation détourné (plan 4) : le carton est enlevé, et le panneau est filmé de l'autre côté (plan 5), histoire d'enfoncer le clou, de bien souligner l'importance de l'endroit où le film a fait escale. Difficile de reprendre le rythme précédent et le cours des métamorphoses de la réalité berlinoise. Comme si le film avait du mal à tourner la page sérieuse, le détournement suivant implique l'imaginaire de la mutilation qui rappelle, évidemment, les guerres. Un unijambiste et manchot s'avance dans une rue dont le nom a été rebaptisé en rajoutant deux syllabes, une au début, une à la fin : « Mal en point, il remontait la rue (Ka-Puttkamerstraße-lang) ». Parlera-t-on de devoir de mémoire pour ce moment volé à la frénésie générale du court ? En tout cas, le message du cinéaste apparaît sans ambiguïté : il n'y a pas d'Heure Zéro, pas de saut par-dessus les événements douloureux. La nouvelle génération se souvient. Les images vont vite, leur récréation est vive mais le passé persiste à ne pas passer : l'histoire allemande reste sensible. C'est ce que dit sobrement le changement de tempo au seuil du Jüdisches Museum.



nouvelle vague

VOYAGE SCOLAIRE (2002) d'Henner Winkler, HEAD-ON (GEGEN DIE WAND, 2004) de Fatih Akin, MARSEILLE d'Angela Schanelec (2005), EN ROUTE

(2005) de Jan Krüger... Les films ne manquent pas pour dire le renouveau du cinéma allemand – réalité à laquelle les élèves seront sensibilisés. Deux longs métrages, outre COURTS, LOLA, COURTS déjà évoqué, permettent des rapprochements plus précis avec NŒUD PAPILLON... Dans THE EDUKATORS (DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI, 2003) de Hans Weingartner, tourné en DV, de jeunes activistes s'introduisent dans de riches résidences, ne volent rien mais déplacent le mobilier pour créer des installations artistiques à caractère révolutionnaire. Dans GOOD BYE LENIN ! (2002, ci-contre) de Wolfgang Becker, un jeune Berlinois réinvente l'Allemagne d'avant la chute du Mur (notamment par un faux journal télé) pour préserver sa mère sortie du coma. Dans ces films, comme dans le court de Müller, on assiste à des interventions à contre-temps, un rien utopiques, tentant une réinvention du présent allemand.

Lire : ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI (Presses Universitaires du Septentrion), « Cinéma allemand : les jalons d'un renouveau », n° 176, avril-juin 2006.



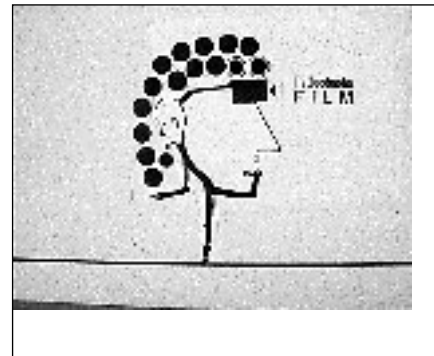
le Reichstag en point de mire



La rubrique « Ma cuisine » résiste à l'interprétation immédiate. La caméra pénètre dans un frigo sans fond à travers lequel on voit un individu trembler de froid et, en arrière-plan, un bâtiment public. On demandera aux élèves d'identifier ce bâtiment et de réfléchir sur la signification du dispositif. Il s'agit du Reichstag qui abrite depuis juin 1991 les parlement et gouvernement fédéraux. Est-ce un calembour visuel que réalise ainsi Müller, la porte du frigidaire débordant d'œufs devant un bâtiment surnommé « l'œuf anglais » en raison de son nouveau dôme translucide conçu par l'architecte britannique Norman Foster ? Est-ce une façon plus critique de suggérer la friolité de la nation allemande ou l'absence de chaleur humaine du pouvoir ? Rappelons que lors de l'inauguration, un débat a surgi. Les Allemands furent invités à apporter de la terre de leur région pour fournir une plantation intérieure. En poussant, l'herbe devait former l'expression : « Der Bevölkerung » (À la population), qui étendait symboliquement la citoyenneté du peuple (« Dem Deutsche Volk ») – la dédicace figurant sur le frontispice du bâtiment – à toute la population, étrangers y compris... Sera ainsi soumise aux élèves la question de la [sur]interprétation.



de Müller à Biberkopf



Grand roman urbain, dans la continuité du MANHATTAN TRANSFER (1925) de John Dos Passos, BERLIN ALEXANDERPLATZ (1929) d'Alfred Döblin (1878-1957) fait de la cité allemande des années 1925-1930 une "ville collage". Du vidéaste à l'écrivain, il serait intéressant de comparer les techniques (littéraires et cinématographiques) à l'origine des représentations marquées. Dans son récit, l'écrivain mêle les registres, joute la tragédie et la drôlerie populaire ; il recourt au montage (cut, fondu ou alterné) qui lui permet de faire tenir ensemble monologues intérieurs, langue journalistique ou publicitaire, style épique et tonalité burlesque, statistiques, rapports de police, chansons... Et de même que Müller réalisateur se montre dans son film, Döblin auteur intervient dans son texte, commente ironiquement les événements. L'ouverture du livre deuxième du roman fait particulièrement écho à NŒUD PAPILLON... : le protagoniste et criminel repent, Franz Biberkopf, pénètre dans Berlin, ce qui se concrétise, visuellement, par une double page de logotypes qui parasite les premières lignes de cette partie, d'inspiration biblique...

LES VOLETS

lyèce boukhitine

Lors d'un tournage, Jeanne, régisseuse, est chargée d'obtenir l'ouverture des volets d'une maison.

LE RÉALISATEUR

Né en 1965 dans la région lyonnaise, Lyèce Boukhitine a suivi une formation de comédien au conservatoire de Lyon puis à l'École Blanche. Il passe à la réalisation en 1995 avec FAUX DÉPART (co-réalisé avec Frank Goulat), dans lequel il interprète un jeune arabe pris en stop par un conducteur pétri de préjugés. On retrouve dans la série des cinq CASTINGS qu'il réalise en 1998 le principe du tête à tête à la faveur duquel des individus sont confrontés à la représentation que les autres ont d'eux-mêmes. Boukhitine tourne son premier long

métrage en 2001, LA MAÎTRESSE EN MAILLOT DE BAIN, dans lequel il reforme avec Frank Goulat et Éric Savin un trio de pieds nickelés déjà constitué trois ans plus tôt dans LA VIEILLE BARRIÈRE. Dragueurs malheureux dans le court métrage de 1998, ils sont à présent déboussolés par le chômage et à la recherche d'eux-mêmes. De film en film, Boukhitine continue de se pencher sur les grandes et petites violences sociales, particulièrement dans le monde du travail, sans se départir d'un humour parfois tendre, parfois grinçant.

FICHE TECHNIQUE

Production Les Fées productions
Scénario Lyèce Boukhitine
Image Guillaume Martin
Montage Sophie Reine
Décor Céline Follin
Musique Ali Farka Touré, Toumani Diabaté
Interprétation Jocelyne Desverchère, Eric Savin, Franck Goulat

France, 2005, 12 minutes, 35mm, 1/1,85, couleurs

Dossier rédigé par Emmanuel Siety

découpage séquentiel

Bien que composé de trois plans-séquences, le film peut être divisé en cinq segments.

1. **Le tournage.** Générique sur fond noir. Le son débute avant l'image, puis nous découvrons progressivement, en passant de l'un à l'autre, quelques protagonistes d'un petit tournage en extérieur : l'acteur qui pense que tout lui est dû, l'assistant réalisateur sous pression, le réalisateur plein de morgue, et surtout Jeanne, petite main soumise à l'agressivité des uns et des autres. C'est elle que l'assistant réalisateur charge d'obtenir en urgence l'ouverture des volets d'une maison située en contrebas.
2. **En route vers la maison** (02mn43s). Jeanne quitte le plateau et descend la petite prairie voisine en direction de la maison, harcelée par la voix de l'assistant réalisateur déformée par son talkie-walkie. Un troupeau de vaches à déranger, une route à traverser, et voici Jeanne devant la maison. Elle frappe à la porte (fin du plan 1).
3. **Les occupants de la maison** (05mn 01s). Dans la pièce nue où on la fait entrer, une femme et trois hommes, tous noirs de peau, portent le deuil, vêtus de blanc. Le mort est étendu sur

un lit, enveloppé dans un linceul blanc. La requête embarrassée de Jeanne est accueillie avec une douceur attentive nuancée d'étonnement, mais il n'est pas question d'ouvrir les volets.

4. **L'autre deuil** (06mn47s). C'est alors qu'un panoramique revient sur le défunt et glisse le long du corps jusqu'au pied du lit où une surprise attend le spectateur. Jeanne est là, en robe noire, avec trois autres personnes, toutes blanches et vêtues de noir. La caméra repart en sens inverse et sur le lit gît maintenant un vieil homme, blanc de peau, en costume noir. A la fin de ce parcours singulier, nous retrouvons Jeanne et ses deux interlocuteurs tels que nous les avons laissés. Jeanne éclate en sanglot, la vieille femme l'accueille dans ses bras (fin du plan 2).

5. **Le retour** (08mn31s). Jeanne remonte la prairie. Derrière elle, on remarque les volets toujours clos de la maison avant que la caméra ne s'en détourne pour serrer son visage. Soudain la voix du talkie-walkie remercie Jeanne. Étonnée, elle se retourne : les volets sont ouverts. Un grand sourire illumine son visage. Elle semble maintenant prête à affronter les bourreaux dérisoires du tournage.





Questions de structure.

Une « séquence » est une unité narrative. Il arrive qu'elle soit nettement encadrée par des fondus au noir faisant office de ponctuation mais le découpage d'un film en séquences met couramment en jeu un ensemble de critères souples, pas toujours concordants, auxquels un atelier sensibilisera les élèves.

On commencera par le repérage d'une fonction narrative, d'un enjeu dramatique ou encore d'une action « principale » pour chaque segment du film. Cela conduit à diviser le plan 1 en deux parties, alors qu'habituellement une séquence comporte plusieurs plans et non l'inverse. La première partie a une fonction d'exposition. Elle plante le décor, met en lumière la position qu'occupe Jeanne au sein de l'équipe. C'est dans la deuxième partie seulement que Jeanne, entraînant avec elle la caméra, apparaît comme le personnage principal du film.

Le plan 2 peut également être subdivisé en deux séquences : le moment de la rencontre et celui de l'image mentale avec sa résolution émotionnelle (les larmes et le geste de réconfort de la vieille femme). Le troisième plan est celui de la « récompense » (l'ouverture des volets) et de ses effets sur Jeanne.

D'autres critères sont à prendre en compte : le changement de lieu renforce une césure (entre les séquences 2 et 3 par exemple), tout comme le renouvellement des personnages impliqués (la mise hors jeu de l'équipe du tournage crée une rupture dans le plan 1). Une ellipse temporelle signale aussi un changement de séquence (séquences 4-5).

ANALYSE



Frontières abolies

« Je tiens à insister sur le fait que ce film n'est pas du tout un film sur le cinéma. » On comprend cette mise au point de Lyèce Boukhitine dans la note d'intention qui accompagne son scénario : il ne s'agit en effet pas tant d'un film sur le cinéma que d'un film qui, en parlant de cinéma et en parlant du cinéma, observe d'un œil finalement grave, sous couvert d'ironie, les rapports de pouvoir qui régissent tout univers professionnel. Au-delà de cela, c'est la question de l'autorité et de la légitimité d'une demande qui est posée par l'amorce narrative du film.

Un réalisateur formule une demande, ou plus exactement ne la formule pas mais s'arrange pour que cette demande, sans avoir à être énoncée par lui, le soit par son assistant. Cette demande, on le comprend, n'a aucune importance : elle est auto-suffisante, elle vise en soi à affirmer une autorité, à vérifier un pouvoir. Que faire de cette demande ? On peut repérer dans LE CLOWN

BLANC et plusieurs autres films de la série CASTING, un questionnaire de cette nature (la demande est alors celle que le directeur de casting adresse aux comédiens auditionnés). **DVD** De façon perverse, dans LES VOLETS, Jeanne se trouve en situation de porter une parole qu'elle subit elle-même au premier chef (par le biais du talkie-walkie) : le vrai pouvoir sait faire en sorte que celui qui en subit le joug soit aussi l'instrument de sa perpétuation. L'optimisme du film tient au fait que cette demande est finalement détournée de sa signification première par Jeanne et les occupants de la maison, de sorte qu'en ayant l'air d'y céder ils ne cèdent en réalité sur rien, et scellent au contraire un pacte affectif qui les renforce secrètement.

Toujours sur un double registre grave et léger, une autre question traverse le film : c'est celle du déplacé. Dans le registre léger, c'est la présence insolite d'un violon sur la table de jardin à laquelle sont installés les

comédiens. Jeanne a beau expliquer un peu plus tard que le film raconte une histoire entre la femme d'un chef d'orchestre et le premier violon, l'explication, en réalité, ne diminue en rien le caractère incongru du violon sur la table. Elle attire au contraire rétrospectivement l'attention sur lui, comme un clin d'œil au spectateur attentif, d'autant que le lien entre Courchevel (où, dit Jeanne, partent les deux amants) et le paysage normand qui sert de cadre au film reste pour le moins énigmatique. Autre singularité : alors que tout le monde est emmitoufflé dans d'épaisses vestes rembourrées, le réalisateur est en chemise blanche légère, dans ce qui lui semble sans doute une plus digne posture d'artiste.

Plus visiblement, c'est la maison aux volets clos qui fait figure de vilain petit canard dans ce paysage, tout comme Jeanne au sein de l'équipe. Et ce sont plus encore les occupants noirs de la maison qui détonnent dans ce cadre normand. C'est donc la figure historique du déplacé dans l'histoire de la France, l'histoire de l'immigration issue des colonies, qui s'immisce dans ce doux paysage bien français.

Important, comme on peut le penser,

pour un cinéaste dont les parents nés en Algérie s'installèrent en France dans les années cinquante, le motif de la délocalisation est étroitement associé chez lui à celui de l'attachement. Dans leur difficulté à grandir, les trois amis de LA VIEILLE BARRIÈRE passent le plus clair de leur temps scotchés à une barrière qui est leur point de ralliement et leur territoire intime, le dernier rempart contre les incertitudes du monde. Dans LES VOLETS, la petite maison est un monde en elle-même. Ce pourrait être une enclave, ce sera au contraire l'espace des frontières abolies. Cet espace se fait terre d'accueil pour le souvenir d'un deuil qui lui est pourtant étranger, tout comme les bras de la femme noire font accueil aux larmes de Jeanne. Alors que les clôtures sont souvent marquées dans le film (« Plus personne passe ! » dit-on à Jeanne lorsqu'elle veut franchir le portail du jardin), à l'intérieur du moins les frontières mentales n'existent pas. C'est peut-être aussi ce qui explique la volonté initiale de Lyèce Boukhitine de tourner le film en un seul plan : s'offrir, en tant que cinéaste, le plaisir grisant de ne se laisser arrêter par aucune frontière, aucun barbelé.

PROPOS DE LYÈCE BOUKHITINE

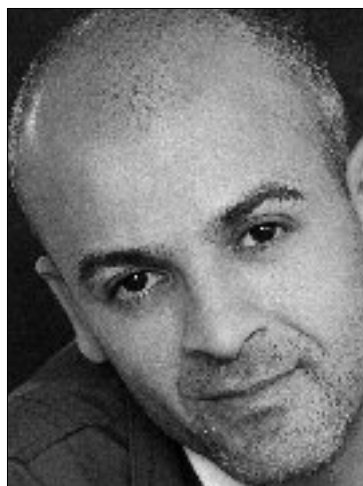
La forme d'ensemble du film

« Au tout départ je voulais tourner le film en un seul plan, avec deux « fausses coupes » au moment du passage de la porte : quand la porte s'ouvre on est plongé dans l'obscurité (c'est là qu'on aurait changé de plan), et puis la vue se rétablit progressivement, on aperçoit une lueur au fond de la pièce, le mort et toute la pièce. Puis en répétant je me suis aperçu que le film devait plutôt être un triptyque.

La difficulté, c'était de faire deux coupes sans casser le sentiment d'une unité de temps. C'est la deuxième coupe qui a été difficile à

encore répéter... Pendant le panoramique il fallait faire très vite les changements de vêtements, de place, de décor. Jocelyne était parfaite, mais il y avait toujours quelque chose qui n'allait pas, la fermeture éclair qui se bloquait ou autre chose... A la fin du deuxième jour on n'avait rien de bon.

Tout ce qui est dans le film a été tourné le troisième jour. On a commencé par le premier plan. On a tourné huit prises, c'est la sixième qui a été gardée. Après, on est retournés dans la maison. On a tourné trois prises, et la deuxième est celle qui est montée. Puis on



longue a permis que la maison à l'arrière-plan, qui est pourtant très loin, ait une grande présence. Nous avons tourné en super 16 mm. La focale correspond à un 50 mm en format 35 mm, et nous avons utilisé cette focale pour tout le film.

Les dialogues à l'intérieur ont été tournés en son direct. On a naturellement enlevé tous les bruits de fermeture éclair, de changements du décor, qui se faisaient pendant que la caméra effectuait le panoramique. Le léger souffle sur les morts est ajouté au montage son. C'est plutôt à l'extérieur qu'on a eu des problèmes parce qu'il y avait énormément de vent. Il y avait des micros HF, [micros sans fil fixés sur les acteurs], mais leur son n'était vraiment pas bon. Les sons du talkie-walkie ont été enregistrés en son seul, sur place, avec Eric Savin.

Il y avait beaucoup de contre-jours dans les plans 1 et 3, parce que l'orientation de la caméra changeait tout le temps. A l'étalonnage on a dû éclaircir parfois, assombrir à d'autres moments. Il y a eu aussi un travail sur les couleurs : l'herbe est d'un vert bleu un peu fluorescent qui n'existe pas. Je ne voulais pas une esthétique documentaire, réaliste.

Enjeux

Le film, c'est une métamorphose en douze minutes. Ce qui m'intéressait, c'était amener sur une petite durée à un personnage qui éclate en sanglots. D'aller vers l'émotion, parce que j'ai toujours évité ça. Il m'est arrivé de montrer un personnage ému, mais pas aussi visiblement. Là c'est un personnage qui pleure (et

encore elle ne pleure pas face caméra, elle se protège).

Et puis, franchement, l'autre difficulté c'était de filmer des morts. C'était quelque chose de dur. J'avais peur que ça ne soit pas crédible. C'est difficile aussi parce que c'est ce qu'il y a de plus bouleversant dans la vie, la perte de quelqu'un qu'on aime. Et puis c'est aussi notre propre mort, c'est LA question existentielle.

Quand on a tourné, Mustapha, l'homme qui tient le Coran à côté du mort, a insisté pour que le mort soit installé selon la tradition musulmane, avec les oreilles couvertes. Je lui ai dit que ce n'était pas important pour moi, mais je l'ai laissé faire. Le mot « religion » n'est jamais prononcé dans le film. Dans le scénario, pour justifier son refus d'ouvrir les volets, la femme dit « c'est la tradition ». Pas dans le film. J'ai hésité à lui faire dire : « c'est la tradition », ou « c'est notre religion »... J'ai hésité parce qu'il aurait été encore plus clair que ces gens passaient outre leur religion, mais je ne voulais pas souligner le sens. Je respecte les croyances, tant qu'elles ne cherchent pas à forcer les consciences. Mais je les respecte d'autant plus quand on sent qu'au fond, on peut chambouler assez facilement le dogme, la façon de faire, et que le mystère de la vie en est l'essence principale. En pleurant dans la maison de ces gens, Jeanne leur fait un cadeau. Qu'elle soit chrétienne et eux musulmans n'a absolument aucune importance. Alors les dogmes ne tiennent plus, et ces gens, eux aussi, lui font un cadeau : ils ouvrent les volets... »

Métamorphose en 12 minutes

trouver. J'avais filmé le moment où Jeanne prend congé des habitants de la maison et où elle sort, mais Sophie Reine, l'une des deux monteuses du film, a eu l'idée de couper cette partie pour rester sur l'émotion de Jeanne. Jeanne pleure dans les bras de la femme, et on la retrouve directement dans le champ en train de finir de pleurer.

On disposait de trois jours pour faire le film. On a passé le premier jour à faire des répétitions. Le deuxième jour il a fait un très mauvais temps, alors on est tout de suite allés tourner dans la maison. On a eu beaucoup de problèmes techniques. Les morts bougeaient les doigts, il fallait

s'est dépêchés pour le troisième plan. On a fait cinq, six prises, parmi lesquelles j'ai ensuite pu choisir celle du film.

Tournage et postproduction

C'est un autre acteur qui devait jouer le fils de la vieille femme. Avant le tournage je voulais quelqu'un de très moderne, sans aucun accent, décalé par rapport à cette famille traditionnelle. Mais sur le tournage j'ai vu que ça n'allait pas, ça faisait un décalage de trop dans le film, parce qu'il y a déjà beaucoup de décalages, le principal étant celui entre le tournage du film et cette famille.

Les plans en extérieurs sont tournés avec un steadicam. Il aurait été

encore plus compliqué de les tourner en caméra à l'épaule, les secousses auraient été insupportables, mais il ne fallait pas non plus, pour le premier plan, quelque chose de trop fluide. J'avais envie qu'on suive Jeanne, avec des pauses, des plans larges, mais aussi quelques petits à-coups, des petites erreurs. La présence du vent, auquel le steadicam est sensible, a permis cela. Par contre, je voulais que le troisième plan soit le plus coulé possible. Il est tourné en focale assez longue ce qui rendait les choses plus difficiles. Avec une focale courte l'image aurait été plus stable, mais l'utilisation d'une focale plutôt

ANALYSE DE PLAN

Le plan-séquence inaugural des **VOLETS** dure 4 minutes 40 secondes. En le parcourant chronologiquement dans ses multiples phases et transformations, nous privilégierons deux champs de questionnement, essentiels.

Essai d'ouverture

1. Questions de narration : le « personnage principal » et le sujet du film.

Qu'est-ce qui, dans la mise en scène de ce plan, retarde puis autorise l'accession de Jeanne au statut de « personnage principal » ? Pourquoi le film s'appelle-t-il **LES VOLETS** ? Un élément de réponse nous est donné au cours du plan, lorsque le réalisateur se plaint des volets de la maison, sans pour autant dévoiler l'enjeu du film. On s'intéressera à la façon dont le plan nourrit les spéculations des spectateurs quant au « sujet » du film.

2. Questions de mise en scène : axes de caméra, ouverture et clôture de l'espace.

L'espace scénique du plan est une longue bande de terrain qui s'étend d'une maison à une autre. Borné à une extrémité par un mur de briques et de pierre, il s'étend de l'autre côté, au-delà de la maison aux volets clos, jusqu'à l'horizon. On suivra, tout au long du plan, l'orientation de la caméra par rapport à l'axe défini par le lieu de tournage, en repérant les nombreux renversements à 180 degrés et leur motivation. On suivra également l'évolution du plan en termes d'ouverture et de clôture de l'espace filmé.

Pour faciliter le parcours du plan, nous proposons maintenant de le découper en phases successives :

1. Gros plan sur les mains de Jeanne en train de tartiner le pâté, en une sorte de nature morte rougeoyante, puis plan taille sur Jeanne et l'acteur (Alain). A l'arrière-plan, le mur de briques rouges ferme l'espace.



2. Un recadrage vers la droite permet d'accueillir l'assistant réalisateur et relègue Jeanne à la marge du cadre et du film.

3. Les deux personnages marchent jusqu'au plateau. Alain s'installe avec la comédienne, l'assistant va se poster à côté du réalisateur. Jeanne est le premier personnage filmé, mais sa disparition provisoire permet de la constituer comme quantité négligeable du tournage et masque sa place de personnage principal dans **LES VOLETS**. Au cours de ce trajet, la caméra suit les deux personnages puis Alain tout seul et l'on découvre tout à la fois l'équipe de tournage et le paysage ensoleillé, verdoyant, avec la mer à l'horizon. L'espace s'ouvre, l'horizon s'élargit.

La caméra effectue ensuite un mouvement de contournement jusqu'à cadrer les deux comédiens de dos, au premier plan. Entre les deux, le réalisateur en petite chemise blanche apparaît à l'arrière-plan. L'axe s'est renversé à 180 degrés.

4. Le réalisateur interrompt le tournage. La caméra reprend alors le mouvement de contournement de la table et l'axe se renverse de nouveau à 180 degrés. La caméra se stabilise avec un cadrage en plan américain des deux hommes légèrement décentrés sur la droite, de telle sorte que la maison aux volets clos à l'arrière-plan

se trouve dans l'axe de la caméra. Ce décentrement ménage un espace sur la gauche pour Jeanne, qui fait un retour discret dans le plan avec son plateau de sandwiches.

La caméra s'approche, le réalisateur s'éclipse par la gauche du cadre. Jeanne s'approche de Jean-Noël avec son plateau, venant occuper la place du réalisateur.

5. Plan rapproché poitrine sur Jeanne et l'assistant réalisateur. La maison est toujours dans l'axe de la caméra, entre les deux personnages.

6. Jeanne se dirige d'abord vers un petit portail donnant sur la route. Nouveau renversement du point de vue au cours de ce déplacement, de sorte que lorsque Jeanne parcourt le jardin en sens inverse, toute l'équipe apparaît en arrière-plan, les yeux braqués sur elle.

On se doutait peut-être que Jeanne serait le personnage principal du film (le générique de début du film, qui ne comporte qu'un seul nom, féminin, constitue un indice en ce sens) mais à présent cela se confirme. Le spectateur est en même temps invité à spéculer sur d'autres pistes : est-ce un film sur le tournage d'un film ?

7. Jeanne longe la clôture de barbelés. La caméra se laisse déborder sur la droite et franchit les barbelés en même temps qu'elle, dans son dos. Ce franchissement des barbelés procure un certain soulagement : Jeanne s'évade de la prison du plateau, même si elle y est encore rattachée par le talkie-walkie qui l'agresse à chaque halte. Il devient alors tout à fait clair que le plan est sous-tendu par une volonté de ne pas couper, d'accompagner Jeanne dans la durée, ce qui ne va pas sans créer un certain suspense.

8. Jeanne marche vers la maison. Elle est cadrée de dos, en plan moyen. Son arrêt pour examiner sa veste déchirée est mis à profit par la caméra pour la rattraper et venir se poster face à elle, de façon à filmer son visage en gros plan. L'axe bascule une fois encore quelques mètres plus bas, quand Jeanne s'arrête pour une raison inconnue. Le contournement de Jeanne permet alors seulement de découvrir les vaches, avec un certain effet comique dû à la disproportion entre la sidération de Jeanne et le paisible troupeau.

Jeanne franchit de nouveau les barbelés, de même que la caméra. Le plan se termine : la porte en bois ferme l'espace comme la surface rouge de la table aux sandwiches et le mur de l'autre maison, au tout début du plan. ☞

ANALYSE DE SÉQUENCE

Pour suivre la courbe des affects de Jeanne à la suite de son entrée dans la maison (courbe qui est l'enjeu principal du film), il faut considérer les plans 2 et 3, ce qui correspond dans le découpage séquentiel aux séquences 3, 4 et 5 qui doivent ici être traitées ensemble, sous peine de dénaturer la logique sensible du film.

Aller-retour

C'est le statisme des personnages de la maison qui frappe après l'aventure mouvementée du premier plan. D'une part, l'espace est étroit et laisse peu de marge de manœuvre : après son escapade dans la prairie, c'est une nouvelle expérience de confinement pour Jeanne. D'autre part, le statisme est évidemment lié à la présence d'un corps rigide, mort, étroitement enveloppé dans le linceul blanc. Mais les vivants ne bougent guère plus. Aussi les mouvements de caméra prennent-ils une tout autre signification que dans le plan 1, où ils accompagnent et/ou anticipent les déplacements des personnages (arrivée d'Alain puis de Jean-Noël, puis de Jeanne...). Ici le mouvement n'est plus celui des corps mais de la pensée, de l'imagination, du souvenir. Le panoramique accompagne un mouvement mental, dans le plus grand silence. Alors qu'il y avait dans le plan 1 une place importante pour la parole agressive, défensive, arrogante, la parole ici se tarit pour laisser place à l'activité mentale et affective.

Jeanne, écrit Lyèce Boukhitine dans le scénario, « revit mentalement les obsèques de son grand-père ». Le scénario est un document de travail à destination de tous ceux qui seront partie prenante du film, à com-

mencer par le producteur. Il doit clarifier et expliquer. Mais le film n'ayant pas cette obligation, le sens en est plus ouvert. Ainsi ne sait-on pas qui est l'homme étendu sur le lit. Son grand-père peut-être, ou son père... un être proche, voilà tout. On ne sait pas davantage s'il s'agit du souvenir d'un événement vécu ou de la projection d'un événement

redouté. Il ne s'agit de toute façon pas exactement d'un flash-back puisque le décor reste celui de la maison. C'est donc une sorte d'image hybride qui se forme, croisement de la scène actuelle et de la scène mentale projetée par Jeanne.

La caméra effectue un aller-retour qui part logiquement de Jeanne comme source de l'image mentale et revient à elle. C'est en même temps Jeanne qui revient à elle-même. Revient à elle, à son histoire, « reprend ses esprits » comme on dit parfois sans mesurer tout le sens de la formule, renoue avec ses affects. Et éclate en sanglots.

A la fin de *PROFESSION REPORTER* (Michelangelo Antonioni, 1975), dans un plan séquence de plus de six minutes, la caméra sort d'une chambre d'hôtel en traversant les barreaux de la fenêtre puis effectue un retournement complet jusqu'à faire face à la chambre, de l'autre côté des barreaux. Or dans l'intervalle, l'homme qui se trouvait étendu sur un lit dans la chambre, est passé de l'état de vivant à celui de mort. Dans *LES VOLETS*, le panoramique ne fait pas seulement dialoguer l'actuel et le mental, mais aussi les vivants et les morts. L'aller-retour est aussi un passage par le monde des

morts, dont la petite lampe de chevet est en quelque sorte le seuil.

Au sortir de la chambre des morts, Jeanne n'est plus la victime un peu timorée du plan 1. Le passage du plan 2 au plan 3 assure le transfert d'affect de l'un à l'autre. L'attention que lui ont portée l'homme et la femme dans la maison, le premier en lui demandant avec douceur de quoi parle le film, la seconde en la recevant dans ses bras lorsqu'elle fond en larmes, sont ressentis comme la force motrice qui la fait avancer dans le plan 3. Il y a eu rencontre, et l'effectivité de cette rencontre est attestée par l'ouverture des volets. Mais cette ouverture s'effectue hors-champ. Lorsque Jeanne se retourne, les volets sont déjà ouverts. Elle n'a pourtant pas marché bien longtemps. Matériellement, l'ouverture a dû être faite très rapidement, par des assistants qui se tenaient prêts à le faire dès que la maison se trouverait en dehors du cadre. Les occupants de la maison n'auraient pu le faire à un rythme normal en un temps si court. De là peut-être ce sentiment accru d'un cadeau un peu magique (encore), comme dans ces contes où, à peine a-t-on le dos tourné, des lutins bienfaisants remettent les choses en ordre.

En optant pour un film constitué de trois plans très longs et complexes, *LES VOLETS* peut donner le sentiment de se refuser à toute coupure, à toute interruption dans le flux temporel du film. En réalité, même si Lyèce Boukhitine était effectivement soucieux de donner au spectateur un sentiment d'unité, toute la mise en scène et les mouvements de caméra s'organisent de façon à faire saillir la puissance du hors-champ, le pouvoir positif de ce qui échappe à la vue, déjoue les prévisions, se faufile dans les interstices comme cette famille africaine en pleine Normandie.





extrait du scénario

Séquence 4 / Intérieur Jour / Soudain, Jeanne a comme une absence. Pendant deux à trois secondes, son regard est vide, et son corps reste comme figé. Elle tourne lentement la tête dans la direction du lit, où gît le mort, à l'autre bout de la pièce. La caméra suit le regard de Jeanne, et nous voyons en gros plan le visage paisible du mort, un homme noir très âgé.

Puis la caméra panote lentement le long du corps allongé et vêtu d'un linceul blanc. Nous arrivons jusqu'aux pieds nus, puis la caméra remonte vers le haut et nous fait découvrir quelqu'un, debout derrière le mort allongé, c'est Jeanne. Son visage est grave, calme et bouleversé. Au lieu de sa parka, elle est vêtue d'un chemisier sombre. Toujours en plan séquence, nous nous écartons du visage de Jeanne et nous voyons un couple d'une cinquantaine d'années (ses parents), qui se tient debout à côté d'elle. Le mort allongé sur le lit, est un autre vieil homme, habillé d'un costume noir, les mains jointes sur le ventre, une petite chaîne à crucifix enroulée autour des doigts.

Toujours en plan-séquence, la caméra panote lentement et nous voyons plein cadre, la vieille femme noire et son fils, le regard étonné ; ils ne regardent pas en direction du lit, mais en direction de Jeanne qui continue de regarder en direction du lit, revivant mentalement les obsèques de son grand-père.

Soudain Jeanne semble revenir à elle. Elle fixe la vieille femme noire et son fils. Elle cherche quelque chose à dire. Mais une émotion la submerge et soudain elle éclate en sanglots, comme ça, debout devant ces inconnus. Elle pleure comme une enfant, avec de gros sanglots déchirants.

Tous dans la pièce sont surpris et étonnés. Ils ne savent que faire, mais on sent qu'ils ne la jugent pas, comme s'ils avaient compris ce qui vient de se passer dans la tête de cette inconnue. Peu importe si elle pleure réellement le mort sur le lit, ou si la vue de ce dernier lui rappelle la perte récente d'un être cher. Tous sont réellement touchés par ses sanglots.

Jeanne, tout en essayant de contenir ses pleurs, à reculons, se dirige vers la porte de sortie.



Hors-champ et ellipse.

Repérer les événements imprévisibles qui, à deux reprises dans le film, se produisent hors-champ, et les comparer.

Lors du plan 2, rien ne permet prévoir que l'espace va être complètement réaménagé à notre insu, que la comédienne va changer de costume, qu'un homme va en remplacer un autre sur le lit de mort. Dans le plan 3, c'est l'ouverture des volets qui survient au moment où la maison n'est plus visible dans le cadre.

Dans les deux cas il s'agit d'une transformation du décor, cependant ces deux événements ne sont pas de même nature. On suppose rétrospectivement que la transformation du décor dans le plan 3 (l'ouverture des volets) a été effectuée par les occupants de la maison. Il y a une explication interne à la fiction.

Pour le plan 2, le changement de décor doit être compris autrement. Aucun personnage n'est censé y avoir touché. Il faut comprendre qu'une image seconde (l'autre deuil) se substitue à la première ou plutôt se mélange avec elle. C'est le fait qu'un souvenir puisse se greffer sur une situation vécue, par association d'idée, qui est ainsi figuré par le film. Question plus générale : pour se faire une idée de ce qui se trouve hors de vue (hors-champ), sur quoi le spectateur se fonde-t-il ?

- sur ce qu'il a pu en voir un peu avant. En vertu d'un principe (implicite) de stabilité, le spectateur suppose que les choses restent en l'état lorsqu'elles passent hors-champ. Un personnage confortablement assis sur un canapé le reste, dans l'esprit du spectateur. Si à la suite d'un recadrage le spectateur s'aperçoit que le personnage est maintenant debout au milieu de la pièce, il est déstabilisé.

- sur le contenu visuel et sonore du plan. Si un personnage interpelle quelqu'un en regardant dans une direction précise, le spectateur construit mentalement un interlocuteur hors-champ (qui n'y est peut-être pas). Si le spectateur entend une voix et que cette voix provoque une réaction à l'intérieur du champ, là encore il est automatiquement amené à construire un certain hors-champ.

Le cinéma classique s'est plutôt attaché à ne pas surprendre le spectateur par une transformation imprévisible du hors-champ. Le cinéma moderne et contemporain ne s'est pas privé au contraire d'induire chez le spectateur une construction mentale en vue de la contredire (voir SONATINE de Takeshi Kitano, 1993 ; ou la disparition de Betty vers la fin de MULHOLLAND DRIVE de David Lynch, 2001).



De l'écrit à l'image. Voir page 9



niveaux de réalité

Il n'est pas rare que plusieurs niveaux de réalité s'articulent dans un film : un niveau zéro qui serait l'univers fictionnel dans lequel vivent et agissent les personnages, et puis le rêve, le souvenir, l'image mentale, parfois même plusieurs niveaux de réalité concurrents, plusieurs possibles comme dans *SMOKING/NO SMOKING* (Alain Resnais, 1992).

On pourra, dans un premier temps, relever à partir de films tels que *VAUDOU* (Tourneur, 1943), *REBECCA* (Hitchcock, 1940) ou *LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE* (Lang, 1948) les multiples façons de signifier au spectateur le glissement d'un niveau à un autre : intervention d'une voix off, fondu enchaîné, déformation de l'image.

L'absence de recours à ces effets dans le plan 2 des *VOLETS* constitue un parti-pris de mise en scène qui sera mis en regard d'autres films comme *PROFESSION REPORTER* (Antonioni, 1975) ou *L'ENFANCE D'IVAN* (Tarkovski, 1962) où la transition s'effectue sans coupure, dans le même plan.

Avec *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (Buñuel, 1972), on verra que la distinction des niveaux de réalité peut devenir tout à fait impossible.

Une comparaison pourra être proposée avec la séquence de l'hôtel (1h51min) de *SUEURS FROIDES* (Hitchcock, 1958, ci-dessus) où Scottie embrasse Madeleine — son amour morte — qu'il vient de recréer en achevant la transformation physique de Judy.



plans longs

Pourquoi faire durer un plan ? Pourquoi faire compliqué (changements de décor hors-champ, multiplication des risques de ratage d'une prise) quand on peut faire simple, en découpant une séquence en plans

courts ? *GARE DU NORD*, de Jean Rouch, soulève le même type de questions.

Une émotion particulière peut naître de la virtuosité chorégraphique déployée. Les trajectoires des personnages et de la caméra sont minutieusement coordonnées, se croisent, se séparent et se recourent. Les rapports internes au cadre se défont et se réorganisent sous nos yeux (voir *LA SOIF DU MAL*, d'Orson Welles, 1958).

Autre type d'émotion propre au plan long : celle qui naît de l'enregistrement dans son intégralité d'une expérience physique, comme la course de Jean-Pierre Léaud à la fin des *QUATRE CENTS COUPS* (1959, ci-contre). Elle ne repose pas sur une difficulté particulière de l'action à accomplir, mais sur l'endurance, l'obstination, la volonté, le calme qui s'avèrent dans la durée.

Dans la durée du plan, quelque chose aussi s'éprouve de l'émotion du direct, en principe refusée au spectateur de cinéma, comme dans ce plan de *NOSTALGHIA* (Andrei Tarkovski, 1983) où un homme transporte d'un point à un autre, en la protégeant du vent, une bougie dont la flamme chancelante s'éteint à deux reprises à mi-chemin, l'obligeant à recommencer depuis le début.



André DINO/DR



filmer la marche

Inventeur de la première caméra, le physiologiste Etienne-Jules Marey inaugure aussi un motif cinématographique essentiel : l'homme qui marche. Comment filme-t-on la marche ? Dans *LES VOLETS*, le steadycamer Valentin Monge accompagne la comédienne Jocelyne Desverchère, se déplace avec elle, près d'elle, nous fait éprouver le caractère physique de ce déplacement. Dans cette voie, *ROSETTA* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1998) constitue un cas extrême. L'énergie farouche d'Emilie Dequenne y est captée par une caméra dont les heurts produisent un cadrage instable, inconfortable pour le spectateur. A l'opposé, *ELEPHANT* (Gus Van Sant, 2003, ci-contre), dont les longs travellings avant dans les couloirs du lycée donnent au spectateur une impression de flottement, d'apesanteur, de douceur d'autant plus troublants qu'ils précèdent un déchaînement de violence (de Gus Van Sant, voir aussi *GERRY* (2002), dont la marche constitue le motif quasi exclusif, infiniment varié).

A cette phase d'analyse peut succéder un exercice de tournage très simple : un couple d'élèves avançant dans un couloir peut être filmé en plan fixe et travelling avec différents choix de cadrage. L'analyse comparée des résultats obtenus permettra une réflexion sur le point de vue et montrera que l'accompagnement du corps en mouvement transforme notre perception de l'environnement.



© HBO, Scott Green/DR

lexique

Cadre : limite de l'espace visuel enregistré sur le film.

Champ : partie de l'espace visuel embrassé par l'objectif de la caméra.

Contrechamp : espace visuel opposé au champ. Il découvre le point de vue d'où était vu le champ.

Chef-opérateur : responsable de l'esthétique visuelle du film (parfois il fait également office de cadreur, comme dans GARE DU NORD).

Découpage technique : description des plans à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, cadre...)

Diégèse : qui appartient à l'univers du récit.

Focale (distance) : caractéristique d'un objectif à laquelle est directement liée la taille de l'image fournie par cet objectif.

Magasin : boîte fixée à la caméra dans laquelle se trouve la pellicule. En fin de bobine, il faut « changer de magasin ».

Off (= hors-champ) : ce qui est situé hors du champ. Son off : son produit par un personnage ou un objet situé hors du champ.

Panoramique : mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

Plan : morceau de film enregistré entre le déclenchement de la caméra et son arrêt.

Plan américain : le personnage est cadré du haut de la tête jusqu'aux cuisses.

Plan-séquence : une séquence composée d'un seul plan.

Raccord : façon dont sont juxtaposés deux plans au montage.

Prise : pour tourner un plan, on tente souvent plusieurs prises.

Rushs : tirage des plans tels qu'ils ont été tournés.

Séquence : ensemble de plans constituant une unité narrative.

Steadicam : système de caméra portée qui permet d'atténuer à l'image les mouvements du caméraman.

Stock-shot : plan d'archives utilisé pour situer géographiquement l'action du film.

Travelling : déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral...).

16mm, 35mm : largeur d'une image imprimée sur la pellicule cinématographique. Plus petite, la pellicule 16mm induit un équipement plus léger que la pellicule 35mm.

DVD Lycéens au cinéma en région Centre 2006-2008

Le livret pédagogique destiné aux enseignants et aux documentalistes est accompagné du DVD du programme de courts métrages. Conçus ensemble, le livret enseignant, la fiche élève et le DVD favorisent l'étude des courts métrages en classe. Après le moment essentiel de la découverte des films en salle, l'outil vidéo permet d'avoir une connaissance à la fois plus réfléchie et plus intime des films et de leurs auteurs.

CONTENU DU DVD

Le menu de chaque film propose une **lecture complète du film**, ainsi que l'accès direct à la **séquence** et au **plan** analysés dans le livret enseignant. Le retour au menu du film se fait automatiquement à la fin de la lecture des séquences et des plans.

Les compléments

DE SORTIE

→ LÀ CE JOUR de Thomas Salvador, 2001, France, fiction, 3min18 / Production Local Films : deuxième film de Thomas Salvador, qui met en scène le « jeune homme » solitaire et peu loquace, dans un univers à la fois très familier et à la lisière du fantastique.

→ Extrait de PETITS PAS de Thomas Salvador, 2003, France, fiction, 22min / Production Local Films : deux séquences du troisième film de Thomas Salvador qui mettent en lumière sa gestuelle de mime acrobate (voir atelier p.10).

→ THOMAS SALVADOR À ROME, Thomas Salvador, 2006, extrait de Court-Circuit (Le magazine) n° 271 / Production Arte, MK2TV : carte postale audiovisuelle envoyée par Thomas Salvador au magazine Court-Circuit. Le réalisateur nous raconte une journée de travail pendant son séjour à la villa Médicis.

LES VOLETS

→ CASTING : LE CLOWN BLANC de Lyèce Boukhitine, France, 1998, fiction, 4 min / Production Adami, Cinéimage

→ CASTING : CA VA PAS DU TOUT de Lyèce Boukhitine, France, 1998, fiction, 4 min / Production Adami, Cinéimage

Ces deux courts métrages de Lyèce Boukhitine ont été réalisés dans le cadre de l'opération Talents Cannes, initiée par l'Adami (société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes). On y retrouve certains des acteurs des VOLETS, mais aussi des thématiques (le cinéma, les rapports de force au travail) et une figure de style : le plan séquence (CA VA PAS DU TOUT).

mk2tv

arte

Localfilms

IMAGE

adami

Le DVD du programme de courts métrages Lycéens au cinéma en région Centre 2006-2008 est édité pour l'opération Lycéens au cinéma en région Centre. Il ne peut en aucun cas être commercialisé. Il est distribué gratuitement aux établissements scolaires inscrits à l'opération. Il ne peut être utilisé qu'à des fins pédagogiques et non commerciales par l'acquéreur, dans ses locaux et selon les modalités suivantes :

- pendant la durée de diffusion du programme de courts métrages, utilisation par les enseignants des établissements inscrits au dispositif pour la préparation de l'exploitation pédagogique ; exploitation pédagogique en classe par ces mêmes enseignants. Le DVD pourra également être utilisé lors des stages de formation des enseignants inscrits à l'opération ;

- pendant et après la diffusion du programme de courts métrages : les DVD mis à disposition des établissements scolaires sont conservés au CDI ; ils sont disponibles en consultation sur place par les élèves et les enseignants ; un DVD est disponible en consultation sur place dans chaque Centre Départemental de Documentation Pédagogique de la région Centre.

Toute autre utilisation que ce soit, notamment, usage privé dans le cadre du cercle de famille, reproduction, extraction, échange, diffusion en public, télédiffusion partielle ou totale, autre que celles mentionnées, est formellement interdite, sans l'autorisation écrite des ayants droit.

Elle n'est pas près de disparaître l'idée que les débuts et les fins de films (l'incipit et l'excipit des récits) s'avèrent névralgiques, mémorables — le plaisir éprouvé à se souvenir et partager telle ou telle séquence d'ouverture, de fermeture est toujours vif. C'est que

Commencer, finir

l'art n'est pas seul en jeu ; nous touchons là aux limites mêmes de la vie, à ce qui la dépasse et nous (é)meut : « Commencer c'est juste après le zéro sans doute, et finir juste avant l'infini. » (James Sacré, « À tous les bouts du poème ni commencement ni fin », in LA VOIX DU REGARD, « Commencer/Finir », 1998, n° 11) Les enjeux sont-ils les mêmes dans le cadre de cette totalité en réduction que représente le court métrage ? Qu'ajoutent ou que retranchent la brièveté et la concision à la perception des pôles de l'œuvre ?

PROXIMITÉ DES EXTRÊMES

Avec le court métrage, l'aller et retour entre le début et la fin est forcément moins long, moins distendu. Le temps raccourci du visionnage intensifie leur résonance, renforce la sensation que le premier plan filmé ou monté l'a été en vue de préparer l'événement ultime. Le court, comme la nouvelle, repose sur la concentration, l'unité d'impression et de composition si bien que chaque élément semble compter. Il faut parler de convergence maximale autour d'un motif simple ou d'une forme minimale et, dans cette perspective, l'articulation, les correspondances entre le début et la fin apparaissent déterminantes. GARE DU NORD et LES VOILETS procèdent ainsi d'un resserrement vers « l'effet d'un incident isolé » (Poe, LA GENÈSE D'UN POÈME) ou d'un tournant : d'un côté la mort d'un individu, de l'autre l'ouverture de volets. La construction dramatique établit une tension dès l'exposition, qui culmine et se résout à la clôture suivant un effet de chute ou de bouclage appuyé. Jean Rouch et Lyèce Boukhitine encadrent leurs films par deux plans miroir. GARE DU NORD s'ouvre sur le bruit du marteau-piqueur et un zoom avant sur Odile, se ferme sur le sifflement déchirant du train et un zoom arrière sur la jeune femme ; dans LES VOILETS, la caméra ne saisit Jeanne que de façon incomplète (de profil, de dos), soulignant sa personnalité inhibée, pour finir en plan fixe sur elle, le visage bien dans le cadre : libérée, elle fait face désormais. Si DE SORTIE et NŒUD PAPILLON... se caractérisent plutôt par leur conduite a-dramatique et continue d'un processus (jeune homme filmé en huis clos ; dynamique transformationnelle appliquée à la réalité berlinoise), TOI, WAGUIH évolue dans l'entre-deux dramatique : l'entretien filmé apparemment de façon égale et sans remous — il s'agit de recueillir une parole — est une façon pour

le fils de biaiser et de parvenir à percer la pudeur du père : de l'image initiale des deux hommes murés dans leur silence au baiser filial final, un trajet a été accompli.

SOUIGNEMENT DES LIMITES

Dans le cas de ces trois films, la dernière image ramène à la première d'une façon originale. L'entrée en fiction ou dans la réalité et son contraire (la sortie) y sont moins soulignés que l'entrée en tournage et son issue. Informations laconiques, situation cadre succincte, début in medias res : le cadre spatio-temporel est réduit à ses éléments significatifs, les personnages apparaissent directement. Le spectateur a le sentiment de prendre en route leurs vies, leurs actions déjà bien entamées avant, comme s'ils lui étaient familiers dès leur apparition. En revanche, ce qu'il sent commencer et finir vraiment, ce qui fait événement en somme, c'est le filmage lui-même. En témoignent la présence du matériel de cinéma dans le plan fixe liminaire de TOI, WAGUIH, l'ouverture en deux temps de NŒUD PAPILLON..., avec une vignette animée autour d'une caméra et le souhait exprimé par une voix de ne pas voir « un de ces horribles films tristes ». Que dire aussi du motif récurrent des rideaux ouverts et fermés figurant le début et la fin du tournage — en l'absence de lumière le film s'arrête. Outre LES VOILETS, dans TOI, WAGUIH, le père ferme le store ; Thomas Salvador, au début de DE SORTIE, hésite à ouvrir ou fermer les rideaux pour les laisser finalement entr'ouverts. Et s'il termine effectivement sa fiction sur une chute, aux deux sens du terme, il joue sur l'attente du spectateur en l'interrompant sans en dévoiler l'issue. La fiction du désœuvrement se clôt brutalement sur un noir.

FINALITÉS ARTISTIQUES

Deux types de cinéastes peuvent être distingués. Il y a ceux qui "commencent par la fin", concevant les éléments de leur film en vue du dénouement ou du coup de théâtre final. Jean Rouch est de ceux-là, ainsi que Lyèce Boukhitine : l'adoption inaugurale et reconduite du plan séquence procède de la transformation finale de la jeune femme (ses larmes libératrices). Il y a ceux, par ailleurs, qui ne commencent ni ne finissent pas vraiment. Stefan-Flint Müller ouvre deux fois son film et continue d'animer ce qui s'apparente à un générique après le mot « Fin ». Esthétique de l'inachèvement ? Dans TOI, WAGUIH, la fin n'est pas vraiment programmée : l'artiste semble choisir simplement de ne pas aller plus loin, d'en rester au baiser filial. Quant à DE SORTIE, la mise en scène suggère que cette journée en est une parmi d'autres identiques, comme s'il s'agissait d'un laps de temps volé à la répétition. Reste, par-delà les différences, une préoccupation récurrente dans le court métrage, à l'origine de formes et de figures vives : de part et d'autre du film et dans le tracé des deux, toujours et encore le rythme.

Guy Astic



La première et la dernière image des cinq films sont reproduites en couverture du livret enseignant et de la fiche élève pour servir de document de travail sur le thème « Commencer, finir ».

Où commence l'œuvre ? Où finit-elle ? Mener ce questionnement avec les élèves permet de réfléchir non seulement sur les limites objectives d'un film mais également sur la notion, plus subjective et sensible, de réception. Pour des contraintes visuelles (lisibilité des images), les clichés retenus ne coïncidant pas stricto sensu avec le début et la fin des films, on pourra demander aux élèves d'identifier les "vrais" début et fin de chacune des réalisations, en leur rappelant que l'image cinéma est image-son et qu'il faut prendre en compte l'événement sonore. Ainsi, DE SORTIE commence et se termine sur un écran noir avec bruits ; plutôt qu'une vue de Paris, c'est une rumeur urbaine sur le carton générique « GARE DU NORD par Jean Rouch » qui accueille le spectateur ; la dernière image de TOI, WAGUIH fait entendre une chanson au titre évocateur : « Please don't talk about me when I'm gone » ; il en va de même pour la musique africaine qui retentit à l'issue des VOILETS.

Région



Centre



CNC

