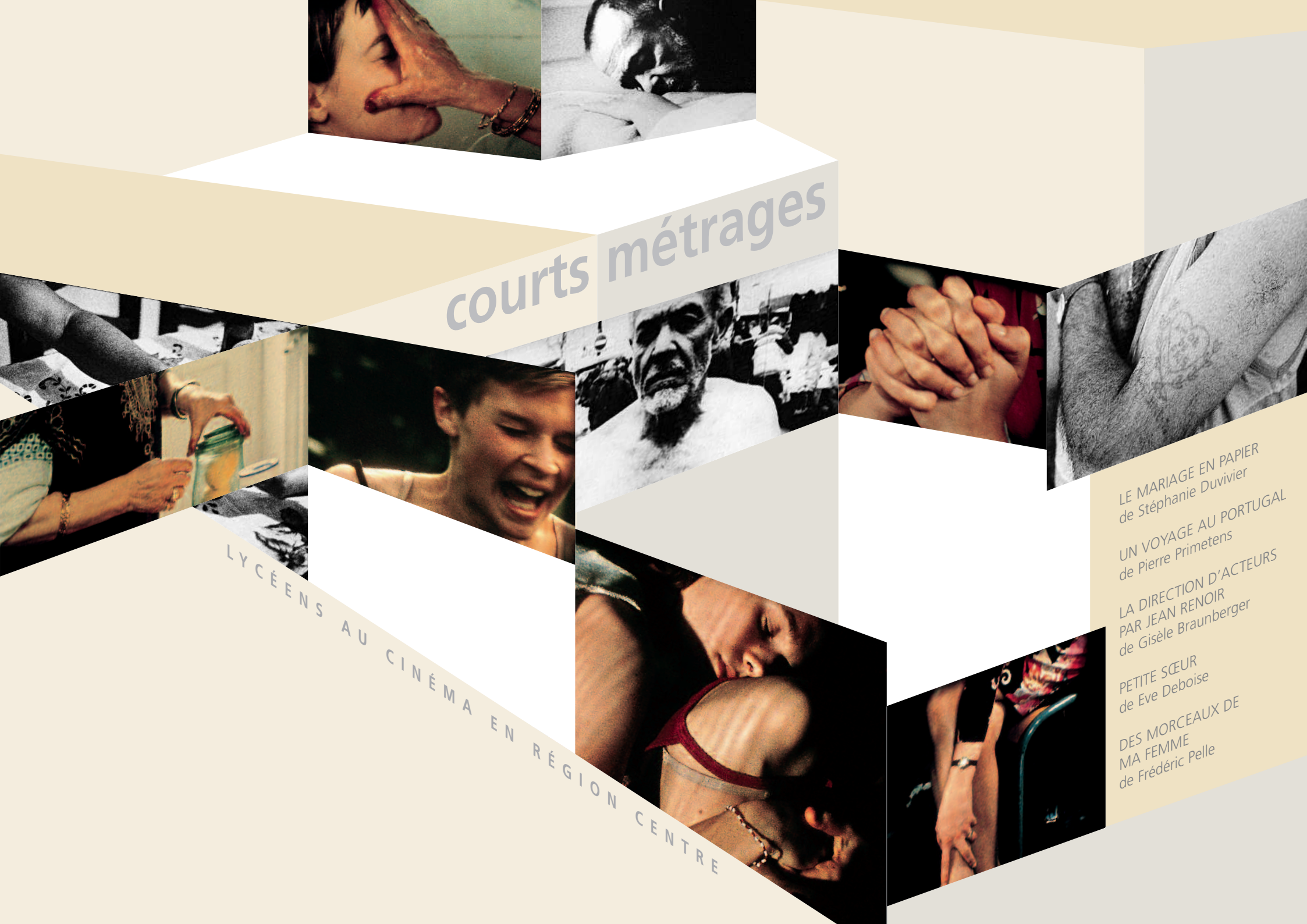

courts métrages
LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE
LE MARIAGE EN PAPIER
de Stéphanie Duvivier
UN VOYAGE AU PORTUGAL
de Pierre Primetens
LA DIRECTION D'ACTEURS
PAR JEAN RENOIR
de Gisèle Braunberger
PETITE SŒUR
de Eve Deboise
DES MORCEAUX DE
MA FEMME
de Frédéric Pelle

Par sa participation, depuis six ans, à l'opération *Lycéens au cinéma*, la Région Centre a pour ambition de faciliter l'accès de la jeunesse au cinéma. Elle veut ainsi permettre aux élèves d'appréhender des genres cinématographiques variés et différents d'une pratique culturelle qui a parfois tendance à s'uniformiser, malgré la richesse de la création audiovisuelle et cinématographique.

Je suis heureux de pouvoir dire que la région Centre est devenue, depuis ces dernières années, une des régions les plus actives en matière d'aide à la production cinématographique et de soutien au jeune cinéma. Le cinéma est une ouverture sur le monde et sur les autres, et il s'avère donc essentiel de développer parallèlement l'éducation au cinéma et à l'audiovisuel. Il s'agit d'inscrire le cinéma dans le champ de l'éducation populaire, porteuse de valeurs de citoyenneté, de laïcité, de responsabilité. Les missions que nous avons confiées en ce sens à l'Atelier de Production Centre Val de Loire, au nombre desquelles des opérations telles *Un été au ciné*, *Université au cinéma* et bien sûr *Lycéens au cinéma*, permettent à la Région Centre de revendiquer un rôle pionnier dans ce domaine de l'éducation à l'image.

Née en région Centre, l'opération *Lycéens au cinéma*, devenue par la suite nationale, est le fruit d'un partenariat étroit avec le Centre National de la Cinématographie, mais aussi avec le Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Cette action de programmation de courts et de longs métrages auprès de plus de 11 000 lycéens, issus de l'enseignement général mais également technologique, favorise la rencontre de jeunes avec une nouvelle génération de réalisateurs, et facilite leur approche par un important travail de préparation pédagogique des enseignants avec des professionnels du cinéma.

Former le public de demain à la diversité culturelle, apporter aux élèves une meilleure appréhension de leur environnement et une plus grande ouverture vers les autres, les aider à se forger une culture critique à partir d'une rencontre réfléchie avec des œuvres variées, tels sont les objectifs essentiels du Conseil régional du Centre et de nos partenaires sur cette opération.

Je tiens à remercier ici, au nom de la Région Centre et de ses lycéens, nos partenaires de l'APCVL pour l'important travail d'impulsion et de coordination qu'ils réalisent, et saluer la mobilisation exemplaire des enseignants, des exploitants de salles et des professionnels du cinéma qui font de *Lycéens au cinéma* une opération phare de l'éducation menée en région Centre pour la Culture et plus particulièrement pour le 7ème Art.

Alain Rafesthain
Le Président de la Région Centre

Créée dans 4 ou 5 régions dont la région Centre en 1995, *Lycéens au cinéma* est devenue une opération nationale en 1998. Elle s'appuie sur un partenariat entre le Ministère de la culture et de la communication (Centre national de la cinématographie-Directions régionales des affaires culturelles) et les Conseils régionaux. Elle concerne aujourd'hui près de 90.000 élèves d'une quinzaine de régions et est accueillie par plus de 300 salles de cinéma.

En région Centre, ce sont près de 11.000 élèves et 377 enseignants de 85 établissements qui participent à l'opération dans une trentaine de cinémas. *Lycéens au cinéma* s'inscrit dans une démarche d'éducation au cinéma. Ce sont 18 journées de formation spécifiques à destination des enseignants et 56 heures d'interventions professionnelles en classes qui ont été dispensées en 2000-2001.

L'opération est ainsi un axe fort de la mission de Pôle régional d'éducation à l'image, outil structurant en région pour le développement d'actions de sensibilisation, de formation et d'information autour du cinéma et de l'audiovisuel, confiée à l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL) dans le cadre de la Convention de développement cinématographique signée entre l'Etat (CNC-DRAC du Centre) et le Conseil régional du Centre.

Je remercie l'ensemble des acteurs qui contribuent à la réussite de *Lycéens au cinéma en région Centre*, participants, chefs d'établissement et enseignants, les professionnels du cinéma, notamment les exploitants de la région qui accueillent près de 300 séances dans leurs salles, ses partenaires institutionnels de l'Académie Orléans-Tours et du Conseil régional.

Je salue ici la qualité du travail de l'APCVL dans la conception et la coordination de cette opération.

Jean-Claude Pompougnac
Directeur régional des affaires culturelles

SOMMAIRE

LE MARIAGE EN PAPIER 4
de Stéphanie Duvivier
par Alban Jamin

UN VOYAGE AU PORTUGAL 10
de Pierre Primetens
par Frédéric Strauss

LA DIRECTION D'ACTEURS
PAR JEAN RENOIR 17
de Gisèle Braunberger
par Jacques Kermabon

PETITE SŒUR 23
de Eve Deboise
par Philippe Ortoli

DES MORCEAUX DE MA FEMME 29
de Frédéric Pelle
par Francisco Ferreira

LA MISE EN SCÈNE DE LA PAROLE 35
par Véronique Campan

LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DU CORPS 37
par Francisco Ferreira

LEXIQUE
par Jacques Petat 39

AUTRES RÉDACTEURS

ATELIERS
par Thierry Méranger

AUTOUR DU FILM
Papiers n. m. pl. *par Thierry Fourneau*
La chronophotographie *par Virginie Bourry*
L'œuvre éclatée de Stephen Dixon *par Thierry Méranger*

Le cinéma en sa chair

Sélectionnés en fonction de leurs qualités esthétiques et narratives propres, ainsi qu'en raison de leur singularité, les films du présent programme témoignent, chacun à sa manière, d'une réflexion dominante dans le cinéma français contemporain : à l'heure où toutes les images se confondent et finissent par se valoir sur les écrans de télévision — au point que l'on a pu récemment constater l'indifférenciation entre la fiction la plus spectaculaire et la réalité la plus atroce —, à l'heure où les corps semblent précisément n'être plus que des *images* dépourvues de matérialité, les courts métrages de Stéphanie Duvivier, de Pierre Primetens, de Gisèle Braunberger, d'Eve Deboise et de Frédéric Pelle engagent une interrogation sur l'identité (qu'elle soit sociale, familiale ou corporelle), qui cherche à redonner de la profondeur et de la chair au cinéma.

Une telle préoccupation s'avère parfaitement en accord avec le souci, qui préside aux choix du comité de sélection de *Lycéens au cinéma en région Centre*, de proposer dans son programme des œuvres invitant les élèves à une distance critique face aux images auxquelles ils sont habituellement confrontés, et au désir d'un cinéma différent de celui qui bénéficie des moyens de promotion les plus importants. Ce choix, qui ne se veut en aucun cas dogmatique ou élitiste, passe également, nous semble-t-il, par le partage d'un plaisir parfois peu connu des lycéens : celui de découvrir les films dans les salles obscures, à la faveur de la lumière d'un projecteur, plutôt que le nez collé à un tube cathodique.

Forts de ces convictions, nous avons privilégié, cette année encore, la diversité des approches proposées, à travers des textes critiques, des analyses filmiques détaillées, des pistes pédagogiques dégagées par un enseignant, des perspectives plus libres (notamment l'exercice de style éclairant du romancier Thierry Fourneau), ou encore des lectures transversales soulignant les liens entres les différents courts métrages. Par ailleurs, le site internet de l'APCVL (*Pôle régional d'éducation et de formation au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia*) proposera cette année divers documents complémentaires (des extraits commentés des films au programme, des découpages techniques, les versions intégrales de certains entretiens), ainsi qu'un forum grâce auquel élèves et enseignants pourront dialoguer avec les réalisateurs (www.apcvl.com).

Francisco Ferreira, *rédacteur en chef*

Pour l'Atelier de Production Centre Val de Loire,
Luigi Magri, *coordinateur Lycéens au cinéma*

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Edition : APCVL, *Pôle régional d'éducation et de formation au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia* (Philippe Dauty, Luigi Magri) - Rédacteur en chef : Francisco Ferreira - Rédacteurs : Virginie Bourry, Véronique Campan, Francisco Ferreira, Thierry Fourneau, Alban Jamin, Jacques Kermabon, Thierry Méranger, Philippe Ortoli, Jacques Petat, Frédéric Strauss. Iconographie : Merci à M. Rouvier, Conservateur du Musée Marey de Beaune. Photogrammes réalisés par l'APCVL (Brice Banzé), avec l'aimable autorisation de : Perla Films, Bianca Films, Les Films de la Pléiade, Movimento Productions. Maquette : APCVL, (Dom'B). © 2001 Atelier de Production Centre Val de Loire, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com.
Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, 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.

Le mariage en papier

de

Stéphanie Duvivier

par ***Alban Jamin***

Lise, jeune étudiante délaissée par sa mère et se débattant avec des problèmes d'argent, décide de se marier, moyennant finances, avec un jeune Marocain, Salim. Leur marché stipule qu'ils partageront pendant deux ans le même appartement. Si Lise pense d'abord avoir assez de points communs avec son "mari", elle doit déchanter rapidement : Salim installe sa grand-mère malade chez eux, le temps d'un rétablissement incertain. D'abord réfractaire à l'idée de partager son toit avec la vieille dame, la jeune femme découvre un personnage drôle et affectueux qui deviendra, au fil des jours, des petites péripéties du quotidien, et malgré la barrière de la langue, une amie. La naissance de cette amitié sera cependant entravée. Guérie, la grand-mère doit rentrer à Casablanca. Elle part accompagnée de Salim, laissant Lise seule et émue.

La réalisatrice

Stéphanie Duvivier est née le 4 avril 1974 au Maroc. Elle y vit pendant 18 ans avant de gagner Paris pour suivre, entre 1993 et 1996, une formation à l'E.S.R.A. (Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle), option cinéma et vidéo, parallèlement à un cursus en histoire de l'art, option cinéma, à Paris VIII. Scripte ou assistante réalisation sur de nombreux courts métrages, elle s'initie également aux techniques de production et enchaîne les expériences en tant que stagiaire réalisation sur le film ***Soleil*** de Roger Hanin (1996), puis sur le téléfilm ***Une voix en or*** de Patrick Volson (1997), où elle est aussi chargée de figuration. Entre 1998 et 2001, elle participe à de nombreux tournages en tant que première ou seconde assistante réalisation, dans des domaines variés : publicité, série télévisée (***Dossiers disparus***, en 1998, diffusée sur France 2), téléfilms (***Les Monos*** de Patrick Volson en 1999 ; ***Simon le juste*** de Gérard Mordillat en 2000), documentaires (***Youssoufi, portrait d'un homme à part*** en 2000 ; ***Au revoir Monsieur le maire*** de Pierre Beuchot en 2001), films (***Simon le mage*** d'Ildiko Enyedi en 1998 ; ***Paddy*** de Gérard Mordillat en 1998 ; ***Toothache*** de Ian Simpson en 2000). Le premier court métrage qu'elle met en scène, ***Le mariage en papier*** (2000), remporte le prix du public au festival Méditerranéen de Montpellier et le prix du public au festival du cinéma maghrébin d'Argeles. Elle vient d'achever une formation d'écriture de scénario et travaille sur plusieurs projets personnels.

FICHE TECHNIQUE

Production & Distribution Perla Films / **Scénario et réalisation** Stéphanie Duvivier / **Image** Valérie Le Gurun / **Montage** Saskia Berthos / **Son** Yves Levèque / **Interprétation** Cécile de France, Zakariya Gouram, "Hajja" Radia Makboule, Hiam Abbass, Belaïd Texa.

France, 2000, 35mm, 1/1,66, noir et blanc, dolby SR, 28 minutes, visa n° 96 148

Entretien avec *Stéphanie Duvivier*

D'où vient l'idée de départ du film ?

Trois raisons sont à l'origine du film. J'ai été témoin d'un mariage blanc au Maroc : j'ai vu une Américaine se marier avec un Marocain, c'était drôle, elle dépannait un ami de son copain et je me suis dit : « *ils font ça, ils vont vivre ensemble !* », mais on voyait bien au mariage qu'ils n'avaient rien à voir du tout… C'est de là qu'est partie la première idée. Ensuite, lorsque je suis arrivée en France à 18 ans, j'ai vu des meetings du Front National au journal télé de 20 heures, la légitimation de ce parti au nom de la démocratie. Mon film était pensé contre ça : pas vraiment militant, mais je voulais qu'on retire un message à la fin du film ; une citation de Saint-Exupéry (« *Si tu diffères de moi, frère, loin de me léser, tu m'enrichis* ») m'a servi de fil conducteur. Enfin, j'étais très nostalgique du Maroc lorsque je suis arrivée en France, et je me suis souvenue et inspirée de tous les petits moments avec mes grands-mères marocaines pour écrire le film.

Votre film aborde un sujet de société délicat et douloureux. Pensez-vous qu'une œuvre cinématographique — et notamment un court métrage — se doit d'être engagée, au risque d'être trop démonstrative ?

C'est un format étrange. Je n'arriverais pas à faire des films de dix minutes, c'est trop peu. Je suis en train d'écrire un film très engagé qui se déroule au Maroc, mais en fait, je me suis rendue compte que ça n'allait pas… Si l'on est trop engagé, on ne fait plus de cinéma. ***Le Mariage en papier*** débute pourtant par un procédé très schématique. Les trois prétendants sont trois grandes "caricatures" : l'Arabe clandestin, dragueur et gentil ; celui qui a tous les malheurs du monde, violent et peut-être alcoolique ; et l'islamiste rondouillard, insidieux. C'était prendre un risque de commencer comme ça, rien à voir avec la suite. Mettre deux orientations dans un court métrage, c'est dangereux. Il fallait que je me concentre au plus vite sur mon histoire, sous peine de devenir trop démonstrative. Il y a le problème, lorsque l'on écrit un scénario, de savoir de quel point de vue on va voir telle ou telle chose. On peut se perdre. Salim était bien plus moralisateur, donnant des conseils à Lise. Pour des raisons matérielles, j'ai effectué beaucoup de coupes concernant les répliques sentencieuses de Salim. Je pense que le travail sur les silences, les regards, est finalement bien plus efficace. De même, si j'étais allée au bout de mes idées, il y avait à traiter dans le film une vision plus complexe de la famille marocaine, une famille certes très sympathique, mais aussi étouffante. Le personnage de la mère de Salim était plus présent, mais c'était un autre point de vue, une autre histoire… Le film adopte la vision de Lise et, en quelques mois, elle ne peut pas se rendre compte qu'une famille marocaine peut devenir oppressante.

Pourquoi ne pas avoir tourné un documentaire en vidéo, avec un sujet similaire ?

La fiction permet de construire des personnages qui n'existent pas, à la différence du documentaire. C'est ça qui m'intéresse : construire des personnages à partir de choses vraies, de personnes que j'ai connues. Le film est tourné en super 16mm. La vidéo, c'est laid. Les longs métrages vidéo qui sortent en ce moment sont encore en train d'essuyer les plâtres des prochains. La lumière n'est pas encore au point, c'est plat… Ou bien il faut une histoire vraiment adaptée. Pour ***Le mariage en papier***, ça aurait été trop lourd, dès le début, qui pouvait laisser penser à un documentaire. Il n'y avait pas de parti pris esthétique pour le film. Je voulais simplement une lumière naturelle, pas trop intime lorsqu'ils étaient tous les deux. J'ai cependant joué sur les couleurs : l'appartement est plutôt gai, la chambre de Salim grise, froide comme lui, Lise est toujours habillée [de manière] gaie, lui toujours dans les bleus, les marrons, les verts foncés…

Comment avez-vous trouvé l'actrice qui joue la grand-mère ?

J'ai mis quatre mois pour la trouver en faisant tous les marchés de Paris et de sa région, en allant discuter avec les familles. Je l'ai découverte au marché de Belleville. Elle est magique. Elle parle comme dans les contes en disant : « *Mais tu iras mieux quand la montagne touchera le soleil* », *etc.* Les sous-titres étaient prévus dès le début, mais je me disais : « *Comme on est Lise, pourquoi sous-titrer la scène de bain ?* » Mais ce que disait la grand-mère était très drôle… Elle ne savait ni lire ni écrire, elle ne parlait qu'arabe. On répétait avant et elle pouvait dire ce qu'elle voulait avec des contraintes sur des points précis. Par exemple, elle devait dire : « *vous ne savez pas vous laver comme nous* », mais l'histoire de la chèvre, c'est elle.

La scène du bain, par bien des aspects un pivot pour le film, étonne de par son ton et son montage…

Je voulais cette séquence à la fois rude et affectueuse et, en même temps, je voulais éviter la fameuse séquence "Hammam" des films maghrébins ou franco-maghrébins. Lors de leur première rencontre sur le tournage, Cécile de France (Lise) ne comprenait rien à ce que disait la grand-mère, la grand-mère jouait comme si elle était dans un vrai bain : c'était parfait… La scène de bain illustre bien la trouvaille qui m'a "sauvé la vie" pour le montage du film. Je ne sais pas encore anticiper les mouvements de caméra, et lorsque j'ai envie de montrer quelque chose de simple, je ne me vois pas encore faire des choses compliquées techniquement. Je savais que cette scène allait être assez longue, il y a sept minutes de rushes au total. J'ai donc volontairement coupé dans le plan pour montrer l'évolution de l'action. Malgré les problèmes de raccords, je pense que l'on suit plus l'émotion, plutôt que de se questionner sur les déplacements des personnages.

Les premières moutures du scénario montraient Lise rentrer à la fin dans le bar et se décider à écrire à sa mère…

J'ai tourné la scène où elle entre dans le café et commence à écrire : « *Chère maman* », mais je ne l'ai pas montée, parce que je ne me rendais pas compte que le film entier disait ça : qu'elle retrouvait une famille, même si ça n'était pas sa culture, sa religion. Une fin ouverte était préférable. Clôturer le film aurait réduit le propos. Il y a différentes réactions à propos de la fin : certains y voient de la joie, un enrichissement, de la mélancolie, certains sont persuadés que le dernier regard que Salim jette à Lise est un regard amoureux… Pour moi, la fin est triste, mais tout est possible. J'avais des plans de Lise qui pleure avec de grosses larmes chaudes, mais ça ne servait à rien. Le plan où elle est seule reste l'idéal. Finalement, je suis très satisfaite du résultat, il est très proche du film que je voulais faire.

A la fois fable sociale et récit initiatique, *Le mariage en papier* **mêle habilement une mise en scène attentive aux gestes du quotidien et un discours subtil sur la découverte de l'autre.**

Une fable *sensuelle*

De par sa concision et l'efficacité narrative qu'elle implique, le court métrage peut apparaître comme un médium privilégié pour les cinéastes engagés : il laisse au spectateur un souvenir fort et tenace, mais c'est au risque de tomber dans les pièges d'un manichéisme de bon aloi. ***Le mariage en papier*** déjoue habilement les travers d'une production militante à caractère documentaire pour conter — contre toute attente — l'histoire simple de la naissance d'une amitié imprévue.

Le film acquiert une tonalité réaliste en disséminant des « *effets de réel* », qui assurent une adhésion immédiate de la part du spectateur. La réalisatrice a souvent recours à des mouvements de caméra à l'épaule et multiplie la présence d'objets (le calendrier arabe, la parabole, les vêtements) ou de situations connotés (la préparation des citrons confits, la scène du repas, la scène du bain), associés à l'évocation du Maghreb. Mais, malgré ses nombreuses velléités véristes, le film adopte un rythme de narration original et crée un espace qui l'apparente plus à une fable qu'à un constat social, puisque le sujet réel s'avère être celui — intemporel et universel — de la quête d'une famille. A la condensation de l'intrigue, construite par ellipses, répond celle de l'espace. Une fois le pré-générique passé, l'essentiel de l'action se déroule dans l'appartement de Lise. Cette réduction de l'espace sert évidemment le propos du film et permet de rendre flagrante l'évolution morale des protagonistes. Il y a une interaction forte entre les deux. La réalisatrice établit, au début, une topologie nette et verrouillée des pièces de l'appartement (Lise déclare : « *tu dégages la parabole de* ma *chambre* »), laquelle se délite progressivement pour finalement permettre aux personnages de se retrouver ensemble sur le sofa, devant la télévision, une fois l'amitié établie.

Cette utilisation métaphorique et volontairement naïve de l'espace n'est que l'un des aspects d'un processus plus vaste qui confère aux gestes, regards, silences ou déplacements des protagonistes une valeur emblématique, révélant un travail de mise en scène peu visible au premier abord, mais subtil et efficace. La communication non verbale s'avère être alors l'enjeu du film. C'est certainement son aspect le plus fort car il lui confère une sensualité discrète mais capitale. Si Lise refuse tout contact au début, elle sera amenée à comprendre l'autre par le biais des sensations physiques. La connaissance de l'altérité passera ainsi par les sens. Non sans humour, la réalisatrice annonce l'importance du contact physique dès la rencontre entre Lise et la tante de Salim. Celle-ci embrasse généreusement sa nouvelle parente et lui laisse une trace de rouge à lèvres sur la joue, comme pour marquer de ce signe sur la peau le lien qui les unit. C'est la première manifestation d'une série d'actions qui finira par abolir la distance entre les corps, trouvant son apogée durant la séquence du bain, et sa conclusion, lorsque Moui explique à Lise comment utiliser du hénné sur ses mains. Cette thématique du corps sera étoffée par l'importance que prend la nourriture. Manger et boire contribuent aussi à annihiler les différences, et l'attention particulière portée au traitement du premier repas (voir les gros plans sur les mains prenant du poulet) annonce leur rôle primordial. Salim apportera à manger à Lise, furieuse, pour la calmer, puis ils boiront en cachette, complices, un alcool "interdit".

Personnage en retrait, mutique, les yeux clos, la grand-mère va peu à peu se révéler le vecteur principal de la concorde, favorisant le rapprochement entre Lise et Salim (la première fois que Lise agit de concert avec Salim, c'est pour l'aider à marcher) et se posant en médiateur accordant une grande importance aux liens tant physiques que moraux entre les êtres (« *Qui te tient la main, maintenant ?* » demande-t-elle à Salim). Outre ses fonctions dramatiques évidentes, elle confirme l'appartenance du récit au registre de la fable. Personnage archétypal n'étant nommé que "Moui" ou "Lalla" ("grand-mère", "princesse"), elle personnifie des valeurs positives, qui dépassent le simple folklore maghrébin, et elle incarne le souvenir vivant du père de Salim, alors que Lise n'a plus que des photos de sa mère. La séquence du bain l'élèvera au rang de mère lorsqu'elle lave le visage radieux de Lise, retournée en enfance. Si ce personnage pourrait facilement prêter à sourire par sa perfection morale, la réalisatrice tempère cette impression en usant d'un humour salutaire.

Le mariage en papier se pose donc en récit initiatique (Lise évolue, se découvre une mère de substitution) mais refuse tout discours explicite pour laisser le spectateur dans l'expectative d'une fin ouverte. Si le film illustre le bel adage : "exister, c'est coexister", il n'oublie pas de rappeler la cruauté et la tristesse de la situation (qui éclate lorsque Lise est ivre) et se garde bien d'exposer un discours édifiant. La réalisatrice déjoue les attentes sécurisantes du spectateur, et l'on ne peut qu'admirer l'étonnante adéquation entre un style discret et le sujet du film, à la fois délicat et "brut", à l'image du gant de crin passé sur la peau de Lise.

L'entrée dans *l'appartement*

La séquence qui débute après le carton-titre plonge le spectateur au cœur de l'action. L'entrée de Lise dans l'appartement correspond à l'entrée dans la fiction. Si la réalisatrice décrit l'abolition progressive des a priori et des distances, elle adopte ici une mise en scène efficace et explicite, fortement marquée par la subjectivité de Lise, et qui traduit les antagonismes initiaux, tout en commençant à établir les traits du lieu principal du récit.

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Plan 5

Plan 1. Plan sur la porte de l'appartement qui s'ouvre : Lise apparaît en plan rapproché épaules. Par un mouvement bref, la caméra épouse le regard de la jeune fille en effectuant un rapide panoramique qui se stabilise sur un sac qu'elle ne semble par connaître, puis recadre Lise en plan taille, qui s'arrête à l'entrée du salon. Elle masque la grand-mère assise. Le choix d'un cadrage serré privilégie la sensation de rapidité et ne donne que peu d'informations sur le lieu. **Plan 2.** Gros plan sur le visage de Lise, qui regarde la vieille dame vers le bas. **Plan 3.** Plan subjectif accompagnant le regard de Lise en trois temps : cadrage en légère plongée sur Moui qui nous la fait découvrir frontalement, mutique et la tête baissée, puis un mouvement vers le bas montre le chapelet — on comprend alors qu'elle prie — et enfin la caméra bifurque rapidement vers la gauche pour cadrer, toujours en gros plan, le calendrier arabe. La brusquerie des mouvements traduit efficacement la nervosité de Lise et donne des informations primordiales sur l'intruse.

Plan 4. Retour sur le visage en gros plan de Lise qui lit la date du calendrier et confirme ainsi la subjectivité du mouvement de caméra précédent. Un bruit hors champ lui fait tourner la tête. **Plan 5.** Raccord dans le mouvement et retour à la valeur de cadre de la fin du plan 1. Après une première pause, nous reprenons l'exploration de l'appartement avec Lise comme fil conducteur. Elle quitte rapidement le cadre par la gauche, à la recherche de l'origine du bruit.

Plan 6. Retour à un plan caméra à l'épaule qui suit Lise de très près dans le couloir menant à la cuisine. Elle est en amorce, obstruant une grande partie du cadre. L'image est incertaine, chaotique et donne une impression d'étouffement, rehaussée par la fumée de la cuisine. On découvre la tante de Salim, surprise, qui se retourne pour regarder Lise. **Plan 7.** Gros plan visage de Lise, mécontente, arrêtée à l'entrée de la cuisine. **Plan 8.** Ce plan est fortement connoté : Lise reste observatrice externe et isolée, regardant les trois parents qui sont, eux, très proches et placés comme pour une photo de famille. L'incommunicabilité est clairement établie (on retrouvera cette structure de cadre lorsque la grand-mère est saluée par les siens avant de se coucher, toujours sous le regard de Lise), mais la tante de Salim fait le "premier pas" en traversant la profondeur de champ pour l'embrasser.

Plan 6

Plan 7

Plan 8

Plan 9

Plan 10

Plans 9 et **10.** Lise réagit à la présence inattendue et envahissante de la famille de son mari : elle veut lui parler en tête-à-tête. Elle s'éloigne et Salim, gêné, la suit dans le couloir. A ce moment, on entre dans le second mouvement de la séquence : à la découverte des lieux, placée sous le regard de Lise, succède la confrontation des époux, qui introduit le point de vue de Salim.

Plans 11 à 16. Succession de champs-contrechamps qui rythme la conversation tendue des deux protagonistes, et marque leur opposition. Cadrés en gros plan, leurs visages sont particulièrement expressifs. La réalisatrice continue son travail sur la composition des cadres : Lise est placée devant un mur du couloir sans ouverture, Salim est encore relié à sa famille grâce à l'utilisation de la profondeur de champ où nous distinguons et entendons sa tante et sa cousine dans la cuisine.

Plan 17. Ce plan américain en légère contre-plongée correspond à une pause dans la dispute. Sa valeur dramatique est importante puisqu'il permet de réunir les deux personnages, jusqu'alors toujours isolés par le jeu du montage, et d'expliciter visuellement "l'impasse" (le mur du couloir est dépouillé et blanc) dans laquelle ils se trouvent. Malicieusement, la tension du plan est brisée par l'entrée dans le cadre de Younès, qui bondit dans les bras de Salim. **Plan 18.** Retour au gros plan de Salim adopté pour le champ-contrechamp, Younès se penche pour embrasser Lise, impassible. Une fois encore, c'est "l'autre" qui va vers elle.

Plan 19. Changement d'axe à 180°. Plan rapproché de la tante dans la cuisine qui termine de regarder le couple placé dans l'encadrement de la porte (l'effet de surcadrage met en valeur la position des personnages). Ce renversement propose une mise en perspective de la situation. **Plans 20 à 24.** Fin du champ-contrechamp qui dénote à la fois la colère et le renoncement de Lise (elle quitte le cadre après une remarque désobligeante sur le barbecue), tout en affichant la déception de Salim. La mise en scène équilibre ainsi les points de vue, ce qui traduit subtilement la complexité de la situation engendrée par le mariage blanc.

Plan 11

Plan 12

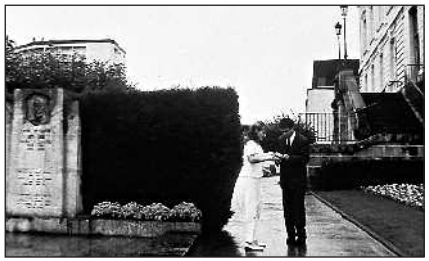
Plan 17

Plan 18

Plan 19

Autour d'un titre

Qu'est-ce qu'un mariage en papier ? Le titre, significativement, n'apparaît sur l'écran qu'après les deux séquences inaugurales qui éclairent les motivations de chacun des protagonistes. Pour Salim, comme le prouve la séquence de l'audition dans le café, le mariage permet de bénéficier de toutes les prérogatives légales attachées à une union civile. Le jeune marocain cherche explicitement à obtenir des papiers pour pouvoir travailler en France à la sortie de son école d'ingénieurs. Du point de vue de Lise, le mariage est contracté uniquement pour des raisons financières, comme le prouve, le jour même de la cérémonie, l'échange lourdement symbolique de la clef et de l'enveloppe (contenant une grosse somme en papier... monnaie). De ce fait, l'union ne sera évidemment pas consommée et le titre choisi par Stéphanie Duvivier ne pourra que renvoyer à l'expression convenue de "mariage blanc". Ainsi, aux yeux des protagonistes, l'union est censée être purement théorique, et n'a donc d'autre valeur qu'administrative : elle n'existe que sur le papier. Il faut s'attarder, en outre, sur l'emploi de la préposition "en" qui permet de désigner métaphoriquement une matière ou un matériau. Le mariage en papier n'a donc pas plus de réalité que le "tigre de papier" qui fit jadis les beaux jours des commentateurs de Mao Tsé Toung et le titre choisi révèle l'illusion d'un double trompe-l'œil : ce mariage est un simulacre qui donne lui-même lieu à la comédie jouée à la grand-mère de Salim, puisque Moui doit tout ignorer de l'arrangement conclu par son petit-fils. L'inauthenticité de la situation finira par provoquer le malaise chez chacun des membres du couple et tout particulièrement chez le jeune homme, convaincu peu ou prou d'avoir commis un sacrilège (« *le mariage, c'est sacré chez nous, tu as vu ce que j'en ai fait ?* »). Tout se passe donc comme si Stéphanie Duvivier se plaisait à indiquer d'emblée son refus des clichés sentimentaux les plus éculés (et des ressorts de la comédie traditionnelle) : l'association forcée de Lise et Salim ne se transformera pas en amour véritable entre les mariés. ***Le Mariage en papier***, malgré une thématique commune, reste ainsi bien loin du peu convaincant ***Green Card*** (Peter Weir, 1990) où l'association d'intérêts débouche sur la naissance d'un véritable couple interprété par Andy McDowell et Gérard Depardieu.



Familles

Parabole sur la tolérance, l'acceptation de l'étranger, ***le Mariage en papier*** est peut-être avant tout l'occasion d'une réflexion sur la famille. Lise clame haut et fort sa rancœur à l'égard des siens. Elle n'a plus de relations avec celle qu'elle nomme ironiquement sa "charmante mère", jugée responsable de la "merde noire" où elle se trouve. Elle avoue par ailleurs sa méconnaissance des relations familiales et l'indifférence qui semble l'avoir gagnée. Cet état d'esprit est évidemment source de conflits avec Salim, qui affirme pour sa part la primauté des liens du sang et se trouve accusé d'envahir l'espace vital commun avec une famille dont les valeurs de respect et de solidarité semblent être étrangères à son épouse de papier. Le spectateur comprend pourtant rapidement que la dureté affichée par Lise n'est qu'une façade : les photos accrochées au mur témoignent probablement de la nostalgie de temps heureux et du vide affectif dans lequel elle se trouve actuellement. Il est aisé, dans ces conditions, de comprendre que Moui va progressivement occuper la place de la mère absente : Lise va ainsi s'abandonner peu à peu à la grand mère de Salim en se laissant nourrir, en se faisant laver (séquence doublement symbolique puisque Lise, dans une position quasi fœtale, accepte d'offrir sa nudité aux gestes maternels d'une femme qui finira par l'appeler "ma fille" en arabe), puis en s'endormant contre son épaule. La jeune femme quitte ainsi la carapace qu'elle s'est constituée et redevient la petite fille confiante et aimante qu'elle a été. La scène d'ivresse illustre a contrario cette situation en permettant à Lise d'exprimer l'angoisse de ne plus être aimée de cette nouvelle figure maternelle (son « *si elle savait, elle m'aimerait plus !* » illustre la crainte de voir une relation mère/fille se briser à nouveau). Cette évolution autorise ainsi le spectateur à mettre en parallèle la situation familiale des deux mariés puisque le jeune homme souffre lui aussi de l'absence de sa mère (même si l'éloignement est cette fois plus géographique qu'affectif) et que Lalla assume également à l'égard de son petit-fils un rôle de substitut (« *Quand tu étais petit, ta mère te prenait toujours la main pour que tu t'endormes dans ton lit le soir, comme ça* »). Il est logique, dans ces conditions, de voir Moui occuper la position centrale dans le plan : Salim et Lise sont ses (petits) enfants apaisés qui, tels un frère et une sœur, se reposent désormais sur elle (alors que dans la séquence antérieure où les personnages étaient placés à l'identique, c'étaient eux qui aidaient la grand-mère à marcher avec ses béquilles) et l'encadrent comme sur une photo de famille… imaginaire. Gardons-nous pourtant, malgré les affirmations provocatrices de Lise (« *Moui, c'est ma grand-mère plus que ta grand-mère* »), de céder à la facilité en affirmant que l'héroïne du ***Mariage en papier*** trouve une nouvelle famille : la cohabitation avec Moui se solde bel et bien par une inévitable séparation. Pourtant, cette rencontre aura permis à Lise d'évoluer et chaque spectateur demeurera libre, grâce à la fin ouverte, d'imaginer les conséquences de l'expérience sur son existence. Contentons-nous ici de souligner que les versions antérieures du scénario prévoyaient que Lise allait chercher à renouer avec sa véritable mère.

Papiers n. m. pl.

Le papier se prête à tout, se plie à tout. Il se distingue, selon ses variétés nombreuses, par son origine, qu'il vienne de Chine, de Bruges ou d'Arménie, par son emploi, qu'il se fasse à musique, d'emballage ou tue-mouches, par sa matière, qu'on le pétrisse d'alfa, de paille ou de chiffon, par sa texture, qu'on le façonne ondulé, mousseline ou cristal. Il se plie par exemple à la confection d'un « *bateau frêle* » que sur « *la flache noire et froide* […] *vers le crépuscule embaumé un enfant accroupi plein de tristesses, lâche* […] *comme un papillon de mai* ».

Mais si le papier est si puissamment et diversement utile à l'homme, c'est peut-être parce qu'il est une sorte de peau. Nous avons une peau organique. Nous avons aussi la peau artificielle de nos vêtements. Il nous en est une dernière, quoique détachée de notre corps. C'est le papier. Les vêtements nous font une seconde peau qui, redoublant la première, enferme, orne et protège notre corps. Cependant, quand c'est le corps que les vêtements couvrent d'une seconde peau, le papier, lui, est la peau de notre esprit.

Le papier en effet, comme le tissu, a les caractères essentiels de la peau organique : souplesse, minceur et étendue. Comme la peau, il enveloppe, et, comme elle, il exhibe sa propre surface. Ainsi la peau, à coup sûr le premier des vêtements, est-elle certainement le modèle du papier. Elle l'est par sa fonction protectrice, mais aussi par sa forme extensive et plane. Les tatouages et les peintures rituelles, dont notre maquillage est un pâle souvenir, anticipent l'écriture. S'il en était besoin, le parchemin prouverait que notre analogie n'est pas un pur symbole. Ce concurrent durable du papier ne fut jamais que peau de bête travaillée, comme le vêtement d'avant le tissage. Et, du mot vélin, on désigne encore une sorte de papier qui ressemble au parchemin tiré des veaux mort-nés.

Pourtant, malgré le papier sulfurisé des volaillers, le papier peint des décorateurs, le papier tournesol des laborantins, le papier de verre des ébénistes, le papier filtre des amateurs de café ou même le papier *Canson* des artistes, et pourtant, malgré les poids relatifs des formes innombrables qu'on en produit et consomme de par le monde, le papier reste d'abord pour nous support privilégié de l'écriture.

Or si nous admettons que toute invention technique peut servir au mal comme au bien, et si nous constatons la puissance formidable du signe écrit, notre sentiment à l'égard du papier se fait ambigu. Avec l'écriture sont apparus les États. Avec le papyrus, dont le papier tire son nom, se sont organisés les grands empires. La lettre, le document, sont outils de communication. Ils sont aussi garants de l'ordre, leur maîtrise donne pouvoir sur autrui.

Et il se trouve que, en tant qu'instrument d'ordre et de pouvoir, le papier se dit au pluriel. « *Papiers n. m. pl. : nom générique des passeports, livrets et actes destinés à renseigner sur le nom, la profession et l'état civil d'une personne* », nous rappelle le dictionnaire. Sur la peau des esclaves, des galériens, des prostituées, sur la charmante épaule de Milady, sur ce papier qui ne se perd ni ne se brûle, on traçait au fer rouge, comme sur la peau du bétail, sinon la marque d'infamie, au moins le signe de dépendance ou de propriété.

Peau donc, que le papier. Non plus du corps, mais de l'être même, puisque l'homme est un être social. Et nous portons sur nous nos papiers, traces des coups qui, lors des rites de passage, nous libérant de la nature, nous asservirent à notre humanité. Nom, profession, nationalité. Voilà qui colle à ma peau. Voilà qui s'inscrit sur ma peau de papier comme s'il était gravé dans mon corps de chair. Sans mes papiers, j'attente à la pudeur et m'apprête aux caresses, comme si j'étais nu.

Or, ces papiers, un seul suffit à les représenter : la carte d'identité. Dresser une carte ou mettre en carte s'équivalent. L'un donne pouvoir sur toute une terre, l'autre sur un seul homme. Jorge Luis Borges suppose que des géographes dressèrent pour leur souverain la carte de l'Espagne à l'échelle 1/1. De cet ouvrage ancien, l'auteur suggère que des lambeaux subsistent, qui sont des ruines.

Le despote rêve que les cartes d'état-major soient le pays qu'elles représentent. Le tyran voudrait que la carte d'identité soit le corps qu'elle décrit. Il n'en est rien. La terre rêche, la terre duveteuse, de l'Aragon ou de l'Andalousie, porte toujours les hommes, les bêtes, les plantes, les pierres qui la façonnent et qui l'animent.

De même, nous restons nus sous nos vêtements, nous restons libres sous nos papiers. Le maître n'y peut rien. Toujours des déguisements se tissent, se taillent, se cousent et s'endossent. Toujours, tant pour le juste que pour le traître, s'impriment des faux papiers, à supposer que tous ne soient pas tels. Tandis que flambent les paroles de l'amour, les lettres du pouvoir sont déjà cendre. Et malgré l'oiseleur, serrée dans les rets noirs des traits écrits siffle la grive de mai.

Thierry Fourneau

Notice biographique

Thierry Fourneau est né en 1948, à Paris. Il vit depuis 1968 à Orléans, où il enseigne le français au lycée Pothier. Il a publié un roman (*La vie aux sources*, Champ Vallon, 1989), et un essai (*Tombeau du cœur de François II*, C.R.L., 1997), et des articles ou récits, dans *Théodore Balmoral, L'Infini, Recueil, la N.R.F., Quai Voltaire, Les Cahiers du Musée de Chartres, Beaux Arts Magazine…*

Un voyage au Portugal

de

Pierre Primetens

par Frédéric Strauss

Pierre Primetens a cinq ans quand sa mère meurt. Son père l'élève seul, loin du petit village portugais d'où la mère était originaire, et où elle repose. Pierre Primetens n'y reviendra plus. Vingt ans après, les frères et la sœur de sa mère le retrouvent, et l'invitent à revenir au village : c'est ainsi que s'engage *Un voyage au Portugal***.**

Là-bas, le jeune cinéaste retrouve les lieux de son enfance. Il reste quelques jours dans le village de sa tante Emilia avant d'aller dans celui de sa mère, où il rend visite à sa grand-mère. Il revoit la chambre et le lit où était couchée sa mère juste après sa mort, une paire de ciseaux pendue à sa taille, comme le veut une coutume portugaise. Il parle avec son oncle Antonio, qui lui dit que la famille n'a jamais compris que son père ne soit plus revenu au Portugal.

Incapable d'entrer dans le cimetière où sa mère est enterrée, Pierre Primetens y revient une seconde fois et affronte cette vision de la tombe. Il découvre l'existence d'un demi-frère, Ernesto, que sa mère avait eu d'un premier mariage, arrangé, avant de divorcer. A Guarda, il cherche Ernesto, mais son nom n'est nulle part. Ses oncles l'emmènent voir le terrain dont il a hérité, et qu'il partage avec Ernesto. Dans ce pays où il a retrouvé une part de lui-même, le dernier regard de Pierre Primetens est pour sa mère : devant sa photographie, il dit enfin combien elle lui a manqué.

Le réalisateur

Pierre Primetens est né le 22 avril 1974, à Saint-Cloud. Il passe les premières années de son enfance à Chaville, non loin de Versailles, et fait régulièrement des séjours familiaux au Portugal, jusqu'à la mort de sa mère. Il vit alors avec son père jusqu'à dix-sept ans : « *Il a refondé une famille dont j'ai été éjecté* », dit-il. Après des études d'arts plastiques et une licence de cinéma à l'université de Paris VIII, il fait divers petits boulots, notamment à l'unité documentaire d'Arte.

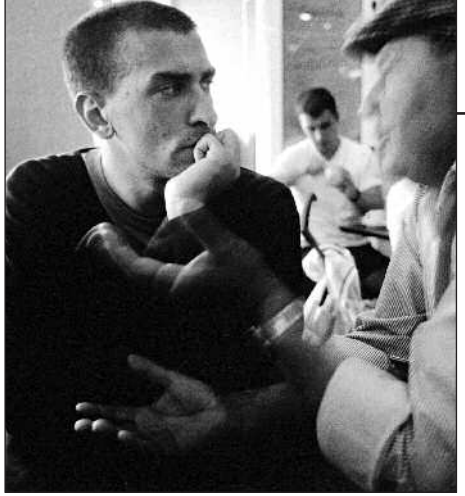
Ses premiers travaux de réalisation personnels sont deux courts métrages, dont une fiction intitulée ***Rouge*** (1994) : « *L'histoire d'une femme d'une cinquantaine d'années qui, lors d'un vernissage dans une galerie d'art, reconnaît un homme qui a son âge et qu'elle a connu quand elle avait vingt ans. Ils ont eu une idylle pendant une croisière. Elle se souvient très bien, et lui ne veut plus se souvenir, c'est leur confrontation* ».

Il entreprend ***Un voyage au Portugal*** sans l'aide d'une production : sa volonté est de tourner ce court métrage avec son énergie et son seul désir. « *J'avais envie de faire un film le plus fort possible avec le moins d'argent possible. Je trouve que le cinéma coûte cher. Finalement, le film a quand même coûté près de deux cent mille francs, ce qui est cher, parce que j'ai trouvé une production qui a trouvé un financement, et tout le monde a été payé* ». Diffusé par la chaîne Canal+ dans le cadre d'une soirée sur les journaux intimes filmés, ***Un voyage au Portugal*** est également présenté dans plusieurs festivals. Pierre Primetens travaille actuellement à l'écriture d'un long métrage adapté du roman de Gustave Flaubert, *Un Cœur simple*.

FICHE TECHNIQUE

Production & Distribution Lancelot Films / **Scénario et réalisation** Pierre Primetens / **Photographie** Max Hureau / **Tirage des photos** Nathalie Giordano / **Montage** Isabelle Ingold / **Son** Aymeric Devoldère / **Mixage** Philippe Amouroux / **Banc-titre** Daniel Pereira de Abreu / **Etalonnage** Christophe Legendre / **Avec** Alda Da Silva, Carlos, Milie, Cristina, Eugénie, Lydie, Aldina Da Silva, José, Patrocinio, Leontina, Amaro…

France, 2000, 35mm, 1/1,66, noir et blanc, dolby SR, 13 minutes, visa n° 98 940



Entretien avec *Pierre Primetens*

Vivre ces retrouvailles avec la famille de votre mère en faisant un film, c'était les vivre plus intensément ou en vous protégeant ?

C'était une façon de me jeter encore plus dans cette réalité, et en même temps de pouvoir rester en retrait. Mêler le cinéma et cet événement de ma vie m'a d'emblée semblé naturel. Dans ce que j'écris et dans ce que j'aime, je me rends compte que les mêmes thèmes reviennent toujours : le manque, le souvenir, le deuil, la mort, la figure maternelle. Je crois de plus en plus que mon désir de cinéma est lié à la mort de ma mère. A partir du moment où il était question d'elle, il allait donc de soi que je m'exprime à travers un film. Ce film était aussi une façon de me forcer à affronter cette histoire. Je projetais de retrouver un jour cette famille du Portugal, mais ils m'ont devancé. Je n'ai tout d'abord pas pu ni voulu répondre à leur invitation de revenir au village. C'est quand j'ai associé ce voyage à un projet de film que j'ai trouvé la force de partir. Le film m'a donné une structure, un but, sinon je pense que j'aurais été largué.

Dans ce film composé de photographies prises par Max Hureau, où reconnaissez-vous votre propre travail de mise en scène ?

J'espère qu'il y a autant de mise en scène dans ***Un voyage au Portugal*** que dans un film traditionnel. Je voulais que le fond et la forme se relaient. Par exemple à travers l'idée de l'album de famille : une histoire se reconstitue à travers des photographies qui parlent du passé et aussi de la mort. Comme il me semblait que le sujet c'était le manque, je trouvais intéressant de priver le film de mouvement, de couleur et de son, pour qu'on ressente ce manque dans la forme même. De la même façon, comme je me considérais figé dans cette histoire, je voulais qu'on me voit figé, et je le suis donc sur ces photos fixes, littéralement. Mais beaucoup de moments du film ont été offerts par des hasards étonnants : la procession qui était là comme un enterrement qu'on rejoue, ma grand-mère qui ne trouve pas les photos de ma mère et les cherche dans ce coffre qui était dans mon souvenir comme un tombeau. C'était très étrange, comme si la réalité et mon projet de film se donnaient la réplique.

Le montage a été une phase importante du travail ?

Très importante. Je l'envisageais au départ comme une pure formalité. J'avais choisi des photos, écrit une voix off, et décidé que c'était ça le film : on filmait les photos on mettait ma voix dessus et c'était fait. La monteuse m'a heureusement imposé une autre méthode. Elle m'a fait choisir beaucoup plus de photos, qui ont été filmées : nous avions tout à coup beaucoup de constructions possibles et c'était très stimulant. Elle a également fait apporter un micro dans la salle de montage, pour qu'on fasse tout de suite des essais de voix off sur les images. On voyait ce qui ne fonctionnait pas, on pouvait changer une image ou un mot, le film s'est vraiment fait à ce moment-là. Parfois, un mot change l'émotion d'une image, parfois, la voix ne rencontre pas l'image et il ne se passe rien. Et les silences étaient aussi importants que les mots. On a beaucoup travaillé, il y a eu un dosage très fin et très long à trouver.

Par quel genre de cinéma êtes-vous attiré ?

Très jeune, j'aimais beaucoup les films d'horreur. Je crois aujourd'hui que c'est parce que la mort y est toujours en jeu, dramatisée et dédramatisée, sous toutes ses formes. Plus tard, j'ai aimé les films qui sont des portraits de femmes, comme ***Europe 51*** (1952) de Roberto Rosselini, ***Gertrud*** (1964) de Dreyer ou, plus récemment, ***Le Val Abraham*** (1993) de Manoel de Oliveira. Je suis sensible à tous les films où il est question de mémoire, de passé, en particulier ceux d'Alain Resnais ou de Joseph Mankiewicz. J'aime beaucoup aussi le cinéma expérimental, parce que la forme y est souvent radicale. Je me souviens notamment d'un film de Stanley Brakhage qui s'intitule ***The Art of Seeing With one's Own Eyes*** (***L'Art de voir de ses propres yeux***, 1971), qui est une mise à l'épreuve du regard : on voit en gros plan des mains de médecins légistes qui manipulent des cadavres, les vident. C'est très violent, c'est parfois insoutenable et parfois très beau comme un tableau de Bacon, et surtout c'est muet. L'absence de son accentue la puissance de l'image. C'est ce qui m'a convaincu que je pouvais faire un film fort sans son.

Avez-vous vu La Jetée ***(1962) de Chris Marker ?*** Un voyage au Portugal ***peut y faire penser...***

J'aime énormément ce film, qui m'a conforté, comme celui de Stanley Brakhage, dans mon désir de faire un court métrage en images fixes et en noir et blanc. Le procédé n'est cependant pas le même : dans ***La Jetée***, Marker n'a pas utilisé des photos mais des photogrammes figés, comme des arrêts sur image. L'image figée lui sert à raconter le passé, le souvenir. Il est aussi question dans ***La Jetée*** d'une image perdue, d'une figure féminine que le personnage veut retrouver. Un peu comme ma mère dans mon film.

Votre film a-t-il eu pour vous un rôle de thérapie, de résolution sur un plan personnel, comme le suggère la dernière phrase ?

Au retour du Portugal, j'ai eu la sensation que je n'avais rien appris sur cette mère et que je ne pourrais faire un film qu'en racontant qu'il ne s'était rien passé. Quand j'ai dit la dernière phrase du film, je ne savais pas si je ressentais ce que je disais. Je voyais surtout là une fin possible, tout simplement. Mais après coup, le film m'a forcé à me poser des questions et cette phrase est devenue vraie pour moi, à retardement. C'est maintenant que je ressens ce que j'ai dit.

CRITIQUE DU FILM

A la recherche du *lien perdu*

Film sur la quête de la mère et la quête de soi, voyage intime et retour sur les lieux de l'enfance, récit où se rencontrent le passé et le présent, *Un voyage au Portugal* **montre comment les images peuvent permettre de restaurer des liens.**

Qui cherche qui ? C'est la question qu'invite à se poser ***Un voyage au Portugal***, car l'histoire de Pierre Primetens n'est pas simplement celle d'un garçon qui retrouve sa famille. D'abord parce qu'il ne l'a pas cherchée, justement : ce sont ses oncles et sa tante qui ont fait cette recherche et qui l'ont retrouvé. Ce détail, rapidement évacué dès le début du film, est pourtant déterminant : Pierre Primetens hérite de cet ordre des événements une vague passivité, et une ambiguïté certaine. Est-ce mon histoire ou l'histoire des autres, ceux qui m'ont cherché ? Il faudra tout le film pour lever ce doute : ce n'est qu'au dernier plan que Pierre Primetens peut nous dire, en quelque sorte, *c'était bien moi que cela concernait*.

Le dispositif même du film semble refléter cette problématique de la présence-absence. Suffit-il à la famille du Portugal de retrouver le "fils perdu" pour qu'il cesse d'être absent ? Là encore, l'histoire est plus complexe. Réengagé brutalement dans le roman familial, Pierre Primetens ne peut, aussi rapidement, y endosser son "personnage". Avant d'en être l'acteur, il est spectacteur de sa propre histoire. C'est bien ce que reflète la forme d'***Un voyage au Portugal*** : les photos évoquent un album de

famille qu'on feuillette, un regard un peu extérieur où passe cette vague passivité contemplative déjà notée. Comparativement, l'acte de filmer (comme d'ordinaire au cinéma) suggère un regard plus "dans l'action", impatient de s'emparer de ce qu'il voit, de s'impliquer dans cette vision en la mettant en scène. La manière de regarder choisie par Pierre Primetens lui permet de ne pas aller jusqu'à cette forme d'engagement. S'engager dans quoi, d'ailleurs ? C'est vers l'inconnu qu'il avance : une histoire où il a peut-être encore un rôle (c'est ce que lui disent symboliquement les siens en le retrouvant), ou peut-être plus (c'est ce qu'il semble croire assez longtemps).

Entre présence et absence, une tension, presque un conflit, se met à jour. A la générosité de la famille du Portugal répond le doute de Pierre Primetens, son léger retrait. A la volonté des siens de le rendre à nouveau présent, s'oppose son absence de volonté à lui, ou sa volonté de prolonger encore, au milieu d'eux, son absence qui a duré vingt ans. Cette opposition se déplace peu à peu vers son équivalent temporel : présence contre absence devient présent contre passé. Le passé qui est, bien sûr, l'absence la plus grande : celle, éternelle, de la mère. La famille affirme à la fois sa présence (elle provoque les retrouvailles) et son attachement au passé. Pierre Primetens, inversement, manifeste d'abord son absence et son détachement du passé. L'enjeu de ce ***Voyage au Portugal*** est donc sans cesse double pour lui : être à la fois plus présent et plus dans le passé.

Si cet énoncé semble non seulement paradoxal mais complexe, c'est que le film tend, au contraire, à travers sa voix off, à une expression dépouillée, presque élémentaire. Mais ce goût de l'épure n'empêche pas, parallèlement, une formulation plus secrète, et bel et bien complexe. C'est aussi le sens de notre "Qui cherche qui ?" introductif : une partie de cache-cache se joue ici, faite de croisements, de déplacements qui sont d'habiles dissimulations. Ainsi, Pierre Primetens finit par "trouver" sa mère (c'est le sens du dernier plan : une véritable découverte du sentiment filial) sans l'avoir cherchée. Il cherche pourtant, mais quelqu'un d'autre : Ernesto.

L'histoire de ce demi-frère est à la fois périphérique et centrale. Elle permet justement à Pierre Primetens d'inscrire dans le film une recherche, moins décisive mais qui a valeur de symbole. Elle lui permet aussi d'évoquer la coupure, le manque. Ces sentiments sont, de même, moins cruciaux en ce qui concerne Ernesto, mais, selon le principe du déplacement, ils valent d'abord ici pour la mère : en parlant de son demi-frère, Pierre Primetens peut exprimer sa douleur d'orphelin de façon moins douloureuse, et être dans l'explicite tout en restant dans la pudeur des sentiments qu'on (se) cache. C'est aussi à lui-même que le réalisateur n'avoue pas sa propre souffrance d'avoir perdu sa mère. En apprenant qu'il a, sans le savoir, perdu (au sens de "égaré", mais sans doute à tout jamais) un demi-frère, il trouve une forme d'aveu possible. Mais le plus surprenant dans cette histoire providentielle (si Ernesto n'existait pas, on l'aurait sans doute inventé dans un film de fiction), c'est que ce demi-frère lui offre aussi de dire le partage, puisque tout ce qui lui revient doit être réparti entre eux deux. Ce partage est imposé par la loi, mais il s'agit, là encore, d'autre chose : c'est le partage comme valeur familiale essentielle (la générosité) que Pierre Primetens apprend à travers ce demi-frère absent.

C'est donc en cherchant l'absent, Ernesto, et en nommant le manque qu'il provoque, que Pierre Primetens trouve un accès à sa propre histoire, et quitte sa place contemplative pour diriger ce voyage (au risque qu'il ne mène nulle part, comme se perd la "piste Ernesto" : l'important est d'être "passé à l'action" ou, pour rester dans le registre symbolique si important dans ce film, d'avoir fait un geste). Réengagé alors dans le présent de son histoire, Pierre Primetens peut se retourner sur le passé et reconnaître sa mère comme sa mère, et sa douleur de l'avoir perdue pour telle. Un processus de résolution si intime ne peut être ni un parcours fléché, ni une ligne droite.

Fils de *personne*

Dans un film constitué de photos, non de plans à proprement parler, la notion de séquence marque d'abord une unité ou un syntagme narratifs. Ici, Pierre Primetens affronte le point nodal de son film : la mort de sa mère et le bouleversement dont elle a été la cause, son retentissement aussi, mélange d'émotion et d'incompréhension, de vague colère et d'indifférence. Plus encore que dans le reste du film, les temps se confondent : le passé (« *J'ai cinq ans...* », photo 1) et le présent (« *Je n'ai jamais vu de photo d'elle...* », photo 4) s'expriment sur le même mode, à la fois sur le plan grammatical et stylistique (même tonalité, même énonciation). Cette séquence met cependant en jeu une progression temporelle, qui transparaît dans l'organisation de ses mouvements. Photos 1, 2 et 3 : la mort de la mère. Photo 4 : son portrait, qui fait passer la mère dans le monde des souvenirs et du recueillement, comme la photo qu'on verra plus tard sur sa tombe. Photos 5, 6 et 7 : l'oncle parle de ce qui s'est passé après l'enterrement. Photos 8, 9 et 10 : la ballade au cimetière, accomplissement d'un rituel familier. De la première à la dernière photo, on passe donc du décès de la mère à la vie de ceux qui honorent sa mémoire, des années plus tard. Dans ce passage du temps "en accéléré", quelque chose n'est pas raconté : le travail du deuil, que Pierre Primetens n'a pas fait. C'est ce qui l'empêche symboliquement d'entrer dans le cimetière où sa mère repose (photo 10). Ce travail de deuil s'accomplit dans le reste du film, et y permet une résolution dont sont déjà posés ici les indices : ainsi cette photo 10, à laquelle répondra une image de Pierre Primetens entré dans le cimetière.

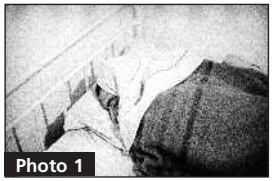


Photo 1

Photo 2

Photo 3

Photo 4

Photo 5

Photo 1. Le retour en arrière, en enfance, n'est pas facile, ni idéal. C'est moins un rêve qu'un cauchemar : réfugié dans son sommeil, Pierre Primetens semble refuser d'affronter la réalité, et donc la mort de sa mère. Enfant, il voulut voir : il entra dans la chambre où sa mère venait de mourir, alors que sa tante voulait lui en empêcher l'accès, comme il le raconte. Aujourd'hui, il n'est pas du tout sûr de vouloir revoir. Ce plan est à mettre en parallèle avec l'un des derniers du film (voir l'analyse page 16), où l'on voit Pierre Primetens dormir, couché sur le sol, grisé par l'alcool : comme abandonné au monde qui l'entoure, réconcilié, il tourne alors le dos, littéralement, à la crispation que l'on ressent ici.

Photos 2 et 3. Le souvenir se revisite à travers ses lieux. « *Je reconnais l'endroit où...* », dit Pierre Primetens, comme en mission de reconnaissance, forcément délicate. Dramatisés par la mort de la mère, ces lieux en sacralisent la mémoire : on entre au tombeau, ou presque. Un détail trivial arrache, en effet, cette vision au fantasme, et la ramène à la réalité : on a pris sur l'espace de la chambre pour construire une salle de bains.

Photo 4. Ce portrait de la mère a déjà été vu auparavant dans le film, mais comme élément de décor indifférent, "au fond du plan". S'il est cette fois affronté du regard, la voix off de Pierre Primetens nie ce face-à-face : « *C'est personne* ». Ces mots s'opposent à ce qui est dit, sur la même photo, à la fin du film (voir l'analyse page 16).

Photos 5, 6 et 7. Amorce d'un travail de deuil et d'une résolution dans l'histoire de Pierre Primetens : ces trois photos enchaînées, liées par une rapide continuité, recomposent du lien. L'échange avec l'oncle se double d'un échange symboliquement fort : c'est la photo de la mère qu'on se passe. Elle n'est plus isolée, comme en vitrine (**photo 4**), elle entre en circulation. Cette signification est renforcée par un autre effet d'opposition entre l'image et la voix off : « *Mon père a coupé tout lien avec le Portugal* », dit Pierre Primetens, et la photo de sa main qui fait passer la photo de la mère répare cette coupure.

Photo 6

Photo 7

Photo 8

Photo 9

Photo 10

Photos 8 et 9. La ballade au cimetière semble prolonger cette circulation qui vient d'être rendue possible. On sait en effet que le déplacement dans l'espace est le principal symptôme du malaise/mal-être de Pierre Primetens : dès le début du film, il raconte combien il lui est difficile de se rendre dans le village de sa mère, de franchir la petite distance qui l'en sépare. Maintenant, il se promène avec ses cousines et ces deux photos suggèrent une harmonie à portée de main : faire partie d'une famille, être chez soi dans ce village. L'effet d'enchaînement des photos est repris ici pour renforcer cette sensation de fluidité, d'élan de vie presque retrouvé.

Photo 10. La cassure est nette. Pierre Primetens ne peut entrer dans le cimetière, alors que ses cousines ont passé la porte sans histoire. Il ne fait pas encore partie du même monde qu'elles et cette différence nous est donnée à ressentir visuellement dans toute sa force : la grille du cimetière matérialise ce gouffre infranchissable que représente émotionnellement l'espace. Dans cette photo, la réalité familière (**photos 8** et **9**) devient solennelle : un défi est lancé à Pierre Primetens. Pouvoir franchir cette grille, entrer dans « l'espace des morts », sera l'épreuve décisive, formatrice. On retrouve ainsi à la fin de cette "séquence" la dramatisation qui l'ouvrait.

Entretien avec *Max Hureau*

En tant que photographe, quelle activité exercez-vous ?

Je suis avant tout photographe reporter. Voyager est ma deuxième passion, et la première est le cinéma. J'ai réalisé deux courts métrages, ***Le Refuge de la mer*** et ***Natacha***, et j'en termine un nouveau : c'est un film photographique, comme ***Un voyage au Portugal***, basé sur un reportage que j'ai fait pendant trois ans sur le monde de la mine dans toute l'Europe. J'ai également été photographe de plateau au théâtre ou au cinéma, notamment sur les premiers films de François Ozon. J'aime beaucoup photographier les comédiens.

Comment avez-vous été amené à travailler avec Pierre Primetens ?

Pierre est un de mes meilleurs amis, et nous avions depuis longtemps envie d'avoir un projet ensemble. Quand, en 1999, sa famille portugaise l'a retrouvé, il m'a demandé de partir avec lui. Nos histoires familiales respectives ont des points communs et cela a sans doute compté, car il fallait que Pierre me sente proche de ce qu'il vivait pour me proposer d'être à ses côtés.

Vous avez toujours travaillé en lumière naturelle ?

Oui, sans ajout de lumière. Ce n'était pas toujours facile. Il fallait être prêt à réagir quelles que soient les conditions. Nous savions un peu de quoi chaque journée serait faite : rencontrer l'oncle de Pierre, aller au cimetière... Mais sur les conditions précises, les lieux, la lumière justement, nous ne savions rien. Je devais être sur le qui-vive tout le temps, le regard toujours en alerte, et ça me plaît beaucoup. Les retrouvailles de Pierre et de sa grand-mère se sont passées dans une pénombre totale. Je pensais qu'on serait devant la maison, dehors, mais on était à l'intérieur sans éclairage. Panique. J'ai ouvert le diaphragme au maximum, j'ai rapidement chargé une pellicule plus sensible, et ça a à peu près marché.

Pierre Primetens vous donnait-il des indications sur ce qu'il fallait photographier ?

Non, il me laissait prendre ce que je voulais, sous l'angle que je voulais. Parfois, j'étais moi-même bouleversé par ce qui se passait et je n'osais pas photographier. C'est alors lui qui me faisait signe par un regard de commencer à photographier.

Combien de photos avez-vous prises en tout ?

Plus de trois mille en deux semaines. Nous avons développé les négatifs ensemble, symboliquement c'était assez beau. Nous avons travaillé à cela pendant presque 24 heures sans nous arrêter. Nous avions commencé à faire ensemble le choix des photos, mais j'ai dû partir en Ukraine pour un reportage et, pendant ce temps, Pierre a continué seul.

Vous ne vous considérez pas comme technicien ?

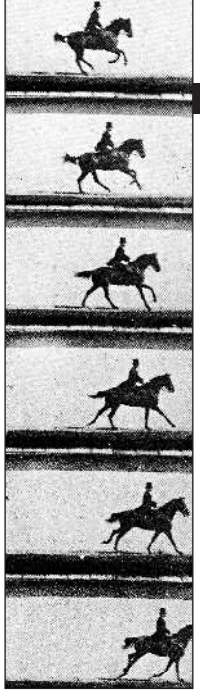
Non, pas du tout. Mon engagement dépasse celui d'un technicien. Sur ce film, je me considère auteur, comme Pierre. Evidemment, un photographe est quelqu'un qui maîtrise une technique de prise de vues. Mais l'important c'est la qualité de son regard.

Un “film photographique”

Un voyage au Portugal peut de toute évidence constituer le point de départ d'une réflexion sur les rapports qu'entretiennent le cinéma et la photographie. Pierre Primetens décrit son œuvre comme un “film photographique“ et met ainsi en avant la contribution essentielle du photographe Max Hureau. L'analyse de l'expression choisie s'avère particulièrement intéressante, puisqu'elle se révèle tout autant oxymorique (le film renvoie à un cinéma dont l'étymologie évoque le mouvement, alors que la photographie désigne une image fixe) que pléonastique (le film ne fait jamais que proposer au spectateur l’illusion du mouvement en lui présentant une rapide succession de clichés). Le rapport entre ***Un voyage au Portugal*** et le travail de Chris Marker, qui qualifiait ***La Jetée*** de “photo-roman“ en 1962, s'avère lui aussi problématique. Si Primetens s'inspire manifestement de son illustre devancier (avec le recours à l'image fixe et au noir et blanc, notamment), l'objet filmique qu'il nous propose, contrairement à ***La Jetée***, utilise de véritables photographies et non des photogrammes. De fait, ce choix permet de souligner l'importance fondamentale de la mise en abyme dans le film ; plusieurs clichés sont ainsi photographiés et deviennent l'un des enjeux narratifs du récit. L'unique portrait de la mère, par exemple, est présent — comme décliné — sous diverses formes : il peut n'être qu'un élément du décor et figurer en arrière-plan sur le mur, apparaître plein cadre, figurer en médaillon sur une tombe ou circuler entre les mains des membres de la famille. Le spectateur apprend en outre que les autres images de la mère du réalisateur demeurent introuvables... Par ailleurs, certaines des photographies de Max Hureau nous sont présentées plusieurs fois (c'est le cas de l'image de Pierre endormi ou du premier cliché du film qui propose, comme plusieurs autres, un cadre dans le cadre), ce qui prouve que la succession des photographies ne respecte pas strictement la chronologie de la prise de vues. Remarquons enfin que la durée de présentation des photographies est inégale et que le cinéaste joue sur les rythmes de défilement ainsi obtenus. Cette utilisation des clichés nous autorise donc à comparer le film à d’autres œuvres cinématographiques qui, de ***Blow up*** d’Antonioni (1967) à ***Blow out*** de De Palma (1981), en passant par ***Les Photos d’Alix*** de Jean Eustache (1980) ou ***Alice dans les villes*** de Wim Wenders (1973) — dont le héros, Philip Winter, prend des polaroïds des sites qu'il traverse, comme un cinéaste en phase de repérage —, mettent en scène la photographie, le plus souvent emblématique d'une révélation à laquelle les mots ne peuvent prétendre.

Le film de ma mère

Le film de Pierre Primetens se situe dans la lignée de nombreux textes littéraires qui évoquent la mère — disparue — de leur auteur et s'assignent la tâche de perpétuer son souvenir. Si Colette avec *Sido* et Marcel Pagnol avec *Le Château de ma mère* s'attachent essentiellement à la restitution de leur enfance, d'autres auteurs décrivent le déchirement que constitue la disparition, insistant sur l'intolérable silence de la séparation. Albert Cohen (*Le Livre de ma mère*, 1954) ou Annie Ernaux (*Une femme*, 1987) soulignent ainsi la coïncidence de la mort de la mère et de la fin de l'enfance : au « *Par ta mort, me voici soudain de l'enfance à la vieillesse passé* » du futur romancier de *Belle du Seigneur* répond en effet « *C'est elle* [...] *qui unissai*[t] *la femme que je suis à l'enfant que j'ai été* » dans les dernières lignes d'*Une femme*. Pourtant, à l'opposé de ces œuvres littéraires caractérisées par la rupture et l'impuissance (« *les mots que j'écris ne me rendront pas ma mère morte* » annonce Cohen), ***Un voyage au Portugal*** permet à Pierre Primetens de combler un vide en réconciliant le présent et le passé le plus lointain. Finalement, le résultat de la quête évoque davantage les retrouvailles entre mères et filles des films de Pedro Almodovar que les rêves désespérés d'autres fils orphelins du cinéma qui, comme les héros de ***Los Olvidados*** de Buñuel (1950), de ***L’Incompris*** de Comencini (1967), de ***Besoin d’amour*** de Schatzberg (1983) ou même de ***Psycho*** (1960) de Hitchcock, semblent condamnés à une souffrance qui ne s'achèvera qu'avec leur propre existence.



La chronophotographie

Explorant thématiquement les questions de la mémoire et du temps, Pierre Primetens donne à son film une forme qui interroge, à son tour, la temporalité propre au cinéma. Alors en parfaite adéquation, la forme et le sujet du film tracent des sillons parallèles : de la même manière que le défaut de mémoire du réalisateur-narrateur devient peu à peu l'un des moteurs de sa quête — il s'agit pour lui de retrouver des morceaux épars de son passé et de recomposer, à partir d'eux, le lien avec sa mère disparue —, la fragmentation de la continuité filmique, le récit progressant par ellipses (autant de "blancs", autant de manques, non seulement entre les images, mais également — par contamination — en leur sein même), constitue, paradoxalement, à la fois un récit en apparence déstructuré et la condition même de sa structuration.

La décomposition apparaît alors comme le processus fondamental étudié dans ***Un voyage au Portugal*** : décomposition du temps, puisque le film résulte d'un montage de photographies, c'est-à-dire d'une succession d'instants figés ; décomposition, en outre, du mouvement, notamment sensible dans la séquence où l'on voit des moutons avancer sur un chemin de terre : les photographies des ovins donnent l'impression qu'ils évoluent de manière heurtée, si bien qu'en brisant la fluidité naturelle de leur déplacement, le montage explicite le travail spécifique de reconstitution du mouvement auquel le film s'attache.

Ce geste particulier — décomposer puis restituer le mouvement par la juxtaposition d'images fixes — évoque la chronophotographie, inventée par Etienne-Jules Marey en 1882. Celui-ci, dans son obsession d'analyser le mouvement, fixe des appareils enregistreurs aux sabots d'un cheval au galop et obtient un tracé graphique de ses résultats. Suite à cette expérience, et contre toutes les idées reçues, il démontre dans *La Machine animale* que, pendant un court instant, le cheval n'a aucun appui sur le sol. Incrédule, Leland Stanford, riche californien propriétaire de haras, demande à son photographe, Muybridge, de lui apporter la preuve des conclusions de Marey. S'exécutant, Muybridge aligne le long d'un mur des appareils photographiques dont le déclenchement est provoqué par des fils, brisés par le cheval dans sa course. Les clichés confirment les résultats de Marey, qui développe alors la technique de Muybridge grâce à la réalisation d'un fusil photographique, lequel permet de saisir et de décomposer le mouvement sans changer l'axe de prise de vue.

En produisant lui aussi un effet de décomposition, mais au sein d'un récit cinématographique, le montage opéré par Pierre Primetens donne l'impression que le film se situe hors du temps et hors du mouvement (tels qu'on les perçoit habituellement), alors même que la spécificité du cinéma est de restituer, lors de la projection, le mouvement et la durée saisis par la caméra. Il revient alors à la mise en scène de prendre en charge une autre manière de figurer temps et mouvement, ce qu'illustre parfaitement la séquence de la procession pendant la fête de la Saint Sébastien. En effet, le caractère figé des photographies rend, bien entendu, particulièrement difficile la représentation du déplacement des "personnages" ; pourtant, les divers positionnements du photographe par rapport à la scène, mais aussi les variations de grosseurs de plan, permettent de rendre sensible ce déplacement : en faisant alterner des prises de vues plus ou moins frontales (**photos 1**, **2** et **5**) avec d'autres où les porteurs apparaissent de dos (**photos 3**, **4** et **6**), tout en jouant de l'échelle des grosseurs de plan — du plan rapproché (**photo 5**) au plan large (**photo 6**) —, le réalisateur restitue bien le sentiment d'une progression du cortège dans l'espace, dans la mesure où les quatre hommes semblent tantôt se rapprocher du photographe, tantôt s'en éloigner. Quant au temps, il ne saurait ici correspondre à une durée "objective", c'est un temps perçu et intériorisé par le narrateur : chaque image arrêtée paraît prolonger la durée des instants fugitifs saisis par l'appareil photographique, comme pour mieux figer chacune des étapes de la procession en une véritable station du chemin de croix symbolique vécu par Primetens.

Ainsi se fait jour la démarche singulière du réalisateur dans ***Un voyage au Portugal*** : revenant, à partir d'un sujet intime, à des questions de cinéma originelles et primordiales (comment exprimer une durée ? Comment figurer le mouvement ?), il redonne aux effets de mise en scène et aux opérations de montage — sans négliger pour autant la construction dramatique de son film, ni la qualité de son discours — l'intensité et la valeur expérimentale qui furent les leurs dans le cinéma des premiers temps, si bien qu'il réussit à orchestrer la rencontre aussi belle que pertinente entre mémoire individuelle et mémoire des images.

Virginie Bourry

Photo 1

Photo 2

Photo 3

Photo 4

Photo 5

Photo 6

Terre et *mère*

Ces photographies sont celles sur lesquelles s'achève *Un voyage au Portugal* **: même dans un film documentaire, la fin est un moment particulier, " écrit ", c'est-à-dire choisi, et " dramatisé ", c'est-à-dire chargé d'une signification intentionnelle, presque comme dans un film de fiction. Ici, il s'agit pour Pierre Primetens de nous faire ressentir une possibilité de résolution dans son histoire personnelle. Il est parti au Portugal sans savoir si ce pays, cette famille, et le souvenir de sa mère, avaient encore une place dans sa vie. Comment en repart-il ?**

Photo 1

Photo 1. Gros plan sur le biceps d'un des oncles de Pierre Primetens : les mots "Amor de pais", qu'on lit tatoués, signifient en Portugais "Amour des parents". Mais on ne peut s'empêcher d'entendre, et de comprendre, "Amour du pays". Pierre Primetens joue sur cette merveilleuse confusion, pleine de sens : l'amour des parents, c'est aussi l'amour du pays, et dans sa famille encore plus. Ses oncles et sa tante sont autant attachés à leur pays qu'à leur famille. Pour Pierre Primetens, qui ne sait plus quel sentiment le rattache au souvenir de sa mère, c'est la perspective d'un lien à nouveau possible : et si, en aimant ce pays, il pouvait ressentir de l'amour pour sa mère ?

Photo 2. Cette photographie fait directement écho à la **photo 1** : Pierre Primetens est sur le terrain qu'il a reçu en héritage. C'est sa terre, et elle lui vient de sa mère. Pays et parents sont donc bien liés, et cela semble rassurant : cette photo est l'une des rares où Pierre Primetens est seul, mais cette solitude, qui a souvent paru difficile, s'affirme au contraire ici comme un signe d'indépendance, d'autonomie, de maturité. Pierre Primetens prend possession de sa terre comme il reprend possession de sa propre histoire.

Photo 2

Photos 3 et 4. Une nuance est apportée : au milieu des enfants, la place du jeune homme de vingt-cinq ans est ambivalente. Il joue avec les "petits", et il est donc lui-même encore un enfant. Mais, pour eux, il est un "grand", et sa présence suggère, en effet, une vigilance rassurante, adulte. C'est aussi alors entre le

Photo 3

Photo 4

passé (l'enfance, la mort de la mère), et le présent (l'âge adulte, l'accomplissement du deuil) que Pierre Primetens se trouve divisé, comme pris entre deux feux.

Photo 5. Dans cette image, on retrouve le rapport à la terre présent dans la **photo 2**, mais sous une forme plus familière : Pierre Primetens dort sur le sol, et semble s'abandonner, l'ivresse aidant, à cette terre. Il est chez lui, c'est l'impression donnée, même si le commentaire en voix off fait part d'un doute. On peut apercevoir, au fond de l'image, le

Photo 5

mur du cimetière : sous l'apparence du naturel, une intention symbolique reste présente (comme dans la **photo 1**, détail réaliste chargé de sens). Pierre Primetens dort "près de sa mère", réconcilié avec son passé.

Photo 6

Photo 6. C'est la deuxième fois que l'on voit cette photographie de la photographie de la mère dans le film. Après avoir dit « *C'est personne* », Pierre Primetens dit maintenant tout autre chose : « *Aujourd'hui, pour la première fois, j'ai eu envie de parler à ma mère. Je réalise qu'elle m'a manqué, qu'elle a manqué à ma vie* ». Ces mots ont la force d'un aveu : jamais, dans le film, le commentaire n'a parlé des sentiments si ouvertement. Quelque chose a changé dans la vie de Pierre Primetens, et cette image comme les mots qui l'accompagnent en sont la preuve.

La direction d'acteurs par Jean Renoir

de

Gisèle Braunberger

par Jacques Kermabon

Dans un studio vide, meublé tout au plus d'une table et de deux chaises, Jean Renoir développe et illustre sa conception de la direction d'acteurs. Partant d'un monologue extrait d'un roman de Rumer Godden et prenant comme "cobaye" l'initiatrice de ce film, Gisèle Braunberger, il commence en lui demandant de lire le texte le plus platement possible. Cette méthode, dite "à l'italienne", doit permettre à l'interprète, non pas de plaquer de l'émotion sur ce texte, mais de laisser naître le rapport inédit qu'elle doit tisser entre elle-même et la jeune fille qu'elle interprète. Dans un premier temps, celui de la répétition, le travail de Renoir consiste à gommer toute expression volontaire pour qu'ensuite émerge à un certain moment une vibration particulière, juste. À partir de là, ils peuvent passer à l'enregistrement de la scène en essayant de retrouver la même sensation que celle à laquelle ils étaient arrivés pendant la répétition.

La réalisatrice

Gisèle Braunberger est née le 2 août 1935 à Paris. Nous ne donnerons que quelques titres indicatifs pour chacune de ses activités. Elle a été comédienne (***La dénonciation*** de Jacques Doniol-Valcroze, 1961 ; ***La difficulté d'être infidèle*** de Bernard Toublanc-Michel, 1964 ; ***L'astragale*** de Guy Casaril, 1968), script (***Tire au flanc*** de Claude de Givray, 1961 ; ***Erotissimo*** de Gérard Pirès, 1968), assistante, directrice de production (***Comme un pot de fraise*** de Jean Aurel, 1973 ; ***Attention les yeux*** de Gérard Pirès, 1975 ; ***Collections privées*** de Walerian Borowczyk, 1978).

Elle a réalisé plusieurs courts métrages : ***L'école de mime d'Étienne Decroux***, ***Françoise Sagan*** (ces deux films chez Pathé dans la série ***Chroniques de France***), ***La direction d'acteurs par Jean Renoir***, ***Du cuir en juin***, ***En attendant l'auto***, ***On demande grand-père gentil***, ***Mon papa bricole***. Elle a signé un long métrage : ***Madame de la Carlière*** d'après Denis Diderot.

FICHE TECHNIQUE

Production Les Films de la Pléïade / **Directeur de production** Roger Fleytoux / **Distribution** Les Films du Jeudi / **Réalisation et scénario** Gisèle Braunberger / **Image** Edmond Richard / **Son** René Forget / **Montage** Mireille Mauberna / **Interprètes** Jean Renoir, Gisèle Braunberger.

France, 1968, 35mm, 1/1,37, couleurs, dolby SR, 22 minutes, visa n° 34 302

Entretien avec *Gisèle Braunberger*

Comment vous est venue l'idée de La direction d'acteurs par Jean Renoir ***?***

J'avais une grande admiration pour Jean Renoir, pour ses films. Il y en avait trois ou quatre, auteurs dramatiques ou cinéastes, que j'avais envie de connaître, Renoir était de ceux-là. Quand il a tourné ***French Cancan*** à Paris, je faisais de la figuration. J'ai vu comment il venait parler lui-même à des petits groupes de figurants de quatre/cinq personnes et comment il les motivait : « *Pourquoi vous êtes là ? Il faut que vous trouviez une raison ; c'est parce que vous habitez une mansarde, qu'il fait trop chaud, on est en plein été. Alors vous avez envie de prendre l'air et vous venez là, au Moulin Rouge* ». Il provoquait chez chacun une bonne raison d'être là. J'ai revu le film à la télévision, la figuration de Paris bouge. Généralement, c'était l'assistant qui nous disait : « *vous allez là-bas* ». Mais on ne va jamais là-bas, on y va pour quelque chose ou bien on traîne, mais c'est encore un état. Ce jour-là, je me suis dit : « *il faudrait montrer ça, comment Renoir amène les gens à faire ce qu'il a envie qu'ils fassent* ».

French cancan ***date de 1954 et vous n'avez réalisé ce film que dix ans après. Pourquoi ?***

D'abord je ne connaissais pas Renoir à l'époque... Je me considérais comme comédienne, le métier me passionnait, j'ai commencé à faire de la réalisation bien après. C'était quand même un sujet de préoccupation, j'avais envie de montrer comment les choses se passaient, comment la magie fonctionnait chez un comédien. J'avais imaginé un sujet sur l'école de mime d'Etienne Decroux, et mon mari, qui ne devait pas avoir une confiance folle en moi, comme réalisatrice en tout cas, pour ce premier film a fait en sorte que Pathé le produise. À ce moment-là, j'ai connu Renoir. Pathé m'a commandé ensuite un sujet sur Françoise Sagan, qui était inaccessible : ils n'arrivaient pas à la joindre, elle ne voulait pas. J'ai néanmoins pu faire le film. Ils m'ont demandé, sachant que je le connaissais, si je pouvais faire quelque chose sur Renoir. Là, naturellement, j'ai repensé à la direction d'acteurs. Mais comme il s'agissait de petits films de six minutes et demi (les ***Chroniques de France***), c'était inenvisageable. J'avais alors réalisé ces deux ***Chroniques*** et une fiction, ***Du cuir en juin***, produit avec des chutes en 16 mm et en 35 mm ; les gros plans, on les faisait en 16, et les plans généraux en 35...

Comment se sont décidés le dispositif du film, le lieu, le texte de La direction d'acteurs ***?***

C'est Renoir qui a choisi le texte de Rumer Godden, avec qui il avait fait ***Le fleuve***. On avait cherché un monologue parce que cela simplifiait. Le fait de n'être que deux permettait en outre à l'opérateur de suivre plus facilement ce qui se passait avec deux personnages. Le lieu, c'était le centre de la recherche de l'O.R.T.F., dirigé par Pierre Schaeffer. Ce dernier, gentiment, nous avait mis le plateau à disposition pour une après-midi. Renoir est arrivé à treize heures et à seize heures il repartait. Ou il fallait qu'on ait tout ou on risquait de ne jamais le finir.

Vous connaissiez le texte avant ou vous l'avez découvert sur le tournage ?

J'étais bien obligée de le connaître. Nous avons tourné en trois heures. Vingt-six minutes utiles en trois heures. Le texte, je le savais au rasoir, ce n'était pas imaginable autrement.

Vous jouez donc la lecture laborieuse ?

Je le joue sans le jouer. J'essaie d'oublier, si vous voulez, parce qu'il fallait oublier un peu. Dans cette économie, on ne pouvait pas tourner autrement. Et je ne suis pas sûre que ça aurait été meilleur... Les gens croient que c'est vraiment dans la continuité. C'est ça aussi la comédie.

Et en même temps Renoir vous dirige vraiment ?

Oui, exactement. L'honnêteté, c'était qu'il me faisait travailler vraiment.

Ces trois heures avec Jean Renoir ont-elles changé votre expérience de comédienne ?

Depuis je n'ai jamais plus été engagée. Cela a donc dû changer quelque chose. Les gens se sont dit « *la pauvre, s'il faut la faire travailler comme ça pour lui faire jouer une scène...* » [*rires*]

Vous avez tourné après ce film ?

J'ai très peu tourné... C'est une blague ce que je vous dis là, mais c'est peut-être un petit peu vrai quelque part... Cela dit, déjà à ce moment-là, j'étais scripte, je m'orientais vers autre chose. Là aussi, ça me semblait incompatible avec ma vie privée, finalement. Je me suis retrouvée dans les bras d'un acteur allemand dans ***L'astragale***, un peu dénudée : je me suis demandée vraiment ce que je fabriquais là. J'étais mal dans ma peau, ma fille était née, je ne me sentais pas bien. La réalisation me passionnait beaucoup plus. Je trouvais ça plus amusant, plus complet, même si c'est douloureux... Enfin, ma carrière de comédienne s'est pratiquement arrêtée à ***La direction d'acteurs***.

Vous aviez d'autres projets sur le même principe ?

Oui. C'était en 1968, le directeur de l'O.R.T.F. s'intéressait à une série. ***La direction*** en était le pilote. J'avais rêvé de faire ***La direction d'acteurs par Robert Bresson***. On avait montré le film à Bresson qui était quand même venu le voir, mais finalement il n'a pas voulu. Cela aurait été autre chose. S'il m'avait tolérée sur son plateau, même en étant discrète, on aurait capté quelque chose de complètement différent de la façon dont Renoir dirigeait. L'idée de la série reposait sur le travail du metteur en scène, alors cela pouvait être la direction d'acteurs avec le contraire de Renoir, mais aussi la décoration avec Walerian Borowczyk, avec qui j'ai travaillé. Boro, comme décorateur, est absolument fabuleux ; avec ses mains, il vous fait une affiche ancienne en quelques minutes. Si on avait pu faire la lumière avec Welles... Et puis mai 68 est arrivé, le directeur de l'O.R.T.F. a changé, cela a signé la fin du projet.

CRITIQUE DU FILM

En montrant le célèbre réalisateur au travail, *La direction d'acteurs par Jean Renoir* **entend moins nous délivrer une leçon universelle de mise en scène que nous faire pénétrer les mystères de la création d'un personnage.**

Les arcanes de *la création*

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Quiconque essaye d'analyser un film doit évaluer quels sont les outils les plus adéquats pour saisir ce qui se joue dans l'œuvre. Les réflexes les plus courants consistent à découper l'objet en plans, à repérer par exemple comment s'opèrent les raccords, par quels cheminements il avance, et on en passe souvent par l'analyse d'une séquence… Le tout dans une perspective aux sous-entendus "auteuristes" ; tout ce qui se trame est l'émanation d'un style.

Il apparaît assez vite que ***La direction d'acteurs par Jean Renoir*** est un objet autrement singulier. Jusqu'à quel point, par exemple, cela a-t-il un sens de parler d'un film de Gisèle Braunberger, alors qu'elle en est en même temps l'interprète principale, "cobaye" consentante, dirigée par le grand Jean Renoir. Il semble assez vite évident que la force du film réside avant tout dans le "profilmique", c'est-à-dire ce qui s'est déroulé devant la caméra au moment du tournage : les propos échangés, l'expérience menée à bout. Il apparaît que l'opérateur a été chargé de capter au mieux ce qui se passait en variant les cadrages avec des effets de zoom et des panoramiques. Le travail de la monteuse a consisté ensuite, en compagnie de Gisèle Braunberger sans doute, à couper le plus efficacement possible, pour restituer l'essentiel de l'événement filmé[1]. Nous sommes dans un cas de figure pas si éloigné du documentaire télévisuel de base, relativement anonyme dans son exécution. Il en est peu pourtant qui suscitent une aussi intense émotion.

La direction d'acteurs par Jean Renoir est composé de trois parties d'inégales longueurs précédées d'un prologue. Il comporte seulement douze plans dont certains très courts et les autres par conséquent très longs. Dans le prologue et pendant le générique, Jean Renoir situe l'action dans laquelle s'inscrit le monologue que doit jouer Gisèle Braunberger. Il s'agit de *Breakfast with the Nicolaides*, roman de Rumer Godden, dont il avait déjà adapté ***Le fleuve*** (1950). Il poursuit ensuite ses explications et expose sa conception de l'interprétation qu'il compte mettre en évidence lors de ce bref exercice. Gisèle Braunberger s'essaye à lire (**plan 1**). Le décor est alors limité à une table et aux deux chaises de part et d'autre sur lesquelles les deux interprètes se font face (**plan 2**). La deuxième partie place l'interprétation un cran au-dessus, Gisèle se lève, bouge. Intervient alors une échelle comme élément de décor supplémentaire (**plan 3**). La troisième étape représente le tournage proprement dit, en deux plans. Le premier, court, plan pied, découvre l'équipe technique rejointe par Renoir (**plan 4**). Il est suivi de son contrechamp, Gisèle Braunberger, cadrée serrée, abandonnée devant un décor de plantes vertes (**plan 5**).

Chacune de ces trois parties, signifiant trois étapes dans l'avancée du travail (lecture à blanc, répétition, enregistrement), est identifiée par une modification de la place de la caméra et une transformation du décor. Les deux ruptures entre ces trois séquences figurent aussi deux ellipses temporelles.

LA MISE EN SCÈNE

Ainsi donc, si l'essentiel relève du profilmique, on peut néanmoins pointer dans ce film des effets de mise en scène. Les deux derniers plans en constituent le plus bel exemple. L'avant-dernier introduit une certaine violence. Auparavant nous étions dans l'illusion de l'intimité entre le réalisateur et son interprète, tout le dispositif de filmage, pourtant présent, était occulté pour assurer notre croyance, les cadrages étaient serrés. L'intrusion à l'image d'une équipe de tournage inscrit une autre réalité, figure l'épreuve ultime, un moment plus sacralisé : l'enregistrement de la prestation de l'actrice. Le filmage à distance accuse la solitude de la comédienne, confirmée dans le contrechamp (**plan 5b**). Là, pour signifier le tournage, un clap a été conservé au début du plan (**plan 5a**), lequel, en outre, s'achève au-delà même de la tirade alors que Gisèle redevient elle-même ; une moue laisse percevoir qu'elle doute de sa prestation (**plans 5c** et **5d**), tandis que résonnent, off, les compliments de Jean Renoir : « *Bravo ! Excellent ! Non, c'est superbe !* »

Autre travail dans cette mise en scène d'une mise en scène : la fausse impréparation de la comédienne. La brièveté du temps de tournage imposait que Gisèle Braunberger ait pris connaissance du texte. De fait, quand elle est arrivée sur le plateau, elle le savait à la perfection. Ainsi, d'un certain côté, elle interprète un personnage, le sien, comme découvrant le texte. En même temps, il est indéniable que

Plan 5a

Plan 5b

Plan 5c

Plan 5d

tous deux jouent vraiment le jeu, lui celui du metteur en scène, comme dans une *master class*, faisant une démonstration de direction d'acteurs et elle, pétrie d'admiration sans doute pour Renoir, se laissant guider dans la révélation de cette interprétation.

QU'EST-CE QUE LA DIRECTION D'ACTEURS ?

Bien qu'on puisse avoir l'impression que Renoir touche ici, sinon le cœur, du moins un des cœurs du cinéma, en appelant ce dispositif qu'elle a engagé ***La direction d'acteurs par Jean Renoir***, Gisèle Braunberger sous-entend qu'il est d'autres manières de "diriger" les acteurs. On évoque parfois des metteurs en scène violents ou tyranniques. Renoir, lui, était connu pour s'extasier des prestations de ses interprètes pour, dans la même phrase, leur suggérer qu'ils pouvaient encore aller plus loin. On voit dans ce film sa bonhomie à l'œuvre, avec sa voix un brin rocailleuse, son débit enveloppant de conteur intarissable. Un des charmes du film tient d'ailleurs à l'irrésistible séduction qui émane de lui.

Mais l'essentiel de notre plaisir relève d'un savoir, du propos que Renoir délivre, semblant nous faire accéder au mystère de sa création. Pour lui, la vérité de l'interprétation est de l'ordre de la révélation, du moins de la découverte, elle naît du "mystérieux mariage" entre l'actrice et l'Emily qui figure dans les lignes du texte. Pour atteindre cette vérité, il demande de commencer par une lecture "à plat", dans laquelle l'interprète doit s'efforcer de gommer toute expression, selon la méthode bien connue dite "à l'italienne" : « *On lit les mots, les mots et puis alors ça pénètre, ça pénètre tout doucement… L'esprit s'ouvre, le cœur s'ouvre, les sens s'ouvrent, et à un certain moment, si l'acteur ou l'actrice a des qualités, vous avez comme une petite étincelle, pan ! Ça part et vous avez le personnage* ». Le plus beau dans la description de cette métamorphose est qu'elle annonce précisément ce que le film réalise. À un moment donné, nous entendons que Gisèle Braunberger a atteint ce point de vérité, elle a trouvé la note juste et, en cet instant précis, elle nous bouleverse. Il est extrêmement difficile de verbaliser ce qu'il advient alors. On parlera, pour s'en approcher, d'une sensation musicale, image par ailleurs assez courante à propos du jeu de l'acteur [2]. Le mot même "interprète" n'est-il pas commun à ces deux arts ? Max Ophuls ne disait-il pas de Danielle Darrieux qu'elle était un véritable Stradivarius ?

Ainsi, pour Renoir, l'interprétation ne relève pas d'un mouvement volontaire, d'un code qui affecterait tel sens à telle expression du visage, tel geste, telle intonation de la voix. Elle ne se résume pas non plus au naturel de l'acteur. Elle n'est pas de l'ordre de l'intention. S'emparer d'un texte en y plaquant aussitôt un certain sentiment, qu'on pourrait croire spontané puisqu'il s'agit d'une première lecture, ne conduit en fait qu'à un cliché. L'enjeu de cette méthode "à l'italienne" est de trouver "la vraie Emily". Si on y parvient, « *on a un grand film parce que les personnages sont* […] *des personnages originaux, ce sont vraiment des créations* ». Ce que Renoir pointe là, c'est le rapport qu'entretient la création cinématographique avec la singularité, l'eccéité, l'individualité irréductible de l'interprète exposée dans le hic et nunc du tournage. Que son travail repose sur ces bases engage pleinement son esthétique, celle d'un cinéma qui ne se résume jamais à la mise en boite d'un scénario mais s'élabore en bonne part au moment du tournage. Cela induit aussi de nourrir son œuvre de la matière humaine de l'acteur, ce qui ne va pas parfois sans une certaine cruauté. On lira, à titre d'exemple, ce que Pierre Braunberger raconte du tournage de ***La chienne***, comment, pour les besoins de son film, Renoir a favorisé une intrigue sentimentale qui a tourné au drame [3].

« *Faut pas être sentimental. Nous ne sommes pas sentimentaux*. […] *Soyons pas mignons ! Soyons forts !* » Ainsi Renoir stimule-t-il son interprète avec une fermeté souriante qui semble contredire quelque peu son propos. Doit-on le suivre quand il prétend que la vérité advient — on croirait presque — par surprise ou est-ce une ruse, un argument qu'il avance pour mieux mettre l'acteur en confiance et qu'ainsi il donne le meilleur de lui-même ? Est-il vrai aussi qu'il n'a pas d'idée a priori sur l'interprétation du texte avant la première lecture ? Ou là encore est-ce une feinte alors qu'il sait où il veut conduire l'acteur, mais préfère que celui-ci trouve pour l'atteindre son propre chemin ? Ainsi, quand il insiste sur la violence que Gisèle Braunberger doit mettre et qu'il lui propose ensuite une violence contenue, cette idée de mise en scène lui est-elle venue au fur et à mesure de la répétition ou l'avait-il déjà en tête avant d'arriver sur le plateau ? Si ce film nous donne le sentiment si satisfaisant de pénétrer dans les arcanes de la création, d'en percer une part de mystères, il en laisse encore plus dans l'ombre.

---

1. Dans un entretien paru dans *L'avant-scène cinéma Spécial Renoir* (n° 251/252, juillet 1980), distorsion anecdotique par rapport à ce qu'elle nous a dit, Gisèle Braunberger parle d'un tournage de quatre heures, de treize à dix-sept heures. Elle y déclare aussi : « *L'idéal (et Renoir était parfaitement d'accord) aurait été de tourner le film en un seul plan.* […] *Par sécurité, j'ai fait quelques plans supplémentaires, de visages, de mains, pensant pouvoir les intégrer au montage. Or je me suis aperçue que je ne pouvais rien en faire. Cela coulait de source… Même le dernier plan, devant un décor de plantes vertes censé représenter vaguement un intérieur indien, n'a pas été recommencé. Renoir n'a pas voulu, ç'aurait été fausser le jeu.* […] *J'étais doublement paniquée, car en même temps que je jouais Emily, je devais me préoccuper de ce qui se passait derrière la caméra… J'avais une peur terrible des fautes de raccord. Renoir n'arrêtait pas de mettre et d'enlever ses lunettes ! Enfin, on a eu de la chance* ». Ce numéro de *L'avant-scène cinéma* comprend l'intégralité du découpage de ce court métrage.

2. Par exemple, Diderot écrit, mais dans une autre perspective : « *Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes* » (*Paradoxe sur le comédien*, Garnier Flammarion, Paris, 1967, p. 161).

3. Cf. *Pierre Braunberger producteur. Cinémamémoire*, propos recueillis par Jacques Gerber, Centre Georges Pompidou/CNC, Paris, 1987, p. 86-87.

AUTOUR DU FILM

Pierre Braunberger, *producteur*

Des années 20 aux années 80, Pierre Braunberger (1905-1990) a produit les films de nombreux cinéastes de talent (Clair, Renoir, Buñuel, L'Herbier, Godard, Truffaut, Rouch, Resnais ou Pialat, entre autres), en portant la même attention passionnée aux courts qu'aux longs métrages.

Qui était Pierre Braunberger ? Une légende du cinéma assurément à laquelle s'applique parfaitement la fameuse réplique de ***L'homme qui tua Liberty Valance***, « *Quand les faits se sont transformés en légende, publiez la légende* ». Les sources principales sur sa vie sont ainsi ses "mémoires", *Cinémamémoire*, souvenirs recueillis par Jacques Gerber à l'occasion d'un hommage qui lui fut consacré au Centre Georges Pompidou en 1987, mémoires étrangement figées pour un homme qui, dit-on, les remodelait pour chacun de ses interlocuteurs. Jamais à court d'anecdotes, Pierre Braunberger aimait les histoires, en lire, en voir, en rêver, en produire. Tous le décrivent comme un boulimique qui, malgré sa longue carrière et les cent longs métrages et les trois cents courts métrages dont on le crédite, n'a concrétisé qu'une petite partie des projets qu'il a caressés.

Dans la plaquette publiée par la Cinémathèque française en 2001, à l'occasion là aussi d'un hommage, est repris un propos de Jean Renoir qui figurait déjà en exergue de *Cinémamémoire* : « *Un bon film, ça s'accomplit comme un mauvais coup. Pour mener à bien le cambriolage d'une banque, il faut de bons spécialistes, manieurs adroits du chalumeau, tripoteurs expérimentés de la fausse clef, enfonceur de portes fermées. Il faut surtout des bons complices. Il se trouve que Pierre Braunberger a été non seulement le complice mais l'instigateur de quelques-uns des meilleurs mauvais coups du cinéma français. On ne me fera jamais croire que ce bonheur est dû uniquement au hasard* »

Passionné, un brin aventurier, un peu joueur, ainsi s'imagine-t-on le producteur Pierre Braunberger, figure emblématique — voire cliché — d'une profession à risque telle qu'elle fut exercée dans la première moitié du XXème siècle.

Aujourd'hui, l'apport d'un producteur en France s'est stabilisé officiellement à moins de 30% du coût du long métrage. Il est à peu près réduit à zéro dans le cadre d'un court. Le producteur contemporain fréquente les antichambres du Centre National de la Cinématographie, guette la composition des commissions d'aide, arpente les couloirs des chaînes de télévision. Son temps, Pierre Braunberger le dilapidait plus dans les cafés de Montparnasse en compagnie des artistes d'avant-garde. Il raconte ainsi qu'il avait commencé après la guerre un film sur le surréalisme avec Brunius et André Breton. Ils ont tourné dans les deux mille mètres. « *Breton ne voulait plus continuer et nous avons arrêté. Il y a quelques plans extraordinaires dans ce film, notamment un dîner surréaliste auquel participe Breton avec qui j'eus toujours de très bonnes relations*[1] ».

Les mécanismes économiques du cinéma ont profondément changé entre les années trente et aujourd'hui. Dans l'entre-deux guerres, les recettes d'un film provenaient uniquement des salles de cinéma et la branche cinématographique était même une source de revenus pour l'État. En 1933, seuls 10 à 12% des recettes salles revenaient aux producteurs français tandis que 20% atterrissaient dans les caisses de l'État[2]. Le cinéma est, depuis, devenu une industrie soutenue par les pouvoirs publics. Quant aux entrées salles, elles ne représentent qu'une partie des recettes[3] tandis que les chaînes de télévision sont tenues, selon des cahiers des charges précis, de contribuer à la production du cinéma français. Ces considérations concernent le long métrage et prennent place dans une histoire économique du cinéma. Celle-ci est encore balbutiante, mais pour le court métrage, tout reste encore à faire. Rares sont les documents, les études ou les témoignages propres à apporter des éclaircissements précis.

Pierre Braunberger a commencé son activité de producteur en 1924, avec Jean Renoir, pour l'achever en 1990, l'année de son décès. Pour décrire son travail dans le domaine du court métrage, il faudrait disposer de documents de première main pour chacun des 300 titres qu'on lui attribue. On pourrait alors sans doute constater une grande disparité selon les films et une sérieuse évolution puisque ce producteur a traversé des bouleversements considérables dans le financement du cinéma.

Ce qu'on sait, d'une manière générale, est que les recettes des courts métrages ont longtemps été calculées selon un certain pourcentage de la recette de la séance. Sur l'année 1933, la part revenant aux compléments de programme (actualités, animations, courts métrages) équivalait à environ 5% des recettes[4]. La loi du 26 octobre 1940, en abolissant le double programme[5], fixa le pourcentage revenant au court métrage à 3%. Une loi votée le 6 août 1953 transforma ce principe, qui liait les revenus du court au succès du long, en un système d'aide sélectif, la dite "Prime à la qualité", encore en vigueur aujourd'hui malgré bon nombre d'aménagements.

Impossible de décrire comment Pierre Braunberger a navigué au cœur de ces dispositifs législatifs à l'évolution desquels il a lui-même grandement contribué.

Si l'on devait s'en tenir aux témoignages, on se trouverait face à des contradictions d'un intérêt finalement limité. Il suffit par exemple de comparer les mémoires de Buñuel et *Cinémamémoire* pour noter que les souvenirs de ces deux illustres personnalités ne coïncident pas.

On met parfois son rôle en avant au moment de la Nouvelle Vague. Il a eu effectivement le flair de soutenir Jean Rouch, les premières courtes fictions de Jean-Luc Godard (***Tous les garçons s'appellent Patrick***, 1957 ; ***Charlotte et son Jules***, 1958) — lequel lui sera toujours reconnaissant. Il a très vite compris la singularité de cinéastes décidés à imposer un cinéma léger, tourné avec peu de moyens. Parallèlement, Braunberger produisait, dans le régime d'un cinéma de commande, les réalisateurs dits "de la rive gauche" comme Alain Resnais ou Agnès Varda. Difficile de penser que c'est seulement le hasard qui, à la fin des années cinquante, l'a mis en contact avec ceux qui, soit venant du documentaire, soit imposant le court métrage de fiction, ont amplifié le mouvement du cinéma moderne.

Une certitude : Pierre Braunberger n'a jamais fait fortune. On l'imagine toujours sur la brèche, à l'affût d'un texte à adapter, d'un auteur à découvrir, plus emporté par ses amitiés et ses passions que par la raison économique.

1. *Pierre Braunberger producteur. Cinémamémoire*, propos recueillis par Jacques Gerber, Centre Georges Pompidou/CNC, 1987, p. 118.

2. Cité dans *Où va le cinéma français ?*, enquête menée par Jean-Michel Renaitour, Éditions Baudinière, 1938.

3. En moyenne, seuls cinq films français par an amortissent leur coût par les recettes en salles.

4. *Où va le cinéma français ?*, op. cit.

5. Les séances de cinéma étaient alors longues, incluant bien souvent deux longs métrages.

Le discours de la méthode

Jean Renoir ne se contente pas ici de reproduire le principe de la direction d'acteurs. Nous pouvons également constater qu'il se veut didactique et s'adresse aussi bien à sa comédienne qu'au spectateur auquel il faut montrer — mais aussi expliquer — le bien-fondé de sa méthode. Cette double destination d'un discours qui fait autorité rappelle le principe, fort couru au théâtre ou à l'opéra, de la *master class* : un maître, éminemment reconnu dans son art, donne un cours à un débutant, devant un public convaincu de saisir au plus près le mystère de la création artistique. L'artificialité de la situation doit être, comme ici, délibérément acceptée : assister à un ersatz de répétition n'empêche en aucune façon l'authenticité du rapport maître/élève. C'est le cas dans le court métrage puisque Gisèle Braunberger paraît réellement ébranlée par l'obstination du mentor qui lui impose, en la commentant, la discipline implacable qu'il inculque à ses acteurs (aux néophytes, tout du moins : on imagine mal Renoir imposant cette méthode avec un tel systématisme à Gabin, Stroheim ou Ingrid Bergman...). Il est ainsi aisé de rappeler qu'une double défiance justifie le choix initial d'une lecture non expressive : le "mystérieux mariage" entre l'acteur et le personnage repose sur le refus du sentimentalisme (« *nous ne sommes pas sentimentaux, nous sommes vrais* ») et du cliché (« *quelque chose qu'elle a vu sur l'écran ou qu'elle a déjà fait* »). Plus positivement, il dépend d'une ouverture aux "possibles d'une situation". Remarquons enfin la nature exclusivement théâtrale de cette *master class* filmée : la direction d'acteurs ne prend pas ici en compte l'éventuelle spécificité du jeu cinématographique. Cette dimension est confirmée par le choix d'une longue tirade qui se transforme peu à peu en un véritable monologue de théâtre (où le personnage se retrouve seul sur scène), ce que confirme le tournage final qui exclut tout contrechamp et semble ainsi suggérer que les interlocuteurs d'Emily ne peuvent qu'être fictifs.

La valorisation du comédien

« *Il y a une chose assez curieuse dans notre métier, c'est que l'acteur, qui est l'être payé, l'acteur dont on achète les services à prix d'or* [...] *est assez méprisé. On fait des films en oubliant que le personnage que l'on verra,* [...] *plus que le paysage, plus que l'histoire, plus que n'importe quoi, c'est l'acteur, et que si l'on arrive à avoir, à obtenir de cet acteur un peu de sincérité, on a tout de même quelque chose de gagné* » déclare Jean Renoir à Jacques Rivette en 1961 (*Entretiens et propos*, 1979, pp. 93-94). Ce plaidoyer pour l'acteur justifie la participation du cinéaste à l'expérience qui lui est proposée. De manière très parlante, Renoir accepte ainsi de participer à une entreprise qui repose sur l'inversion des rôles habituels : un cinéaste joue dans le film d'une actrice (qui devient par là-même son metteur en scène). Pourtant, à l'intérieur même de ce film, chacun retrouve sa fonction première. La complexité du système mis en place est d'une grande richesse. Elle traduit d'abord une volonté de se considérer soi-même comme objet d'expérimentation ; Renoir écrira d'ailleurs en 1974 : « *Je considère indispensable à un metteur en scène de faire quelques incursions de l'autre côté de la caméra* » (*Ma vie et mes films*, "L'acteur et la vérité", p.121). La réversibilité des rôles trahit en outre une ambiguïté essentielle de la "méthode Renoir" : le rôle dévolu au comédien est, théoriquement, de donner naissance au personnage ; il en est le véritable créateur. Le metteur en scène, lui, doit « *accoucher l'acteur d'un enfant dont celui-ci ne soupçonnait pas la présence dans son ventre* » (*Ma vie et mes films*, "L'esprit et la lettre", p.115). Pourtant, le court métrage, au delà de l'apparent respect de ces principes, montre clairement le metteur en scène sous un jour très directif : Renoir, pour parvenir à ses fins, manipule la comédienne (« *Bien. J'ai l'impression qu'Emily commence à venir. Écoutez, pour être tout à fait sûr de... Voulez-vous me redire les premières lignes ?* »), la flatte indûment ou donne subtilement des indications qui traduisent sa propre idée du personnage, avant même que l'actrice soit parvenue au stade de "l'expression personnelle" (« *Votre violence commence à apparaître* », « *Il faut lui jeter à la figure avec haine* »). Ainsi, loin de se limiter au rôle de la sage-femme, le metteur en scène demeure le maître du jeu et reste proche de la figure classique de Pygmalion.

Petite sœur

de

Eve Deboise

par ***Philippe Ortoli***

Juliette, 14 ans, s'ennuie dans la campagne profonde où son père tient une station-service. Déjà ébranlé par l'internement de la mère de ses enfants, l'homme voit d'un mauvais œil les absences de sa fille aînée, Anna, et, pour en savoir plus, demande à la cadette de l'espionner. En la suivant, l'adolescente découvre que sa sœur se livre à une transe mystérieuse au milieu des orties, mais raconte à son géniteur une tout autre histoire, concernant les rendez-vous d'Anna avec un automobiliste de passage et leurs rapports intimes ! En fait, cet amoureux existe bel et bien, mais c'est avec Juliette qu'il badine et les mensonges qu'elle invente sont destinés à camoufler sa liaison ! Ingénieux de prime abord, son stratagème va très rapidement la dépasser. Ulcéré par ces récits, le père, l'accusant de jouer avec l'honneur d'Anna, moleste le garçon qui attendait Juliette, et, en fuyant, ce dernier finit par rencontrer celle qu'on l'a accusé d'avoir dévoyée. C'est sous les cris rageurs et dépités de l'instigatrice involontaire de leur union que les deux jeunes gens quittent la morne région…

La réalisatrice : l'esprit, apprentissage de l'écran

Son passage à la FEMIS (1987-90) en département Scénario inclinait naturellement Eve Deboise, née à Paris en 1963, à aborder le monde du cinéma avec une plume plutôt qu'un objectif. Cette licenciée en droit, passée par les Beaux-Arts, prouve que les parcours menant au cinéma ne sont pas linéaires : à leur image, sa carrière de scénariste manifeste une bienheureuse diversité : diversité des supports, de la télévision (***Une famille formidable***, 1991) au cinéma ; diversité des macrocosmes décrits, du Cambodge (***Les gens de la rizière***) au Portugal (***Capitaines d'avril***) ; diversité des écoles, du documentaire (***Aller simple***) à la fiction (***Une femme d'extérieur***). De cette riche carrière, se dégage la peinture d'une galerie de personnages féminins amenés à effectuer des choix radicaux au sein d'univers en ébullition. On retrouve cette thématique dans ***Petite sœur*** qui est sa première et, pour l'instant, sa seule réalisation.

FILMOGRAPHIE SELECTIVE (comme scénariste)

1994 : ***Aller simple*** de Noël Burch, Nadine Fischer, Nelson Scartaccini.
1994 : ***Les gens de la rizière*** de Rithy Panh (co-écrit avec le réalisateur ; lauréat du Grand Prix du Meilleur Scénario ; Fondation Beaumarchais, Villa Médicis).
1996 : ***L'élève*** d'Olivier Schatzky (co-écrit avec le réalisateur ; lauréat du prix de la fondation GAN).
2000 : ***Une femme d'extérieur*** de Christophe Blanc (co-écrit avec le réalisateur et Roger Bohbot)..
2000 : ***Capitaines d'avril*** de et avec Maria de Medeiros (scénario finaliste du Grand Prix du Meilleur Scénario 1997).

FICHE TECHNIQUE

Production/Distribution Movimento Productions / **Réalisation** Eve Deboise / **Scénario** Eve Deboise, Agnès De Sacy / **Image** Pascal Poucet / **Son** Dana Farzanehpour / **Mixage** Christian Fontaine / **Montage** Sophie Henocq, Lise Beaulieu / **Décor** Brigitte Brassard / **Costumes** Sophie De Testa / **Interprétation** Elsa Henocq, Clémence Poesy, Olivier Gourmet, Jérémie Elkaïm

France, 2000, 35mm, 1/1,66, couleurs, dolby SR, 25 minutes, visa n° 99 701

Propos de *Eve Deboise*

ORIGINE, CONCEPTION ET ACHÈVEMENT

Je suis scénariste depuis une dizaine d'années et […] le fait de travailler énormément sur la narration m'a permis d'enfin aborder ma propre histoire, de trouver comment, sous quelle forme, opérer la transposition fictionnelle entre le réel (réel des faits, mais surtout de mes sentiments) et un univers qui m'appartienne totalement avec lequel je puisse jouer, jouer pour déjouer les pièges parfois tragiques que la vie place sur notre chemin.

J'ai écrit le scénario de ***Juliette***, rebaptisé plus tard ***Petite sœur***, sur environ six mois, pas à temps plein bien sûr, mais comme pour toute écriture, avec des phases où on laisse reposer, où on prend de la distance […]. Grâce au scénario, nous avons trouvé assez vite l'argent pour faire le film (une aide du CNC, un prix de scénario de la Région Rhône-Alpes et la coproduction d'Arte), mais comme j'étais enceinte de mon deuxième enfant, nous avons reculé le tournage d'une année. Tout cela fait que le projet s'est réalisé sur environ deux ans, ce qui me convenait assez bien car j'aime avoir le temps de réfléchir, de laisser vivre les choses, y compris inconsciemment, avant de leur donner une forme concrète.

Dans la phase d'écriture, ce qui m'a particulièrement donné du fil à retordre, c'est de m'attaquer à un format court […]. J'ai fait le choix de certains sacrifices, comme, par exemple, de laisser de côté le personnage de la mère auquel il est fait allusion, mais qui reste complètement absente. [Mais] je sais que cette femme reviendra dans d'autres projets où je pourrai vraiment […] lui donner la place qu'elle mérite. D'une façon générale, tous les protagonistes du film n'expriment ici qu'une facette, ou qu'un moment de leur personnalité. Pour moi, ce ne sont pas des "personnages de papier", figés, ce sont des êtres qui ont une vie propre. Et la façon dont ils pointent leur nez à un moment ou à un autre dans le long métrage sur lequel je travaille en ce moment, et dans différents autres projets d'écriture, est un peu obsessionnelle. Mais quand les personnages de fiction se mettent ainsi à faire presque "tout le boulot", qu'on a plus qu'à les observer et les suivre, c'est à la fois un phénomène étrange et un très grand plaisir de l'écriture.

DU SCÉNARIO À LA RÉALISATION

C'est vrai que j'aime bien ressasser les données d'une histoire, m'imprégner d'un univers jusqu'à ce qu'il devienne aussi familier que mon quotidien, mais, paradoxalement, j'ai adoré, une fois dans le feu de l'action, pendant le tournage, le fait d'être obligée de prendre sans arrêt des décisions […]. Cela m'a grisée, même si j'étais affreusement tendue à cause de la peur constante de perdre le fil de mes intentions. Excepté [cela], les métiers de scénariste et de réalisateur n'ont pas grand-chose à voir. Le scénariste est protégé, un peu dans sa "tour d'ivoire", la responsabilité du réalisateur est plus aiguë, les erreurs sont bien plus difficiles à rattraper. Et puis, il y a le travail d'équipe, être soudain si entouré, c'est très agréable et, en même temps, il faut apprendre à travailler dans ces conditions, "devant tout le monde"… Mais ce qui est peut-être le plus important pour moi, c'est que, dans le travail avec les acteurs, en soi passionnant, on accède à l'incarnation de la pensée ; c'est une grande jouissance.

Il y a des thèmes communs, des résonances entre ce film court et le long métrage que j'écris en ce moment […]. Il s'agira encore de jeunes filles, mais cette fois il y en a cinq, autour de dix-huit ans, cinq amies qui partent en "week-end à Rome" — c'est le titre du projet. En ce moment, je me consacre entièrement à l'écriture de ce film […].

INFLUENCES ?

J'ai beaucoup d'admiration pour Pialat et les frères Dardenne, et je suis aussi très attirée par des univers plus abstraits, poétiques, obsessionnels, qui décollent du réel (comme [celui de] Jacques Demy, par exemple, ou, plus récemment, dans une culture complètement différente, [celui du] taïwanais Tsai Ming Liang), mais, pour cette histoire-là, c'est vrai, j'avais envie qu'on puisse y croire, que les personnages résonnent humainement. D'autant plus que le scénario pouvait avoir quelque chose d'un peu bouclé et je ne voulais surtout pas que le film reste une jolie théorie. […] Pour l'instant, il s'agit plutôt pour moi de chercher de quoi je suis capable, de trouver la petite voix qui me ressemble et qui sonne juste.

ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE

J'accorde beaucoup d'importance au travail sur l'image, c'est un prolongement pour moi d'une attirance pour la peinture et les arts plastiques en général. Et puis quand je suis spectatrice, une bonne partie de mon plaisir vient aussi de là. Pour ce qui est de ***Petite sœur***, j'ai effectivement réfléchi l'esthétique du film autour de deux pôles : d'un côté des plans fixes, composés, qui racontent l'immobilisme de l'univers familial, largement névrotique, et, de l'autre, une caméra à l'épaule plus libre, vibrante, qui accompagne les débordements passionnels des personnages et les tentatives de libération de Juliette ou de sa sœur. Cette idée n'est pas venue lors du montage, mais de la conception du découpage du film.

LE CŒUR DU RÉCIT

C'est vrai que, lorsque j'écris, je suis un peu comme Juliette, je pose des éléments, puis je joue avec, je vois où ils m'entraînent. C'est très ludique. Sauf que moi, j'essaie de mesurer les conséquences, de ne pas me faire avoir, et de garder le cap par rapport à ce que je veux raconter. Alors, peut-être que le film fonctionne à certains égards comme une petite fable, mais la toute fin n'est pas pour moi une "morale de l'histoire". Et si Juliette tire une leçon de son aventure, comme on tire à chaque instant des leçons de la vie, j'espère que ce n'est pas pour devenir plus sage et ne pas refaire les mêmes bêtises, mais, au contraire, pour ruer encore plus dans les brancards et, la prochaine fois, ne pas laisser filer l'occasion de s'évader.

CRITIQUE DU FILM

Les picotements *de l'âme*

Jouant sur la figuration des limites de toutes sortes et sur leur éclatement, la mise en scène de *Petite sœur* **reconduit ainsi la manière dont l'énergie et les pulsions de ses personnages féminins travaillent à briser l'enfermement qu'ils subissent.**

Premier film d'une scénariste confirmée, ***Petite sœur*** porte la marque d'une écriture rigoureuse : l'implacable structure narrative du projet pourrait même le constituer en objet un peu théorique, illustration d'un précepte énoncé, en d'autres temps et d'autres termes, par Michel Simon dans ***Drôle de drame*** de Marcel Carné : « *A force de raconter des choses horribles, il finit par arriver des choses horribles…* ». Effectivement, l'ossature profonde du court métrage consiste à tracer, face à la figure générale de l'enfermement (géographique, familial et mental), deux perspectives, l'une qui est celle de l'envolée pulsionnelle (Anna), l'autre celle de la création et — donc — du mensonge (Juliette), la seconde permettant à la première d'advenir, en lui fournissant un espace et une direction.

Cette contamination du vrai par le faux (c'est le récit erroné de Juliette qui permettra le départ de sa sœur avec le jeune homme) est au cœur d'un film qui propose une réflexion sur l'activité narratrice elle-même en une cruelle mise en abyme voyant celle qui imagine contempler sa création gambader loin d'elle, en restant condamnée à la stagnation. C'est cette question du passage qui préoccupe Eve Deboise : Anna est ainsi traitée comme une véritable projection de Juliette, ses mouvements incandescents et désordonnés (la transe au milieu des orties) prolongent corporellement les secousses convulsives de la caméra qui accompagnent la cadette ou ses pas de danse maladroits ; le départ final de l'aînée au sein du plan d'ensemble, l'incluant comme point mobile dans l'horizon, dynamise les motifs du véhicule et du garçon, qui étaient réduits à des reliefs statiques lorsque Juliette les approchait. Loin de s'opposer, ces deux itinéraires tissent un réseau dont le soubassement est intimement lié à la sexualité. Du chien aux urticacées, de la musique à la voiture, le film décline quantité de symboles de son émergence salutaire : c'est une véritable libido, au sens jungien d'énergie primitive, qui guide les actes des deux sœurs dans leur combat contre l'immobilisme désertifié qui leur tient lieu de contexte.

L'esthétique du film joue beaucoup sur cette complémentarité, à travers ses recherches sur le cadre. C'est la problématique du vide qui surnage, celle des plans fixes de la demeure, véritables natures mortes qui culminent dans l'image saisissante du père inscrit dans l'embrasure de la porte où on le voit préparer sa mission vengeresse. Cet écran second résume toute l'ambition de ces champs déserts : proposer une métaphore d'un néant, que, loin de conjurer, l'enfermement ne fait que rendre plus aigu. La lenteur des plans, en rendant palpable le moindre geste, le moindre regard, installe la durée comme effet d'un réel facteur d'oppression. Par opposition au vertige centripète, que produisent les barrières diverses (vitre, herbe épaisse, maison, pompes de la station-service) redoublant le cadre premier, les plans décrivant le ballet des véhicules ou l'immensité de la surface naturelle dans laquelle évolue Anna, désignent une manière de composer le vide comme principe centrifuge. Là, l'œil ne cesse de s'évader du côté des points de fuite suggérés par le déplacement des forces qui s'y meuvent : l'ensemble explose dans la vue du ciel et des nuages contemplée par Juliette. La musique, référent d'un autre univers (elle dénote la présence du bal ou accompagne la danse de Juliette) contribue à cette ouverture.

Mais comment faire pour aller se perdre au-delà des limites ? En jouant sur l'éclatement de ces dernières : là se comprend l'utilisation, qui rappelle le cinéma des frères Dardenne voire ***Festen***, de la caméra sur l'épaule, traçant de véritables champs personnalisés à Juliette, qu'elle joue avec son chien ou qu'elle suive sa sœur, ombre de ses convulsions intimes, de ses désirs de voir vaciller les frontières asphyxiantes de l'écran. Cette libération de la caméra incarne de manière vivante l'énergie débridée du personnage et ses tentatives d'évasion.

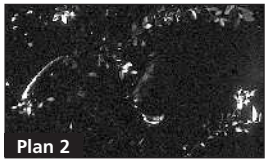
Le deuxième élément omniprésent dans la peinture de cette ode à la liberté tient dans l'interprétation. Si Olivier Gourmet confirme, après ***La promesse***, l'ambiguïté de sa rustrerie élémentaire, en faisant de l'opacité de son corps un dangereux rempart de certitudes, les deux adolescentes bénéficient, grâce au jeu d'Elsa Perrier et de Clémence Poésy, d'une expressivité dans la démesure absolument remarquables. Leur passage entre un statisme de surface et un bouillonnement en profondeur donne à leurs corps la possibilité de visualiser le même lien qui caractérise les compositions de plans, et de l'inscrire comme fondement.

Nous sommes ici dans un cinéma qui ne veut pas oublier que c'est grâce aux limites que peut se concevoir la démesure, grâce à l'art des formes que peut s'envisager l'évasion hors de toute matière. ***Petite sœur*** parle certes de la libération des corps et de l'esprit, mais, plus profondément, de l'enjeu même du Septième Art : figurer l'infigurable. Filmer la sensation au-delà de ses manifestations pour sentir, crues et nues, battre ses pulsations…

La transe érotique *d'Anna*

Sur ordre de son père, Juliette suit Anna et découvre qu'elle s'adonne à une étrange transe, au milieu des orties. Située vers le début du film, cette scène en dresse les enjeux narratifs et symboliques : comment Juliette se positionne en spectatrice de sa sœur, comment Anna prolonge les désirs de la cadette (la danse ou la marche, annonces du rituel urticant), comment, implicitement, la sexualité impose sa prééminence aux deux adolescentes. L'élan qu'elle implique mêle stagnation et déplacements (plans fixes contre travellings), jeu expansif et intériorisé, plans rapprochés et plans larges, créant un axe qui opposerait sujet et objet du regard. Il s'agit moins de miser sur l'alternance de ces éléments que sur le lien qui les unit : à cet égard, le montage (notamment dans l'enchaînement des plans 5-6-7, modèle de raccords dynamiques) confère une fluidité à la cadence générale accordant au mouvement, et à l'énergie qui le porte, la première place.

Plan 1


Plan 2

Plan 3

Plan 1. Ce plan rapproché, cadrant Juliette de dos, à hauteur des épaules, implique le point de vue d'un objectif qui, se mettant à une distance très proche du physique qu'il appréhende, établit d'emblée la suprématie de l'humain sur le décor : pareillement, cette caméra semi-subjective tente de figurer, par ses tremblements, le volontarisme de la marche, tout en montrant le corps qui le manifeste, comme si elle était son ombre, le spectre d'une brûlante énergie.

Plan 2. Ce gros plan du chien derrière le feuillage témoigne là encore d'une volonté commune à l'ensemble du film : insister sur la saturation des éléments présents dans le champ, le fouillis de la végétation ayant pour fonction de renforcer la complexe densité de l'univers perçu par Juliette, tout en développant l'idée de la barrière du regard (les choses sont toujours dissimulées par l'opacité d'un élément). Le canidé intervient ici comme objet du désir (puissance de l'animalité mâle), image de cette sexualité que recherchent les héroïnes.

Plan 3. Cadrer Juliette en plan rapproché au milieu du feuillage, c'est, en premier lieu, et en rapport avec le plan précédent, instaurer le regard comme principe de raccord. C'est, aussi, poursuivre le foisonnement comme motif esthétique, mettant en valeur le siège de ce qui est le centre de toute révolte : l'esprit.

Plan 4

Plan 5

Plan 6

Plan 7

Plan 8

Plan 9

Plan 10

Plan 4. C'est la caméra qui, par un rapide travelling conjonctif, établit le lien entre le chien et Anna : la présence du feuillage au premier plan dresse un paysage au diapason des obsessions de Juliette, à savoir le désir installé au creux de l'interdit.

Plans 5, 6, 7. On change ici d'échelle, à travers ces plans de demi-ensemble sur Juliette, le chien, puis Anna, marchant au milieu de la nature ; le point de vue latéral suggère un espace horizontal, celui de la quête : la succession des divers protagonistes au sein du même axe souligne l'enchaînement symbolique du processus, mais le fait que ce dernier (stigmatisé par le travelling d'accompagnement) soit encadré par le feuillage et un muret, composant avant et arrière-plan, exprime combien tout itinéraire ne peut se concevoir hors d'un cadre.

Plans 8 et 9. En plan d'ensemble, puis moyen, la course de Juliette s'exprime comme motif principal : le changement de taille indique bien que c'est le corps qui prime sur le décor, tandis que la différence de direction (du latéral, on passe à un déplacement qui va de la profondeur vers l'avant-plan) implique un cheminement symbolique : ici, c'est vers la concrétisation de ses pulsions profondes que se dirige Juliette, à mesure qu'elle avance.

Plans 10 à 16. Cette série établit comme principe l'alternance qui consacre l'opposition voyeur/vu. A Juliette (**11**, **13** et **16**) échoit le rôle de spectatrice, cadrée en gros plan, pour dégager son sentiment de fascination comme affect premier. Anna, objet du regard, bénéficie (**10**, **12** et **14**) d'un cadrage qui consiste à mettre en avant ses jambes et sa robe rouge, prises dans un tourbillon. C'est un jeu sur la symbolique de cette partie anatomique, à la fois image de l'énergie (c'est par la marche, la danse et, ici, la transe, que les sœurs peuvent échapper à l'aliénation stagnante préconisée par leur père) et image d'une libido qui puise sa force dans la terre même. Quant aux orties et au contact avec la peau, provoquant cris et rougeurs, il est simple d'y lire l'allusion au désir : la rougeur de la robe fait écho à celle des marques sur les cuisses, laissant éclater un trouble qui est incontestablement sexuel. Pilier de cette vision, le **plan 15**, en se resserrant sur le visage d'Anna, montre que le centre du mystère est bien l'esprit exhibant des zones d'ombre en éruption intensive.

Plan 17. Ce plan d'ensemble clôture la séquence : le corps d'Anna n'est qu'une tâche rouge (sa robe) recouverte du chien, l'ensemble composant un tableau du désir ancré dans le contexte d'une terre aussi généreuse que foisonnante.

Plan 11

Plan 12

Plan 13

Plan 14

Plan 15

Plan 16

Plan 17

Le cinéma et *le naturalisme*

« *Faire vrai consiste* […] *à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession* », écrivait Guy de Maupassant ("Le Roman", ou Préface de *Pierre et Jean*, 1888) : nul doute que cette citation éclaire toute une conception naturaliste du cinéma français à laquelle, par de nombreux aspects, ***Petite sœur*** appartient. A cela, une raison ontologique : plus que le roman, le cinéma est prédisposé à témoigner du réel parce que sa base photographique consiste à enregistrer le déroulement de ce dernier. Récemment, des œuvres passionnantes (***Rosetta*** [Dardenne, 1999], ***Festen*** [Vinterberg, 1998] ou ***L'humanité*** [Dumont, 1999]), se sont inscrites dans cette même optique qui connaît ses figures de style, au premier plan desquelles on trouve la caméra sur l'épaule.

On le sait, cette dernière connote l'amateurisme de l'opérateur plongé au cœur de l'événement et choisissant de le restituer

dans son urgence. Mais ce n'est, bien sûr, qu'un effet, nullement une vérité : la caméra-témoin de convulsions ne s'entend pas comme une fin en soi. L'acte même d'enregistrer suppose un choix qui implique une reformulation, plutôt qu'une restitution. Exprimer la réalité, c'est aussi l'interpréter. Reprenons notre exemple : si Eve Deboise décrit les escapades de Juliette grâce aux hoquets de l'objectif, c'est que ce tremblement des bords de l'image sous-entend que les tentations de la jeune fille sont d'abord celles de faire exploser son environnement. Ce sont les discours qui font exister les figures, non l'inverse : ainsi, quand Scorsese filme sa bagarre de ***Mean Streets*** (1973) avec la même mobilité névrotique, il veut faire ressentir au spectateur l'énergie pure de la violence, tandis que, chez le Spielberg du ***Il faut sauver le soldat Ryan*** (1999), les tressaillements du cadre veulent conférer au film de guerre l'authenticité d'une actualité reconstituée.

La recherche du vrai ou de l'objectivité n'est donc qu'un moyen : prenons un autre exemple dans le film, à travers le traitement réservé au temps réel. La durée de certains plans, s'attardant sur les silences, les regards, voire les gestes, témoigne, en apparence, d'une volonté de transcrire la fluidité du présent. On retrouve là un des motifs-phares de cette conception du cinéma que Bazin a jadis théorisée sous le nom de "montage interdit" et qui proscrit le morcellement du montage pour permettre d'exprimer "la continuité vraie de la vie". Zavattini, père du Néo-Réalisme, le résumait ainsi : « *aucun autre moyen d'expression n'a comme le cinéma cette capacité originelle et congénitale de photographier les choses qui, selon nous, méritent d'être montrées dans leur quotidienneté, c'est-à-dire dans leur durée la plus longue, la plus vraie* ». Mais, là encore, si le principe paraît participer d'une vraie volonté naturaliste, les plan-séquences immobiles qu'il engendre requièrent les mêmes questionnements que ceux délimités par leur mobilité. Cet effet de réel est surligné parce que sa lourdeur compose un étau qui enferme les personnages : insister sur la contraignante densité du temps réel est un des points traditionnellement relevés par les critiques qui ont forgé cette vision d'un cinéma français (voire européen) soucieux de croquer la vie sans détours. L'attention portée à la dictature du quotidien est pourtant, là encore, génitrice d'un sens qui dépasse le simple rendu : le cinéma de Claude Sautet (et de ses héritiers, Agnès Jaoui ou Laurent Benegui), qui est largement bâti sur les descriptions d'instants anodins, en est une preuve, lui qui

ne cesse de traquer, dans les rituels sociaux filmés sans ellipse, le vide où s'enferrent les individus.

De fait, les questions de contenu, qui prévalent depuis le Néo-Réalisme, premier courant à avoir mis en avant la peinture des classes les plus défavorisées et de leurs problèmes de survie immédiate, ne se résolvent pas par une simple promulgation du trivial le plus misérabiliste (un reproche adressé en leur temps aux tenants du naturalisme littéraire) au rang de sujet essentiel : c'est à une réflexion plus globale sur les causes et conséquences de ce désespoir (qui n'est pas seulement social, mais aussi affectif) que nous sommes conviés. En cela, le prolongement presque direct du naturalisme tient souvent dans la restauration des valeurs de l'imaginaire comme portes de sortie : suivant le chemin de Fellini, Jeunet et Caro, dans ***Delicatessen***, ou même Carax, dans ***Les amants du Pont-Neuf***, développent ainsi une poésie découlant directement du rendu d'un réel : chez Eve Deboise, cette ouverture se creuse grâce aux potentialités offertes par l'art de raconter et, donc, de mentir. De fait, loin de simplement décrire les visages du malheur humain, avec une cruelle insistance, ce cinéma-là ne cesse de tracer dans les plis de son désespoir des pistes d'envol : les pauvres de ***Miracle à Milan*** (De Sica, 1951), enfourchant leur balai pour fuir un monde qui les avait expulsés, n'ont pas fini de voler au-dessus du réel : au-delà de sa connaissance profonde, c'est bien la manière de le conjurer qui obsède le cinéma…

Petites et grandes sœurs

La réalisatrice de ***Petite Sœur*** place ses héroïnes dans une tradition cinématographique solidement établie. Si les couples de sœurs sont assez nombreux à l'écran, les exemples d'entente aussi harmonieuse que celle des ***Deux orphelines*** (dans le film muet de D.W. Griffith en 1922) ou des ***Demoiselles de Rochefort*** (Jacques Demy, 1966) font plutôt figure d'exceptions — remarquons d'ailleurs que dans ces deux cas, les actrices sont de véritables sœurs à la ville ! Le plus souvent, les rapports entre l'aînée et la cadette sont marqués par un affrontement qui aboutit parfois à l'élimination pure et simple de l'une des deux. Plusieurs motifs récurrents doivent ainsi être soulignés, dont il conviendra de relever l'éventuelle présence dans le travail scénaristique d'Eve Deboise qui propose de subtiles variations sur les topoï en question. La rivalité entre deux sœurs se manifeste ainsi à travers la conquête d'un même homme, comme dans le drame de François Truffaut ***Les deux anglaises et le continent*** (1971) ou la comédie américaine ***Deux sœurs vivaient en paix — The Bachelor And The Bobby Soxer*** (Irving Reis, 1947). Le conflit peut aussi naître d'une forme de jalousie professionnelle (pour les actrices de ***Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*** d'Aldrich, en 1962) ou d'un désir de domination (dans ***Le Silence*** de Bergman, en 1963, ou dans ***Les sœurs de Margarethe Von Trotta***, en 1979). Le favoritisme dont l'une aurait pu être l'objet peut aussi être mis en cause, des ***Sœurs de Gion*** de Mizoguchi, en 1936, à ***Sweetie*** de Jane Campion (1989). D'autres motifs apparaissent comme de véritables constantes : l'absence de la mère, la violente opposition des caractères ou l'ambivalence du sentiment amour/haine. Il est alors aisé de voir en ces deux sœurs une seule et même personne dont l'union des deux facettes figurerait une entité schizoïde (constituant le pendant féminin de la très masculine complémentarité du Docteur Jekyll et de Mr. Hyde). Seul Brian De Palma, dans ***Sisters*** (***Sœurs de sang***, 1973 où la folie meurtrière de l'héroïne ne peut être expliquée que par la séparation d'avec sa sœur siamoise), semble avoir consciemment traité ce thème dans toutes ses implications. À un certain stade, le crime constitue d'ailleurs la seule façon de reconstituer l'idéal chimérique d'une union vécue comme monstrueuse. Ainsi pourrait-on peut-être expliquer pourquoi le cinéma, dans le sillage de la pièce de Jean Genet *Les Bonnes*, s'est mis si souvent — selon le titre d'un documentaire de Claude Ventura — ***En quête des sœurs Papin***, coupables d'avoir sauvagement assassiné leurs maîtres sans motif apparent. Citons ainsi ***Les abysses*** de Nico Papatakis en 1973, ***The Maids*** de Christopher Miles en 1975 ou ***Les blessures assassines*** de Jean-Pierre Denis, en 2000, dont le sous-titre était *Ce n'est pas un crime mais une histoire d'amour…*

Modèles et représentations

Le rapport de Juliette au monde qui l'entoure est placé sous le signe de l'imitation. Tous ses actes sont ainsi motivés par le désir de faire comme les adultes ou de se référer, à l'invitation de son prénom, à des modèles préexistants. Le cinéma tient naturellement une place importante dans l'imaginaire de ses représentations.

Ainsi, l'étreinte fictive qu'elle vient dénoncer à son père ne peut se référer qu'aux clichés du septième art. La formule « *Ils s'embrassent comme dans les films* » trahit d'ailleurs involontairement l'inauthenticité de son témoignage... Un peu plus tard, Juliette et le jeune homme n'évoquent leur attirance mutuelle qu'à la faveur d'un jeu de ressemblances où chacun se trouve très approximativement comparé par l'autre à une star de cinéma. Le mensonge, dans ces conditions, n'a pas de valeur morale et ne prête pas à conséquence ; il est de même nature que le rôle que Juliette joue à l'initiative d'un père qui a fait d'elle son espionne. L'affabulation correspond d'ailleurs à la fois à ce que le père souhaite entendre... et à la situation que Juliette elle-même a envie de vivre (et vivra un peu plus tard).

Le regard du père : Othello et Juliette

Le film d'Eve Deboise traite explicitement du regard du père sur le passage à l'âge adulte de ses filles. Il est facile de relever, à travers les dialogues, les indices de son désarroi face à une situation qui lui échappe totalement. Qu'il s'agisse de la coupe de cheveux d'Anna ou des tenues vestimentaires de ses deux filles, ses réactions traduisent un refus de la naissance de la féminité chez Anna et Juliette qui doivent rester des êtres asexués et s'éloigner du contact des autres hommes. Dès lors, l'attitude du père s'apparente essentiellement à celle d'un amoureux soupçonneux. Tel Othello dans la pièce de Shakespeare, il semble en proie à une jalousie obsessionnelle qui va jusqu'à l'inciter à transformer sa fille cadette en Iago, en la payant pour qu'elle suive sa sœur et, implicitement, pour qu'elle confirme les hypothèses qu'il échafaude. La séquence de l'affrontement avec l'adolescent confirme ce dérèglement : loin de se comporter en père autoritaire qui viendrait défendre la vertu de sa fille, il devient l'homme trompé et titubant qui livre un combat pitoyable et vain à celui qui l'a déjà dépossédé de son bien. Cette ambiguïté de l'attitude paternelle peut à bon droit être mise en rapport avec l'absence de la mère : c'est au seul père que semble être dévolue la responsabilité de la protection de ses filles et cette tâche s'avère trop lourde pour lui. D'autre part, les filles se substituent au quotidien à la mère défaillante (courses, aide à la station service, réveil du père...). En outre, le départ définitif des filles signifiera l'éclatement irrémédiable de la cellule familiale. Enfin, il est important de remarquer, à travers l'épisode des cheveux coupés d'Anna, que le père assimile peu ou prou l'émancipation de ses filles à une perte qui lui rappelle celle de sa femme. En commentant d'un « *Il te manque plus que la camisole* » la découverte de la nouvelle "tête" de son aînée, il l'assimile implicitement à la mère malade qu'elle est la seule à visiter... dans l'asile psychiatrique où elle est soignée, selon toute vraisemblance.

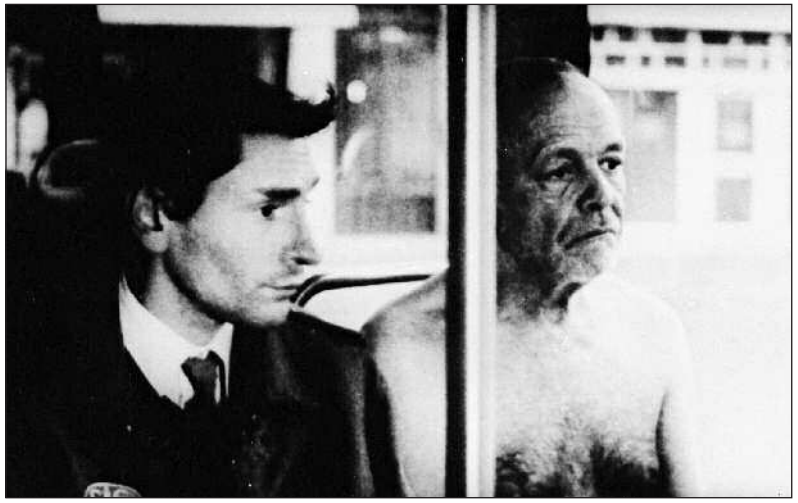
Des morceaux de ma femme

de

Frédéric Pelle

par Francisco Ferreira

Devant le miroir de sa salle de bain, un homme âgé s'adresse à sa femme, autant qu'à lui-même, pour lui dire des mots d'amour qu'elle ne peut pas entendre : c'est dans sa chambre d'hôpital qu'il la retrouve, un peu plus tard, morte. Il ne peut plus alors qu'embrasser tendrement sa main inerte, en signe d'adieu, et quitter précipitamment les lieux, tandis qu'une infirmière puis un employé de la sécurité tentent en vain de le retenir, afin qu'il se soumette aux formalités d'usage en signant des papiers et en récupérant les affaires de son épouse. Le vigile le poursuit jusque dans un bus, où le vieil homme lui explique son étrange décision d'effacer au plus vite de sa mémoire tous les souvenirs liés à sa femme, de sorte qu'il puisse supporter sa disparition. Ce travail d'oubli — comme on dirait, à l'inverse, un "travail de mémoire" — n'excepte pas les objets (montre, alliance) et les vêtements qu'il porte. Bientôt presque intégralement nu (il conserve ses chaussettes puisque sa femme ne les lui a pas offertes ni raccommodées), l'homme quitte le bus pour s'en aller, le front bien haut et son portefeuille serré sur le cœur, vers ce qui sera peut-être une nouvelle vie.



Le réalisateur

Né le 24 février 1965 à Biarritz, Frédéric Pelle a d'abord suivi une formation à l'Ecole Supérieure de Commerce de Bordeaux (1987), avant d'entrer au Conservatoire Libre du Cinéma Français (1989). De 1990 à 1995, il est assistant réalisateur sur des courts métrages, mais aussi assistant vidéo et cadreur sur plusieurs émissions de télévision. Il réalise son premier court métrage, ***Y' a les clés !***, en 1992, et devient premier assistant réalisateur de René Féret sur le long métrage ***Les Frères Gravet*** (1994), puis sur un portrait de John Fante pour la série "Un Siècle d'écrivains" (1995). Il tourne ensuite deux documentaires : ***Anthony Santos, el Bachatu*** (1996) et ***Le dernier combat de Ti Raoul*** (1998). Après ***Des Morceaux de ma femme*** (2000), qui a obtenu de nombreux prix dans différents festivals, il a mis en scène une autre adaptation de Stephen Dixon, ***Le Corbeau*** (2001), dont Gilberto Azevedo est également l'interprète principal.

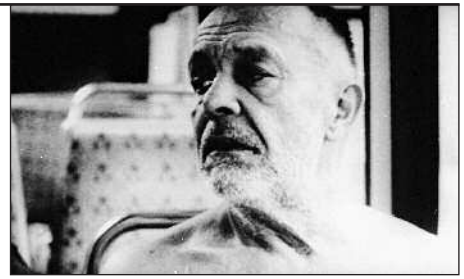
PALMARES SELECTIF : Grand Prix aux festivals de Clermont-Ferrand, Nice, Bucarest, Manchester, Buenos Aires, Trevignano et Guanajuato. Prix du meilleur scénario à Guanajuato. Prix d'interprétation pour Gilberto Azevedo à Cabourg. Prix du public à Sienne. Prix du film le plus original à Aspen. Prix spécial du jury à Valenciennes. Prix du meilleur film en noir et blanc à Cork.

FICHE TECHNIQUE

Production & Distribution Biancas Films / **Scénario et réalisation** Frédéric Pelle / **Image** Olivier Banon / **Son** Madone Charpail, Nicolas Fau / **Mixage** Matthieu Cochin / **Montage** Reynald Bertrand, Lorie Decung / **Musique** Mina / **Décors** Blandine Ton Van / **Interprétation** Gilberto Azevedo, Nicolas Abraham, Maïté Laplume

France, 2000, 35mm, 1/1,66, noir et blanc, dolby SR, 10 minutes, visa n° 99 356

Propos de *Frédéric Pelle*



LE TITRE

« *Le projet du film a porté assez longtemps le titre de la nouvelle. Et puis, quand le projet s'est concrétisé, le titre est venu comme ça, au moment où je rédigeais la dernière version. Et c'est important, parce que je ne voulais pas un titre trop sérieux. J'aime ce côté déroutant du titre. Le sujet du film était suffisamment sérieux et grave pour que le titre le soit moins. Et ça m'a décontracté de faire un film grave avec un titre plus amusant et en même temps très cru, ce qui induit évidemment une fausse piste pour le spectateur* ».

GILBERTO AZEVEDO

« […] *J'ai tourné un documentaire produit par René Féret, dont le chef-opérateur était Gilberto ; ça faisait bien deux ou trois ans que j'avais envie de faire ce court métrage, mais je ne trouvais pas vraiment qui pouvait interpréter le rôle principal. Et puis j'ai eu envie de proposer le rôle à Gilberto. Et s'il m'avait dit non, je n'aurais pas fait le film. Il a mis trois mois avant de me dire oui. Et je me suis beaucoup servi de sa personnalité pour faire le film.* […] *Je me suis dit que ce serait mieux si ce personnage-là, qui a un comportement peu conventionnel, était assumé par quelqu'un de fantaisiste lui aussi, capable de le rendre crédible. Le premier piège du personnage, c'était de se dire qu'il se fichait totalement de sa femme. Et le deuxième piège, c'était de se dire qu'il était devenu fou. Ce n'était pas du tout ce que je voulais. Je voulais que ce type-là se comporte à l'inverse des normes et des conventions, que le spectateur en soit étonné mais, en même temps, que sa logique apparaisse implacable* ».

LE PLAN D'OUVERTURE

« *La nouvelle de Dixon commence par cette phrase :* "Ma femme est morte, je sors de la chambre d'hôpital". *Mais vu ce qui se passe après, le risque, c'était qu'on se dise : sa femme est morte et il est bien content. Donc, il fallait qu'on ait affirmé avant cette scène que le personnage aime sa femme, pour qu'il n'y ait pas de confusion. Le seul moyen d'avoir ça, étant donné qu'il était hors de question qu'on le montre avant avec sa femme, c'était qu'il parle à sa femme absente et que, dans la façon qu'il avait de lui parler, il n'y ait aucun doute sur son amour pour elle. Je ne voulais pas un texte très écrit, qui aurait trop conditionné l'interprétation de Gilberto. Je lui ai donc dit :* "bon, voilà, tu es devant un miroir, tu parles à ta femme, tu vas aller la retrouver à l'hôpital… Et tu te débrouilles, mais il faut qu'au bout de cette scène, il n'y ait aucun doute sur le fait que tu l'aimes. Si tu veux parler en brésilien, tu parles en brésilien. Si tu veux chanter, tu chantes. Tu fais ce que tu veux". […] *Toutes ces hésitations, ces répétitions dans son discours, c'est lié à l'improvisation et à l'émotion, qui font que la scène est plausible* ».

LE VIGILE

« *C'est celui qui, à la différence des autres personnes que côtoie le vieil homme, est obligé de le suivre, de rester en contact avec lui, puisque c'est son boulot. Le fait d'entreprendre une relation avec cet homme l'oblige à l'écouter. Et comme il écoute, il comprend…* […] *Il y a aussi le talkie-walkie et cette voix de l'administration, de la bureaucratie, qui renvoie à tout ce qui fait qu'il y a des dossiers, des papiers à remplir, mais pas de confrontation*

humaine. C'est vraiment la liberté individuelle contre la bureaucratie. La nouvelle de Dixon porte beaucoup plus là-dessus, sur la nécessité de signer des papiers […]. *Et, dans la nouvelle, le personnage du vigile est beaucoup plus neutre, il représente beaucoup plus un relais physique de l'administration.* […] *J'avais envie de lui redonner une identité, que le film ne soit pas sinistre. Je trouve le film assez positif, assez optimiste* ».

UNE ESTHÉTIQUE ÉPURÉE

« […] *Je n'aime pas trop, surtout dans les courts métrages, les effets trop appuyés, les pirouettes ou les chutes à la fin, par exemple. C'est quelque chose que je trouve redoutable. Ça aurait pu être un film d'ailleurs plus délirant, plus drôle : la nouvelle l'autorisait, mais c'est vrai que ce n'est pas ce qui m'intéressait. Cela correspond aussi aux films que j'aime voir : certains films abordent des sujets qui m'intéressent, mais ils n'ont pas la force de s'y confronter et ils se cachent derrière les bons mots, les jeux formels, etc. Je trouve toujours ça regrettable. Là, j'ai essayé d'être très discret avec la caméra. Je recherchais une certaine évidence, une certaine simplicité.*

[…] *Intuitivement, j'ai toujours vu le film en noir et blanc. Ça allait dans le sens de la simplicité, de l'épure. Je sentais que le visage de Gilberto parlerait plus en noir et blanc. Et je trouve que le noir et blanc permet de se concentrer sur le personnage : on n'est pas perturbé par le décor, ce qui est plus souvent le cas avec la couleur* ».

LE DEUIL

« […] *Je pense qu'il est difficile d'affronter plus directement qu'il ne le fait le problème du deuil. C'est vrai que son but est de s'éloigner physiquement du corps de sa femme, de cette vie passée, parce que le danger est là pour lui.* […] *Mais je crois que son attitude est avant tout très pragmatique, avec une logique extrêmement cohérente. J'ai toujours cru que c'était parce qu'il était pragmatique qu'on allait avoir de la profondeur. Il nous montre en tout cas que toutes les réponses au deuil sont bonnes, dans la mesure où elles sont personnelles et profondément ressenties. Le message du film porte, je crois, sur cette liberté-là. Cet homme est foncièrement libre. Sa réaction, qui paraît d'abord absurde, nous met en face de l'absurdité de nos propres vies. C'est souvent le cas avec les histoires de Dixon : elles nous font réfléchir sur ce qu'on a acquis comme étant normal. Et je crois que c'est ça qui donne sa profondeur à cette histoire. Mon souci principal était donc d'abord de rendre la réaction de ce type vraisemblable : aussi insolite qu'elle soit, elle devait paraître plausible. Et je pense que c'est grâce à cette dimension que Gilberto amène avec lui que cela a été possible. C'est ce qui donne sa force et sa poésie au film* ».

CRITIQUE DU FILM

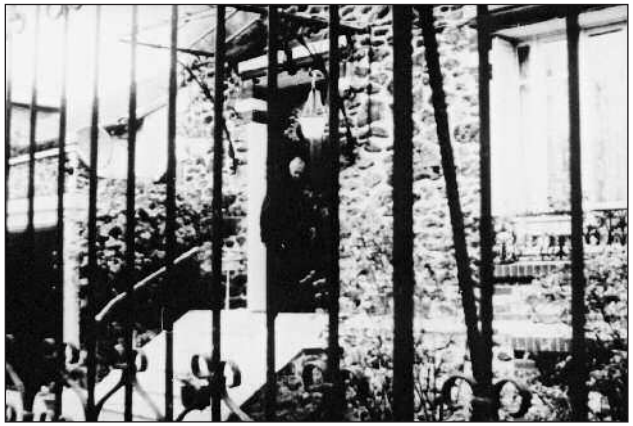
S'opposant à tous les lieux communs sur la difficulté du deuil, le film de Frédéric Pelle décrit un trajet particulier : celui d'un homme dont l'amour de sa femme disparue n'a d'égal que son désir de continuer à vivre, coûte que coûte.

Le cadavre *derrière la porte*

Entre présence et absence, entre mémoire et oubli, entre vie et mort, ***Des Morceaux de ma femme*** développe un récit progressant selon une dynamique produite par un jeu constant de dichotomies, lesquelles rejouent inlassablement celle — centrale — qui lie, en même temps qu'elle les oppose, identité et altérité (que reste-t-il de moi quand l'autre a disparu ?). La mise en scène et les dialogues de Frédéric Pelle reconduisent d'ailleurs ces dichotomies comme autant de paradoxes : cette femme omniprésente dans le discours et les pensées de son mari, dont il est toujours question (jusque dans le titre malicieusement ambigu du film), on n'en aperçoit que la main ; tandis que la volonté farouche de l'oublier, qui définit l'attitude singulière du personnage principal, repose en réalité sur un remarquable effort de mémoire : « *on ne peut pas effacer des souvenirs, si on oublie des petits détails* », confie le veuf au vigile. La problématique du deuil, en s'appuyant sur les motifs de la perte et du manque, tout en prenant l'exact contre-pied du discours dominant sur ce douloureux sujet, sert alors de point nodal à une succession d'interrogations sur ce qui fonde et détermine la place de l'individu au sein du couple (sphère de l'intime) ou au sein de la communauté (sphère sociale). Car avec la mort de son épouse, c'est bien sûr la vie du vieil homme qui se retrouve en morceaux (chaque événement vécu ensemble est vidé de son sens, chaque objet partagé perd sa valeur, dans la mesure où leur qualité de lien entre les époux est anéantie), mais c'est également la logique d'une société entière, insensible parce que gestionnaire et administrative jusqu'à l'absurde, qui se disloque : pourquoi donc vouloir absolument faire quelque chose du corps de la défunte ? Pourquoi vouloir nécessairement que lui soit assignée une place (en l'occurrence, une tombe) ou une fonction ?

Des Morceaux de ma femme propose donc l'histoire de ce parcours spécifique, à la fois littéral et métaphorique, d'un personnage confronté au deuil : parcours dans l'espace d'abord, qu'on assimile dans un premier temps à une fuite ; parcours intérieur également, qui décrit une métamorphose. L'espace du film s'organise, en effet, autour de la représentation de lieux transitoires, dans lesquels le veuf ne fait que passer et qui caractérisent son instabilité : de la salle de bain à l'hôpital (chambre, couloirs, hall d'entrée), du bus au marché (espaces transitoires par nature : l'un parce qu'il s'agit d'un moyen de locomotion permettant de se déplacer d'un lieu à un autre ; l'autre parce qu'il n'occupe et n'anime la rue que pour un moment, la transformant en un fugace lieu de vie), le vieil homme traverse et fuit des territoires dans lesquels il ne trouve pas sa place, de même qu'il ne peut plus habiter la maison qu'il partageait avec sa femme, dont la disparition le prive littéralement de repères spatiaux. Ce trajet décrit ainsi la manière dont son identité se délite. Au cinéma, l'identité des personnages est notamment caractérisée par l'espace et par le vêtement. Ici, l'un et l'autre traduisent bien une perte : pas d'espace où s'arrêter et vivre, pas de vêtements à revêtir, parce que les uns et les autres renvoient à un être que le vieil homme n'est plus, un individu qu'il ne pouvait être qu'en la présence de sa femme.

La métamorphose du personnage est alors symbolisée par la figuration des différents seuils qu'il n'en finit pas de franchir :



portes de sa maison, de sa voiture, de la chambre d'hôpital, de l'ascenseur, du hall d'entrée et du bus ; autant de passages, d'un lieu à un autre, mais aussi d'un état à un autre (la joie du début, la douleur dans la chambre, le rejet dans le couloir, la résolution et l'acceptation dans le bus, la détermination sur le marché — ainsi qu'une joie nouvelle introduite par la musique), qui témoignent de l'évolution du personnage, laquelle n'apparaît plus seulement comme un renoncement à sa vie et à son identité passées, mais aussi comme une tentative pour acquérir une vie et une identité nouvelles. Le dernier seuil qu'il franchit le conduit ainsi à sortir du bus, "nu comme un bébé" (ce que précise le scénario), pour affronter à nouveau le monde (le marché, ce monde en miniature) et le regard des autres… Il s'agit bien alors d'une renaissance : en se débarrassant — au sens strict comme au sens figuré — des oripeaux d'une existence qu'il ne saurait mener seul, en mettant le plus de portes possibles entre le corps de sa femme et lui, en laissant, en somme, *le cadavre derrière la porte*, le vieil homme transforme un seuil destructeur (la mort) en seuil régénérateur.

C'est pourquoi ce qui s'apparente à une fuite n'en est pas réellement une. C'est la résistance acharnée d'un vivant face à la mort. C'est un double refus, obstiné et catégorique : refus de ce figement que, comme une expansion de leur raideur cadavérique, les défunts imposent aux vies et aux corps de leurs proches (voilà pourquoi le personnage est toujours en mouvement : il ne veut pas se laisser lui aussi scléroser, il sait bien que rester mobile revient à rester en vie, coûte que coûte) ; refus encore de cet ordre bureaucratique et mortifère qui, d'une signature au bas d'un papier, résout de classer les cadavres comme les dossiers, ceux-ci dans des placards, ceux-là dans des cimetières.

Le champ-contrechamp

Des morceaux de ma femme **explore à travers le champ-contrechamp, figure des plus courantes au cinéma, la question du rapport entre identité et altérité, tantôt pour indiquer un isolement du personnage principal (séquences de la salle de bain et de la chambre d'hôpital), tantôt pour dénoter des oppositions ou des liens entre différents protagonistes (séquences du parking et du bus).**

Le sujet du film est déjà parfaitement problématisé par ses deux premiers plans. D'abord filmé en gros plan visage, le vieil homme parle à son épouse (**plan 1**). A cet instant, un dialogue pourrait s'instaurer, mais l'échange que les paroles du personnage appellent n'a pas lieu, nulle réciprocité n'intervient : ses mots d'amour n'obtiennent pas de réponse. Le message fait alors retour sur lui-même, si bien qu'au dialogue impossible se substitue un monologue en boucle, où la répétition obsessionnelle des mêmes phrases, le ressassement obstiné et vain des mêmes mots, désignent une clôture du personnage sur lui-même, que le plan suivant transpose visuellement : l'autre fait également défaut dans le contrechamp ; d'un plan à l'autre, le raccord ne nous a jamais conduit qu'au même visage, par l'intermédiaire du miroir (**plan 2**). Ce dernier réfléchit d'ailleurs la figure de montage elle-même, en faisant tenir dans le même plan le champ et son contrechamp (le personnage vu à la fois de dos et de face). Cette nouvelle boucle donne ainsi à comprendre comment le vieil homme, privé d'altérité, prend en charge le regard de l'autre en plus de son propre regard, ce qui éclaire le double-sens de son monologue : lorsqu'il dit « *Je me regarde… Je suis beau pour toi* », il s'agit moins d'une preuve de narcissisme de sa part que d'une manière de considérer l'importance du regard de sa femme, puisque cette phrase peut aussi bien signifier « *Je me fais beau* pour te plaire » que « *je suis beau* à tes yeux ». L'effet réflexif désigne ainsi la question centrale que le film va bientôt explorer plus avant : la manière dont l'absence de l'autre dans le contrechamp implique une crise d'identité du sujet présent dans le champ.

Plan 1

Plan 2

Dans la chambre d'hôpital, la dissimulation du corps de la femme rend à nouveau impossible la représentation de l'altérité. Le corps du vieil homme, en amorce, masque celui de son épouse, interdisant au spectateur de partager sa vision (**plan 3**) : le personnage est bel et bien seul face à la mort, il fait écran entre le cadavre et le spectateur, en imposant la masse sombre de son corps pour mieux rendre invisible celui de sa femme, qu'il fait ainsi, en quelque sorte, *disparaître*. Et, là encore, le contrechamp est déceptif : un visage apparaît bel et bien, mais c'est à nouveau celui du mari, qui porte dignement son chagrin (**plan 4a**). Le voilà renvoyé à lui-même, comme dans la séquence précédente ; une fois de plus, son regard ne peut être raccordé à celui d'un autre parce que le champ-contrechamp produit un effet de clôture, mais de manière peut-être encore plus radicale : ici, on sait bien que l'être aimé ne se cache pas dans un hors champ incertain, ce que pouvait laisser croire la séquence de la salle de bain. Un lien entre les époux est pourtant bel et bien figuré, grâce à la main de la défunte : dans le même plan (à ce moment, aucun cut ne sépare les deux êtres), l'homme se baisse pour poser sur la main inerte un baiser d'adieu (**plan 4b**), avant de quitter la pièce, sans se retourner, ne serait-ce qu'une fois — une fois encore, une fois seulement, à la manière d'Orphée — vers celle qu'il aime et qui appartient désormais au royaume des morts : royaume de ceux qui, précisément, ne peuvent pas rendre leur regard aux vivants.

Plan 3

Plan 4a

Plan 4b

La figure du champ-contrechamp va pourtant sortir le vieil homme de son isolement et permettre un échange, mais avec un inconnu : Gomez, le vigile. Avant même la confrontation des deux personnages, un plan laisse d'ailleurs présager leur rencontre : alors que le veuf quitte le hall de l'hôpital, un miroir permet de faire écho au **plan 2** ; cette fois, c'est le visage du vigile qui se reflète dans le miroir, son entrée dans la fiction rejouant ainsi celle du vieil homme, tandis que le reflet de ce dernier apparaît lui aussi, furtivement (**plan 5**). Puis, sur le parking, alors que le veuf (cadré en plan rapproché, de dos) avance vers la rue, la voix du vigile, hors champ, se fait entendre : « *Monsieur, s'il vous plaît !* » A ces mots, l'homme se retourne (**plan 6**) et, dans le contrechamp, Gomez lui fait signe de revenir (**plan 7**). Mais il n'en tient pas compte, fait demi-tour et reprend son chemin (**plan 8**). Pourtant, même sur le mode du refus de la part du vieil homme, la communication est ici établie : l'action et les paroles d'un autre dans le contrechamp l'ont fait réagir et un face-à-face est devenu possible.

Plan 5

Plan 6

Plan 7

Plan 8

Ce dernier se poursuit dans le bus (**plans 9** et **10**) et, ultime étape du rapprochement, la main du vigile fait ensuite irruption dans son contrechamp (**plan 11**). Dès lors, Gomez peut pénétrer plus avant dans le champ occupé par le veuf et partager le cadre avec lui (**plan 12**), ce qui marque une proximité nouvelle et la possibilité même d'une entente entre eux. Différents plans sur les autres passagers du bus le confirment : séparés des personnages principaux par des cuts, leurs regards étonnés ou désapprobateurs (**plans 13**, **14**) témoignent, par opposition, de la complicité entre les deux hommes. Celle-ci est d'ailleurs bientôt lisible à travers les échanges de regards qu'ils partagent (**plan 15**) : aucune coupe n'établit plus de distance entre eux, aucun champ-contrechamp n'interdit à leurs regards de s'épouser dans le cadre.

Plan 9

Plan 10

Plan 11

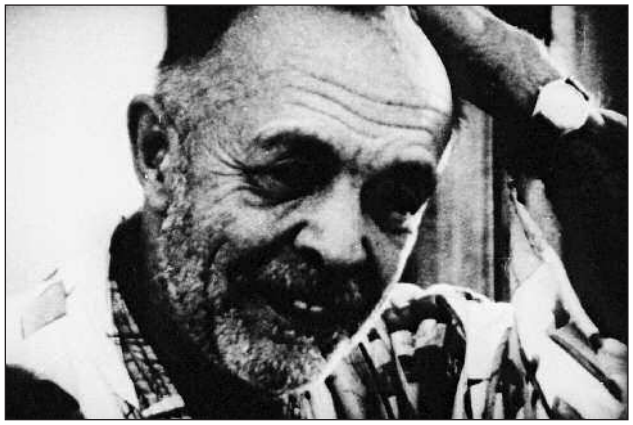
Plan 12

Plan 13

Plan 14

Plan 15

Entretien avec *Gilberto Azevedo*



Vous n'êtes pas comédien de formation, mais chef opérateur. Le personnage du film de Frédéric Pelle est-il votre premier rôle au cinéma ?

Non, j'ai toujours un peu joué, mais essentiellement des silhouettes : un chauffeur qui arrive, un personnage qui en reçoit un autre, des petites choses comme ça… Mais c'est la première fois de ma vie que j'assume un rôle véritable et, en plus, un rôle principal… Avant, c'étaient des petits rôles, avec parfois quelques phrases.

Avec quels cinéastes avez-vous travaillé en tant que chef opérateur ?

J'ai travaillé avec Robert Guédiguian, René Féret, Chantal Akerman sur ***Golden Eighties***, qui est une comédie musicale… Il y en a beaucoup, mais ces cinéastes-là sont les plus célèbres avec lesquels j'ai travaillé. J'ai également participé à plusieurs téléfilms, ce qui est une autre perspective de travail.

Y a-t-il des chefs opérateurs qui sont des modèles pour vous, des gens qui ont compté ou même influencé votre manière de travailler ?

Oui, bien sûr, mais on retombe toujours sur des modèles que tout le monde cite. Nestor Almendros, par exemple, est quelqu'un qui a apporté une contribution essentielle au travail sur la lumière. Sur ***La marquise d'O*** de Rohmer, lorsqu'Almendros a découvert la maison dans laquelle ils devaient tourner, il a tout de suite compris que l'architecte était un génie et qu'il avait fait un travail formidable sur la lumière pour que le soleil balaye toutes les pièces d'une certaine manière. Il a compris ça en arrivant et il a décidé de ne pas éclairer ou presque pas, d'être absent, pour ne pas détruire ce que l'architecte avait fait. J'admire la beauté de cette attitude vis-à-vis des choses à faire. Je crois que c'est lui qui disait : « *cadrer, c'est très simple, tu regardes dans le viseur de la caméra et, à l'intérieur, tu fais un petit tableau…* »

Comment avez-vous rencontré Frédéric Pelle ?

René Féret, avec qui j'ai fait trois ou quatre films, m'a présenté Pelle au moment où celui-ci préparait un documentaire sur un musicien en Amérique centrale. Et j'ai été engagé sur ce film comme chef opérateur. […] Ensuite, chacun a travaillé de son côté. Et puis, un jour, il m'appelle et me dit : « *Gilberto, je vais tourner un petit film prochainement, est-ce que tu es libre de telle date à telle date ?* » Je réponds « *oui* » et je lui demande où on doit tourner. Il me dit : « *A Paris. Tu retiens les dates. Et, au fait, il faut que je te dise : je te veux dans mon équipe, mais pas comme directeur de la photo* ». Alors, je n'ai pas vraiment saisi et je lui ai demandé : « *Tu me veux comme ingénieur du son ? Je vais me recycler !* » Il me dit : « *Non, non, comme comédien* ». J'ai refusé tout de suite : pour moi, il n'en était pas question, j'avais toujours fait des petits rôles, mais comme ça, pour m'amuser, sans plus. Pourtant, il n'a pas lâché prise […]. Voilà quelque chose qu'il faut dire : c'est quand même déjà un talent de trouver quelqu'un et d'affirmer : « *C'est lui, c'est le rôle !* » Ensuite, réussir à convaincre la personne choisie, c'est autre chose, c'est de l'habileté. Mais soutenir : « *Lui, c'est mon personnage* », c'est au-delà de l'habileté, c'est déjà un sentiment qui vous engage comme metteur en scène.

Dans la première séquence du film, celle du miroir, on a l'impression que votre travail d'acteur relève, pour une part, de l'improvisation… Et Frédéric Pelle m'a dit qu'il vous avait laissé une relative liberté pour ce premier plan…

C'est vrai, mais il n'empêche que, pour cette scène comme pour le reste du film, Frédéric attendait de moi des choses très précises, notamment au niveau des dialogues. Il me disait toujours : « *C'est cette phrase-là ou ce mot-là et pas un autre* ». […] En fait, la consigne de Frédéric était de chercher en moi les sentiments à exprimer. Il me demandait moins d'interpréter le rôle que de dire le texte et de le vivre, comme si ce qui arrive au personnage m'arrivait à moi. Il me disait de jouer avec mes propres émotions. Il était même parfois très dur, mais je trouve que le résultat est bon… Pour la séquence de l'autobus, j'avais un texte assez important à dire et les prises étaient plutôt longues. Moi, je voulais qu'il coupe, pour que je puisse couper le texte aussi, mais lui ne voulait pas. Au vu du résultat, c'est lui qui avait raison. Si on coupe beaucoup, ce n'est pas la même chose, on ne retrouve pas exactement la même force émotionnelle.

Quel est, après cette expérience, votre sentiment sur le travail de comédien ?

Ça me plaît. J'aimerais bien continuer à faire le comédien, parce que c'est un vrai plaisir, que je ne connaissais pas. C'est une situation intéressante d'être devant une caméra et de résister, alors qu'il faut que ça sorte, parce qu'on a un collègue en face de soi et qu'il faut jouer. Cette sensation-là est très forte.

Est-ce que vous sentez une évolution dans votre jeu depuis Des Morceaux de ma femme ***?***

Oui, absolument. Je suis beaucoup plus sûr de moi-même et je crois que ça se sent dans mon jeu. Mais vu mon âge — j'ai 66 ans —, j'ai peu d'espoir de devenir jeune premier… Disons que j'ai l'espoir d'être le vieux dernier !

La vieillesse est d'ailleurs un thème auquel un certain nombre de cinéastes s'intéressent en ce moment, aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. Je pense, par exemple, à Manoel de Oliveira ou à Clint Eastwood.

En fait, je pense que l'âge idéal d'un homme, c'est l'âge du monde. Je suis né dans ce monde-là et j'ai donc 2000 ans derrière moi. J'ai pris l'âge du monde et je suis entré dans le rythme de mon époque. Et je ne veux pas lâcher ça : tout ce qui arrive de nouveau, il faut le regarder avec un regard qui soit cohérent avec notre époque et, surtout, ne pas se dire que c'était mieux avant.

L'œuvre éclatée de *Stephen Dixon*

Des morceaux de ma femme constitue l'occasion de découvrir un écrivain américain que la critique a déjà comparé à James Joyce ou à Franz Kafka mais qui est encore relativement peu connu en France. Stephen Dixon, né en 1936 à New York, est un auteur très prolifique : il a publié plusieurs centaines de nouvelles et une dizaine de romans depuis les années 70. Bien que ses sources d'inspiration soient assez variées, la nouvelle "The Signing[1]", que Frédéric Pelle a choisi d'adapter, peut être considérée comme représentative d'un univers marqué par plusieurs constantes. Le thème de la perte y est ainsi omniprésent comme dans le recueil *Pour faire court* (*Long Made Short*) ou les romans *Autoroute* (*Interstate*) et *Jamais trop tard* (*Too Late*) dont les intrigues reposent souvent sur des morts violentes ou des disparitions. Les personnages, qui évoluent en milieu urbain, combattent de manière fantasque et imprévisible l'absurdité du monde qui les entoure puisque, comme l'indique le titre d'un recueil, *La Vie est une blague* (*The Play And Other Stories*)… Le recours aux monologues intérieurs va de pair avec un art consommé du patchwork ; assemblages de flashes-back, juxtapositions de points de vue narratifs différents ou variations à partir d'une même intrigue créent ainsi une confusion entre réel et imaginaire. La déconstruction s'accompagne d'une réflexion sur l'unité de l'œuvre qui abolit la frontière entre les genres. Ainsi, le roman *Frog* peut être lu comme une collection de nouvelles reliées entre elles, tandis que les aventures de Gould Bookbinder, double fictionnel de l'auteur, sont présentées sous la forme de deux romans dont les titres traduisent à merveille l'obsession dixonienne… du morcellement : *Gould : A Novel In Two Novels* et *30 : Pieces Of A Novel*… Notons enfin que, pour toutes ces raisons, l'influence du cinéma sur l'écriture de Dixon est déterminante. En témoignent le recueil *Movies* et plusieurs adaptations comme celle de *Too Late* par Jean-Luc Gaget, en 2000, sous le titre ***J'ai tué Clémence Acéra***.

Thierry Méranger

1. En français : "Signer" in *Nouvelles du 14ème*, traduction de Nicolas Richard, Editions 10/18, Paris, 1994, pp. 99-105.

Une histoire d'amour

Des morceaux de ma femme nous présente la moins conventionnelle des histoires d'amour. Il peut ainsi être intéressant de souligner en quoi le personnage principal refuse tout sentimentalisme alors même que la situation évoquée — la perte de l'être cher — pourrait renvoyer aux clichés romantiques les plus attendus. À l'opposé du Victor Hugo de *Demain dès l'aube…*, le vieil homme ne cherche pas à rester en contact par delà la mort, ni à perpétuer le souvenir de l'autre. Au contraire, le personnage revendique l'oubli (« *Je ne veux plus avoir à faire avec ma femme. Je ne veux plus dire son nom. Je ne veux plus jamais retourner chez nous* »), malgré un amour pour sa compagne qui ne saurait être remis en cause ; le monologue initial et la chanson du générique de fin (Nessuno) sont à cet égard très explicites mais cantonnent le lyrisme aux frontières du film. Le ton adopté n'est donc pas celui d'une déploration tournée vers le passé mais celui d'un constat qui refuse la complaisance de l'auto-apitoiement. C'est à ce seul prix qu'une renaissance est possible. Le choix de l'effacement et l'abandon délibéré de toute trace du grand amour éloignent ainsi le personnage incarné par Gilberto Azevedo de la plupart des veufs joués à l'écran : caractérisés par l'obsession et l'enfermement, ils ne peuvent que ressasser une absence qu'ils se refusent à considérer comme définitive parce qu'ils constatent, avec le spectateur, que la disparition de leur amour coïncide avec la fin de leur propre existence. Citons ainsi les films du japonais Ozu (***Le goût du saké***, ***Printemps tardif***, ***Voyage à Pékin***), ***Obsession*** de Brian De Palma et, surtout, ***La chambre verte*** de François Truffaut dont le propos semble diamétralement opposé à celui de Frédéric Pelle puisque son héros voue un véritable culte à la femme défunte.

L'humour en question

Le regard décalé que Frédéric Pelle porte sur un sujet habituellement traité avec componction nous permet de nous interroger sur la tonalité d'un film que la critique a pu considérer, usant d'un quasi pléonasme, comme « *comique en apparence* », oubliant que le rire fait souvent bon ménage avec la profondeur, comme Roberto Benigni (et bien d'autres qui ont traité du poncif des larmes du clown) l'a prouvé naguère avec ***La vie est belle***. Le spectateur de notre court métrage devrait-il avoir honte de ses sourires ?

L'analyse des éléments qui peuvent être considérés comme humoristiques s'impose. Si le rire peut naître du dépouillement du vieillard, il possède surtout en cette occasion une valeur de défense et de sanction face à la gêne que l'exhibition engendre : le spectacle proposé est considéré comme tabou dans une société qui ne montre au quotidien — à travers le cinéma et la publicité — que la nudité érotisée de corps jeunes et parfaits. Plus intéressant est le regard que nous pouvons porter sur le personnage de Gomez, qui pousse jusqu'à l'extrême les exigences de sa profession en quittant l'enceinte où ses prérogatives s'exercent, créant ainsi un premier effet de surprise. Sa rapide évolution (d'étranger, il devient confident puis légataire) est révélée par un certain nombre de mimiques et de regards qui, de l'ébahissement à la complicité, le rendent de plus en plus sympathique. Dans cette perspective, la voix impuissante qui s'échappe du talkie-walkie représente le lien qu'il entretient avec une institution (et une hiérarchie) dont l'autoritarisme paraît d'autant plus grotesque que la détermination du vieillard le gagne progressivement à sa cause. Ainsi s'est constitué sous nos yeux un véritable duo comique (fondé sur l'opposition et la complémentarité des deux membres), comme le montre l'épisode des chaussettes. Ne serait-il pas finalement possible de rendre compte de l'humour du film en soulignant à quel point la dérision est souhaitée par le metteur en scène et participe même d'une certaine façon du projet du vieil homme, qui, afin de mieux renaître, anéantit son passé dans le rire et le risible.

La mise en scène de la parole *ou la parole en mouvement*

Mettre en scène la parole, c'est la suivre dans son mouvement, de l'émission à la réception, et faire en sorte qu'elle anime l'image. Cela suppose d'abord un travail sur le sens et sur le son des mots. Des variations d'intensité ou de réverbération permettent l'instauration de *points d'écoute*[1]. La parole influence l'interprétation de l'image : par sa rareté ou sa fréquence, par la valeur sémantique des mots dits, mais aussi par l'intonation ou le rythme de la voix qui la porte. Réciproquement, la mise en image de la parole conditionne la qualité de son écoute. Filmée en gros plan ou en plan moyen, de face ou de dos, furtivement ou à loisir, en plan fixe ou dans le mouvement, une émission de parole aura chaque fois une portée différente. Enfin, qu'elle soit enregistrée en direct ou post-synchronisée, la parole fait toujours l'objet d'un montage, et peut être diversement articulée à l'image. Le locuteur peut être visible dans le champ (effet de *voix in*), présent dans un espace contigu au champ (effet de *voix hors champ*), ou situé dans un espace et un temps autres que celui de l'action (effet de *voix off*).

Au cinéma comme dans la vie, la parole sert d'abord à *communiquer* : communication entre les personnages, communication au spectateur, par l'intermédiaire des conversations, de commentaires ou d'énoncés narratifs en voix off, des informations que les images n'explicitent pas. Une phrase proférée *agit* également sur celui qui l'écoute. Injures, ordres, mensonges, sont autant d'actes de parole. La parole est aussi *emblème*, et une "parlure" singulière peut caractériser un personnage. Elle est souvent mise à contribution pour *structurer* le récit filmique, dont le cours peut être suspendu par un dialogue, ou inversé par l'évocation d'un souvenir suivi d'un retour en arrière. Enfin, la parole a le pouvoir de rendre intensément présent ce que l'image dissimule, ou ce dont elle manque. Elle permet de continuer à faire exister un personnage invisible, ou d'imposer une version des faits que l'image refuse[2].

Embarras de la parole

Tous les films montrent qu'il ne suffit pas de parler pour se faire entendre. La parole est entravée par des défauts d'élocution, par la barrière des langues, pervertie par la mésentente des personnages ou étouffée par le cadrage. Un vieux brésilien bute sur les mots, comme il se heurte à la mort inacceptable de sa femme. Le refus, le silence, sont les premiers signes du deuil radical qu'il s'impose. Entre lui et l'administrateur de l'hôpital qui veut lui faire accomplir les formalités d'usage, aucune entente n'est possible : leur conversation est parasitée par le grésillement d'un talkie-walkie. Ici, le traitement sonore de la parole traduit le rejet violent du rituel funéraire.

Lise, avant de contracter un mariage blanc, fait passer une audition à quelques "candidats", qui se succèdent devant la caméra : leur discours, leur diction, conditionnent le choix de la jeune fille. En position de force, elle n'apparaît jamais en contrechamp. La caméra, présente en tiers, n'épouse pas son point de vue, et ce dispositif récurrent transforme chaque prise de parole en plaidoyer, sous le regard convergent de deux juges. Une fois mariés, Salim et Lise ont du mal à trouver un terrain d'entente. C'est le heurt des langues qui cristallise le conflit. La famille marocaine de Salim envahit l'appartement de sa présence et de ses mots, que Lise ne peut comprendre. L'arabe semble du bruit parce qu'on n'en saisit pas le sens, et les sous-titres constituent un corps étranger dans l'image. En traduisant pour nous seuls le sens des mots, ils excluent davantage encore Lise de tout échange. Elle est réduite au silence, incapable même de téléphoner à un ami, immobile au second plan, tandis qu'au premier plan la tante et les cousins de Salim emplissent l'espace en bavardant. Mais quand Lise rit, ou s'enivre au point de bredouiller, la communication passe, annulant la barrière des langues : les moments où la parole se trouble favorisent un rapprochement.

Entre le père et ses filles règnent non-dits, malentendus, mensonges, et parfois les coups remplacent la parole. Dans le film d'Eve Deboise, les échanges sont rares et pauvres : le père, les adolescentes, le dragueur, n'expriment leurs sentiments qu'à travers des formules stéréotypées. Chaque phrase est un acte de violence, injure, ordre aboyé, interdiction, manifestation d'indifférence.

Une violence tout aussi grande, mais plus feutrée, s'exprime dans la relation verbale qui s'instaure entre le réalisateur et l'actrice qu'il dirige. Pour dire le texte comme il le veut, Gisèle Braunberger doit renoncer à sa manière spontanée de parler. Renoir casse chacune de ses intonations, qualifiées de trop sentimentales. Puis, les mots du texte sont mis à mal, ânonnés comme ceux d'un annuaire. L'actrice doit torturer sa parole pour la libérer des clichés qui l'entravent. Le texte est dépecé, répété, soumis à des interprétations approximatives, et, pour finir, s'énonce d'un coup, en entier, retrouvant son sens et son ordre.

Le commentaire qui accompagne les images fixes du film de Pierre Primetens est prononcé sur un ton inexpressif qui semble faire écho aux conseils de Jean Renoir. C'est la condition pour que l'émotion surgisse, autrement. La parole est ici dissociée de l'image : elle n'en émane pas, elle n'obéit pas au même rythme qu'elle, et cette coupure entre bande-son et bande-image traduit la rencontre manquée d'un fils avec sa mère.

Circulation de la parole

On peut repérer deux "plans de circulation" de la parole : celui de l'*échange*, qui suppose une réciprocité, et celui de la *transmission*, qui implique un trajet à sens unique. Les films décrivent les perturbations, puis le rétablissement d'une circulation fluide. Dans les films de Stéphanie Duvivier, Eve Deboise et Frédéric Pelle, la mise en scène du dialogue permet de suivre les fluctuations de l'échange. Juliette fait à son père un récit mensonger. L'image souligne la fausseté du rapport. Juliette et son père sont détournés l'un de l'autre ; elle occupe en plan serré le centre de l'image, lui, placé derrière elle, est relégué hors champ, à peine visible en amorce.

Lise et Salim se disputent : ils sont d'abord cadrés de près, opposés en champ-contre-champ, et leur colère est audible : on perçoit la dimension intime du dialogue. Filmés en plan moyen, ensemble dans le cadre, ils deviennent inaudibles, et la conversation, perçue de l'extérieur, paraît beaucoup moins conflictuelle. Associer les personnages dans le cadre indique qu'entre eux le courant passe. Lise et la grand-mère, le vigile et le vieillard, sont ainsi réunis devant la télévision ou dans l'autobus. Ni la mauvaise prononciation, ni l'altérité des langues ne gênent plus l'échange qui passe entre deux épidermes.

Renoir délivre une leçon d'interprétation. Des plans-séquences, parcourus de va-et-vient

1. Analogue au point de vue, le point d'écoute est le point d'où un son est perçu. Il peut être objectif, subjectif (lorsque des déformations acoustiques ou une mise en perspective sonore traduisent la manière dont un personnage entend), ou spectatoriel (lorsqu'un son — une voix off par exemple — n'est perceptible que pour le spectateur).

2. Il s'agit des fonctions informative, performative, emblématique, structurelle et poïétique de la parole.

entre le réalisateur et l'actrice, permettent de capter la transmission du savoir. Le dernier plan, fixe et frontal, souligne la relation unilatérale qui s'instaure entre l'interprète et le spectateur. Dans ***Un voyage au Portugal***, la parole n'est ni échangée, ni transmise, mais elle anime des images fixes. Elle articule des clichés disparates en un récit (« *Les policiers m'aident à chercher mon frère. Son nom est nulle part. Il a disparu* ».), et réinscrit les instantanés dans le cours du temps.

Atteintes portées à la parole et accidents de circulation traduisent une recherche nouvelle d'expressivité, qui passe moins par le sens littéral que par la puissance évocatrice des mots, des intonations, des accents.

Pouvoirs de la fabulation

De la mère morte il ne reste qu'une seule photographie, mais les témoignages abondent. C'est la parole qui donne un corps à cette femme. En restituant quelque chose de la mère, c'est la personne même du fils que les mots de la tante, des oncles, construisent. Trois images illustrent cette évolution (voir ci-contre).

La parole a le pouvoir, quasi magique, de faire exister ce qu'elle nomme. Ainsi, la grand-mère de Salim sait qu'elle a pris corps aux yeux de Lise lorsque celle-ci l'appelle par son nom, "Moui". Il suffit à Renoir d'unir deux prénoms par un tiret, pour que le "mystérieux mariage" entre l'actrice et le personnage se réalise. Il y a d'abord Gisèle tentant de jouer Emily ; la répétition est scandée par le passa-

Une silhouette encore plongée dans l'ombre. « Je suis au Portugal avec la famille de ma mère. Depuis qu'elle est morte, je n'y suis pas retourné. Ça fait vingt ans ».

Les contours se précisent, mais l'ombre subsiste. Les paroles du commentaire sont la négation de la mère. « Adolescent, je lui dis que Bilal n'est pas mon vrai nom, et que ma belle-mère n'est pas ma vraie mère. Il s'emporte et me dit que ma mère était une putain ».

La mère niée est devenue une femme trop aimée, et le corps du fils s'inscrit tout entier dans la lumière, de face. « Je me dis que mon père a dû aimer ma mère plus que tout, qu'il a tout fait pour la sauver, qu'il ne s'est jamais remis de sa mort. J'aimerais qu'il revienne ici ».

ge de l'une à l'autre. Dans le plan final, face à la caméra, paraît "Gisèle-Emily", créature hybride façonnée par les conseils du cinéaste-pygmalion. La créature s'incarne parce que l'interprète s'est approprié les mots du rôle. C'est aussi avec des mots que le vieil homme cherche tout d'abord à perpétuer l'existence de sa femme. Il l'invoque devant le miroir pour faire surgir le reflet brillant de l'amoureux que son corps flétri dissimule. Mais la parole sera impuissante à le faire renaître après la mort de son épouse. En imaginant un amant pour sa sœur, Juliette donne forme à ses propres fantasmes. Le lendemain, elle voit se réaliser ce que ses mots préfiguraient. Mais la jeune fille fait l'expérience de la fragilité d'une création purement verbale : l'amant qu'un mensonge lui a donné ne lui appartient pas et lui est volé sans un mot par sa sœur Anna, qui ne l'avait pas rêvé.

La parole et le temps

Le tempo d'un échange verbal rythme la mise en scène, et la parole narrativise des plans fixes. Elle permet aussi d'évoquer le passé ou l'avenir sur des images au présent, démultipliant les moments représentés, et rendant parfois problématique le statut temporel d'un plan.

Le malentendu entre Juliette et ses proches repose sur des paroles prononcées à contretemps. La scène d'amour décrite au passé est une anticipation fantasmatique, et elle perd son amant pour ne pas en avoir parlé assez tôt. L'artificialité du film de Gisèle Braunberger naît d'une reconstitution en différé. Le temps passé à répéter est en partie élidé, la recherche du ton juste est jouée, et cela s'entend. De gros plans isolent les mains ou le visage de Renoir aux moments précis où il donne les clés de sa méthode, soulignant l'absence de spontanéité de la captation.

La rencontre posthume avec la mère, au Portugal, est elle aussi longuement différée. Comme dans ***La Jetée*** de Chris Marker, le personnage du film de Primetens tente de redonner vie à une image enfouie, celle du visage de sa mère. Le commentaire révèle l'ambivalence temporelle des images. La voix identifie au présent des objets du passé : « *Je reconnais le lit où ma mère est morte* ». Parfois, le texte évoque des souvenirs sur des images insituables.

Retrouver la saveur d'une gaufrette : une image très proustienne. Est-ce une image-souvenir ou l'image présente d'un petit cousin du narrateur devant une boîte de gaufrettes ? « Ma marraine m'offre les gaufrettes que je mangeais enfant. Ça me prend d'un coup. Je m'éloigne, je m'assois, j'essaie de retenir mes larmes ».

Sur la dernière image, un portrait de la mère, le narrateur parvient enfin à unir passé et présent : « *Aujourd'hui, pour la première fois, j'ai eu envie de parler à ma mère. Je réalise qu'elle m'a manqué, qu'elle a manqué à ma vie* ».

La parole au cinéma n'est pas seulement le véhicule d'informations. Indissociable de l'image, elle ne prend tout son sens qu'en fonction des choix de mise en scène qui traduisent variations d'intensité émotionnelle ou troubles de la temporalité.

Véronique Campan

Bibliographie

Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, éd. De l'Etoile, 1982.

Serge Daney, "L'orgue et l'aspirateur", in *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, p. 138-148.

L'image et la parole, Conférences de la Cinémathèque française réunies par Jacques Aumont, Paris, éd. De la cinémathèque, 1999.

Les films du programme manifestent une attention particulière portée à la présence physique des personnages, à leur corporéité : cadrage et montage, gestuelle et postures, font de la représentation du corps l'un de leurs enjeux principaux.

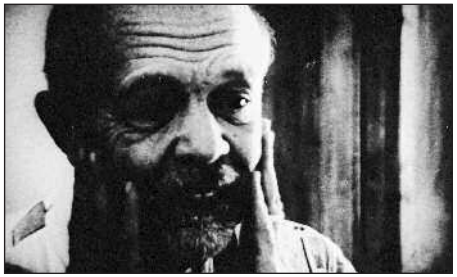
ANALYSE COMPARÉE

Le cinéma à l'épreuve *du corps*

Malgré des thématiques et des mises en scène distinctes, Stéphanie Duvivier, Pierre Primetens, Eve Deboise et Frédéric Pelle partagent un projet commun : mettre le récit cinématographique *à l'épreuve des corps* qu'ils filment. Alors que toute une tendance du cinéma, notamment hollywoodien, choisit de mettre les corps des acteurs au service du récit (ils ne représentent alors, au mieux qu'un thème parmi d'autres, au pire qu'un prétexte aguicheur : combien de corps érotisés ou violentés dans un cinéma qui se donne à peine le temps de les regarder ?), les courts métrages procèdent ici de la démarche inverse : filmer les corps pour eux-mêmes, ne pas privilégier leurs fonctions narratives sur leur traitement plastique, leur donner le temps d'*impressionner* la pellicule, trouver en eux la *matière* même du cinéma. Le film de Gisèle Braunberger, en raison de son sujet et de sa forme particulière, montre, quant à lui, l'importance du travail du comédien sur son corps.

DES CORPS QUI S'ÉPROUVENT

Dans tous les cas, l'expérience que vivent les personnages est une expérience physique, c'est elle qui détermine leur rapport au monde et aux autres protagonistes, mais aussi la manière dont ils se perçoivent eux-mêmes (il n'est d'ailleurs pas indifférent, de ce point de vue, que deux d'entre eux, dans ***Petite sœur*** et dans ***Des Morceaux de ma femme***, se confrontent longuement à leur reflet dans un miroir) : Lise doit apprendre la promiscuité avec la famille de Salim, Pierre Primetens redé-



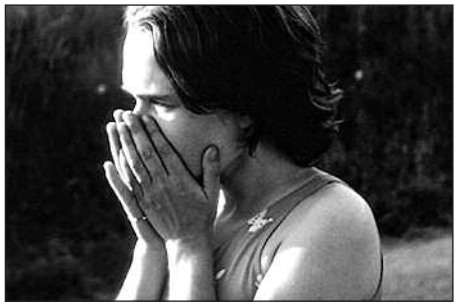
couvre des sensations oubliées depuis longtemps, Gisèle Braunberger cherche à maîtriser son corps pour entrer dans son rôle, Juliette et Anna apprivoisent leurs désirs et leur sensualité, le vieil homme qui vient de perdre sa femme se dépouille de ses vêtements pour faire de son corps le dernier refuge de son identité… Mettre le cinéma à l'épreuve du corps revient donc peut-être, en premier lieu, à mettre en scène des corps *qui s'éprouvent*, qui ne vont pas de soi, qui ne se conforment pas à telle ou telle convention générique. Mouvements, gestes et postures peuvent alors, mieux que toute caractérisation psychologique, décrire une expérience intérieure des personnages.

CORPS ET CONTRÔLE

Dans ***Le mariage en papier***, le thème central de la cohabitation coïncide avec une question concrète de mise en scène, celle du partage du cadre entre les différents protagonistes. Dans l'appartement, c'est d'abord le corps de Lise qui prédomine. On ne découvre pas seulement les lieux à travers son regard (voir l'analyse de séquence du film), on les investit *avec son corps* : celui-ci envahit le cadre à plusieurs reprises en s'imposant, en amorce, entre ce que voit Lise et ce que voit le spectateur, de sorte que les autres personnages restent en retrait. La présence physique de la jeune mariée, qui souhaite garder la maîtrise d'un espace devenu commun malgré elle, efface donc d'abord celle des autres. Un plan traduit bien la difficulté que cette promiscuité nouvelle représente pour elle : lorsqu'elle quitte l'appartement au matin, il lui faut enjamber les corps des cousins de Salim, encore endormis, au risque de perdre l'équilibre. Garder cet équilibre tout en jouissant de la présence de l'autre, c'est ce qu'elle apprend à faire tout au long du film.

Tandis que Jean Renoir impose son impressionnante présence physique dans le film de Gisèle Braunberger, celle-ci apparaît fragile et hésitante. Lorsqu'elle s'essaye à lire le texte de Rumer Godden, plusieurs gestes inconscients trahissent sa gêne : elle porte son pouce à sa bouche, se gratte le cou et les cheveux, tâte

machinalement le col de sa robe ou se caresse la cuisse… Extrêmement attentif, Renoir remarque chacun de ces gestes et tente même parfois d'en tirer parti pour diriger la comédienne : « *Recommencez avec la main qui gratte les cheveux, c'est une très bonne trouvaille* ». Il s'agit, pour le metteur en scène, d'amener l'actrice à prendre conscience de son corps, mais aussi à en prendre le contrôle : chaque geste involontaire, chaque



posture apparemment anodine, peut être une occasion de trouver le personnage. Alors que son corps résiste naturellement à la fiction dans laquelle elle entre, Renoir cherche à en faire un moyen d'incarner son rôle. Il l'invite ainsi à plusieurs reprises, par exemple, à s'asseoir puis à se relever, en s'avançant vers lui, pour prononcer une phrase sur un ton juste. C'est alors dans le mouvement même de son corps que Gisèle Braunberger peut trouver la voix d'Emily. Le dernier plan du film montre bien le fruit de ce travail : après avoir dit son texte, habitée par le personnage, l'actrice semble retrouver son propre corps en répétant le geste de se gratter les cheveux ; ce réflexe confirme ainsi, avant qu'elle quitte le cadre, que Gisèle Braunberger est revenue à elle-même.

CORPS ET SUBSTITUTION

Les adolescentes de ***Petite sœur*** partagent une sensualité notamment sensible dans le plan où Juliette rejoint Anna sur son lit et lui caresse les cheveux, avant de se recroqueviller contre elle, la tête sur son épaule. Leurs corps enlacés désignent alors le lien charnel particulièrement fort qui les unit. Malgré leurs dissemblances physiques, les deux sœurs entretiennent d'ailleurs une sorte de relation "gémellaire", puisqu'elles apparaissent souvent comme des doubles l'une de l'autre : Juliette fait la découverte du plaisir mêlé de douleur par l'intermédiaire d'Anna, dans la séquence des orties, et préfigure sa "transe" en dansant devant la station-service ; elle copie également sa manière de s'habiller en revêtant la robe orange qu'elle avoue avoir volée ; elle lui attribue enfin ses émois amoureux avec le jeune inconnu, qui, du reste, part finalement avec Anna, laquelle prend alors effectivement la place de sa sœur.

La mère de Pierre Primetens et la femme du vieux Brésilien sont, à la limite, des personnages sans corps : figures de l'absence et du manque, elles apparaissent infigurables, tout en imprégnant les films de leur présence fantomatique. On ne connaît de l'une qu'une image, moins une photographie qu'une icône, dont la rareté contribue à signifier son immatérialité : il est impossible de la replacer dans une série de clichés qui animeraient quelque peu ce portrait figé dans une pose trop évidente. Quant à l'autre, seule sa main est montrée, synecdoque d'un corps dont il est pourtant beaucoup question dans les dialogues du film. A leurs corps absents se substituent donc ceux des hommes qui les ont aimées, omniprésents d'un plan ou d'une photographie à l'autre, portant en eux leur propre poids et le fardeau de ces mortes qui occupent leurs chairs mêmes autant que leurs esprits.

DES CORPS EN MORCEAUX

Chacun des films, en cherchant à s'approcher au plus près des personnages, produit un morcellement des corps. En prélevant et en isolant telle ou telle autre partie du corps, en l'arrachant à son ensemble, le gros plan lui attribue une autonomie certaine : « *il l'élève,* selon Deleuze, *à l'état d'Entité*[1] », et confère ainsi au morceau choisi une intensité et une expressivité remarquables. Mais, par le jeu du découpage et du montage, ce morcellement des corps est aussi une manière de les remodeler, de tisser de nouveaux rapports entre leurs différentes parties, de réinventer une logique figurative qui leur est propre. Deux réseaux de figures particuliers se retrouvent ainsi d'un film à l'autre : celui des mains, qui concrétisent l'échange entre différents protagonistes (on se touche, on se serre la main, on se passe divers objets : un téléphone, une assiette, une photographie, un texte, des billets ou un talkie-walkie), et celui des visages, qui se constituent toujours en énigme pour le spectateur, ce dernier cherchant constamment à percer les mystères du visage préoccupé de Lise ou du visage fatigué du vieux Brésilien, ceux du visage inexpressif de Pierre Primetens ou du visage inquiet de Gisèle Braunberger, ceux, encore, du visage boudeur de Juliette ou du visage fermé d'Anna.

Les mains renvoient évidemment au toucher et le visage à la vue (c'est le regard qui concentre notre attention sur un visage), ces deux sens que les films ne cessent d'exalter. Leurs plans les plus beaux et les plus troublants montrent d'ailleurs la rencontre de ces deux réseaux figuratifs. C'est la main de Moui qui se pose sur le visage de Lise pour le laver, dans un geste maternel et tendre, tandis que la jeune fille ferme les yeux, en signe de confiance et d'abandon. Ce sont les mains de Pierre Primetens ou celles de sa grand-mère, qui recouvrent leurs visages pour cacher pudiquement l'émotion, impossible à contenir, qui s'empare d'eux. C'est, encore, une Juliette effondrée, portant ses mains à son visage, en un dernier geste de surprise et de dépit mêlés, qui la fige dans un repli sur elle-même. C'est, enfin, le veuf brésilien, se caressant la figure, comme pour en éprouver tactilement la beauté ou, plus tard, touchant du bout des lèvres la main inerte de sa femme, qu'il ne pourra plus jamais tenir dans la sienne. Dans ces plans, l'émotion est portée à son paroxysme, les corps dévoilent leur intensité tragique, et les personnages apparaissent au plus près de leur vérité intérieure.

Francisco Ferreira

1. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 136.

Bibliographie

Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Pascal Bonitzer, "Bobines ou : le labyrinthe et la question du visage" in *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999, pp. 53-63.

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, DeBoeck Université, 1998.

AMBIANCE (son) Bruits produits par les éléments naturels (le vent...), les comédiens (les vêtements...), etc.
AMORCE Détail d'un sujet ou d'un objet placé au premier plan dans un but plastique, dramatique ou symbolique.
ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'une image, utilisé dans le *CinémaScope*.
ANGLE (de prise de vue) Détermine le *champ* enregistré par la caméra (Il varie selon la *focale* de l'objectif utilisé).
AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).
BOUT À BOUT Premier *montage* lâche (Syn. "Ours").

Petit lexique

BRUITAGE Opération consistant, en *auditorium*, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec les images préalablement tournées.
CADRE Limite du *champ* visuel enregistré sur le film.
CADREUR Responsable du *cadre* et des mouvements d'appareil.
CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur le film.
CHAMP-CONTRECHAMP Opération de *montage* consistant à juxtaposer un *plan* montrant le *champ* et un autre montrant le *contrechamp* (Cf. Deux personnages se regardant mutuellement).
CHEF-OPÉRATEUR Responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mts d'appareil ; suivi laboratoire, étalonnage). Syn. : Directeur de la photographie.
CINÉMASCOPE Procédé consistant à comprimer horizontalement l'image à la prise de vue (*anamorphose* à l'aide d'un objectif hypergonar) et à la décomprimer à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).
CLAP (ou Claquette) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'identification du *plan*. En la faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.
CODE En sémiologie, *signe* ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique : on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques... (Cf. Christian Metz).
CONTRECHAMP Espace visuel opposé au *champ*. Il découvre le point de vue d'où était vu le *champ*.
CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.
COPIE DE TRAVAIL Copie *positive* servant au travail de *montage*.
COPIE STANDARD (ou Copie d'exploitation) Film *positif* servant à la projection dans les salles commerciales.
CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur ou la caméra.
CUT (Montage) Juxtaposition de deux *plans*, sans artifice de liaison (du type fondu ou volet).
DÉCOUPAGE (technique) Description des *plans* à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, *cadre*, etc.).
DIAPHRAGME Orifice réglable, situé dans l'*objectif*, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière (f 8 à 100 asa = f 11 à 200 *asa*).
DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande dans une autre langue réalisée en *postsynchronisation*.
EFFETS SPÉCIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (*Fondus*, Surimpressions, Trucages, etc.).
ÉMULSION Face mate d'une pellicule sensible à la lumière.
ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les copies positives.
FILTRE Lame de verre placée devant l'*objectif* pour modifier l'image (gris, dégradé, couleur, polarisant...).
FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.
FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.
FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur.
FOCALE (Distance) Distance entre la lentille et son foyer optique. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).
FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= *Zoom*) et de passer, en cours de prise de vue, d'un *grand-angulaire* à un *téléobjectif*.
FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("ouverture").
FONDU-ENCHAÎNÉ Surimpression d'une fermeture et d'une ouverture en *fondu*, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.
FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur : 8 mm).
FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (*Muet* : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Pano. : 1/1,66. Large : 1/1,85. *CinémaScope* : 1/2,35).
GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm).
GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte *focale* donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.
HORS-CHAMP Partie exclue par le *champ* de la caméra (= *Off*).
HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans le *champ* de la caméra.
IN Ce qui est visible dans le *champ*. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le *champ*.
INGÉNIEUR DU SON Responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Chef-opérateur du son.
INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.
INTERTITRE Texte de dialogues ou d'explication inséré entre les images.
MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).
MIXAGE Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).
MONTAGE Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.
MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.
NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).
OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran en projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.
OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.
OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.
PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.
PANOTER Effectuer un *panoramique*.
PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.
PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique servant à la lecture du son.
PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.
PLAN (Échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain - à mi-cuisse -, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitrine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan de demi-ensemble).
PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournés les plans.
PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une *scène* qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.
PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas.
POINT (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.
POSITIF Film tiré à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.
POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage*, *bruitage*, *mixage*, etc.).
POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.
PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film (Producteur délégué, représentant des coproducteurs ; producteur exécutif, mandataire du producteur délégué).
PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue (1/3 devant, 2/3 derrière par rapport au point).
RACCORD Façon avec laquelle on juxtapose deux plans au montage.
RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la fabrication d'un film.
RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnaît" qu'à travers le *référent*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.
RÉFÉRENT Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".
REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.
RUSHES Premiers tirages positifs des *plans* tels qu'ils ont été tournés.
SCÈNE Séquence qui se déroule dans la continuité spatio-temporelle (sans ellipse ; la durée diégétique y est égale à la durée du récit).
SCRIPTE Personne assurant les "rapports", et vérifiant la cohérence des plans les uns par rapport aux autres, sur le tournage.
SÉQUENCE Ensemble de plans constituant une unité narrative définie par l'unité de lieu ou d'action.
SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du *signifiant* et du *signifié*.
SIGNIFIANT Manifestation matérielle du *signe*.
SIGNIFIÉ Contenu, sens du *signe*.
SON DIRECT Un son lié à la prise de vue et synchrone avec l'image.
SOUS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en *positif*).
SOUS-TITRAGE Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'émulsion, ou par tirage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte).
STORYBOARD Technique consistant à dessiner chaque plan avant le tournage.
SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en *double-bande* pour la TV, il est *gonflé* en 35 mm pour le cinéma.
SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'*émulsion*.
SURCADRAGE Présence d'un cadre dans le cadre (vitre, fenêtre, miroir, encadrement de porte, etc.).
SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en *positif*).
SYNOPSIS Résumé d'un scénario.
TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.
TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue *focale* donnant un angle étroit, une faible *profondeur de champ*, rapprochant les objets, aplatissant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.
TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.).
TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un *travelling* avant ou arrière en utilisant un *objectif* à *focale variable* (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (Voir *Téléobjectif* ou *Grand-angulaire*).
VISEUR DE CHAMP Dispositif optique utilisé par le réalisateur pour trouver son *cadre*, avant de placer la caméra.
ZOOM Objectif à *focale variable*. *(J. P.)*

Lycéens au cinéma en région Centre

est initié dans le cadre de la convention de développement cinématographique signée entre le Ministère de la Culture et de la Communication (CNC, DRAC Centre) et le Conseil régional du Centre. L'opération est coordonnée par l'Atelier de Production Centre Val de Loire (Pôle Régional d'Education et de Formation au cinéma et à l'audiovisuel) et le Rectorat de l'Académie d'Orléans-Tours (DARIC-Action Culturelle) et repose sur l'engagement des enseignants volontaires et des salles de cinéma partenaires.

Atelier de Production Centre Val de Loire

REGION CENTRE

CNC

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Culture Communication

ACADEMIE D'ORLEANS-TOURS