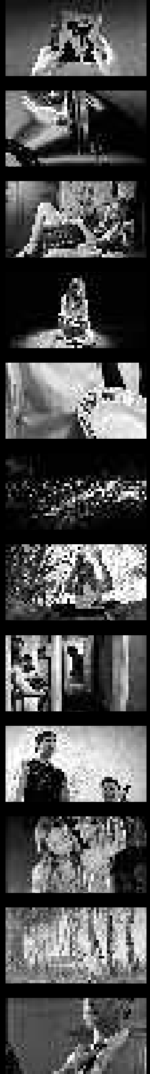
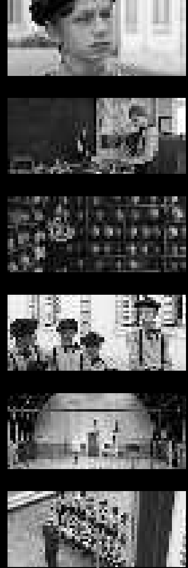
PLOT POINT



LISA

IRINKA & SANDRINKA



OPEN THE DOOR, PLEASE

ANTOINE ET COLETTE

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE 08-10

courts métrages

Éditos

Lors de l'édition précédente, près de 12 000 élèves de la région Centre ont participé à Lycéens et apprentis au cinéma. Ces derniers ont pu, à cette occasion, découvrir des œuvres appartenant au patrimoine cinématographique français, européen et mondial.
Mais Lycéens et apprentis au cinéma se veut avant tout un dispositif éducatif. Face au flux d'images toujours plus important auquel chacun est confronté chaque jour, nous souhaitons contribuer à éveiller le sens critique des jeunes spectateurs, susciter leur curiosité et leur envie d'aller voir au-delà des images, pour mieux comprendre le monde qui les entoure.
Pour remplir cet objectif, l'expertise acquise par Centre Images — le Pôle régional d'éducation et de formation à l'image — est fondamentale. Coordonnant l'opération, Centre Images réalise à la fois un important travail de documentation autour des œuvres présentées et de formation des équipes pédagogiques. Tout aussi fondamentale est l'implication des équipes éducatives et des exploitants de salles de cinéma. Nous tenons à les remercier pour leur contribution.
Au cours de l'édition 2008/2009 de Lycéens et apprentis au cinéma, les élèves auront l'occasion de découvrir des œuvres de réalisateurs aussi éclectiques que François Truffaut, Buster Keaton ou encore Pedro Almodovar.
Gageons que la qualité de cette programmation, ainsi que le travail pédagogique réalisé avant et après les projections, permettront que cette 13e édition remporté un succès toujours plus important. Ils permettront, sans nul doute, d'éclairer une nouvelle fois le regard des lycéens et apprentis de la région Centre, et de susciter chez eux l'envie de cinéma.

François Bonneau
Président de la Région Centre

Béatrice ARRUGA
Vice-présidente de la Région Centre,
Déléguée à l'Education et aux Lycées

Depuis son origine, Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre porte l'ambition de transmettre aux jeunes spectateurs le cinéma dans sa diversité et sa pluralité. La programmation qui est proposée, à travers trois films de long-métrage et un programme de courts-métrages, favorise cette rencontre avec les grands noms de l'histoire du cinéma, ses auteurs contemporains, et la jeune création.
Des documents d'accompagnement proposant des pistes pédagogiques, des interventions de professionnels en classe, ainsi que des formations spécifiques à destination des enseignants, complètent le dispositif et l'enrichissent.
J'adresse mes remerciements et mes encouragements à tous ceux, et ils sont nombreux, qui contribuent à la réussite de Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre : les lycéens, les chefs d'établissements et les enseignants, les professionnels du cinéma et notamment les exploitants qui accueillent l'opération dans leurs salles, nos partenaires de l'Académie Orléans – Tours et du Conseil régional du Centre.
Je remercie tout particulièrement Centre Images et son équipe, pour son travail de conception et de coordination de l'opération, composante essentielle de la mission d'éducation à l'image de cet établissement public.

Jean-Claude Van Dam
Directeur régional des affaires culturelles

L'éducation artistique et culturelle est une mission prioritaire du ministère de la culture et de la communication et du ministère de l'éducation nationale. La circulaire très récente du 29 avril 2008 le rappelle et souligne la nécessité d'un rapprochement de tous les partenaires soucieux de déployer pour les élèves des voies de réussite.
Lycéens et apprentis au cinéma ouvre l'une d'entre elles. Ses objectifs en font une situation de choix pour l'accès aux œuvres et la compréhension de leur univers, prolongeant en cela les dispositifs Ecole au cinéma et Collège au cinéma.
Les exigences de Centre Images donnent au parcours cinématographique des lycéens et des apprentis de l'Académie d'Orléans-Tours une ampleur significative en intégrant une programmation de courts métrages.
J'exprime ici ma gratitude à l'équipe du Secteur Scolaire de Centre Images, dont je sais qu'elle est appréciée par les chefs d'établissement et les enseignants.
Je ne saurais trop féliciter ces derniers pour leur implication dans un dispositif qui enrichit la réflexion pédagogique dans le cadre de l'éducation à l'image, et permet ainsi de consolider les compétences des élèves.
Que tous nos partenaires soient également remerciés pour leur accompagnement sans faille qui contribue à la concrétisation d'une scolarité ambitieuse pour les jeunes.

Ali Bencheneb
Recteur de l'Académie d'Orléans-Tours
Chancelier des Universités

Centre IMAGES

Livret pédagogique enseignants - Edition : Centre Images, Pôle régional d'éducation et de formation à l'image - Directeur de la publication : Emmanuel Porcher - Rédacteur en chef : Jean-François Buiré - Coordination : Simon Gilardi - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas. Centre Images remercie : Nicolas Provost, Lorenzo Recio, Sandrine Stoïanov, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige / Katerina Tselou (Argos), Nicolas Brévière (Local Films), François Ladsous (Les Films du Nord), Perrine Capron (Je suis bien content), Laurence Darthos (Tara Films), Mathilde Auneau (MK2).
Publication septembre 2008. © Centre Images, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, www.centreimages.fr. Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre est coordonné par Centre Images, réalisé avec le soutien du Centre national de la cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.
Sources iconographiques : tous droits réservés (Artédis, Warner bros., Ciné Classic, Les films Hatari, Wild bunch, Diaphana, Les films de mon oncle, Opening, Théâtre du temple). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Sommaire

PLOT POINT **4**
Réalisateur, fiche technique, découpage 4
Analyse 5
Propos de Nicolas Provost 6
Analyse de plans 7
Analyse de séquence 8
Gravity 9
Ateliers 10
LISA **11**
Réalisateur, fiche technique, découpage 11
Propos de Lorenzo Recio 12
Analyse 13
Analyse de séquence 14
Le marin acéphale 15
Analyse de plan 16
Ateliers 17
IRINKA & SANDRINKA **18**
Réalisateur, fiche technique, découpage 18
Analyse 19
Propos de Sandrine Stoïanov 20
Analyse de plan 21
Analyse de séquence 22
Du scénario au film 23
Ateliers 24
OPEN THE DOOR, PLEASE **25**
Réalisateur, fiche technique, genèse 25
Propos de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige 26
Analyse 27
Analyse de séquence 28
Correspondances 29
Analyse de plan 30
Ateliers 31
ANTOINE ET COLETTE **32**
Réalisateur, fiche technique, découpage 32
Analyse 33
Propos de François Truffaut 34
Analyse de plan 35
Analyse de séquences 36
Extrait de scénario, De l'image à l'écrit 37
Ateliers 38
LEXIQUE, DVD **39**
IL ÉTAIT CINQ FOIS **40**

Mode d'emploi

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

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

Par ailleurs, l'ensemble des films fait l'objet d'une lecture transversale en page 40, « Il était cinq fois ».

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

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

Les termes soulignés renvoient au lexique en page 39.

DVD indique un lien direct avec le DVD.

☞ indique un lien direct avec la fiche élève.

@ indique la présence de compléments sur le site www.centreimages.fr (texte sur le « cycle Doinel », découpages séquentiels, scénarios...)

Rédacteurs

Guy Astic (PLOT POINT) : agrégé de Lettres Modernes, enseigne en français et en cinéma-audiovisuel au lycée. Codirecteur des éditions Rouge Profond.

Jean-François Buiré (rédacteur en chef, ANTOINE ET COLETTE) : enseignant de cinéma à l'Université Lyon 2, rédacteur dans diverses revues (Trafic, Cinéma, Génériques, Eclipses) et réalisateur de courts métrages.

Amélie Dubois (OPEN THE DOOR, PLEASE) : titulaire d'un D.E.A. d'Etudes cinématographiques et audiovisuelles, chargée de cours sur la critique de cinéma en 1ère année de DEUG, Paris III, journaliste aux Inrockuptibles.

Stéphane du Mesnildot (LISA) : critique de cinéma, écrit sur le cinéma fantastique et asiatique, auteur de Jess Franco, énergies du fantasme (ed. Rouge Profond.)

Eugénie Zvonkine (IRINKA & SANDRINKA) : enseigne le cinéma soviétique et post-soviétique à l'Université Paris 8 et intervient sur le cinéma d'animation (Gari Bardine, Virgil Wildrich, Serge Avédikian).

PLOT POINT

Nicolas Provost

Times Square, New York : dans les rues illuminées, filmées en caméra cachée, les passants semblent sous pression, la police est omniprésente et la tension ne cesse de croître.

LE RÉALISATEUR
Né en 1969 à Renaix (Ronse), ville flamande située sur la frontière linguistique, Nicolas Provost opte pour la création visuelle après avoir vu, à l'âge de seize ans, BLUE VELVET de David Lynch. Il suit d'abord un cursus en graphisme à l'École Supérieure des Arts de Saint-Luc (Gand), puis s'inscrit à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand en 1994. Il complète sa formation, en vidéo, à l'Académie de Bergen (Norvège). Il s'installe à Oslo où il tourne ses premiers films : NEED ANY HELP ? (1999), POMMES D'AMOUR (2001), YELLOW MELLOW (2002)... Cinéaste et plasticien, son œuvre investit aussi bien les musées et les galeries d'art que les salles obscures. Il est le réalisateur d'une quinzaine de courts métrages récompensés, pour la plupart, dans divers festivals. Vivant désormais à Bruxelles, il prépare son premier long métrage, THE INVADER, l'histoire d'un Africain sans papiers en Europe, basée sur le personnage d'immigrant burkinabé d'EXOTICORE (2004) et sur l'inquiétante étrangeté d'INDUCTION (2006).

FICHE TECHNIQUE
Production, réalisation, image, son, montage
Nicolas Provost
Belgique, 2007, 13 mn 30, 16/9, Dolby stéréo, couleurs

Le film a reçu de nombreux prix en festivals, dont le prix spécial du jury à Clermont Ferrand, le grand prix à Vendôme, le prix UIP à Vila Do Conde.

Dossier rédigé par
Guy Astic

Découpage

Les cent quarante plans du film construisent une constellation de directions d'intrigue, mais suivant un arc narratif en partie familier : on croit reconnaître des amorces d'histoire, aussitôt abandonnées.

1. Ouverture(s) - plans 1 à 18 - Plan noir soutenu par une musique de fosse électronique insistante qui module et se mêle aux bruits de la ville jusqu'à son remplacement par un second morceau. Série de plans de la circulation et de passants marchant sur les trottoirs ou traversant les avenues de Times Square. Plans plus longs sur un policier, comme noyé par la foule et sur un vendeur du New York Post. Un bus scolaire tourne, la tonalité angoissante de la bande musicale s'intensifie.

2. Première alerte (2mn31s) - plans 19 à 35 - Zooms avant, arrière : la caméra a du mal à faire le point sur les visages ; les corps obturent le champ. Une jeune femme se détache ; de l'autre côté de la rue, un homme semble la regarder. Champs contre-champs ; le vendeur de journaux met sa capuche. La jeune femme traverse... sans encombre. Plans sur un agent de la circulation et sur le portier du Sardi's Restaurant.

3. Les yeux levés (3mn36s) - plans 36 à 51 - La soirée paraît plus avancée. Un grand Noir sort son portable. Plans de véhicules arrêtés, les conducteurs attendent. La police new-yorkaise se fait plus présente. Bruit de pales, chacun lève les yeux. Vues aériennes avec hélicoptère (stock-shots de télévision et de HEAT). Le grand Noir semble suivre son trajet du regard : la caméra l'isole dans le champ.

4. Téléphones en réseau (4mn40s) - plans 52 à 65 - Les uniformes se multiplient dans le champ. Plans d'hommes au téléphone ; bribes de conversations à peine audibles. Un taxi et sa passagère sont pris dans l'embouteillage. Le grand Noir finit sa conversation, range le portable dans la poche intérieure de sa veste.

5. Affolements (6mn32s) - plans 66 à 78 - Des clientes sortent du Sardi's. Plan au sol en caméra portée, la musique s'affole ; les zooms sont "brusqués". Suivent plusieurs plans d'une femme blonde qui ne semble pas avoir toute sa tête : le monde autour d'elle évolue à l'envers alors qu'elle se parle à elle-même.

6. Maillage policier (7mn58s) - plans 79 à 133 - Agitation policière et ambulancière : sirènes, gyrophares activés, échanges sur les radios, les portables. Plans plus rapprochés des agents, sur le qui-vive, mais encore en faction – ce qui contraste avec le flux des passants ; l'un deux, avec son talkie-walkie, se retourne et semble repérer la caméra.

7. Manœuvre finale (11mn17s) - plans 134 à 140 - Les véhicules de la NYPD démarrent ; la musique de fosse finit par étouffer les sons ambiants. Artère plus éloignée, au petit matin : plan-séquence sur les voitures de police qui roulent en file indienne. Plan noir avec musique de Moby.

Forces de captation

PLOT POINT impose le cinéma comme art de la captation. Le film articule l'enregistrement du réel (les rues de Times Square), la captation d'un spectacle (Times Square comme scène audiovisuelle) et le montage suivant un dispositif expérimental (l'emprise formelle), sans se débarrasser du pouvoir captivant de la narration. Il n'y a pas de ligne claire du récit mais on sent que ça raconte. Quoi ? Peut-être une histoire stimulante et angoissante de captation, ou comment l'œil, organe passif submergé d'images, devient l'organe agissant de mises en intrigue, relie tel plan à tel autre. L'histoire deviendrait donc des histoires, chaque spectateur ne voyant pas la même chose même s'il regarde dans la même direction — une orientation résumée par ce plan où un homme désigne du doigt un hors champ devant la pancarte www.NYSightseeing.com (4mn13s).

Possibles narratifs

Nicolas Provost a le sens de l'intrigue. Il aiguise le désir de cohérence narrative tout en mont(r)ant ce qui grève l'avancée du récit : plans courts et montage cut qui empêchent de suivre jusqu'au bout une personne (que devient la jeune brune qui traverse ? où se rend la passagère du taxi ?) ; retours de plans sur des corps condamnés au piétinement (le vendeur de journaux, le Noir à la casquette blanche) ou à la stase (le Noir aux lunettes de soleil, le portier) ; absence de contrechamp pour les forces de police en alerte. Tout concourt à exacerber le besoin de signification, de raccords. Tout pousse le spectateur à établir un réseau de possibles dont les ramifications dépendent de sa faculté à projeter les schémas narratifs hollywoodiens sur des images d'abord documentaires. Cela rejoint les théories de la conspiration ou de l'imaginaire paranoïaque — ce que renforce l'omniprésence policière. On peut adopter pour PLOT POINT l'état d'esprit du chauffeur de taxi new-yorkais de COMPLOTS (1997), de Richard Donner : on en vient à soupçonner chaque passant, à s'inquiéter de voir un bus scolaire manœuvrer. Le titre est, à cet égard, éloquent : si « plot point » désigne un moment de bascule narrative, un temps fort de l'action, « plot » signifie également « complot ». Cependant, Nicolas Provost n'œuvre pas seulement dans la plus-value fictionnelle. Son film illustre la vérité citadine vibrante de ses multiples possibles. Il colle à la réalité de la concentration et du défilement des corps, des micro-événements, des lumières, des bruits, propices aux interconnexions. Ce réalisme du flux urbain, intensifié par l'expérimentation audiovisuelle, rappelle la narration fragmentaire des romans du flux de conscience (Mrs Dalloway, Ulysse) et la prose de Manhattan Transfer (1925), de John Dos Passos, reposant sur la technique du camera eye[1] : « À la 42e rue il se réveilla. Tout n'était que confusion de plans colorés, s'entrecroisant, visages, jambes, devantures, tramways, automobiles… »

Trop près, trop loin : angoisses

Objet narratif incertain, PLOT POINT repose sur une captation sensorielle intense, jouant du rapprochement des contraires. D'un côté, l'immédiateté de la vision, le mur de l'instantané : mouvements fluides et saccadés, couleurs indistinctes et saturées, bruits confus et isolés, surfaces opaques et réfléchissantes, corps individués et massifiés, le tout en plans flashes, fixes, flous, cadrés, décadrés, zooms brusques et approximatifs ; de l'autre, la temporisation et la visualité étirée : reprises de cadres, plan séquence final, lent zoom arrière (sur le taxi arrêté), lent zoom avant (sur l'individu à la cabine téléphonique). À la visibilité extrême répond l'ampleur de l'invisible, le poids de ce qui se dérobe au regard, présent dès le premier plan (l'écran noir avec musique). D'emblée, nous entrons dans ce qui sous-tend l'image : avant d'arpenter les rues, nous côtoyons ce hors champ qui ne cessera de revenir, de nous faire ressentir, voir et entendre une « proximité lointaine ». Nous voilà plongés dans l'instabilité de la perception, tour à tour élargie et mise en défaut. Au vertige éprouvé devant l'impossibilité de tout embrasser du regard s'ajoute l'angoisse de l'indéterminé qui insiste. C'est ainsi faire l'épreuve du thrill[2], amalgame de sensation physique, d'émotion, de transport, qui combine la lenteur, le suspens et la palpitation du réel. Sa temporalité est celle de l'attente, d'autant plus inquiétante dans le mouvement ininterrompu de Times Square. Elle ouvre à une dimension cachée, qui menace la vie, dans son imminente approche, son insondable présence. De (dé)liaisons narratives en (dis)continuités plastiques, en somme, Nicolas Provost transforme la réalité new-yorkaise en laboratoire audiovisuel où il opère un rapt sensoriel et intrigant, rapprochant dynamisme urbain et imaginaire paranoïaque et mortifère.

1. Terme désignant une technique narrative usant d'éléments formels cinématographiques — cf. Michel Zéraffa, La Révolution romanesque.

2. Johanne Villeneuve, Le Sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable.

Expérimenter et raconter

Je ne sais pas ce qu'est le cinéma expérimental. Je me sens d'abord et avant tout un artiste visuel. Je m'occupe de l'image sous tous ses aspects : l'écriture, le tournage, le montage, la prise de son et le sound design. Je tente toujours de nouvelles approches parce que je veux surprendre le public, bombardé d'images. Je prends les gens au sérieux intellectuellement et émotionnellement, je questionne les codes du cinéma et j'ai besoin, pour cela, de storytelling, de véhicule narratif, même si c'est sous une forme déconstruite, proche de la logique des rêves. J'ai toujours retranscrit mes rêves, en cherchant à jouer avec la narratologie cinématique. D'où mon penchant à ne pas fermer les histoires, à laisser le mystère irrésolu, à multiplier les boucles, les spirales.

Filmer à Times Square

Times Square — New York, en général – est un studio à ciel ouvert. J'y ai tourné durant cinq soirées. J'ai filmé le plus discrètement possible ; seuls un policier et un vendeur de journaux m'ont vu. Je n'avais pas de pied et j'ai souvent posé la caméra sur mon épaule ou sur des poubelles pour avoir des prises de vue stables. J'ai voulu réaliser des plans courts, serrés, au plus près des corps et de la foule, en zoomant souvent. J'ai aussi recherché, en filmant, à établir des

liens entre les passants. J'ai retrouvé ainsi, plusieurs soirs, les mêmes personnes : cette femme blonde qui restait au milieu de Times Square et se parlait à elle-même ; ce Noir à lunettes qui posait, jouait à être quelqu'un, téléphonait avec son portable avant de disparaître soudainement. Il faisait semblant : ce n'était ni un vigile, ni un agent en civil ! Je reviens de Las Vegas où j'ai passé une dizaine de jours à tourner dans les rues, les casinos, les palaces — j'ai ramené onze heures de rushes. J'ai appliqué la même méthode que pour PLOT POINT, mais je veux m'orienter vers un film plus euphorique, plus magique. Même si je ne peux pas me passer de l'élément thriller… rêve et cauchemar vont ensemble.

Montage

PLOT POINT diffère de ma première intention, mais j'ai conservé le rapport tendu entre réalité et fiction à l'origine de mon projet. Je voulais d'abord tourner un semi-documentaire dans la veine du programme américain COPS. Plusieurs policiers de New York avaient accepté d'être filmés, voire de jouer des scènes. Mais la hiérarchie en a décidé autrement et je n'ai pas eu les autorisations nécessaires. J'ai quand même poursuivi. Les sept heures de rushes de PLOT POINT ont été tournées quasiment deux ans avant leur montage, avec l'une des premières caméras haute définition, remarquable pour ses images progressives et sa lentille longue. J'étais persuadé que c'était raté, que la qualité n'était pas au rendez-vous. Puis la Tim Van Laere Gallery d'Antwerp m'a commandé une exposition. J'ai décidé de monter les images et de voir ce que cela donnerait. J'étais alors dans le programme d'écriture de scénario du Binger Filmlab d'Amsterdam. J'ai appliqué à mon montage les règles de la structure narrative : exposition, montée progressive, plot point, climax, résolution. Le montage est, pour moi, une étape essentielle ; s'il doit durer un an ou deux, il ne faut pas hésiter. Mon objectif était de maintenir une courbe de tension qui ne retombe pas. À l'occasion de la rétrospective au centre culturel flamand De Brakke Grond (Amsterdam, avril-juin 2008), le film a été projeté intégralement en boucle dans une chambre noire, sur un écran de dix mètres par sept, avec un revêtement en caoutchouc noir au sol qui reflétait les lumières et qui donnait l'impression de se retrouver à New York, la nuit. Le son était incroyable : les spectateurs avaient du mal à quitter la pièce et revenait voir le film. Pour ajouter au mystère, j'ai monté sur les images des samples tirés de HEAT (1996), SEVEN (1996), NYPD BLUE. On a du mal à comprendre ce qui se dit : on oublie le sens des phrases, les dialogues deviennent de la musique. De la même façon, j'ai choisi le morceau de Moby, « God Moving Over the Face of the Waters », que Michael Mann a retenu pour la fin de HEAT.

Plus artistique que politique

Ma volonté n'était pas de réaliser un film sur l'Amérique sécuritaire, post-11 septembre. Mais je suppose qu'on ne peut pas empêcher le spectateur d'y penser, surtout en utilisant des images d'angoisse à New York, des plans répétés d'uniformes, de voitures de police, d'hélicoptère — comme le tournage en hélicoptère n'a pas pu se faire, j'ai emprunté des images de HEAT. Je ne suis pas un artiste politique. Selon moi, une œuvre d'art doit surmonter son contexte, déstabiliser les habitudes de voir. C'est pour cela qu'après plus de dix minutes de suspense et de tension, j'ai terminé par la chorégraphie des voitures de police, un moment purement esthétique qui fait oublier la tension qui précède et doit laisser le spectateur indécis : est-ce une fermeture, une résolution ? Une ouverture, au contraire ?

Entre les images

J'ai l'obsession du cadrage et de la lumière : toute la poésie, toute la tension viennent de là, en grande partie. J'ai en tête cette phrase de Stanley Kubrick : « Prendre une photo d'une photo. » Je veux faire l'image d'une image, atteindre l'image idéale. David Lynch parle, dans Mon histoire vraie. Méditation, conscience et créativité (Ed Sonatine, 2008, pp. 53-54), de l'expérience de la transcendance. Il évoque une pièce blanche circulaire dont les murs sont recouverts de rideaux colorés symbolisant les trois états de conscience : la veille, le sommeil et le rêve. Dans l'intervalle entre les rideaux, on peut entrevoir le blanc de l'absolu et on peut « transcender dans ce petit intervalle blanc ». Je viens de finir la lecture d'une histoire de la cosmologie (Stephen Hawking's Universe. The Cosmos Explained, 1997). David Filkin raconte qu'en 1816 Von Fraunhofer a pu établir qu'en brisant la lumière par le biais d'un prisme, on la décomposait en plusieurs couleurs et on la séparait par des intervalles de noir, de largeurs différentes. Cela constitue le code-barre qui établit l'identité de la matière lumineuse. Ce rapport lumière/matière me fascine, c'est comme avoir le sentiment de sculpter une image.

Entretien réalisé le 26 juin 2008

Images paniques

Déplacements, suspensions, entrelacs des corps et des raccords (de regards, de mouvements, de gestes) : PLOT POINT affole l'œil du spectateur, ne lui laisse aucun répit. À ce vertige perceptif s'ajoutent des moments de pure panique visuelle, où l'image dérape, alors que la musique se fait plus dramatique. Des moments où Nicolas Provost, comme dans les fêtes du dieu Pan qui laissaient entrevoir des mondes interdits dans des danses au bord du gouffre, lève le voile, nous entraîne dans l'entre-deux des représentations, dans un autre temps et dans un autre rythme.

Marches arrière

À plusieurs reprises le film inverse le déroulement des images. Cela se fait discrètement avant d'atteindre une forme de paroxysme. 3mn33s : zoom avant sur le portier du Sardi's, clientes et passants marchent "à reculons" ; 4mn04s : zoom avant sur l'homme qui attend dans la voiture, la foule à l'extérieur défile "à l'envers"; 7mn08s et 7mn21s : le monde avance en marche arrière autour d'un Noir à la casquette blanche. L'altération du sens de défilement intervient toujours dans une orchestration contradictoire des mouvements : à l'avancée du zoom ou à l'immobilité répondent des trajectoires inversées. Comme si le cinéaste soulignait le différentiel de vitesses et de tempo à l'œuvre dans les rues de notre monde contemporain.

Il en va ainsi pour le traitement le plus spectaculaire de Times Square en marche arrière. 7mn31s-7mn56s : tout évolue sens dessus dessous autour d'une femme blonde arrêtée au centre du cadre. Ce moment est préparé par un plan (6mn46s-6mn52s) où, sans l'être déjà, le déroulement inversé de l'image est annoncé : la vitesse de défilement y est accélérée alors qu'une fille recule tout en passant la main dans ses cheveux en prévision de la photo qu'on prend d'elle [1]. Nicolas Provost a capturé ce mouvement (marcher à reculons) et l'a converti en artifice de montage pour proposer une image feuilletée qui réinvente le quotidien enregistré et intensifie la perception. Nous voilà en présence d'un moment visuel excessivement stratifié [2] : au premier plan, de profil, la femme blonde ne regarde personne, prise peu à peu de légers soubresauts ; au deuxième plan, des gens reculent, notamment une jeune fille jetant des coups d'œil sur la femme blonde ; au troisième plan, des passants entrent et sortent par le bord gauche du cadre tandis qu'à droite un pylône est suspendu en l'air ; le quatrième plan constitue le fond du cadre plus flou, avec des bâtiments et la foule. À l'instar de David Hemmings dans BLOW-UP (1966), d'Antonioni, on plonge dans l'image pour tenter d'y trouver du sens, de relier ses différentes couches. Peine perdue : on ne parvient pas à faire le point, être à la bonne distance, trouver une logique autre que sensorielle.

1 - Pour les scènes de la Red Room, les acteurs ont dû apprendre phonétiquement leur texte à l'envers. Puis David Lynch a passé la bande-son en sens inverse, les phrases retrouvant leur sens original mais dans une version empreinte d'étrangeté.

Quand l'image passe en gros plan sur le visage de la femme blonde (7mn50s), plus de défilement inversé mais l'inquiétante étrangeté est définitivement installée [3]. Les mouvements des lèvres et du visage semblent être le résidu de ce qui a précédé. La femme parle sans qu'on l'entende avec des mimiques semblables à celles du nain dans la Red Room de TWIN PEAKS. David Lynch a employé la technique du back talk[1] pour donner l'impression de désynchronisation. C'est le maître mot pour l'image panique de PLOT POINT — et l'usage général des dialogues samplés dans le film. Les vitesses et les (dé)marches ne sont pas synchrones ; le vrombissement sonore (très lynchéen) avec ses "pics" engendre une ambiance décalée, favorise l'inarticulable (difficile de formuler le sentiment ressenti face à une image en apparence familière), insiste sur la continuité discontinue du monde. À travers la vie urbaine frénétique, des individus s'efforcent d'exister. Pourtant, la fragmentation l'emporte : la cohérence vacille et le basculement dans la folie est toujours plus imminent.

Transparence et obstacle

10mn11s [4] : alors que des percussions accompagnent la dramatisation de la musique, un policier se retourne en parlant dans son talkie-walkie. Un événement majeur se produit : l'agent opère un regard caméra d'autant plus remarquable qu'il traverse le corps qui passe au tout premier plan. Moment éphémère, le plan quasi subliminal entrouvre la porte sur la fabrique audiovisuelle. Ce n'est pas tout à fait un jump cut (comme à 10mn41s) : le réalisateur n'élimine pas quelques images dans le plan ; il réduit l'opacité du premier plan jusqu'à obtenir une surimpression. Par un effet spécial, l'obstacle devient transparence, l'invisible visible et, tout à coup, c'est la place même du caméraman, découvert par le regard du policier, qui se trouve désignée. Par son montage, Nicolas Provost a choisi de valoriser ce retournement de situation — pour lui, c'est même le plot point du film. Comme si le policier avait enfin identifié la menace qui pèse sur Times Square... Ce plan, par le traitement spectral du passant, dit aussi la difficulté à arrêter le flux, à donner corps aux individus engloutis par la foule. Entre le policier au talkie-walkie et l'homme à la caméra, la ville défile, fait apparaître, disparaître les gens comme autant de figures de fuite, paniquées, hantées par la sortie de champ.

Voies tracées et déviations

« Et puis ? Et puis ? Tout sombre, tout vit, tout bouge, tout revient, rien n'est passé, rien n'arrivera, le tournant… »[1] Cette phrase de Giacometti s'applique parfaitement à PLOT POINT. Le film accumule les directions, enchaîne les trajectoires sans que rien n'arrive vraiment ou qu'une éventuelle histoire ne semble progresser (« et puis ? »). On attend le tournant… Il intervient sous la forme d'un plan-séquence final (12mn-14mn14s), mais là encore le mouvement est paradoxal : pas de révélation ou de résolution, simplement une échappée immobile sous la forme de dizaines de voitures de police sortant du cadre.

Poésie du plan-séquence

En deux minutes et vingt secondes, Nicolas Provost opère une conversion. Il abandonne les raccords cut, le montage court et livre un plan exceptionnellement long. Il apaise le regard et dégage le champ de vision. Oubliés les corps écrans, les plans opaques, les cadres encombrés, les flous ou les zooms brusques. Place, désormais, au dégagement de la perspective, à la netteté, à la profondeur de champ — l'axe optique de la caméra étant comme souligné par celui que trace l'avenue filmée. Il y a certes deux zooms, avant (entre les plans 5 et 6) et arrière (entre 8 et 9), mais le changement de distance focale n'affole pas le régime visuel : on va simplement voir d'un peu plus près le ballet des voitures de police avant de revenir au cadrage initial. Auparavant, l'image débordait la capacité du spectateur à s'y retrouver ; désormais, elle s'offre à lui, l'invite à contempler. De la même façon, le plan-séquence simplifie le rapport au temps : plus de confusion entre l'avant et l'après, plus de différentiel de vitesse, nous sommes en temps réel. De plus, il suggère une logique temporelle qui nous ferait passer de la virée nocturne au (petit) matin, à l'instar de AFTER HOURS (1985), de Martin Scorsese, ou de COLLATERAL (2004), de Michael Mann, deux films hollywoodiens parmi tant d'autres qui nous laissent reprendre notre souffle aux premières lueurs de l'aube après une nuit folle.

Le plan-séquence mobilise différemment non seulement le regard mais aussi l'écoute. 11mn15s : les premières notes de « God Moving Over the Face of the Waters » (1996), de Moby, se font entendre sur une bande son encore dominée par les sirènes et les bruits de la ville. Elles gagnent en volume et finissent, dans le plan-séquence, par quasiment effacer les sons parasites. La musique, à sa manière, abstrait New York et son agitation, neutralise le hors-champ anxiogène. Le morceau électronique, tendance new age, nous projette dans une continuité d'action, pas dans une tension ou dans un crescendo. Il favorise le passage dans un autre état audiovisuel, un autre rythme de l'image : hypnotique, fascinant à force de voir ces voitures de police se succéder dans un mouvement répété, insistant, qui finit par annuler le mouvement. L'alliance des contraires signifie bien que le spectateur a franchi un seuil d'intensité, a basculé plus avant dans un registre poétique de l'image.

Bifurcation esthétique

Ce plan-séquence cristallise tous les éléments constitutifs de l'art visuel tel que l'investit Nicolas Provost. C'est un moment documentaire, l'un des trois exercices antiterroristes journaliers filmés par le réalisateur, préalablement informé par un inspecteur de la police de Manhattan. Monté à la suite des images nocturnes de Times Square, il s'inscrit aussi dans une logique fictionnelle et narrative, pouvant faire office d'épilogue. C'est enfin un moment expérimental, où la captation devient installation (en bord de route), où la durée du plan, son rythme et sa musicalité ménagent une réception sensorielle. Le cinéaste affranchit ainsi son court métrage de l'imaginaire paranoïaque qui semblait jusqu'alors dominer — du « réseau potentiellement infini » à la pression de l'« invisibilité », on peut appliquer à PLOT POINT les termes-clés des travaux de Fredric Jameson sur la conspiration dans la culture postmoderne[2]. Aux manœuvres policières fébriles (demi-tours des véhicules de service, gyrophares bruyants, visages tendus des conducteurs) et montées par bribes succède un "défilé" qui relève presque de la mirabilia : suite ininterrompue, comme éternelle, de voitures-jouets qui clignotent — ce "merveilleux" est préparé par deux plans (7mn13s : lent zoom avant sur une voiture ; 7mn26s : il y en a deux) suggérant la magie de la multiplication. Au final, les véhiculent quittent le cadre par l'avant, par le fond, par le côté droit, sans direction précise ou résolution autre que la bifurcation esthétique. Il n'y a pas de dénouement, simplement une fin privilégiant l'expressivité du mystère, plus grand que les images, comme l'indique la musique sur le noir du dernier plan du film. La vérité de l'art, pour Nicolas Provost, passe par la suspension des certitudes et le prolongement de l'émotion sensorielle.

1 - Alberto Giacometti, Carnets et Feuillets (1934-1935).
2 - Fredric Jameson, La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain

Complément de programme

GRAVITY

D'une durée de six minutes, GRAVITY (2007) relève de la pratique du found footage : Nicolas Provost utilise des images de cinéma préexistantes pour livrer un film de pur montage. Ce n'est pas sa première réalisation en la matière : BATAILLE et PAPILLON D'AMOUR, en 2003, remploient RASHÔMON (1950), d'Akira Kurosawa ; I HATE THIS TOWN (2002) recycle des images de Russ Meyer. À l'origine, le cinéaste a voulu monter des scènes de baisers sur une bande son composée de bruits de vent et de pluie. Mécontent du résultat, il a finalement repris des musiques de films, tout en conservant l'idée d'une longue vague visuelle faite de sacs et ressacs d'images interchangeables — la présence, dans ce contexte, de la fameuse scène de TANT QU'IL Y AURA DES HOMMES (1953), de Fred Zinnemann, dans laquelle Deborah Kerr et Burt Lancaster s'embrassent sur une plage, est doublement significative. Comme pour PLOT POINT, on peut déceler une courbe narrative et émotionnelle reposant sur des temps forts : cristallisation amoureuse, passion, doute, rupture. GRAVITY s'ouvre par le regard de Jennifer Jones dans DUEL AU SOLEIL (1946), de King Vidor, et se clôt sur la scène du Japonais se retrouvant seul dans la rue d'HIROSHIMA MON AMOUR (1959), d'Alain Resnais — film déjà à l'honneur dans POMMES D'AMOUR (2001), autre court métrage de Nicolas Provost en found footage.

L'expérience vécue par le spectateur est variée. GRAVITY nourrit l'approche fétichiste du cinéma et invite, comme dans un jeu de quiz, à reconnaître LA VIE EST BELLE (1946), de Frank Capra, ET DIEU CRÉA LA FEMME (1956), de Roger Vadim, LA MAISON DU DOCTEUR EDWARDES (1945), LES ENCHAÎNÉS (1946), LA MAIN AU COLLET (1955), SUEURS FROIDES (1958) et LA MORT AUX TROUSSES (1959), d'Alfred Hitchcock, L'AFFAIRE THOMAS CROWN (1968), de Norman Jewison, PÉCHÉ MORTEL (1945), de John M. Stahl, BLUE VELVET (1986), de David Lynch... De façon plus essentielle, à l'instar de PLOT POINT, GRAVITY intensifie la continuité discontinue du montage, la circulation conjointe et disjointe des images, la permutation et la fragmentation des figures. Le tout est accentué par l'utilisation du flicker, montage de photogrammes engendrant un effet de clignotement. L'image stroboscopique éprouve le regard, rompt la quiétude de l'étreinte, insiste sur la fièvre pulsionnelle qui rapproche et sépare les amants, transforme l'amour en bataille et en illusion : Kyle MacLachlan finit par embrasser James Stewart au lieu d'Isabella Rossellini et Ingrid Berman quitte Cary Grant dans un moment qui n'existe pas et qui n'est pas tiré des ENCHAÎNÉS, même si, peu avant, le cinéaste belge reprend leur scène du baiser chez Hitchcock. Dans cette perspective, le glamour devient gravity, gagne en pesanteur et en sérieux.

✍ Écritures

Réservoir de possibles narratifs, PLOT POINT peut inspirer des exercices d'invention. À partir de plans précis, on demandera aux élèves d'imaginer un développement d'intrigue, sous la forme d'un scénario à suspense, complété d'une note d'intention (titre, finalité du propos, moyens mis en œuvre...). Parmi les consignes d'écriture, on rappellera la nécessité d'écrire au présent, de multiplier les détails (physiques, gestuels, vestimentaires), de suggérer les point(s) de vue et les effets de rythme et d'intensité. On pourra leur donner cette amorce scénaristique en exemple, à prolonger ou non :

1. Ext. Nuit – Sardi's Restaurant, 42e rue, Times Square
Le portier devant l'entrée du restaurant, sous ses dehors d'abord impeccables, est peu à peu gagné par la nervosité. Il piétine de plus en plus, ne cesse de rajuster sa casquette et le col de sa veste. Tout en surveillant l'intérieur de l'établissement, il jette par intermittences des coups d'œil vers la droite, en hochant parfois la tête. Son attitude change quand il voit une dame à lunettes s'apprêter à quitter le restaurant. Tout en se tournant vers la porte, il fait un signe vers la droite. D'un geste solennel, il ouvre la porte, désigne le trottoir. La dame sort, son sac en bandoulière, glisse un billet dans la main du portier et commence à marcher dans la rue.
2. Ext. Nuit – Sur la 42e rue
La dame se fraye un passage dans la foule compacte et bruyante. Les lumières des devantures et des écrans publicitaires éclairent son visage hâlé, aux traits tirés par la fatigue.

✍ Sound design

Hormis le morceau final de Moby, la musique employée par Nicolas Provost est celle de l'ouverture de SHINING (1980). On pourra faire écouter aux élèves le morceau de Wendy Carlos en montrant le début du film de Kubrick et leur demander quelles transformations a opérées le réalisateur de PLOT POINT — d'ailleurs, pourrait-elle fonctionner telle quelle sur les images du court métrage ? Il a passé, en fait, la musique à 30 % de sa vitesse normale et l'a complétée, pour les moments de climax, par des samples sonores. On rappellera que Wendy Carlos a opéré une relecture au synthétiseur, en rajoutant des cris électroniques, du Dies Irae — texte établi au XIIe siècle par un ami de Saint François d'Assise, évoquant « un jour de colère où le monde sera réduit en cendres ». L'artiste compositeur s'est inspiré de l'adaptation romantique de Berlioz qui orchestre ce thème dans le finale de sa Symphonie fantastique (1830). Nicolas Provost opte, donc, pour une musique feuilletée, et rajoute une « couche ». En quoi ce travail « géologique » de sound design renforce-t-il la dimension expérimentale, poétique et angoissante du film ?

✍ Installation

Illusion (2004), de Cai Guo-Qiang, est une installation vidéo numérique à trois canaux qui superpose des images de voiture qui explose en feux d'artifice sur Times Square[1]. On pourra se demander dans quelle mesure ce traitement en surimpression entre en résonance avec PLOT POINT. Les

élèves pourraient aussi imaginer l'installation de PLOT POINT dans une galerie, en dessiner ou décrire la scénographie — ce qui permettrait une comparaison entre la projection en salle de cinéma et dans un centre artistique.

1. Pour un aperçu d'Illusion : http://fr.youtube.com/watch?v=Lv606EkuCEw (1mn19s-1mn28s)

✍ Hors-champ

Un travail concernant le traitement du hors-champ peut être réalisé en comparant PLOT POINT et LA PEUR PETIT CHASSEUR (2004), de Laurent Achard[1]. Si les deux réalisateurs accordent une même place à la puissance d'évocation du sonore et placent la violence dans le hors-champ, telle une menace, le régime des images diffère en partie : d'un côté, pléthore de plans, vertige du regard, encombrement de l'espace ; de l'autre, plan fixe, mouvements réduits, poétique du vide.

1. Cf. le dossier consacré à ce film sur le site de Centre images : http://www.centreimages.fr//UploadFile/Dossier/PEUR.pdf

LISA

Lorenzo Recio

Pendant les années 1940, dans une maison à la campagne, une petit fille nommée Lisa et sa famille vivent sous la domination d'un père autoritaire. Devant la violence dont est victime sa mère, Lisa parviendra à modifier le destin de sa famille.

LE RÉALISATEUR

Lorenzo Recio est né en 1964. Ses premiers films relèvent de l'animation : LE PRINCIPE DU LÉZARD (1995) est dessiné à l'encre de Chine. Dans LE BAL DU MINOTAURE (1997), il utilise des pastels et rend hommage aux peintres espagnols, Goya, Picasso, Ribeira... Les couleurs flamboyantes se mêlent, fondant décors et personnages en une véritable bacchanale. Lorenzo Recio aborde ensuite la prise de vues réelles avec L'INFANTE, L'ANE ET L'ARCHITECTE (2001) puis LE MARIN ACÉPHALE (2005). Le premier prend pour personnage un architecte à la cour d'Espagne au 18e siècle. Pour le punir d'avoir vu l'Infante nue, le roi ordonne que l'on remodèle sa tête à l'apparence de celle d'un âne. On reconnaît encore l'influence de Goya et de De Chirico dans cette fable cruelle. Le second, un conte fantastique maritime dans la lignée de Jean Ray, retrace l'histoire d'un marin sans tête amoureux de deux sœurs. Le thème de l'homme-animal est encore présent puisque le marin s'affuble, pendant une partie du film, de la tête d'un berger allemand.

FICHE TECHNIQUE

Production Local Films
Scénario Lorenzo Recio, Martin Drouot
Réalisation Lorenzo Recio
Image Dylan Doyle
Son Damien Guillaume
Musique Xavier Garcia, Lorenzo Recio
Montage Jean-Gabriel Périot
Interprétation Nina Rodriguez, Benjamin Feitelson, Mikaëla Fisher
France, 2007, 19 mn, 35 mm, 1:1,85, Dolby SR, noir et blanc

Dossier rédigé par
Stéphane du Mesnildot

Découpage séquentiel

1 - Générique

Le titre et les crédits apparaissent sur un papier-peint désuet représentant des feuilles.

2 - L'habillage du mari (00mn27s)

Dans une chambre, une femme habille un homme. La pommette de la femme est marquée d'un bleu. Découvrant une tache sur son gilet, l'homme gifle la femme.

3 - Les jeux de Lisa (01mn24s)

Une petite fille d'une dizaine d'années joue dans la campagne avec des photos et des illustrations. Deux garçonnets surgissent et la pourchassent. La fillette se cache dans un terrier, parmi les lapins blancs.

La femme, devant la maison, appelle la fillette. Son visage est tuméfié.

4 - Les cachettes secrètes (03mn41s)

Lisa se rend en catimini dans le grenier, elle sort de sa chemise un poussin mort qu'elle dissimule sous une dalle.

5 - Le repas (05mn06s)

La famille est à table : l'homme, la femme, Lisa et les deux garçons.

Alors que Lisa apporte de la soupe à son père, un des garçons lui fait un croche-patte. Avec une assiette, elle rattrape le jet de soupe avant qu'il ne macule la chemise de son père.

6 - Le vol de la montre (06mn11s)

Lisa est endormie. Sa mère lui demande d'aller ranger le gilet du père dans la commode de la chambre.

Celui-ci, allongé sur le lit, fait la sieste. Lisa subtilise une montre à gousset dans la commode et s'enfuit dans la campagne.

7 - Le second habillage (08mn03s)

La mère habille à nouveau le père. Elle s'aperçoit avec angoisse de la disparition de la montre.

8 - La maison sens dessus dessous (09mn25s)

A la nuit tombée, Lisa rentre chez elle. La maison est dévastée et sa mère inanimée.

9 - La nuit du chasseur (10mn46s)

Le père se lance à la poursuite de la fillette dans la campagne. Après s'être cachée dans un terrier à lapins, Lisa grimpe dans un arbre. Une lourde branche se casse alors et frappe le père à la tête.

10 - Dans l'esprit du père (12mn15s)

Le père gît, inconscient. Lisa remarque une feuille de papier qui sort de sa blessure à la tête. Elle tire du crâne de son père des photos et des objets mêlant l'érotisme, la violence et la religion. La fillette remplace ces objets par les siens, synonymes de douceur et de gentillesse. Elle dépose également la montre volée dans le crâne et recoud la blessure.

11 - Retour à la maison (15mn14s)

Le lendemain, Lisa retrouve sa mère apaisée, le visage vierge de toute marque. Le père est quant à lui immobile, entièrement vêtu de blanc.

12 - L'adieu au père (16mn16s)

Lisa marche avec son père dans la campagne. Elle l'habille en marin et le fait monter dans la barque. En souriant, elle regarde la barque s'éloigner.

PROPOS DE LORENZO RECIO

La première idée de LISA était cette petite fille qui cachait des objets, des images. Dans les premières recherches, son père était, littéralement, un ogre. J'ai caché l'ogre sous l'apparence d'un papa plus propre et traditionnel, en costume. Pour ce personnage, j'avais quand même en tête, je ne sais pas pourquoi, cet homme au rasoir que Buñuel interprète dans son film UN CHIEN ANDALOU (1929).

Les thèmes principaux du film sont la violence mais aussi l'idée du « caché ». Il y ainsi de nombreux contes cachés dans le film. La violence n'est pas montrée, elle est également cachée, au mieux on voit le résultat.

La petite fille s'est d'abord appelée Isabelle puis Lisa. Que Alice soit dissimulée dans Lisa, comme un anagramme, s'accordait bien au

Figures du conte

LISA est très marqué par l'idée de conte. Ce genre permet d'user de symboles qui font partie d'une mémoire commune. Il permet de traiter des relations familiales et de leur violence sans passer par la psychologie ou le film social. L'une des vertus du conte est de nous parler de façon symbolique des traumatismes auxquels l'enfant sera confronté : la mort, la question de l'inceste, la séparation avec les parents. Il travaille sur les tabous constitutifs des sociétés. C'est un apprentissage de la vie, ni plus ni moins.

Je trouve qu'il y a également, dans le conte, une dimension de terreur que j'ai tenu à garder.

La chambre du père est un peu comme une crypte, j'ai demandé au comédien qui jouait le père endormi de rester figé, comme un gisant, que sa respiration soit imperceptible. Le traitement de la lumière renforçait aussi cette dimension de « caveau ».

thème des objets cachés. Lisa était d'ailleurs au départ physiquement plus proche d'Alice. Dans le storyboard, elle avait une robe en corolle, un nœud dans les cheveux.

Dans mes films précédents, l'idée de fantastique s'exprimait dès la première image. Dans ce travail, j'ai voulu être plus réaliste. Entraîner le spectateur dans une histoire d'apparente normalité, pour le faire basculer, aux deux tiers du film, dans l'onirisme le plus radical.

Des images dans la tête

L'idée centrale du film est de montrer comment nous sommes tributaires d'images qui nous gouvernent à notre insu, ce que Freud a découvert il y a bien longtemps déjà. Les images que tire Lisa du crâne de son père en sont l'expression littérale. Je ne voulais surtout pas donner l'impression qu'elles constituaient une biographie du père et pouvaient expliquer sa méchanceté. Il s'agit plutôt d'un bric-à-brac. Le petit soldat, le tricycle, la femme nue sur le dalmatien relèvent davantage du rapprochement surréaliste. Un peu comme la phrase de Lautrémont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre. »

Les objets créent du sens mais ne ferment pas l'interprétation du film. On peut aussi se demander s'il est bénéfique d'effacer toutes les saletés qu'une personne a dans la tête. Les vices et les défauts nous constituent aussi. L'état final du père possède en cela quelque chose de pathétique, d'un peu effrayant. La blancheur de l'image s'apparente à l'univers psychiatrique. Dans les hôpitaux il y a des ambiances assez exceptionnelles, le temps semble arrêté, tout est calme. Mais on ressent aussi comme une stérilisation de la vie qui est très angoissante, proche de la mort. Cette forme de blancheur mortelle investit le père à la fin du film.

Violence et sexualité

L'une des questions du film concernait la représentation de la violence. J'ai choisi de ne pas montrer les actes de violence, j'ai privilégié le travail sur les climats de violence, les tensions. Ne rien montrer est parfois plus troublant encore, cela peut ouvrir aux pires interprétations.

La violence dans la famille de Lisa est morale, physique, on ne parle pas. Les corps sont sous contrôle. J'ai voulu traiter le personnage de Lisa avec un peu de ce trouble qui peut caractériser certaines jeunes filles peintes par Balthus. Elle est également dotée d'une forme de sensualité transgressive : elle se roule dans l'herbe, elle a les cheveux en bataille, le visage sale, etc. Les enfants ont naturellement cette forme de sensualité, de même qu'un rapport particulier à la mort. Lisa conserve ainsi un cadavre de canard.

Lors de discussions après des projections, pendant le festival de Clermont-Ferrand, des lycéens trouvaient le film très sexuel ; par exemple lorsque la maman est à genoux devant le père au début. Sûrement, comme dans les contes, certaines scènes peuvent prêter à tout type d'interprétation (comme la pantoufle de vair de Cendrillon, que Bettelheim compare à un hymen).

Des contrepoints humoristiques

J'ai voulu que certains passages du film puissent se décaler par rapport à l'oppressante tonalité d'ensemble. J'ai donc pensé, par exemple, la scène de la soupe comme un numéro à la Keaton ou Chaplin.

Il en est de même pour les objets sortant de la tête, un peu comme un inventaire à la Prévert et pour les impassibles frères attachés au grenier.

Tous ces éléments devaient amener de petits contrepoints humoristiques au film, l'éloigner d'un traitement exclusivement dramatique.

Entre mélodie et abstraction

Avec Xavier Garcia nous avons travaillé sur les notions de climats, de violence, de non-dits, de contemplation, etc. Je voulais que la dimension sonore ouvre l'image, en termes d'espace et de timbre. Il y a ainsi un versant mélodique et un autre presque bruitiste utilisant des frottements, des glissements, des percussions.

De la même façon que je propose au chef opérateur un cadre et des idées de composition, j'ai proposé quelques mélodies. Elles ont été jouées par des musiciens issus des musiques improvisées qui travaillent vraiment le corps et la matière du son. A partir de ce matériau, Xavier Garcia a organisé les musiques selon les climats que je lui proposais : violence, contemplation... Cela a abouti à des strates de sons, parfois abstraites, parfois mélodiques. Nous les avons d'abord confrontées aux images, puis retravaillées. Comme la citation, la musique doit ouvrir l'image et non l'illustrer.

L'enfant magicienne

Lisa est une sœur de l'Alice de Lewis Carroll, son prénom en étant d'ailleurs presque l'anagramme. L'imagination de Lisa lui permet de s'évader de son quotidien triste et violent et même de le modifier. A travers les récits qu'invente la fillette, l'auteur met également en abyme son propre processus créatif, fait d'associations d'idées et de références artistiques.

Le récit fantastique de LISA s'appuie sur un contexte et des figures réalistes. Dans une maison isolée à la campagne, le père, figure redoutée, règne sur sa famille. Chaque matin, la mère l'habille, noue sa cravate, lisse son gilet. Avant le repas, il allume une cigarette, pose un disque sur le phono et se met à table. Il s'agit d'un univers aussi mécanique et régulier que sa montre de gousset. La maison se doit d'être ordonnée et surtout propre jusqu'à l'obsession.

Il suffit alors d'un détail, une tache sur le gilet du père, pour que soit révélée la violence qui couve sous les rituels domestiques. Le vrai visage du monde de Lisa est alors celui de sa mère, marqué par les coups. La tache est le symbole des névroses du père, le grain de sable qui détraque la machine. La prochaine crise, après la découverte du vol de la montre, entraîne une violence multipliée qui se déchaîne une nouvelle fois sur la mère et la laisse pour morte. Le père devient un prédateur qui poursuit sa fille dans les bois et va jusqu'à ramper sous la terre comme un animal.

L'atmosphère sombre voire angoissante de LISA n'est bien sûr pas incompatible avec le genre du conte pour enfant. Le Petit Poucet, Cendrillon et Blanche Neige sont des enfants mal-aimés, maltraités ou promis à la mort. Les motifs de taches et de souillures sont aussi très présents dans les contes : ce sont les gouttes de sang sur la neige qui baptisent Blanche Neige. Les cendres de l'âtre où sa famille la confine donnent son prénom à Cendrillon. On peut citer aussi la tache sur la clé de Barbe Bleue, indice que la jeune épouse s'est rendue dans la pièce interdite.

Un monde pétrifié

Venu du cinéma d'animation, Lorenzo Recio joue sur les notions d'images fixes et de mouvement.

La rigidité concerne tout ce qui se déroule dans la maison. Les rituels domestiques, dans leur répétition, dressent un monde d'automates à peine animés. Dans les contes et récits fantastiques, le sortilège enserre sa victime dans un ordre immuable : un exemple spectaculaire est le palais de la BELLE AU BOIS DORMANT dont tous les occupants, jusqu'aux chevaux des écuries, sont endormis pendant cent ans.

Dans la réalité, le sortilège qui emprisonne les personnages dans la répétition des mêmes actions porte aussi le nom d'aliénation.

Lisa perturbe cet univers inanimé en incarnant la vivacité. Celle-ci est d'abord physique : Lisa court dans la campagne, entre dans des terriers et grimpe aux arbres. Lorsqu'elle manque de renverser sur son père le contenu d'une soupière, elle rattrape le potage avec une rapidité prodigieuse. La vivacité de Lisa s'avère aussi intellectuelle : elle est du côté du jeu, des déguisements et de la narration. Les récits d'aventures qu'elle invente à partir de photos et d'illustrations vont à l'encontre de sa vie de famille monotone, entièrement rythmée par la répétition, et dont toute fantaisie est exclue.

Pouvoirs de l'imagination

Avec les photos et illustrations qu'elle conserve comme un trésor précieux, LISA construit un récit d'aventures fantastiques. Le héros en est le capitaine Grant portant secours à la princesse aux cheveux rouges, retenue sur l'île de Mongo par un ogre. « L'ogre de Mongo » symbolise le père puisqu'à ce dernier sera associé ensuite le tableau de Goya SATURNE DÉVORANT UN DE SES ENFANTS. L'objectif de Lisa va être de modifier l'image de son père. Lorsque celui-ci gît à ses pieds, Lisa vide son esprit des images de violence (le fusil), de sexualité trouble (la femme sur le dalmatien), de religion (le chapelet), de terreur (le serpent) pour les remplacer par ses images de pureté (le poussin), de gentillesse (le dessin des deux enfants) et de courage (le capitaine Grant).

Elle rompt ainsi le charme qui maintient la famille dans la violence et la terreur : le lendemain, le visage de la mère est à nouveau intact, débarrassé de ses ecchymoses. Quant au père, devenu doux comme un agneau, Lisa l'affuble d'accessoires de marin et l'envoie au loin.

Le pouvoir de la fillette, qui construit la fiction à l'intérieur même du film, en fait un double du cinéaste (le prénom Lisa est aussi contenue dans « réalisateur »). Comme Lisa qui modifie la réalité et insuffle la vie à ses images fétiches, Lorenzo Recio élabore un récit à partir de citations cinématographiques (LA NUIT DU CHASSEUR), picturales (Balthus, Goya) ou littéraires (Lewis Carroll, Jules Verne).

Le repas de l'ogre

La scène du repas est le seul moment du film où la famille de Lisa est réunie (de 05mn06s à 06mn11s). La scène est presque muette, les figures sont immobiles et aucune violence n'est visible à l'écran. Pourtant, par le montage et par la mise en scène, Lorenzo Recio parvient à exprimer la tyrannie qui pèse sur cette famille.

La salle à manger apparaît comme une pièce close, à peine éclairée par une lumière basse qui renforce encore son amosphère sinistre. Cette prédominance des ombres et la stylisation de la lumière rappellent l'épure des films noirs ou fantastiques des années 1940, par exemple les productions de Val Lewton (LA FÉLINE, LA SEPTIÈME VICTIME).

L'écran large est presque entièrement occupé par la table à manger. Comme sur une scène de théâtre, les parents sont disposés d'un côté et de l'autre de la table et les trois enfants face au spectateur. Cette théâtralité est renforcée par les deux portes symétriques au fond de l'image et par les vêtements désuets des personnages. Comme il était de coutume dans certains milieux aristocratiques ou bourgeois, les membres de la famille se sont habillés pour manger. Le repas obéit donc à une mise en scène familiale à l'intérieur même du récit.

La symétrie des parents et des enfants autour de la table, tous parfaitement immobiles, est à l'image de l'obsession du père pour l'ordre et pour la propreté. Le repas devient le moment privilégié où le père règne sur l'ensemble de sa famille.

Les gestes du père avant le repas (mettre en route un phonographe, allumer une cigarette) semblent relever d'un rituel immuable. La chanson américaine déjà désuette (LAZY, composée en 1924 par Irving Berlin), et les craquements du microsillon usé, sont les symboles de l'emprisonnement de la famille dans ces actions sans cesse répétées. Captifs d'un temps refermé sur lui-même, les membres de la famille sont figés comme des mannequins de cire.

Les automates

Lisa n'est libre que lorsqu'elle est seule dans la nature, à jouer avec ses trésors. A l'intérieur de la maison, Lisa et sa mère sont soumises à la dictature masculine. Les deux garçons, amateurs de mauvaises farces, s'inscrivent dans la lignée du père. Ils déchirent les images de Lisa comme pour briser ses rêves et son imagination.

Autour de la table, les mouvements des acteurs sont, comme le décor, réduits à l'essentiel : le regard entre le père et la mère pour ordonner à Lisa d'aller chercher la soupe, le regard complice des garçons, le pied tendu pour le croche-patte destiné à faire chuter la fillette. Ces mouvements semblent participer d'une chorégraphie minimaliste, comme les éléments d'un numéro maintes fois exécuté. La prouesse de Lisa, rattrapant le jet de soupe avant qu'il ne touche la chemise du père, en serait le point d'orgue. Le montage enchaîne les plans fixes de façon automatique, comme si le destin de Lisa était joué d'avance : renverser la soupe sur son père et en subir les conséquences dramatiques. Pourtant, Lisa parvient à être encore plus rapide que cette mécanique fatale. La soupe, suspendue dans l'espace et dans le temps, semble s'arrêter, comme si Lisa réalisait un numéro de haute voltige.

L'ordre et le chaos

Tout au long du film, Lisa ne cesse de s'endormir et de se réveiller. Un rêve se serait-il glissé à l'intérieur du film ? De tonalité sombre, presque nocturne, la séquence du repas s'inscrit entre deux scènes claires et en apparence diurnes. Lorsque la séquence s'achève, quelques notes de musique, venant du phonographe, se font encore entendre sur Lisa endormie. Les notes sont peu à peu assourdies et s'évanouissent alors que la mère appelle la fillette.

Le déchaînement de violence qui suit la scène du repas constitue l'envers radical de celle-ci. Lors de la séquence suivante, Lisa vole la montre de son père, ce qui précipite la destruction de la famille. Dans un cas, Lisa évite la catastrophe, dans l'autre elle la provoque.

La montre est le mécanisme intime de cet homme qui a transformé sa famille en automates terrifiés. Ce fétiche disparu, l'univers domestique de Lisa plonge dans le chaos : le salon est détruit, le disque a déraillé sur le phono, les garçons sont absurdement suspendus aux poutres du grenier. Pendus au plafond comme des cochons, ils ne se débattent ni ne crient, comme s'ils acceptaient leur sort (rien ne suggère que les affreux garnements aient été détachés à la fin du film). L'idée d'une mort violente des enfants est présente mais aussitôt contrebalancée par la dimension burlesque de leur situation. L'image est drôle mais aussi grotesque et inquiétante. Quant à la mère, elle est toujours immobile, mais semble avoir succombé aux coups de son mari. Toute la violence latente dans la scène du repas semble s'être actualisée.

Pour reconstruire son cadre familial, redonner vie à sa mère et soigner la folie de son père, il faudra à Lisa déployer tous les pouvoirs de son imagination.

1

6

2

7

3

8

4

9

5

10

Complément de programme

Doubles et métamorphoses

Dans LE MARIN ACÉPHALE (2005), Lorenzo Recio se livre à une série de variations sur le thème du double. Au cours d'un naufrage Alonso Samoza, un marin, est décapité. Loin de mourir, il se retrouve partagé entre sa tête et son corps, chacun doué d'une vie propre. A l'origine de ce dédoublement, l'amour que porte le marin à Maria et Rébecca, des sœurs jumelles aux personnalités opposés.

Alors que Maria est douce et réservée et n'inspire au héros que des sentiments romantiques, sa sœur Rébecca est chanteuse et prostituée dans un bar pour marins. L'univers de Maria, une campagne paisible et ensoleillée, évoque l'impressionisme. Rébecca, quant à elle, évolue dans un monde interlope, expressionniste et bariolé, rappelant les films de Dario Argento (SUSPIRIA, 1978) ou Fassbinder (LOLA, UNE FEMME ALLEMANDE, 1981).

Entre les deux sœurs s'exprime le combat entre l'esprit (la tête d'Alonso) et les pulsions sexuelles ou violentes (son corps).

Le désir animal trouve sa représentation lorsque le marin décapité s'affuble d'une tête de berger allemand pour rejoindre Rébecca. Alonso évoque alors le loup-garou, créature fantastique incarnant les pulsions bestiales. Bien que, dans LISA, le père garde forme humaine, son comportement relève également de l'animalité : lancé tel un prédateur à la poursuite de sa fille, il va jusqu'à ramper dans des terriers à lapins.

A partir de LISA et du MARIN ACÉPHALE, une réflexion pourra être menée sur le cinéma fantastique.

On étudiera ainsi le thème de la bestialité dans des classiques tels que LA BELLE ET LA BÊTE (1946) de Jean Cocteau et LA FÉLINE (CAT PEOPLE, 1942) de Jacques Tourneur. L'œuvre du cinéaste anglais Terence Fisher pourra également être abordée à travers LE CHIEN DES BASKERVILLE (1959) et LA NUIT DU LOUP-GAROU (CURSE OF THE WEREWOLF, 1961). LA MOUCHE (1986) de David Cronenberg apportera un éclairage moderne sur ce thème.

La figure du double est développée dans FAUX SEMBLANTS (DEAD RINGERS, 1988), également réalisé par David Cronenberg, et LOST HIGHWAY (1997) de David Lynch.

Dans SLEEPY HOLLOW (1999) de Tim Burton, on relèvera la présence d'une autre créature acéphale : le cavalier sans tête. On mettra en rapport le film de Tim Burton et celui de Lorenzo Recio, en gardant à l'esprit que tous deux viennent du cinéma d'animation. On soulignera par exemple l'influence de cette pratique sur les décors et sur les personnages.

Le plan de Lisa endormie, un chat sur ses genoux et les jambes posées sur les bras d'un fauteuil, rend directement hommage à l'œuvre de Balthus (06mn16s).

Le plan Balthus

Le thème principal du peintre polonais est la jeune fille, à peine adolescente, qu'il représente dans des poses ambigües. A la vision des films précédents de Lorenzo Recio, on ne s'étonnera pas de trouver une référence picturale aussi saillante. Ainsi, le film d'animation LE BAL DU MINOTAURE rendait hommage à un vaste pan de la peinture occidentale : Ribera, Goya, James Ensor, Picasso, Rembrandt...

Que nous apprend cet hommage à Balthus dans LISA ? Comment la citation devient-elle un élément intrinsèque et dynamique de l'univers de Lorenzo Recio ?

Le mystère des adolescentes

Balthus naît en 1908 et peint ses tableaux les plus célèbres dans les années 1930, tels La Toilette de Cathy (1933) ou La Leçon de guitare (1934). Dès ses premières œuvres (La Rue en 1929, qui fit scandale), Balthus est remarqué par André Breton. Bien qu'il n'ait pas appartenu au Surréalisme, ses toiles ont toujours une dimension onirique, liée à son sujet de prédilection : les adolescentes. « Je vois les adolescentes comme un symbole » a-t-il déclaré. Si certaines figures, tels les chats à visage humain, relèvent d'un imaginaire fantastique, l'art de Balthus s'apparente à « l'inquiétante étrangeté » freudienne : la réalité est à peine décalée pour provoquer le trouble. L'instant que le peintre saisit de la vie de ces jeunes filles semble souvent tiré d'un roman noir, érotique et scandaleux. La sensualité n'est pas séparable de la peur et de la violence qu'expriment les poses des modèles. La dureté des lignes, rappelant parfois Picasso, est en soi une contrainte exercée sur les corps : les jambes des jeunes filles paraissent brisées sur les accoudoirs de fauteuils, où contre les tabourets où elles s'appuient ; parfois, le buste droit et les mains croisées derrière la tête, elles paraissent maintenues dans d'inconfortables punitions.

1

2

Dans LISA la violence passe aussi par la pétrification angoissante des figures. LE PRINCIPE DU LÉZARD avait pour personnage « le mari psycho-rigide ». Telle pourrait être également la dénomination du père de Lisa. Ses névroses (l'ordre, la propreté) se communiquent à toute sa famille. Son maintien est rigide, comme s'il était d'abord soutenu par l'amidon de ses vêtements. Lorsqu'il se repose dans sa chambre, il ressemble à un cadavre : livide, sans l'ombre d'un mouvement, sans même un souffle de respiration. La mère, elle aussi, évoque une statue, au visage et aux cheveux comme sculptés par l'angoisse.

Dynamique de la citation

L'usage des citations dans LISA obéit à une dynamique d'association d'idées, voir de jeu de piste. Cette dimension ludique pourrait donner lieu à un travail spécifique : les élèves seraient incités à effectuer des recherches sur les auteurs et sur les œuvres convoqués dans LISA. Outre la reconnaissance des œuvres qui parcourent LISA, c'est l'usage même de la citation par le cinéaste qui serait étudié : sont-elles fidèles ? Le réalisateur se les réapproprie-t-il ?

Ainsi Lorenzo Recio cite l'œuvre de Balthus mais sans reproduire un tableau en particulier. Dans le plan de Lisa endormie, Balthus est convoqué (Thérèse rêvant, 1938 - 1) pour être immédiatement associé à une autre référence : Alice, de Lewis Carroll (1866, illustrations de Sir John Tenniel - 2). Si Balthus a illustré Les Hauts de Hurlevent d'Emily Brontë, il n'a jamais littéralement représenté l'œuvre de Carroll dont il était pourtant un grand admirateur. La figure d'Alice peut rester vivace dans l'œuvre du peintre puisqu'il ne l'a jamais figée une fois pour toutes. Pourtant, certains éléments familiers de l'univers d'Alice se retrouvent chez Balthus, tels que les chats et les lapins.

Chez Lorenzo Recio également, la figure d'Alice se construit à la façon d'une collecte d'indices : nous reconnaissons la robe blanche de petite fille modèle, la chatte Dinah et le terrier à lapins ; nous reconnaissons également, dans la montre de gousset du père, celle du lapin blanc. La référence à Alice fonctionne comme une grille de lecture possible du film. Le dîner de famille peut alors être rapproché du goûter du Chapelier fou et du Lièvre de mars. Dans les deux cas, tout plaisir est exclu de ces activités que des règles absurdes transforment en entreprises aliénantes et harassantes.

Dans le film d'animation LE BAL DU MINOTAURE, la couleur en fusion mêlait figures et décors en une métamorphose permanente. A peine avions-nous l'impression de saisir une référence picturale qu'elle nous échappait.

Dans LISA la citation n'est jamais close non plus et se situe à la croisée d'influences diverses : Lisa est un double d'Alice, mais aussi de la fillette de LA NUIT DU CHASSEUR (1955 - 3). Le père évoque Robert Mitchum dans le film de Laughton mais aussi Jack Nicholson dans SHINING (1980).

Les terriers de lapins qu'emprunte Lisa s'avèrent à l'image du film : on entre dans un monde cinématographique ou pictural pour sortir dans un autre ; Lorenzo Recio fait communiquer entre elles les références.

3

✍ Des pères et des ogres

Une grande maison à la campagne, un père violent et un enfant témoin de l'oppression de sa mère... Les thèmes de Lisa sont voisins de ceux du court métrage LA PEUR PETIT CHASSEUR (2004 - 1).

Le film de Laurent Achard est un plan-séquence de neuf minutes : un enfant, assis dans le jardin d'une veille batisse, est le témoin de la violence exercée sur sa mère ; témoin auditif, puisqu'il n'entend que les sons (cris, coups violents) venant de l'intérieur de la maison.

On pourra étudier les figures paternelles monstrueuses chez Lorenzo Recio, Laurent Achard, mais aussi dans LA NUIT DU CHASSEUR de Charles Laughton, SHINING (2) de Stanley Kubrick ou LE LABYRINTHE DE PAN (3) de Guillermo del Toro.

Entre réel et fantastique

A première vue on ne peut trouver plus éloignés que les styles de LISA et de LA PEUR PETIT CHASSEUR. A propos de ce dernier, Cyril Béghin écrivait : « Nous sommes ici plus proche de Pialat que de Méliès » (livret enseignant 2005-2006, p. 8). Il est vrai que l'image de l'enfant solitaire, piégé dans la tristesse d'une campagne rude, évoque L'ENFANCE NUE de Maurice Pialat.

Lorenzo Recio quant à lui s'incrit évidemment dans la tradition de Méliès auquel certains trucages rudimentaires rendent hommage : ainsi l'apparition des pensées mauvaises du père sous forme d'objets.

On pourra, dans un premier temps, mettre en relief les différences entre les deux films : le bloc de réel induit par le plan-séquence chez Laurent Achard et les effets magiques créés par le montage, tel le prodige de la soupe rattrapée par Lisa.

On pourra également croiser les références et le style des deux films et en souligner les similitudes.

Le film de Lorenzo Recio part du réel pour déployer un imaginaire de conte de fées. Celui de Laurent Achard possède une dimension fantastique cachée sous un évident réalisme.

L'élément réaliste fondamental chez Lorenzo Recio est le visage tuméfié de la mère. Si le conte est étroitement balisé par les symboles, Lorenzo Recio déchire pourtant le tissu métaphorique pour faire voir frontalement, dans sa crudité la plus totale, ce visage de femme battue. L'image du visage de la mère de Lisa pourrait être celle que le plan éloigné de LA PEUR PETIT CHASSEUR dérobe à notre regard.

1

Dans les deux films la femme est associée à des taches domestiques. Etendre le linge chez Achard, tenir propres les vêtements du mari chez Lorenzo Recio. Dans les deux cas, cette activité maintient les femmes dans une position de servitude par rapport à leurs époux.

Contes de terreur

Le titre du film de Laurent Achard, LA PEUR PETIT CHASSEUR, évoque à la fois LA NUIT DU CHASSEUR et Le Petit Poucet. Le père, invisible, devient la puissance malfaisante qui occupe la maison. Les grognements bestiaux qui parviennent de l'intérieur de la maison font même douter de la nature humaine du père. L'ogre comme double de la figure paternelle est autant présent dans le film de Charles Laughton que dans le conte de Charles Perrault. LA NUIT DU CHASSEUR est également l'une des références avouées de Lorenzo Recio.

Dans SHINING, le père s'identifie lui-même au loup du conte des Trois Petits Cochons. On verra également comment le motif du labyrinthe et la ruse de Danny imprimant en sens inverse ses empreintes de pas dans la neige relèvent du conte, tels les cailloux du Petit Poucet.

Autre labyrinthe et autre ogre, ceux du film de Guillermo del Toro LE LABYRINTHE DE PAN (2006). On pourra étudier à travers cet exemple comment le fantastique s'inscrit dans un contexte historique déterminé (la guerre d'Espagne), avec son lot d'horreurs réalistes (la répression et la torture des partisans). De quoi les monstres sont-ils ici la métaphore ? Quelles références picturales sont communes à LISA et au LABYRINTHE DE PAN ?

2

3

IRINKA & SANDRINKA

Sandrine Stoïanov

Irène, la tante de Sandrine, lui raconte son enfance, entre la Révolution soviétique et une histoire familiale compliquée.

LA RÉALISATRICE

Née le 13 avril 1973, Sandrine Stoïanov est originaire de Russie du côté paternel, mais pour cause de conflits familiaux, elle ne garde pas de contacts avec la culture de ce pays. Elle fait les Beaux-Arts d'Epinal afin de devenir illustratrice de livres pour enfants. Pour son diplôme de fin d'études, elle se penche sur l'histoire de son grand-père russe, Eugène Stoïanov, dont trois objets sont le point de départ : un portrait d'Indien peint par lui, un diptyque de Saint-Georges et un étui à cigares « Elégance ». Par la suite, sa rencontre avec un réalisateur de films d'animation sera déterminante. C'est Jean-Charles Finck, auteur du film LE NEZ (d'après Gogol), composé de dessins immobiles, qui la pousse à se lancer dans le projet d'IRINKA & SANDRINKA. Elle commence le film en 2000 et y travaille durant cinq ans. Elle se dit volontiers « inculte » en films d'animation, mais cite parmi ses influences des réalisateurs tels que Jan Svankmajer, Iouri Norstein ou Winsor McKay. Aujourd'hui animatrice et décoratrice pour d'autres réalisateurs, elle écrit un deuxième court métrage « autobiographique ».

FICHE TECHNIQUE

Production Je suis bien content,
La Boîte Productions, Les films du Nord
Scénario Sandrine Stoïanov d'après un entretien avec Irène Stoïanov
Réalisation Sandrine Stoïanov et Jean-Charles Finck
Animation et décors Sandrine Stoïanov
Images qui tremblent Jean-Charles Finck
Son Fred Meert
Musique Anahit Simonian
Montage Jean-Charles Finck
Voix Lucienne Hamon, Sandrine Stoïanov
France, 2007, 16 mn, 35 mm, 1:1,66, Dolby SR, couleurs

Dossier rédigé par Eugénie Zvonkine

Découpage

En romain : évocation verbale / *en italique : évocation non verbale* / souligné : évocation verbale et non verbale.

00mn00s - Générique

00mn17s - Son d'un magnétophone qui s'allume. Irène raconte qu'étant petite, elle ne connaissait son père qu'en photographie. *Irinka prie puis embrasse la photo*.

00mn50s - *« Irinka & Sandrinka »*

00mn54s - *Irène et Sandrine sont autour d'une table couverte de photos,* Irène explique pourquoi elle ne parle pas russe et évoque ses parents.

01mn34s - *« Irinka »*
Irène se souvient qu'enfant, sa mère l'a amenée chez le photographe et qu'une automobile l'a terrifiée.

02mn37s - *« Grand-père »*
Irène parle de son père, le grand-père de Sandrine, et de la Révolution russe. *Le grand-père Eugène chevauche habillé en Saint-Georges, un squelette court dans une rue entre les pendus.*

03mn08s - *Des images d'archives retouchées de l'époque évoquent la Révolution.*

03mn33s - Eugène s'enfuit à cheval et traverse plusieurs épreuves avant d'être arrêté par les Roumains. Irène raconte sa libération à Sandrine.

04mn14s - Les parents d'Irène se marient malgré la désapprobation de leurs parents.

04mn38s - Sandrine se souvient de son grand-père *et revoit dans son imagination la chambre de ce dernier.*

05mn14s - *« Sandrinka »*
Sandrine raconte ce qu'elle s'imaginait de son passé étant enfant. *Sandrinka dessine un piano et en fait sortir des paysans moldaves qui dansent avec elle. L'ombre de son grand-père joue du piano.*

06mn48s - *« Le conte de fées »*

06mn53s - *Sandrinka entre dans les pages d'un livre de contes et arrive dans un château. Dans la galerie de photos, son grand-père reprend vie et valse avec elle.*

08mn38s - *Elle se retrouve seule dans une grande pièce.* Irène parle du conflit entre les Stoïanov et les Baranov. *Des petits soldats rouges et blancs se font la guerre. Sandrinka est sauvée par son grand-père habillé en Saint-Georges.*

10mn15s - *« L'enterrement »*
Irène parle du décès de sa mère. *Irinka suit le cercueil à travers l'église puis au cimetière.*

11mn29s - Irinka vient vivre chez ses grands-parents Baranov, mais le grand-père décède. Elle se retrouve chez les Stoïanov où elle est élevée de manière stricte et froide.

13mn15s - *« Irinka & Sandrinka »*

13mn22s - *Irinka voyage en train vers Paris.*

13mn50s - Les deux femmes évoquent les parents de Sandrine en regardant des photos. *Sandrinka descend du train à la gare. Irinka & Sandrinka marchent l'une vers l'autre, s'étreignent.*

15mn11s - Sur le générique, Irène dit que la maison Stoïanov a brûlé et qu'elle ne reviendra jamais en Russie.

Jouer pour se réinventer une histoire

Le jeu est le principe structurant d'un film dont le type de narration va du conte de fées au récit autobiographique en passant par la bande dessinée ou le roman-photo.

IRINKA & SANDRINKA se présente au spectateur comme un ensemble foisonnant et hétéroclite. Les techniques d'animation correspondent aux niveaux de narration et permettent de les distinguer[1]. L'entretien entre Sandrine et Irène est présent tout au long du film dans la bande-son. Mais il est aussi représenté à l'image par un dessin animé à la mine de plomb, légèrement tremblant, réalisé par Jean-Charles Finck. Le monde dans lequel évolue la petite Irinka est composé d'images d'archives, de collages, d'affiches de propagande soviétiques (aux dominantes rouge, blanche et noire et aux formes géométriques), de dessins populaires russes. Sur ce fond, Irinka elle-même est dessinée à l'encre de Chine et animée de manière traditionnelle. Enfin, l'univers de Sandrinka est inspiré des illustrateurs de contes russes. Cependant, les techniques s'interpénètrent : dans l'entretien Sandrine-Irène des photos sont incrustées dans l'image, même chose dans la galerie du château imaginaire dans lequel entre Sandrinka. Cette incohérence n'est qu'apparente : les trois niveaux de narration sont contenus dans un autre niveau, celui de l'imaginaire de Sandrine (c'est elle qui réinvente jusqu'aux souvenirs d'Irinka) ; il assure donc la cohérence du film.

Deux fois deux

Malgré l'apparente disparité du matériau, une structure claire tient l'ensemble du film. Les deux personnages principaux ont chacun deux formes : Irène, la femme adulte qui se souvient de son passé, Irinka, l'enfant ballottée par la vie ; Sandrine est représentée en adulte et sous sa forme enfantine, Sandrinka. Le film est ainsi construit sur la proximité entre les deux femmes, rendue possible par le rapprochement entre les enfants qui sont en elles. Le suffixe russe imposé au très français prénom Sandrine (Sandrinka) crée une rime entre leurs prénoms. Sandrine Stoïanov utilise la même technique pour dessiner les petites filles et l'on ne peut les distinguer que grâce à leur coupe de cheveux (courts pour Irinka, longs pour Sandrinka). Ce rapprochement atteint son point d'orgue à l'arrivée du train en gare. C'est Sandrinka et non Irinka qui en descend. A force d'avoir écouté et réinventé afin de se l'approprier le passé d'Irène, Sandrine s'imagine à sa place. Cette empathie réciproque nous est racontée par les retrouvailles d'Irinka & Sandrinka dans un espace abstrait. L'animation change à cet instant pour se rapprocher du tremblé de celle de l'entretien, montrant qu'il s'agit ici d'une rencontre entre les enfants qu'il y a en chacune des deux femmes.

Cette quasi gémellité est reproduite par les poupées russes qui apparaissent à chaque chapitre (et qui ne se différencient que par la couleur du foulard). Mais elles représentent également la structure du film : à chaque nouveau chapitre, alors que nous avançons dans le dévoilement des personnages et de leurs souvenirs, la taille des poupées diminue.

Le jeu, malgré tout

Au début de chaque chapitre, le carton s'ouvre en volets latéraux, tels des rideaux. Les nombreux plans en pied des personnages se tenant frontalement devant la « caméra », les personnages se distinguant clairement du décor participent aussi d'un dispositif théâtral. Cette référence ajoute un aspect ludique à un film au propos souvent sombre. La composante du jeu est ici essentielle. Ainsi de Sandrinka déambulant dans le château imaginaire : le jeu intervient de manière magique en redonnant vie à la photo du grand-père. Ce « jeu malgré tout » permet d'éclairer les moments les plus violents du récit. L'influence du conte se mélange avec les références à l'Histoire : c'est sur un cheval de Palekh (dessin traditionnel russe sur bois) que le grand-père Eugène saute du Palais d'hiver. Mais ce cheval est également rouge comme dans La Baignade du cheval rouge de Petrov-Vodkine, tableau symbolisant l'arrivée imminente de la révolution.

1. Des informations complémentaires sur les techniques d'animation utilisées sont disponibles sur le site de Centre Images.

PROPOS DE SANDRINE STOÏANOV

Quand les pays divorcent

Le point de départ du film vient de mon enfance. J'avais ce nom de famille, Stoïanov, dont je ne savais pas l'origine exacte. Je ne connaissais pratiquement pas la famille du côté de mon père, ne parlais pas russe et n'avais jamais été en Russie. Les gens me demandaient d'où venait mon nom et cela m'agaçait de ne pas savoir répondre. Du coup, quand j'ai choisi un sujet pour le diplôme de fin d'études des Beaux-Arts, ces questions se sont imposées et j'ai décidé de faire un travail autour de mon grand-père. Mon travail se composait d'un côté de croquis pour témoigner de mon quotidien, d'autre part de photos de famille retrouvées et de certaines des photos prises par mon grand-père (architecte, il pratiquait la photographie, le dessin et le piano), collées et retravaillées dans une sorte de journal. J'ai aussi rencontré tous mes oncles et tantes du côté Stoïanov. C'est ainsi que j'ai revu Irène et que j'ai enregistré un entretien avec elle sur un magnétocassettes. Cette rencontre m'a bouleversée et en rentrant j'ai dû « vomir » des dessins sur son histoire.

Trouver sa voix

Cet entretien a été la pierre d'achoppement et le fil rouge du film. Avec Jean-Charles Finck, nous avons construit le scénario sur ce fil ténu de réel sonore qui tranchait avec l'onirisme des images. Mais au dernier stade du travail, nous avons dû y renoncer à cause de la qualité technique très insuffisante de la bande, qui nuisait à la compréhension du film, et je me suis résolue à faire interpréter le rôle d'Irène par une

comédienne, et à interpréter mon propre rôle. Finalement, la rencontre avec la comédienne Lucienne Hamon a été formidable. Elle s'est totalement identifiée à Irène et a réussi à faire en sorte qu'on puisse vraiment croire que c'est Irène qui parle. Elle-même a des origines russes et a vécu un passé en certains points similaire à celui d'Irène. Cette proximité me semblait nécessaire.

Des images et des lettres

Le film part d'une réalité pour la réinventer. J'avais de la Russie une connaissance approximative et c'était cette Russie imaginaire que je voulais représenter. Mes influences ont été surtout visuelles, allant de l'illustrateur de livres pour enfants Bilibine et des peintures traditionnelles orthodoxes sur bois à Alexandre Rodtchenko et El Lissitski, leurs peintures, photomontages et affiches de propagande. En littérature, j'étais attirée par certains auteurs tels qu'Andreï Makine ou Nina Berberova, dont l'itinéraire va, comme celui d'Irène, de Russie en France. L'alphabet cyrillique, que je ne déchiffre pas, a aussi été une inspiration visuelle importante.

Mon but était de recréer un univers à partir de ces influences croisées, après me les être réappropriées : j'ai donc systématiquement transformé ce que j'utilisais. Je me suis même mise en scène pour reproduire une des affiches d'Alexandre Rodtchenko (La femme au foulard, 03mn54s), de cette façon j'habitais physiquement la citation. Je n'ai pas voulu aller en Russie, connaître « en vrai » ce pays qui me hantait, avant d'avoir terminé le film, afin d'être sûre de dépeindre la Russie que j'avais recréée dans mon esprit étant enfant.

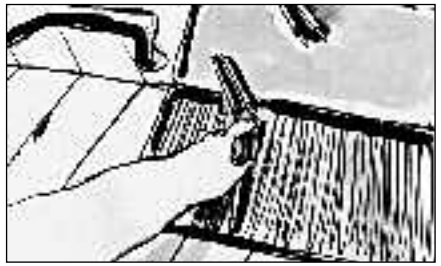
Le coup de main

Ce désir de faire passer par le prisme de ma réinterprétation tous les éléments hétéroclites qui composent le film m'a poussée à faire l'essentiel du travail d'animation, de décor, de composition, de couleur et de trace moi-même, alors que j'étais novice dans ce métier. J'aurais pu confier davantage de travail à d'autres, ce qui m'aurait permis de finir le film plus vite, mais j'avais du mal à m'en séparer et à en remettre quoi que ce soit entre d'autres mains, mises à part celles de Jean-Charles, qui faisait le montage image et son, et dont l'esprit de synthèse a structuré efficacement mon film.

Quand le projet du film est né, j'avais un fouillis d'images en tête, que j'avais du mal à ordonner pour en faire une narration intelligible. C'est en cela que Jean-Charles m'a apporté une aide précieuse. Il m'a semblé intéressant d'incarner ce regard extérieur sur moi : je lui ai donc demandé de réaliser la partie du film qui dépeint mon entretien avec Irène. Sa manière de dessiner donne à ces images un style très différent du reste du film et apporte, si ce n'est un regard objectif, une autre subjectivité que la mienne dans le film.

Trouver son lieu

Ce qui m'a permis de me reconnaître dans le récit d'Irène, c'est le lien que je ne pouvais m'empêcher de faire entre son enfance et la mienne, mais aussi la comparaison entre le déchirement de son pays en deux factions ennemies et l'antagonisme de ses deux familles. A mon échelle, j'ai connu un déchirement durant toute mon enfance, celui du divorce de mes parents et de l'opposition farouche entre leurs familles. Dans le film, je tente ce rapprochement entre les bouleversements individuels et historiques. La petite histoire des guerres familiales et la grande Histoire des pays qui divorcent. Ces drames, qu'ils soient humains ou historiques, ne laissent que peu de place à l'enfant qui s'y trouve pris. Faire ce film, c'était tenter de trouver ma place, c'était une façon de se créer un lieu d'existence, qu'il soit réel ou imaginaire.



La promenade du souvenir

Le moment où Sandrine se souvient de son grand-père se démarque par un parti pris inhabituel, celui de la « caméra subjective ». C'est un choix singulier dans un film d'animation puisqu'il s'agit d'une caméra virtuelle, créée « par ricochet » dans l'imaginaire du spectateur à partir des images du dessinateur (de 04mn38s à 05mn14s).

Le plan commence sur une porte dont nous nous rapprochons, puis une main d'enfant entre par le bas du cadre et l'ouvre. Cette main nous indique qu'il s'agit bien d'une « caméra subjective » et qu'il y a coïncidence temporaire entre le mouvement de la caméra imaginaire et de l'héroïne du plan, Sandrinka.

Un décalage progressif

Commence alors un long plan en mouvement, interrompu par trois inserts très courts (moins de 2 secondes chacun pour un plan de 36 secondes). L'essentiel de l'image est réalisé à l'aide d'une animation à l'encre de Chine aux couleurs blanches, noires et marron. S'y trouvent insérés des éléments hétéroclites non dessinés par la réalisatrice. Ainsi, lorsque la caméra-Sandrinka s'approche du lit, elle voit aux murs deux photographies noires et blanches qui se démarquent à peine dans l'image monochrome et un portrait en couleur d'un Indien. C'est ce portrait, photographié, qui se retrouve quelques instants plus tard isolé et mis en valeur par un insert fixe.

Dans le plan en mouvement, la seule altération de ce portrait vient de l'angle de vision de Sandrinka, qui le déforme légèrement. De plus la caméra ne s'attarde pas spécialement sur lui, il reste dans le coin droit supérieur du cadre. Montré en insert, le portrait capte notre attention, alors que nous ne l'avions pas vraiment remarqué auparavant.

Le décalage entre la présentation des objets dans le plan en mouvement et dans les inserts va s'accentuer. Le deuxième objet, un dyptique de Saint-Georges, sera plus modifié par le dessin (un réveil et une lampe au premier plan le dissimulent partiellement) avant d'apparaître parfaitement exposé dans l'insert. Puis l'étui à cigares avec le fume-cigare sont totalement dessinés à l'encre de Chine dans le plan avant d'apparaître en photographie, dans une « mise en scène » qui ne correspond pas à sa disposition dessinée (le fume-cigare est à gauche de l'étui ouvert, puis à droite de l'étui fermé.)

En même temps, l'image se désolidarise progressivement du son : en voix off, Sandrine se souvient de son grand-père ; l'exploration de la chambre du grand-père semble illustrer le propos. Sandrine précise qu'il jouait souvent du piano et nous entendons quelqu'un jouer. Pourtant lorsque Sandrinka arrive au piano, il n'y a personne et elle effleure elle-même ses touches. De même, au lieu de voir le geste du grand-père donnant des crayons à Sandrinka, nous la voyons se servir de ceux-ci, déjà à disposition. Le plan en mouvement est donc autre chose qu'une simple illustration du texte.

Dans ce plan, Sandrinka emprunte l'itinéraire inverse de celui de Sandrine dans son récit. Elle parle de son grand-père qui « apparaissait de sa chambre, jouait une valse ou quelque chose d'autre et puis redisparaissait ». Or, dans le plan, le grand-père est absent, et c'est Sandrinka qui pénètre dans sa chambre. Cette démarche du « chemin inverse » n'est autre que celle de la mémoire active, qui « remonte le fil des souvenirs ». Ce serait donc Sandrine qui, pour se souvenir de son grand-père, pénètrerait dans sa chambre sous la forme de Sandrinka, grâce à ses souvenirs de lui en tant que petite fille.

Se souvenir pour créer, créer pour se souvenir

Cette démarche rappelle le rapport entre le plan en mouvement et les inserts. Dans le film, nous voyons d'abord l'objet intégré à l'univers de l'animateur (partiellement ou totalement redessiné) puis le point de départ (photographie de l'objet lui-même), alors que dans le processus créatif l'objet qui sert de point de départ vient avant sa transformation artistique.

Il est donc essentiel que le plan se termine par le geste de Sandrinka vers ses crayons. C'est par ce geste créateur que passera l'artiste pour aller de son passé à l'œuvre d'art. Tout le film n'est que le résultat de cette démarche. Le plan boucle sur lui-même puisqu'il se termine par le geste (dessiner) qui est à l'origine du film lui-même. Il devient ainsi le « plan originel » du film. Les trois objets représentés en inserts sont ceux qui avaient inspiré à Sandrine Stoïanov son travail de fin d'études aux Beaux-Arts, ce qui confirme la place primordiale de ce plan dans le film.

L'insert manquant

L'autre objet qui se détache dans le plan en mouvement est la poupée russe : de couleur rouge, on en aperçoit quatre qui trônent sur le piano. Image récurrente et structurante dans le récit, elles viennent d'ici, de cette « pièce originelle » où la cinéaste a puisé son inspiration. Ces poupées qui représentent le dévoilement progressif de ce qu'il y a à l'intérieur (d'une chambre ou de la tête de quelqu'un) n'ont pourtant pas d'objet réel « de référence » qui nous serait présenté en insert.

Les maisons et les poupées

La séquence (de 11mn29s à 13mn15s) se divise en deux sous-parties : la vie chez les Baranov puis chez les Stoïanov. La différence de longueur entre les deux est significative : si le bonheur chez les Baranov est rapidement évoqué (en un seul plan), le récit du malaise chez les Stoïanov demande plus de temps.

Les plans d'introduction sont situés dans un espace abstrait qui reprend les thématiques visuelles du film : Irinka se trouve sur un échiquier, rappel du combat entre rouges et blancs présenté comme une lutte de petits soldats, assimilée à celle entre les deux familles.

La différence d'animation entre Irinka qui bouge de manière fluide et les grands-parents, photographies animées, pantins de papier aux visages immuables, permet de souligner leurs relations. Là où le geste du grand-père Stoïanov frappe par sa réserve — le refus n'est signalé que par le mouvement d'une main, relayé par un dandinement de tête de la grand-mère —, les bras du grand-père Baranov s'ouvrent avec la sincérité brusque d'un guignol (mouvement latéral des bras). Ce geste de bienvenue est d'ailleurs montré deux fois.

Une petite fille et l'Histoire

La solitude de l'enfant pris dans les conflits familiaux et les bouleversements historiques est un thème essentiel du film. La première image de la séquence montre Irinka, seule au milieu d'un plan sombre, une bougie à la main. Ce procédé est repris plus loin, lorsque Irinka change de maison. Nous voyons la petite fille, seule au milieu du plan, puis un rapide « zoom » arrière révèle le nouveau contexte dans lequel elle devra trouver sa place : une maison encadrée par les deux Stoïanov gigantesques.

L'idée de solitude est également rendue par un parti pris récurrent : la présence d'êtres fantomatiques. Ils apparaissent dès la séquence de l'automobile lorsque Irinka marche dans une rue au milieu de passants transparents, évanescents. L'ombre du grand-père jouant du piano vient redonner vie au disparu. Le thème du fantôme trouve son aboutissement avec l'effacement du grand-père Baranov (12min 02s). Métaphore de la mort, il révèle l'aspect incertain et fuyant de la réalité vue par les yeux de l'enfant.

La maison de poupée

Malgré les circonstances dramatiques (Irinka vient de perdre sa mère), le jeu reste un élément essentiel, même s'il n'est pas toujours joyeux et rassurant. Initialement, Irinka devait être assise sur les genoux du grand-père Baranov. La réalisatrice l'a déplacée afin de mettre en évidence les bouleversements de sa vie : Irinka joue avec sa peluche qu'elle trempe dans une bassine et nettoie avec une brosse. Puis la maison des Stoïanov se présente comme une maison de poupée. Quand Irinka se réveille dans sa nouvelle chambre, le rapport de forces a changé, elle est à son tour devenue une poupée. Elle est entourée de poupées géantes (les jouets hypertrophiés étaient déjà angoissants dans le château). Des mains (venant d'une gravure du début du vingtième siècle) entrent par le haut du cadre pour la saisir comme une poupée et lui faire subir le rituel de son propre jeu : elle est plongée brutalement dans un bain, puis récurée avec une brosse. Son habillement rappelle celui des « poupées à habiller » en carton. La violence de ce traitement est soulignée par la brosse qui est une photo d'objet en couleur face à une Irinka dessinée en noir et blanc qui semble plus fragile. Cette brutalité se retrouve dans le geste de la gouvernante (dont les mains géantes manipulent Irinka) lorsqu'elle la frappe sur les doigts pour l'obliger à manger proprement.

Une danse grinçante

Cette séquence relate les changements de l'univers de la petite fille, vus par ses yeux. La bande son raconte l'itinéraire émotionnel du personnage à sa manière. Nous découvrons ainsi les rythmes et les sons de l'enfance d'Irinka. L'univers rassurant des Baranov est caractérisé par le grincement répété sur un rythme régulier du fauteuil à bascule du grand-père, qui continue à se balancer quelques instants après sa disparition, émettant un dernier son plaintif.

Peu après celui du fauteuil, un autre grincement se fait entendre, chez les Stoïanov cette fois. Lorsque la grand-mère Stoïanov tend la main pour inviter Irinka à entrer dans la maison, son mouvement est accompagné d'un grincement. Ce son annule la possible bienveillance du geste et rappelle avec humour une expression idiomatique russe : faire une chose « avec grincement » (« so skripom ») signifie la faire à contre-cœur, en se forçant. Nous retrouvons le grincement lorsque la fillette tente de manier les couverts surdimensionnés.

Le rythme sonore change et devient plus saccadé, ponctué par des sons agressifs comme le coup de baguette sur les doigts de l'enfant, ou le claquement des mains de la grand-mère appelant ses servantes. La musique, chez les Baranov, créait une inquiétude latente grâce à quelques sons de violon chuintés. Chez les Stoïanov, elle évolue sur un rythme de danse, mais « déraille » systématiquement vers la dissonance, signifiant parfaitement le malaise de la maisonnée malgré des apparences préservées.

Du scénario au film

Le départ d'Irinka vers Paris est une séquence courte et intéressante à étudier. Tout d'abord, si nous comparons le scénario, le story-board[1] et le film, il apparaît qu'un personnage a disparu dans le film : il s'agit de la gouvernante. Qu'apporte son élimination ?
De plus, le voyage d'Irinka vers Paris est représenté par trois plans seulement. Chacun d'entre eux relate le voyage de manière différente. On pourra analyser la façon dont ces trois plans relatent l'état émotionnel de l'enfant.
En énumérant les éléments hétéroclites dans ces plans, analysons quelle image synthétique Irinka garde de l'Union soviétique, dans l'imaginaire de Sandrine. Parmi ces éléments : un Staline gigantesque dans une position rappelant les affiches de propagande, des ouvriers dessinés par le célèbre illustrateur Vladimir Lebedev sur la couverture d'un recueil du poète pour enfants soviétique Samuel Marchak (HIER ET AUJOURD'HUI, 1925).

1 - L'intégralité du scénario et du story-board sont sur le site www.centreimages.fr/education

Extrait du scénario

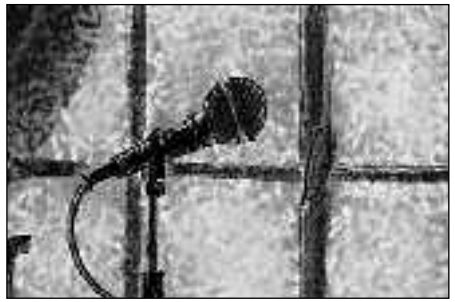
IRENE : *« Et alors, au bout de deux ans, mon père, ton grand-père Eugène, il s'est marié en France et il a demandé à grand-père Michel de me faire venir. Il s'est trouvé que la gouvernante partait pour la France. Alors je suis partie pratiquement seule avec cette femme que je connaissais à peine… »*

Irinka est assise dans le train, une photo de son père sur les genoux, accompagnée de la gouvernante. Par la fenêtre, elle voit s'éloigner la maison des Stoïanov. Puis elle voit défiler, comme s'il s'agissait du paysage, des images issues de films d'archives : moments forts de la révolution de 1917 puis de la reconstruction stalinienne, spectacles des jeunesses communistes, enfin une image caractéristique de Paris, la tour Eiffel dans les années vingt, qui ensuite coulisse latéralement pour finalement laisser la place à une image de la gare du Nord, à la même époque.

Extrait du story-board

Photogrammes des trois plans du film

✍ Les images et le son : contre ? tout contre ?

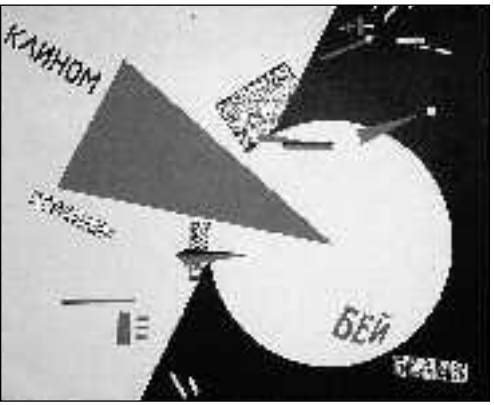


Le film entretient un rapport non illustratif entre images et sons. Une des premières difficultés dans le travail sur le film est donc de tenir compte de tous les éléments simultanés. Ainsi un exercice révélateur peut être de faire un découpage séquentiel du film en ne tenant compte que de l'entretien Irène-Sandrine puis d'en faire un qui ne tienne compte que des images. La comparaison entre les deux révélera la complexité de la structure du film.

✍ Le film d'animation et la démarche documentaire

Une des particularités du film est le rapport qu'il tient à maintenir avec des points de départ réels, qu'il s'agisse d'objets (les trois objets souvenirs du grand-père) ou de la réalité d'un entretien (le point de départ du film est celui avec Irène enregistré par Sandrine), alors que l'on attend le film d'animation plutôt sur le terrain de l'imaginaire. Il peut être intéressant d'établir des parallèles avec d'autres films d'animation travaillant le lien entre la démarche documentaire et le souvenir et l'imaginaire individuels, tels que VALSE AVEC BASHIR d'Ari Folman (2007) ou PERSEPOLIS de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (ci-contre, 2007). N'oublions pas que la bande dessinée, quant à elle, explore le rapport entre l'imaginaire et la mémoire de l'Histoire depuis longtemps (dans MAUS de Art Spiegelman, par exemple).

✍ « Avec le coin rouge, bats les blancs ! » (El Lissitski, 1919-1920)



L'importance des affiches de propagande soviétiques est évidente dans le film. En prenant un exemple d'affiche particulièrement connue nous pourrons mettre en évidence leurs constantes formelles (couleurs, formes, utilisation de la typographie). Une fois ces éléments mis en évidence nous pourrons observer la manière dont Sandrine Stoïanov les utilise dans le film (par exemple, lorsqu'elle met des images d'archives en plein écran, mais les « découpe » en deux morceaux géométriques en les coloriant en rouge et vert, 03mn13s).

L'affiche en couleur est visible, ainsi que d'autres affiches de propagande russe, à cette adresse http://sovietposter.blogspot.com/search/label/Lissitzky

✍ La sobriété d'une victime de l'Histoire

Les mots lors du générique de fin sont révélateurs. Irène parle de la maison des Stoïanov mise à sac, mais sans se dire choquée ou traumatisée par ces événements violents, elle n'exprime sa tristesse que par rapport à l'album photo disparu. Ce déplacement révèle la sobriété de son expression. Irène ne parle pas frontalement de sa souffrance. Celle-ci transparaît cependant violemment dans ses derniers mots : « Je n'y retournerai jamais. » Il serait intéressant de travailler sur son expression verbale tout en retenue (euphémismes, litotes et déplacements) et sur la manière dont Sandrine Stoïanov exprime cette souffrance non dite par ses images.

OPEN THE DOOR, PLEASE

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Lors de la réalisation d'une photo de classe, un photographe est confronté à un problème de taille : un élève trop grand dépasse du cadre.

LES RÉALISATEURS
Les cinéastes et plasticiens Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sont nés au Liban, en 1969. C'est grâce à leur deuxième long métrage A PERFECT DAY (2005), couronné de plusieurs prix, qu'ils commencent à acquérir une certaine notoriété. Le film suit les moments d'égarement d'un jeune homme perdu entre le passé non digéré de son pays et le présent de sa ville, Beyrouth, qui se modernise. Jouant sans cesse sur la perméabilité de la frontière entre fiction et documentaire, leurs courts et leurs longs métrages traitent de la difficile cohabitation entre un individu et l'espace dans lequel il s'inscrit. Dans leur dernier film, JE VEUX VOIR, présenté au festival de Cannes dans la sélection Un Certain Regard, Catherine Deneuve joue son propre rôle, celui d'une actrice qui décide de voir les dégâts engendrés par la guerre dans le sud du Liban. Commande réalisée dans le cadre du projet collectif ENFANCES, OPEN THE DOOR, PLEASE est leur premier film tourné en France.

FICHE TECHNIQUE
Production Tara Films, Arte
Scénario Yann Le Gal, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige
Réalisation Joana Hadjithomas, Khalil Joreige
Image Benoît Chamaillard
Son Lionel Garbarini
Montage Tina Baz Le Gal
Interprétation Maxime Juravliov, Bernard Lapène, Gilbert Traina, Lucie Pichon
France, 2006, 12 mn, 35 mm, 1:2,39, Dolby SR, couleurs

Dossier rédigé par Amélie Dubois

Genèse

Enfances
A l'origine d'OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a le projet de Yann Le Gal de faire un film collectif sur l'enfance de grands cinéastes et de mettre en évidence un épisode, plus ou moins librement inspiré de leur passé, qui a pu être constitutif de leur personnalité artistique. Chacun des courts métrages qui composent ENFANCES prend pour point de départ une citation du cinéaste choisi et une anecdote extraite de sa jeunesse. Le scénario écrit par Yann Le Gal s'inspire d'un événement tirée de l'enfance de Jacques Tati (1907-1982)[1], qui renouvela le genre comique par la singularité et l'inventivité de son style burlesque, très graphique, et une utilisation du son tout à fait novatrice. Cette anecdote sera maintenue dans la version définitive du scénario, remanié par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui, d'après leurs dires, ne pouvaient pas mieux tomber en se voyant attribué le film sur Tati.

Encadrement d'une trajectoire
Lors d'un cours d'anglais actif (méthode appliquée par le professeur dans le film et dont on retrouve des échos dans les films de Tati), le futur cinéaste se vit demander — dans la langue de Shakespeare, donc — d'aller ouvrir la porte de la classe puis de la refermer. Au lieu de rester à l'intérieur de la classe, Tati sortit dans le couloir, referma la porte derrière lui et fit l'école buissonnière. La première version du scénario suivait, en partant de ce gag, les pérégrinations de Tati en dehors de l'école et l'entraînait dans un cirque. Hadjithomas et Joreige modifient cette trajectoire en la mettant en scène à l'intérieur de l'école. Ils rajoutent également l'idée de la photo de classe. Celle-ci entre non seulement en résonance avec le cinéma de Tati, qui ne cesse de jouer avec les cadres, de les déjouer, mais nous renvoie — non sans ironie — à un élément de sa vie : il se destinait au départ à être encadreur, comme son père. Quant au gymnase qui sert de décor dans le film, il est une référence directe aux débuts de Tati, qui a démarré sa carrière de comique en faisant des imitations de sportifs.

La vie moderne
Autre source d'inspiration d'OPEN THE DOOR, PLEASE, cette phrase de Tati, citée en épilogue du film : « La vie moderne est faite pour les premiers de la classe, ce sont tous les autres que j'aimerais défendre. » Une phrase qui résonne fortement avec toute l'œuvre du cinéaste. On pense entre autres à MON ONCLE (1958) et à son opposition entre deux modes de vie, à travers deux types d'architecture : l'une hyper-moderne et l'autre vieillotte et tarabiscotée qui caractérise la maison de Monsieur Hulot. Ce personnage récurrent de l'œuvre du cinéaste, qui en est également l'interprète, est reconnaissable à sa longue silhouette, son imperméable beige, sa pipe et son chapeau. Ce corps trop grand constitue l'une des motivations premières de la mise en scène d'OPEN THE DOOR, PLEASE, permettant de mettre une certaine idée de la modernité (mécanisation, normalisation, fonctionnalité) à l'épreuve de la vie, de ses débordements hautement créatifs.

1. Cette anecdote est relatée dans JACQUES TATI, SA VIE ET SON ART, de David Bellous (Seuil, 2002, p.23), ainsi que dans TATI, de Marc Dondey (Ramsay, 1989, réed. 2002)

PROPOS DE JOANA HADJITHOMAS ET KHALIL JOREIGE

Changement et continuité

Joana Hadjithomas : On s'est demandé si, en passant d'un lieu à un autre (du Liban à la France), on allait pouvoir continuer à faire des films, à se réapproprier la matière cinématographique à travers nos obsessions, ce qui nous habite. Comment faire notre cinéma dans ce qui n'est pas proche de nous au départ ? C'est difficile de transporter en France tout ce travail que l'on fait sur l'image. On ne voulait pas écraser cette série de courts métrages avec toutes nos préoccupations. Et en même temps, on avait une certaine liberté dans la commande...

Khalil Joreige : On a accepté ce projet initié par Yann Le Gal car il s'inscrivait dans la continuité de notre travail autour de la place de l'individu dans un espace, dans une communauté. Ce qui nous intéressait fondamentalement dans ce film pourtant historique, c'était de réfléchir à notre présent — c'est ce sur quoi on a toujours travaillé — et notamment notre rapport au monde « managerial », à cette idée de rationaliser les choses, d'avoir une place pour tout. Ce film était pour nous une nouvelle façon d'essayer d'introduire des dysfonctionnements là-dedans. Le film pose une question d'aujourd'hui : quelle est ma place dans le monde ? Au Liban, comme on est dans une imagerie que, nous, on appelle minoritaire, on se sent très responsable chaque fois que l'on pose une caméra quelque part. Si je montre un visage, il peut être interprété comme représentant et ambassadeur de ce qu'est le Liban aujourd'hui. En France, on n'a pas cette responsabilité.

Méthode de travail

K.J. : Yann Le Gal a tout de suite accepté notre méthode de travail qui consiste à changer beaucoup le scénario, qui a été flottant jusqu'à la fin, même pendant le tournage. On travaille toujours comme ça : le scénario n'est pas un guide que l'on va respecter à la lettre, il change en fonction des décors que l'on trouve, des acteurs que l'on a. On ne donne pas de scénario aux acteurs.

J.H : On a eu très vite l'idée de la photo de classe, parce qu'il fallait justement faire rentrer dedans ce corps trop grand. Tout de suite on a eu cette image du corps coupé, ça nous amusait. Puis il a fallu trouver des lieux pour écrire véritablement le film. A un moment, il y a une série de vitres devant lesquelles il passe, ça on l'a trouvé par hasard et on s'est dit qu'on allait l'utiliser.

K.H. : En effet, un lieu nous pose des questions, nous intrigue, et à partir de là il commence à y avoir des scénarios possibles. Après, on a plein de notes et à partir de ces notes, de nos envies, quelque chose se tisse. La séquence des ballons a été improvisée le jour même, on n'avait pas repéré ce lieu à l'avance par exemple. Mais tous les décors ne sont pas trouvés, il y en a qui ont été complètement construits dont celui de la classe. Il y a aussi dans le film des choses que peu de gens vont repérer et qui sont des hommages à Tati : le fait que l'on a enlevé des décors la couleur rouge est une référence à PLAYTIME (1967). Même à l'étalonnage, on a davantage blanchi la peau. 99% des gens ne le verront pas, mais c'est un plaisir personnel, une jubilation quand on peut travailler ce genre de détails.

Sensations

K.J. : Dès le début de notre proposition, on voulait aborder Tati en fonction de la pensée que son cinéma véhicule sur un monde moderne de plus en plus compartimenté, rationalisé et uniforme.

J.H. : On voulait rejoindre sa pensée, son travail sans tenter de faire comme lui, mais en rendant hommage à ses idées. C'est un peu difficile de prétendre savoir comment il a été jeune. Dans tous les films qu'on fait, et dans celui-là en particulier, il y a ce refus chez nous d'être dans une approche psychologique. On pouvait juste parler du fonctionnement de son corps par rapport aux éléments qui l'entourent.

K.J. : En faisant des recherches sur Tati, on a remarqué qu'il n'était pas drôle jusqu'à très tard. C'est ce que lui-même disait sur lui, c'était même une personne assez isolée, son sens comique s'est exprimé plus tard, après le service militaire, quand il a commencé à travailler sur le sport. Donc de là aussi est venue l'idée du gymnase. Mais on n'essaie pas de considérer que cet évènement-là est constitutif de ce qu'il sera plus tard. On parle de choses symptomatiques, on n'est pas dans le symbolique.

J.H. : Les producteurs demandent souvent le « pitch », mais nos films sont irracontables car on essaie de faire un travail autour de la sensation ; il y a un tas de sensations, de décrochements, qui sont à leur manière des petites histoires. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de narration, mais il y a tellement de narrations qu'on ne peut pas les rassembler et les mettre dans quelque chose d'uniforme. On voulait que la fin du film reste ouverte, que le spectateur soit actif avec nous. On pense que le film doit un peu agir comme un miroir et que le spectateur peut faire le choix de l'ennui s'il le veut, mais il peut aussi faire le choix de se poser des questions.

Playtime

Ce qui frappe lorsque l'on se réfère à l'anecdote qui inspira OPEN THE DOOR, PLEASE c'est l'audacieux remaniement dont elle fait l'objet dans le film (cf Genèse). Le gag de l'élève Tatischeff lui permettait de s'échapper de sa classe pour faire l'école buissonnière. Ici, il s'enfuit non pas à l'extérieur mais à l'intérieur même de son établissement scolaire. L'extérieur n'est donc plus associé à un espace de liberté. A contrario, l'intérieur de l'école n'est pas envisagé comme une prison mais comme le terrain d'un apprentissage ludique et intime où l'élève peut s'épanouir, jouer avec sa différence physique, se réapproprier l'espace, l'adapter à ses désirs, bref devenir son propre metteur en scène. C'est aussi une façon habile de déplacer sur un terrain temporel et spatial la problématique du personnage et de ne pas s'inscrire dans une approche psychologique. Son trajet est intérieur dans les deux sens du terme : le personnage se réapproprie l'espace et se révèle ainsi à lui-même, il découvre et éprouve le potentiel comique de son corps. Le cinéaste en gestation est là, qui fait ses premiers pas, et l'intérêt du film est dans les suspensions des gestes, des mouvements qu'il met en place, refusant la répétition stylistique[1] au profit d'esquisses visuelles et sonores, germes cinématographiques discrets et féconds.

Au final, ce garçon pourrait tout aussi bien être quelqu'un d'autre que Tati enfant, car après tout il n'est jamais appelé ni par son prénom, ni par son nom dans le film. Cet anonymat de l'élève met également en évidence le caractère impersonnel de l'école. Rappelons-nous que dans le premier plan du film, il est condamné par le cadre à être un uniforme sans tête. Ce choix des cinéastes donne au personnage une dimension universelle et relie plus largement une inscription personnelle dans un cadre donné à une forme cinématographique : la liberté est ici affaire de mise en scène, intérieure et/ou extérieure, rêvée ou réelle, que l'on ait affaire à un futur cinéaste ou pas.

Laisser du jeu

L'enjeu de la mise en scène dépasse alors la référence à Tati : comment composer librement à partir d'un cadre contraignant ? Hadjithomas et Joreige sont eux même confrontés d'une certaine manière à cette question, celle de laisser place à une expression personnelle au sein d'un cadre donné, à savoir une commande qui se réfère à la biographie et au cinéma de Tati et risque ainsi l'exercice de style scolaire. Au fil de la mise en scène le montage prend quelques libertés quant à la continuité temporelle et spatiale initialement suivie. Ménageant du jeu au sens propre comme au sens figuré, entre et dans les plans, il laisse la possibilité au corps de l'élève de s'échapper, de se perdre et nous avec dans de drôles de parenthèses. Le film est truffé de raccords faussés qui déroutent et créent de mystérieux trous d'air ; ce sont sans doute ces flottements-là qui constituent le trait d'union le plus évident entre l'univers du cinéaste français et celui d'Hadjithomas et Joreige. Dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT par exemple, Tati nous échappe dans un plan où l'on reste arrêté sur des membres d'un club de gym anormalement figés en position accroupie. On s'aperçoit rétrospectivement que c'est son passage hors champ qui les a troublés dans leur exercice, mais sur le moment on reste hébété de sa disparition.

Accordés

L'écolier d'OPEN THE DOOR, PLEASE a besoin de s'extraire du lot pour donner libre cours à son imagination mais son isolement ne nous entraîne pas pour autant dans une forme de misanthropie : il a clairement besoin des autres, voire de cet encadrement rigide, pour donner du relief, du sens à son monde. Là est toute la singularité du film qui reprend, à travers le personnage de la fille de la gardienne, le motif de la jeune fille à la fenêtre présent dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT ou plus largement cette idée d'un fil conducteur qui serait en fait une fille conductrice (comme dans PLAYTIME) pour la faire dévier vers une vision du monde et de l'art qui fait éclater les coutures sociales. En effet, c'est la présence de cette fille qui n'a pas accès au savoir qui, mine de rien, ouvre des brèches. Il n'y a pas que le corps atypique du grand garçon qui module l'espace, il y a aussi l'autre comme vecteur invisible, qui anticipe, suit, et accompagne jusque dans un dernier mouvement du regard son compagnon de jeu. La plus belle harmonie, le plus bel espace de respiration que trouvera l'élève dans le cadre, c'est auprès de cette fille devenue son égale alors qu'ils sont tous deux perchés en haut d'une corde, mis sur le même plan. Accordés l'un à l'autre pour se placer au-dessus des contraintes d'un monde formaté.

1. Par exemple, les deux cinéastes libanais n'utilisent aucune musique alors que les films de Tati sont inséparables de leurs ritournelles.

Essai d'ouverture

A l'origine d'OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a un cadre implacablement fixe sur lequel s'appuie la mise en scène pour mettre en évidence la rigidité imposée par la préparation d'une photo de classe. Le point de vue adopté restitue l'angle de prise de vues pour ainsi dire neutre choisi par le photographe que l'on entend, hors champ, donner ses directives[1]. Les élèves photographiés, accompagnés de leur prof d'anglais, sont tenus de respecter cet ordre formellement scolaire. Or un élément perturbateur contrarie d'emblée cette volonté d'uniformisation : un élève sort du lot, non pas parce qu'il ne respecte pas la discipline, mais parce que son corps, trop grand, n'est pas conforme à celui de ses camarades. Sa tête, hors champ, dépasse de ce cadre trop resserré pour l'intégrer et comprendre à priori la moindre ligne de fuite.

Fantaisie militaire

La perturbation de l'ordre établi se fait en plusieurs temps. A ce premier débordement de l'élève, à son corps défendant, en répond un deuxième : circonspect face au problème de taille auquel il est confronté, le photographe entre dans le champ pour l'étudier d'un peu plus près. De quoi créer une autre rupture, formelle mais aussi hiérarchique puisqu'il s'extrait de la place qui lui est assignée (comme le professeur pour imposer une certaine hiérarchie dans le placement) et sort de sa coquille pour s'exposer à l'image, fragilisant ainsi sa supposée autorité. Le déplacement — tout en légers grincements[2] — du grand garçon demandé par le photographe met en évidence le manque de souplesse de cette disposition étriquée. Il déclenche alors une série de micro-agitations qui sautent d'autant plus aux yeux et aux oreilles, malgré leur discrétion, qu'elles s'inscrivent dans un environnement qui réprime tout débordement et dans un silence qui met en évidence le moindre froissement, le moindre souffle d'air.

Un regard fuyant

Chaque geste mais aussi chaque ordre donne immédiatement lieu à une réaction, directe ou indirecte, aussi infime soit-elle. Portée par cette logique presque sérielle, la mise en scène produit d'étranges rapports de cause à effet. Ainsi, au moment même où le photographe déclare : « Il n'y a aucune symétrie, ça ne respecte pas du tout les règles de l'art », l'écolier encombrant placé au centre du cadre tourne légèrement la tête pour regarder vers le côté, comme si cet appel à la règle suscitait inconsciemment chez lui une réaction contradictoire. Le regard de l'élève a beau avoir intégré le champ, il le fuit, appelé par la présence hors champ d'une fillette qui l'observe derrière une vitre qu'elle nettoie. Le cadre fixe est alors rompu par le montage, par le raccord initié entre ces deux regards échangés. Le photographe n'impose plus son regard normatif, et tout d'un coup la séquence prend une orientation plus subjective soulignée par une nouvelle percée, en diagonale, qui vient contredire les lignes horizontales et verticales qui composent le plan. D'un dispositif qui excluait tout contre-champ sur celui qui regardait (le photographe), on passe ainsi à un dispositif plus ouvert où un échange est permis (il n'y avait pas vraiment eu de forme dialoguée jusqu'à présent mais seulement des phrases autoritaires, en anglais et en français, qui n'appelaient pas de réponses et n'étaient pas toujours clairement audibles).

Prendre la tangente

Le regard de la fillette initie un plan plus resserré sur le grand garçon, plan qui l'extrait du groupe, retient son visage et le fait exister individuellement à l'image. Cette distinction se confirme dans un autre échange de regard entre les deux enfants qui précise la perspective transversale du mouvement de fuite à venir et ouvre progressivement une voie de sortie. Le basculement s'opère complètement quand la fillette sort sur le perron et fait une entrée en scène remarquée en claquant la porte derrière elle. En franchissant ce seuil, elle passe de spectatrice à actrice et transgresse un interdit car en tant que fille de la gardienne (et fille tout court) elle n'occupe pas le même rang que ces garçons de « bonne famille ». Cette intrusion visuelle et sonore sort la classe de la fixité formelle dont elle était prisonnière et crée un appel d'air dans lequel l'écolier embarrassant s'engouffre avec malice. Au lieu de refermer la porte sur la fillette, comme lui ordonne de le faire son prof en anglais, il la referme sur lui et fait de son auto-exclusion un gag. Ce retournement de la situation et de ses codes hiérarchiques est appuyée par le basculement total du point vue. La classe est vue de côté, sous un angle non plus frontal mais ouvert à l'entre-deux (l'espace intermédiaire entre le photographe et la classe), qui sera plus largement l'espace même du film. Le regard incarné, humain, de la petite fille se substitue dans l'angle de vue adopté à celui, formaté, du photographe, et semble permettre à cet élève différent des autres de s'engager dans une voie personnelle, bien plus libre et humaine : un long couloir adapté à sa silhouette longiligne.

1. Cette confusion entre la position de la caméra et celle de l'appareil photo est accentuée par cette phrase prononcée par le professeur : « Look at the camera, kids ! », le mot camera désignant l'appareil photo en anglais.
2. On entendra à nouveau ces grincements distinctifs de manière un peu plus prononcée dans la scène du gymnase, quand Tati s'amuse avec les cordes.

1

2

3

4

5

Correspondances

Les déambulations du grand collégien dans son école lui permettent d'habiter autrement les lieux et de dessiner des ouvertures. Les cloisons et autres lignes architecturales ne sont plus les signes d'une compartimentation définitive de l'espace (appréhendé comme une frontière infranchissable), mais autant d'éléments originaux d'une ponctuation vivante de l'écriture cinématographique : apparaissent des couloirs, des zones de transitions, qui laissent passer, tels des courants d'airs, quelques touches tatiesques, à commencer par de très discrets samples d'ambiances sonores de films de Tati. Bien plus que de simples clins d'œil, ces références se présentent comme les germes, les esquisses de son écriture.

Portes ouvertes
La fameuse porte du titre est un élément qui a une place de tout premier ordre dans le cinéma de Tati. On pense entre autres aux courants d'air provoqués par les entrées de Hulot dans son hôtel, aux portes mécaniques de MON ONCLE ou à la fausse porte vitrée dont ne reste que la poignée maintenue par le portier de PLAYTIME pour sauver les apparences.

« J'ai horreur de la symétrie »
Cette phrase prononcée dans LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (1974), de Luis Buñuel, pourrait s'appliquer au cinéma de Tati. Dans OPEN THE DOOR, PLEASE, l'impossibilité de créer la moindre symétrie dans la photo de classe vient du corps de l'élève, hors norme. Une mise en parallèle avec la scène des VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953) où Tati ne cesse de faire bouger malgré lui des cadres photographiques avec sa canne permet de voir encore une fois le prolongement formel de ce trait d'humour dévastateur.

Photo impossible
OPEN THE DOOR, PLEASE reprend, en le dilatant, un gag récurrent dans le cinéma de Tati : la photo impossible. Dans PLAYTIME, une touriste américaine sans cesse gênée par des passants n'arrive pas à photographier le stand d'une fleuriste. Dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, c'est Hulot qui perturbe un photographe sur le point de faire sortir le petit oiseau.

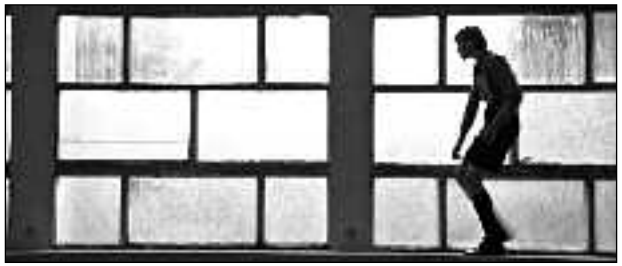
Points de suspension
Caché dans le gymnase, le grand garçon d'OPEN THE DOOR, PLEASE entre et sort dans le cadre suspendu à une corde, en suivant le mouvement d'un balancier. Au terme de son parcours, le cadre n'est plus une contrainte pour lui mais un espace de liberté où il apparaît et disparaît à sa guise. On retrouve cette apesanteur sous une autre forme à la fin de PLAYTIME : le basculement de bas en haut d'une vitre dans laquelle se reflète un bus nous donne l'impression que celui-ci monte et descend comme dans un manège : nouvelle forme d'émancipation des contraintes liées au cadre.

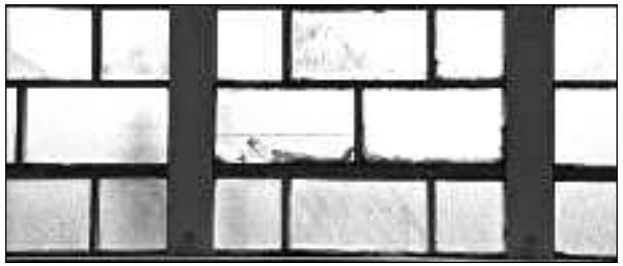
ANALYSE DE PLAN

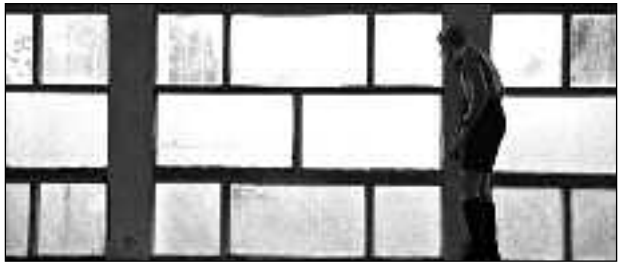
Un plan du film met en scène le passage du grand écolier devant un mur composé d'énormes vitres rectangulaires. En fuite, il tente d'échapper aux élèves partis à sa recherche. Un lent travelling latéral suit le mouvement du garçon qui rase le mur, de profil. Il apparaît en entier, dans un cadre tout juste sur mesure (de 06mn02s à 06mn25s).

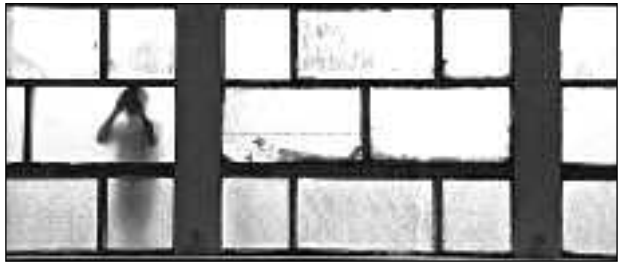
On retrouve dans ce plan des motifs déjà vus : des figures d'encadrement et d'enfermement particulièrement mises en évidence ici par l'angle de vue choisi, qui les fait apparaître comme des surfaces planes, des multitudes d'écrans

Entre les murs









opalescents superposés. La scène est saisie dans un léger contre-jour qui noircit les lignes du décor. De quoi créer la menace, pour l'élève, d'être rattrapé par cette compartimentation de l'espace, de retourner à l'intérieur d'un cadre plus étriqué qui rappelle celui de la prise de vue photographique. Cette impression est renforcée par la supposée transparence des vitres qui semble exposer l'élève en fuite au regard des autres, hors champ. De l'autre côté des vitres, son corps apparaît sans doute morcelé, un peu comme dans le plan où sa tête pointe à travers les fenêtres de deux classes.

Par ailleurs, une autre menace pourrait venir de chaque côté du cadre : on entend hors champ les pas de quelqu'un qui court dans les couloirs. Mais le doute plane : peut-on vraiment voir le grand écolier de l'autre côté du mur, alors que les vitres semblent opaques ? Les bruits de pas sont-ils ceux de la fille de la gardienne qui le suivait dans un plan précédent, ceux d'un professeur ou ceux d'un élève parti à sa recherche ? Aux traits surlignés du décor répondent des éléments de mise en scène plus vagues qui confèrent à cette traversée une autre dimension que celle purement pragmatique d'un passage d'un espace à un autre. Dans cet entre-deux, le positionnement du corps du garçon dans l'espace devient incertain, ouvert à tous ces possibles (intérieurs et extérieurs) qui tirent le plan dans diverses directions et font éclater ses contours apparents.

Le fantôme de la liberté

On relève à ce sujet la façon même dont l'acteur traverse le plan, en contre-jour, telle une présence fantomatique et erratique, tantôt ombre glissante sur ce mur-écran, tantôt caméléon qui se confond avec le décor. En effet, la marche un peu maladroite de l'élève le long du mur, les bras ballants et aux aguets, est ponctuée par son arrêt, derrière les colonnes qui séparent les blocs vitrés. Dans cette position, il n'échappe pas seulement au regard de ceux qui le recherchent de l'autre côté du mur, mais un peu aussi à celui du spectateur qui le distingue mal. A travers ce jeu d'apparition et de disparition, le fugueur acquiert un double statut, paradoxal, celui d'un corps à la fois détaché de cet ancrage répétitif et normatif imposé par l'arrière-plan et en même temps celui d'une silhouette qui peut complètement s'intégrer à cette rigidité spatiale, voire en jouer. De cette dualité émerge un sentiment de liberté. Liberté du personnage principal d'être dans le plan tout en échappant au regard et liberté du spectateur de circuler lui aussi dans le plan comme il l'entend, sans être soumis à un conditionnement dramaturgique.

Se faire son film

Par ailleurs, ce décor compartimenté qui défile en surface sous les pas du garçon peut évoquer une pellicule de cinéma que l'acteur traverserait au ralenti, photogramme par photogramme. Cette impression de mise en abîme est renforcée à la fin du plan par l'apparition, derrière une vitre du mur, d'un élève parti à la recherche du disparu. Ce dernier se colle contre le carreau pour voir si son camarade n'est pas de l'autre côté (et saute même pour mieux voir : c'est son tour de ne pas être avantagé par sa taille !). Trop tard, le fugueur est déjà parti (on pense alors à l'impossible rencontre dans PLAYTIME entre Monsieur Hulot et un employé de bureau, égarés qu'ils sont par le reflet des vitres). Ce surgissement désoriente car il nous renvoie alors à notre propre regard de spectateur et à l'idée d'une image-miroir, réversible : cet autre spectateur, double de nous, semble regarder à l'intérieur de l'image. On a alors l'impression que l'élève en fuite s'est évaporé dans la surface de l'écran, à l'intérieur d'un espace cinématographique personnel qu'il a lui-même défini au fil de son parcours.

Ce renversement se confirmera par la suite dans un des derniers plans du film. D'abord dans ce contrechamp de l'angle de vue du photographe : là encore, il semble avoir renversé l'image, à la faveur de son point de vue. Et puis dans le dernier plan du film, cette photographie en noir et blanc de la classe : coincé dans la profondeur de champ, à la demande du photographe, l'écolier apparaît flou, comme s'il était resté de l'autre côté de cette vitre trouble devant laquelle on l'a vu furtivement passer, à l'intérieur de cet espace cinématographique libre, insaisissable, qu'il a défini.

✍ Fenêtres sur cour

Parmi les motifs qui circulent dans OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a ceux constitués par les nombreuses fenêtres et portes vitrées qui apparaissent dans le film. Un travail de repérage de ces éléments peut permettre de s'interroger sur leur fonction. Les fenêtres sont-elles toujours filmées de la même manière ? En quoi participent-elles à la progression narrative du film et que disent-elles de l'évolution du personnage ? Quel mode de perception s'instaure dans le film par leur biais ? Quels sont les modes d'apparition et de disparition induits par ces composantes du décor ? Ces questions permettent d'aborder les notions de hors-champ et de raccord.

✍ Question de point de vue

Dans un plan dit subjectif, la caméra se substitue au regard d'un personnage et nous montre ce qu'il est censé voir. Cette image est souvent le fruit d'un raccord initié par le regard, c'est-à-dire l'association au montage d'un visage avec l'espace qu'il regarde le plus souvent en contrechamp. On pourra demander aux élèves de chercher s'ils ont vu des plans subjectifs dans le film. Quelles sont leurs particularités ? Entraînent-ils des ruptures avec les autres plans ? On note que la composition de ces plans supposés subjectifs dessine des diagonales, casse les lignes horizontales et verticales normatives pour créer des mouvements de percées : ils permettent ainsi de réenvisager l'espace sous un angle plus ouvert.

✍ Rester dans le flou

Mais ces plans sont-ils réellement subjectifs ? A quel moment la continuité entre un plan et un regard est-elle rompue, déroutée ? Dans le parcours suivi par le personnage principal, plusieurs éléments visuels et sonores restent incertains : on ne sait plus si tel espace s'inscrit dans la continuité du précédent, à quoi correspond tel ou tel son entendu au loin, hors champ. Chaque élève pourra ainsi relever tout ce qui contribue à nous faire perdre le fil de l'espace et du temps et à nous maintenir dans le flou, créant ainsi une forme de flottement jusqu'au vague du visage de l'enfant sur la photo de classe. Que nous disent ces zones floues de cet élève ?

✍ Retournement de situation

Une étude comparée des différents plans sur les élèves de la classe, et notamment ceux qui ouvre et referme le film, donne la possibilité de s'interroger sur les conséquences (cinématographiques) du parcours effectué par le personnage principal. Lorsque, arrivé au terme de sa récréation, le grand garçon rejoint ses camarades qui l'attendent pour la photo, il rentre dans la cour par une autre porte que celle par laquelle il était sorti, et arrive derrière le groupe qui apparaît ainsi de dos. Un retournement du plan initial, et donc de son agencement, s'est produit, comme si l'écolier était passé de l'autre côté de l'image, l'avait traversé et l'avait fait basculer de son point de vue. Par ailleurs, on s'étonne que les élèves aient attendu leur camarade un aussi long laps de temps et l'on s'interroge sur la nature — subjective, intérieure ? — du temps que l'on a passé avec l'enfant en fuite.

✍ Des objets révélateurs

Plusieurs objets figurant dans le film font écho à la différence de l'élève trop grand : un ballon, une règle, une cape, des cordes... Les élèves pourront les identifier et voir comment ils sont mis à profit par la mise en scène. Par exemple, dans la salle de rangement du gymnase où le fugueur s'est caché, tous les ballons sont bien rangés, alignés dans des cases, sauf un qui tombe brusquement.

ANTOINE ET COLETTE

François Truffaut

La vie indépendante du jeune Antoine Doinel est bouleversée par son coup de foudre pour Colette, une jeune fille encore plus indépendante, à sa manière.

FRANÇOIS ET JEAN-PIERRE

1959 : sortie des QUATRE CENTS COUPS, premier long métrage de l'ex-critique François Truffaut (né en 1932), premier succès international de la Nouvelle Vague et premier film du « cycle Antoine Doinel ». Ce personnage interprété à différents stades de la vie par un même acteur — son alter ego Jean-Pierre Léaud, né en 1944 — permet à Truffaut d'inaugurer, en même temps qu'une sorte d'autobiographie à la troisième personne (celle d'un fils naturel à jamais marqué par le manque d'amour maternel), une série filmique sans précédent, où le romanesque prend corps par l'acteur. Suit ANTOINE ET COLETTE en 1962, transposition d'une déception amoureuse de fin d'adolescence : « ce n'était pas les Jeunesses musicales mais la Cinémathèque, et cela m'a amené finalement à partir pour l'armée », dont Doinel est chassé au début de BAISERS VOLÉS, en 1968. Truffaut dédie le film « à la Cinémathèque d'Henri Langlois », lequel décrète après la projection, à propos d'Antoine et de sa fiancée Christine : « Ces petits-là, il faut les marier et filmer la suite. » Chose faite dès 1970 avec DOMICILE CONJUGAL, suivi en 1979 d'un ultime opus, L'AMOUR EN FUITE, émaillé de citations des précédents films. Truffaut emploie aussi Léaud dans LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) et dans LA NUIT AMÉRICAINE (1973), et certains des plus importants cinéastes de l'époque de la Nouvelle Vague s'approprient le premier acteur inventé par celle-ci : Eustache, Godard, Skolimowski, Garrel, Pasolini, Glauber Rocha, Moullet, Rivette. Après la mort de Truffaut en 1984, de nouvelles générations le font tourner : Balasko, Breillat, Dubroux, Assayas, Belvaux, Bonello, Kaurismaki, Le Péron, etc.

FICHE TECHNIQUE

Premier des cinq sketches de L'AMOUR A VINGT ANS, également réalisé par R. Rossellini, M. Ophuls, A. Wajda, S. Ishihara
Production Ulysse Productions
Scénario et réalisation François Truffaut
Image Raoul Coutard
Commentaire dit par Henri Serre
Montage Claudine Bouché
Interprétation Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Patrick Auffay, Rosy Varte, François Darbon, Jean-François Adam
France, 1962, 29 mn, 35 mm, 1:2,35, mono, noir et blanc

Dossier rédigé par Jean-François Buiré

Découpage narratif

D'une grande liberté narrative (tout en étant très construit), ANTOINE ET COLETTE peut faire l'objet de découpages divers, avec des segments plus ou moins longs ; par exemple, le scénario définitif du film après tournage (cf. Extrait du scénario) le divise en trente-et-une scènes répondant à une unité plus ou moins stricte de lieu, de temps et d'action. Nous proposons un découpage en quatre temps : chacun correspond à une phase spécifique de la première mésaventure sentimentale de Doinel, et se voit délimité par une ellipse plus importante ou plus indéterminée que les autres.

(Les indications horaires sont celles du DVD fourni à chaque établissement scolaire.)

1. Indépendance et coup de foudre (01mn40s à 09mn39s)
Au sortir de l'adolescence, Antoine Doinel vole de ses propres ailes : petite chambre d'hôtel à Clichy, travail dans une maison de disques, fréquentation assidue des Jeunesses musicales de France, amitié poursuivie avec René Bigey, son compagnon de quatre cents coups. Lors d'un concert, il remarque une jeune fille dont il tombe instantanément amoureux.

2. Travaux d'approche et offensives (09mn39s à 16mn21s)
Après diverses tentatives, Doinel parvient à aborder la jeune fille. Elle s'appelle Colette, étudie pour passer son bac. Antoine et Colette se revoient, deviennent amis ; il l'aime, elle l'aime bien. Il rencontre sa mère et son beau-père, bien disposés à son égard. Lettre d'amour d'Antoine, neutralité bienveillante de Colette.

3. Rapprochement, éloignement (16mn21s à 22mn22s)
Antoine prend une chambre dans un hôtel situé juste en face de celui des parents de Colette. Il devient quasiment un membre de la famille, mais si Colette accepte le cousin par adoption, elle bat froid l'amoureux. Antoine s'en rend compte : « J'ai été con, j'ai pris un mauvais départ. », confie-t-il à René.

4. Baroud d'honneur et défaite (22mn22s à 28mn15s)
Antoine tente le tout pour le tout : il offre à Colette un disque de sa fabrication, et tente de l'embrasser dans un cinéma. Echec cuisant. Il s'isole dans sa chambre, où Colette ne lui rend une visite que de politesse. Il retourne chez elle, mais un de ses amis vient la chercher pour sortir. Antoine se retrouve seul avec les parents de Colette, devant une soirée musicale à la télévision.

« Normalement je ne devrais pas être amoureux d'elle. Chaque fois que je discute sérieusement avec elle, elle se marre. N'empêche que j'attends des heures devant sa porte, et que je me les gèle à mort » : phrase écrite par François Truffaut en 1950 dans son journal intime, qu'Antoine Doinel reprend au sujet de Colette.

De la fugue à la fougue, un mouvement perpétuel

ANTOINE ET COLETTE, unique court métrage du cycle Doinel, n'en est pourtant pas un épisode mineur. Au croisement de la musique et du cinéma, la question du temps et de la durée s'y avère cruciale.

Notre entrée dans le monde d'Antoine Doinel — une chambrette — se fait par un gros plan de réveille-matin dont le déplacement, dû à sa vibration, déclenche une radio. Modestie de dimensions comme de moyens, temps compté, mouvement et musique : le ton est d'emblée donné, dans ce film où la mélomanie de Doinel remplace la cinéphilie de Truffaut.

Dynamique du récit

« [Le film] dure une heure cinquante-neuf, et ce n'est pas le plus mince mérite d'Orson Welles que d'avoir fait tenir trois litres de liquide dans une bouteille de deux tiers. » « La bagarre d'un metteur en scène avec la durée (...) est un phénomène important du cinéma. » De ces deux citations de Truffaut, la première concerne CITIZEN KANE et la seconde ANTOINE ET COLETTE, qui en une demi-heure aligne toutes les stations d'une passion amoureuse. A propos de l'attitude de Doinel par rapport à Colette, le cinéaste dit qu'« on risque de tout perdre à vouloir trop gagner ». Cela vaut aussi du point de vue narratif : il ne s'agit pas de confondre vitesse et précipitation ni de concentrer le récit à toute force, mais de le condenser ou de le dilater aux moments opportuns.

A une époque où elles tendent à disparaître,

Truffaut use avec brio de diverses ponctuations filmiques : fondu au noir et enchaîné, fermeture au noir, fenêtre de dimensions variables, rideau et effet de panoramique filé. Il n'oublie pas les vertus des coupes franches elliptiques, dont plusieurs ont lieu au sein de certaines scènes. Les fondus eux non plus ne sont pas condamnés à dire la transition entre une scène et une autre, mais peuvent faire battre le cœur même de celles-ci, car la rythmique ici n'est pas une fin en soi : avant tout expressive, elle reflète la course perpétuelle, fuite mélancolique face au réel, de cet obsessionnel qu'est l'amoureux truffaldien.

Rares sont les moments de « musique de film » (extra-diégétique) écrite par Georges Delerue, qui assureraient aisément le liant rythmique du film. Le vecteur de transition et de liaison principal, c'est en fait Doinel lui-même, très souvent en mouvement ; seule l'humiliation du baiser raté au cinéma parvient à le figer durablement. Plus que le maestro peu visible du concert des Jeunesses musicales, il se veut le seul chef d'orchestre du récit, ne cessant d'en enclencher, d'en amplifier ou d'en arrêter la musique, par disque interposé.

Musique de chambre

Faisant mine de conforter le désir de Doinel de mener à la baguette son aventure sentimentale, ANTOINE ET COLETTE est émaillé d'extraits de la SUITE POUR ORCHESTRE N°3 de Jean-Sébastien Bach, qui n'échappent à la situation réelle du personnage pour devenir « musique de film » qu'à condition de naître d'une diffusion mécanique contrôlée par lui (où bien d'y revenir), seule garantie que le prestige symbolique lui en échoie, comme lors de la sortie de Doinel sur son balcon ou de la lecture de la lettre de Colette — pour ne citer qu'elles. La volonté de puissance du jeune homme est tellement associée à cette musique qu'à partir de son installation dans son nouvel appartement, elle est autorisée à devenir pure émanation extra-diégétique, lors des discussions de Doinel avec la famille de Colette de fenêtre à fenêtre et surtout lors de la fabrication du disque (ultime occurrence de la SUITE de Bach, avant l'humiliation). Quant à la musique du concert des Jeunesses musicales, seul morceau entièrement diégétique et d'un romantisme très étranger à Bach, elle a un rôle particulier de révélateur fantasmatique (cf. Ateliers).

La fonction de commentaire dramatique que remplit d'habitude la musique est assurée par des interventions verbales effectives, avec là encore un luxe de solutions qui contribue au dynamisme du film : voix désincarnée du narrateur épisodique (celle de Henri Serre, le Jim de JULES ET JIM), voix de Doinel décrivant ses « travaux d'approche » puis de Colette lorsqu'il lit la lettre de celle-ci, cruelle ironie de la voix des actualités Fox Movietone ou, plus feutrée mais récurrente, de celle du musicologue Bernard Gavoty, enfin commentaires perlés mais précis des chansons : Guy Béard, Brassens, Anne Sylvestre, Gainsbourg. Les paroles sont unifiées car toutes postsynchronisées, mais subsiste la singularité des voix que Truffaut aime tant : traînante et boudeuse pour Colette, gouailleuse pour son beau-père, emphatique pour Gavoty, etc.

Voyages dans le temps

Evanescence du présent : on n'en finirait pas de citer les phrases qui renvoient au passé (dès le récit rétrospectif du parcours de Doinel) ou au futur (à commencer par « Tu viens ce soir, j'ai deux places ? »). Ce court film est constamment pris entre mélancolie et espoir, anamnèse et effet d'annonce, repli sur le passé et préparation à vivre, QUATRE CENTS COUPS (allégés de leurs pires souvenirs) et BAISERS VOLÉS. En musique, Doinel écoute Bach ou les musiques éléctroniques et expérimentales, mais laisse surprises-parties et musique dans le vent à Colette, en phase avec la génération yéyé. Cette différence masculin-féminin dans le rapport au contemporain (cf. les films de Godard de la même période), c'est aussi celle qui sépare, socialement, la « vie active » d'un jeune homme romantique (Berlioz) qui rêve de classicisme (Bach) de celle d'une étudiante, future soixante-huitarde, qui ne s'en remet au lendemain que par insouciance ou exaspération.

« La Fougue d'Antoine », premier titre d'ANTOINE ET COLETTE rappelle celui des QUATRE CENTS COUPS : « La Fugue d'Antoine ».

L'amour c'est gai, l'amour c'est triste

LES QUATRE CENTS COUPS avait été accueilli au-delà de toutes espérances et je n'ai pas voulu d'abord en faire une suite, probablement par un réflexe puritain par rapport au succès. Je pense que j'ai eu tort parce que j'ai ainsi laissé passer, sans la filmer, l'évolution physique de Léaud.

En m'offrant de tourner pour lui l'épisode français de L'AMOUR À VINGT ANS, Pierre Roustang me donnait non seulement carte blanche mais encore me proposait-il de choisir avec lui les jeunes cinéastes étrangers qui réaliseraient les autres histoires. Quatre cinéastes furent donc invités à écrire chacun un scénario original illustrant l'amour à vingt ans, puis à le tourner « chacun chez soi » avec des techniciens et des comédiens librement choisis.

ANTOINE ET COLETTE me donnait l'occasion de retrouver le jeune Antoine Doinel trois ans plus tard, en le suivant de la même façon que dans LES QUATRE CENTS COUPS, c'est-à-dire d'une façon documentaire, dans sa première histoire sentimentale, laquelle illustre cette morale : on risque de tout perdre à vouloir trop gagner.

Un tournage heureux

Je savais que je ferais de Doinel un amateur de musique qui rencontrerait une jeune fille elle-même amateur de musique et qui vivrait avec elle une aventure avortée.

A l'intérieur de cette petite ligne, on a inventé tous les jours avec Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier et deux acteurs que j'aime beaucoup : Rosy Varte et François Darbon. Cette fois-ci j'ai montré une famille différente, une famille qui marche bien. C'est pour cela que j'aime probablement davantage ce film-là : c'est parce qu'il est plus léger et en même temps plus simple, je crois même plus près de la vie. Je l'ai fait dans un moment d'insouciance : JULES ET JIM venait de sortir et avait été bien accueilli, ce qui fait que je me rendais au travail pour L'AMOUR À VINGT ANS avec beaucoup de gaieté.

Ça m'a donné le regret de ne pas en avoir fait un long métrage. Sur l'amour à vingt ans, je pouvais faire une heure et demie ! Pourtant on improvisait beaucoup, mais il y avait une situation et sur cette situation, l'improvisation marchait très bien. D'où BAISERS VOLÉS quelques années plus tard.

Colette et Marie-France

La partenaire de Jean-Pierre devait être une vraie petite jeune fille, pas une lolita, pas une « blousonne », pas une petite jeune femme. Elle ne devait être ni mutine, ni piquante, ni pimpante, ni aguichante, ni froufroutante ni sexy mais bien plutôt simple, bien élevée, fraîche, jolie, spirituelle, avoir une bonne culture moyenne et être tout à la fois un peu grave et assez rieuse.

Marie-France Pisier avait cette désinvolture des filles nées après la guerre et qui entrent dans les endroits sans dire ni Monsieur ni Madame. Moins d'humilité que les aînés mais plus de courage, plus de vaillance, et ils attendent davantage de la vie. Elle était très intéressante, sa voix irritait beaucoup de gens, moi, je l'aimais parce qu'elle avait beaucoup de réalité. C'est un des personnages les plus réels que j'aie eus sur un écran.

Antoine et Jean-Pierre

Antoine Doinel, cela était prévisible, serait violemment amoureux à la première occasion.

Dans DOMICILE CONJUGAL, un ancien copain lui dit : « Dans le fond, tu as toujours aimé les petites filles bien élevées, les petites bourgeoises ? » Et Antoine lui répond : « Je ne me suis jamais posé la question comme ça. J'aime les filles qui ont des parents gentils, j'adore les parents des autres. »

Antoine Doinel avance dans la vie comme un orphelin, il cherche des familles de remplacement. Il ne s'oppose pas ouvertement à la société et en cela il n'est pas un révolutionnaire, mais il mène son chemin en marge de celle-ci, en se méfiant d'elle et en cherchant à se faire accepter par ceux qu'il aime et qu'il admire car sa bonne volonté est totale. Antoine Doinel n'est pas ce qu'on appelle un personnage exemplaire, il demande plus d'amour qu'il n'en a lui-même à offrir. Il aime la vie, il aime surtout ne plus être un enfant, c'est-à-dire quelqu'un dont on dispose sans lui demander son avis, quelqu'un qu'on laisse de côté, qu'on oublie ou qu'on rejette cruellement.

Jean-Pierre Léaud m'intéresse par son anachronisme et son romantisme, c'est un jeune homme du XIXe siècle. C'est un acteur antidocumentaire, même quand il dit bonjour, nous basculons dans la fiction, pour ne pas dire dans la science-fiction. Jean-Pierre sécrète de la plausibilité et de la vraisemblance mais son réalisme est celui des rêves.

Un film grave

Quant à moi, je suis un nostalgique, mon inspiration est constamment tournée vers le passé. C'est pourquoi mes films sont plein de souvenirs et s'efforcent de ressusciter les souvenirs de jeunesse des spectateurs qui les regardent.

Dans ANTOINE ET COLETTE, qui avait la structure d'une nouvelle, j'ai montré la première déception amoureuse de Doinel : la jeune étudiante qu'il a rencontrée aux Jeunesses musicales et dont il a réussi à s'approcher est arrivée à le considérer comme une sorte de cousin emmerdant ; à la fin du film un boy friend vient la chercher et Antoine reste avec les parents de Colette à regarder la télévision après dîner. C'était une fin amère qui pouvait faire rire ou serrer le cœur.

Tous les parents ont remarqué que leurs enfants sont toujours réticents pour lire les livres qu'ils leur recommandent : « Lis ce livre, quand j'avais ton âge c'était mon livre préféré. » Eh bien, ceci explique l'échec d'Antoine dans L'AMOUR À VINGT ANS : Colette n'a rien à faire d'un garçon qui a séduit ses parents !

Pour moi, l'idéal serait d'avoir toujours autant de gaieté que de tristesse, mais je me suis aperçu que, avec l'apport du travail d'improvisation en cours de route, mes films étaient en général, à l'arrivée, plus tristes que prévu. Une chose plus grave devient plus vraie.

@ Ce texte est un montage de différents écrits et entretiens de François Truffaut. D'autres citations intéressant le film sont consultables sur www.centreimages.fr/education

Le jeune homme qui rétrécit

Le scénario définitif après tournage d'ANTOINE ET COLETTE (cf. Extrait du scénario) se divise en trente-et-un segments, pour une durée totale de vingt-sept minutes. Même si plusieurs sont faits d'un nombre réduit de plans, voire d'un seul (lorsque Antoine prépare son déménagement, ou se fait planter par Colette sur le palier familial), c'est dire qu'on est loin d'une esthétique du plan-séquence, et de sa durée longue : il s'agirait plutôt de plans-scènes, ou -scénettes. Le style visuel de Truffaut, classique, tend à la discrétion : un parti pris un peu marqué, tel le panoramique aller et retour entre la fenêtre d'Antoine et celles de la famille de Colette, est au service de l'expression, ici celle du comique de la situation. Même si le travail audacieux du chef opérateur Raoul Coutard, consistant à utiliser au maximum les sources de lumière in situ, est parfois sensible (comme lors de la promenade nocturne d'ANTOINE ET DE COLETTE), il se fond dans la poétique réaliste du film, se manifestant bien moins que dans les films de Jean-Luc Godard de la même période.

Pourtant, dès son premier long métrage, Truffaut est le seul cinéaste de la Nouvelle Vague à faire le choix systématique d'un procédé d'image en lui-même spectaculaire : le format large de type « scope »[1]. Si l'on s'étonne du recours à un tel procédé pour un court métrage « intimiste », il faut se rappeler l'éloge que, en 1953, Truffaut critique fit du tout nouveau format Cinémascope. A ses yeux, format large ne signifiait pas débauche spectaculaire et gros budget, mais accroissement de réalisme et de modernité. Au contraire de Godard, il optera pour le « scope » noir et blanc, dont il apprécia l'élégance formelle dans quelques films américains de la fin des années 1950, mais surtout parce qu'il compense par sa modestie visuelle (et budgétaire) le risque de stylisation excessive que le format large pourrait malgré tout entraîner. En outre, tel Max Ophuls dans LOLA MONTÈS, Truffaut contourne les contraintes ponctuelles du scope en n'hésitant pas à le recadrer lorsqu'il en a besoin, isolant par exemple Colette et Antoine quand ils font connaissance aux Jeunesses musicales.

1

2

3

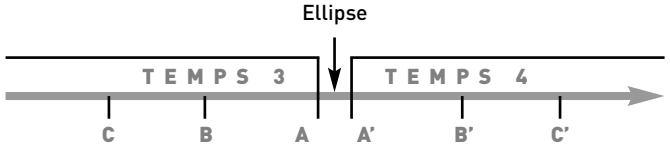
4

Un plan semble confirmer toutes les potentialités du Cinémascope qu'avait rêvées Truffaut en 1953. Antoine vient de voir sèchement repoussée sa tentative d'embrasser Colette dans la salle de cinéma. C'est l'humiliation de trop : le jeune homme s'en va, laissant Colette seule devant les actualités. Fondu au noir, le plan qui nous occupe commence serré sur Doinel assoupi, sur fond de tissu blanc, émergeant d'un cauchemar de salle obscure (1). On frappe à la porte (comme souvent dans ce film fait de visites d'un appartement à l'autre) : Antoine ouvre les yeux et se redresse pour aller voir, la caméra accompagne son mouvement et découvre ainsi un angle de la petite chambre qu'il est venu habiter en face de chez Colette ; cet angle est entouré de la porte à gauche, d'une armoire à glace à droite. Après avoir hélé Colette qui s'en allait, Antoine retourne sur son lit, mais la caméra cette fois reste fixe, et c'est dans le reflet du miroir de l'armoire que nous le voyons se rasseoir, rétréci, sur la droite du cadre, la largeur de celui-ci donnant l'impression d'embrasser l'ensemble de l'ermitage et d'exprimer au mieux son exiguïté. Colette quant à elle vient s'inscrire tout d'abord au centre du cadre, devant l'angle de la chambre, puis à sa gauche, dans l'encadrement de la porte (2) ; du gros plan initial, on est ainsi passé à une double échelle dans le même champ : plan rapproché taille de Colette, plan en pied d'Antoine, dans la profondeur du reflet. Le cadre large et fixe redouble la torture de la parole de Colette pour Antoine (il rêvait qu'elle le rejoignât chez lui, elle ne vient que lui transmettre l'invitation à dîner de ses parents) : rapetissement visuel du jeune homme, distance physique croissante avec Colette qui par le jeu du reflet semble lui tourner le dos, non plus pour lui donner à voir sa nuque, mais pour mépriser le masochisme de sa réclusion volontaire. Parmi les variations de positions respectives qui scandent leur relation, ce plan est un tournant.

Après que Colette a quitté la chambre, le plan s'arrête : commencé sur Antoine aux yeux clos, il eût pu aller au terme de la scène, qui finit sur Antoine se recouchant et refermant les yeux, et accéder ainsi au prestige du plan-séquence. Au lieu de quoi Truffaut — privilégiant l'adéquation des moyens aux fins de l'expressivité — l'interrompt sur le cadre laissé aux trois quarts vide par le départ de la jeune femme, pour lui substituer un gros plan de profil de Doinel, identique à celui où il tendait l'oreille aux coups portés à sa porte (3) : comme si rien ne s'était passé, comme si cette coupe de montage annulait, telle une parenthèse cauchemardée dans une demi-veille, le contenu douloureux du plan précédent, de même que Doinel semblait avoir voulu nier l'échec de son baiser de cinéma en s'enfermant dans l'obscurité de sa chambre, loin du réel. Le réel, bien sûr, est venu l'y rejoindre en la personne de Colette qui, moins cruelle que lucide, ne vit pas pour sa part dans l'aveuglement de l'obsessionnel. Ce dernier s'enferme dans le fantasme comme dans une spirale : Antoine avait affirmé à Colette qu'il refusait l'invitation de ses parents, pourtant le voilà montant de nouveau l'escalier qui mène à leur appartement, image de l'erreur incessamment recommencée qui semble émaner de son esprit troublé (4).

1. Les formats « scope » sont obtenus par compression verticale de l'image à la prise de vues (anamorphose) puis décompression horizontale à la projection (désanamorphose).

Repas de famille



ANTOINE ET COLETTE comporte deux scènes de repas familiaux, disposées autour de l'ellipse (22mn21s) qui sépare le temps 3 du temps 4 (cf. schéma ci-contre).

A la scène où Antoine raconte à René son bourbier amoureux (A) répond sa tentative maladroite de redresser la barre (A' : fabrication du disque et baiser raté au cinéma) ; à la scène où il vient voir Colette qui le laisse en plan sur le pas de sa porte (B) répond celle où Colette rend visite à Antoine (B'). Cette symétrie s'achève avec les deux scènes de dîner (C et C'), qui inscrivent les deux pôles entre lesquels oscille la tonalité du film : joie et tristesse, en écho à l'inconciliable couple de son titre.

Le peu d'intérêt de François Truffaut pour la chose culinaire, en quoi il se distingue de son camarade de cinéphilie Claude Chabrol, se manifeste par le fait qu'il s'agit de deux scènes de fin de dîner. Au contraire d'autres cinéastes, Truffaut ne fait pas mine de créer de longues scènes de repas qui servent à tout sauf à nourrir les personnages attablés. Le repas pour lui est un moment de familiarité, au sens premier du terme. Y trouver sa place, c'est être adopté, ce qui n'a pas de prix aux yeux d'Antoine Doinel, orphelin dans sa propre famille. Mais de l'adoption familiale à l'élection amoureuse, il y a un gouffre que le jeune homme, dans toute son innocente muflerie (imposant sa présence, frappant à la porte familiale avec une autorité excessive) ne mesure sans doute pas. A la faveur de la joie du premier repas, au cours duquel Doinel évoque son manque de liens avec ses parents, point déjà une équivoque discordante lorsque Colette cite Hervé Bazin : « Question : où est-on mieux qu'au sein de sa famille ? Réponse : partout ailleurs ! » Rires, y compris du jeune homme : cela ne durera pas.

Car si Antoine s'installe dans le cercle familial, Colette, dans le même temps, s'en retire. Les circonstances du second repas sont bien différentes : Antoine ne vient chez elle que parce que ses parents l'y ont invité par la bouche de la jeune fille, cette bouche qui s'est refusée à lui deux scènes plus tôt. « Bonjour Antoine, ça va ? Asseyez-vous, vous avez dîné ? — Oui oui. — Sûr ? — Oui j'ai dîné, merci bien. — C'est bien vrai ? Parce que je peux vous faire une petite omelette avec une salade, c'est vite fait ! — Non non, vraiment, euh... j'vais prendre une mandarine. » (Bonheur du dialogue truffaldien, fondé sur un « anodin poétique » toujours en situation, qui ne vire jamais au pittoresque.) La différence entre les deux scènes est d'autant plus sensible que la seconde, au départ, reprend plusieurs éléments de la première (1 et 2) : cadrages identiques de la tablée (les deux repas ont sans doute été filmés dans la foulée), mêmes vêtements pour chaque personnage — à l'exception de Colette, laquelle échange en outre sa place avec celle d'Antoine qui se résume dès lors à un dos lourdement silencieux. Dans la première scène, les plans sur Antoine étaient à hauteur du jeune homme et partagés avec Colette, tout au moins avec sa nuque qu'il avait tant admirée aux Jeunesses musicales ; dans la seconde, Antoine est systématiquement filmé en plongée et gros plan solitaire (3 et 4).

L'intrus

C'est à une autre échelle que la caméra obéit désormais : celle du rival d'amour plus grand et plus âgé, Albert Tazzi, dès le plan traumatique (si tant est que l'on s'identifie à Doinel) où il vient se loger dans l'encadrement de la porte (5). Lui aussi est alors seul dans le large cadre du Cinémascope, mais d'une solitude verticale, conquérante, et non pas écrasée ; filmé frontalement, comme jamais Antoine lors de ses arrivées chez Colette, toujours montrées depuis le palier. La nouvelle donne continue dans le cadre suivant (6) : Albert impose sa hauteur et c'est lui désormais qui contemple la nuque d'Antoine, dans une attitude au mieux magnanime, au pire condescendante, doublée par le portrait de Colette accroché derrière lui, qui semble regarder dans la même direction. Cette image figée de Colette souligne son absence croissante tout au long de la scène : par la distance ironique tout d'abord (dès sa petite révérence à l'entrée d'Antoine), par sa présence ensuite raréfiée dans le champ puis par sa sortie de celui-ci lorsque Albert frappe à la porte. Sortie qui préfigure ses préparatifs hors champ et son départ de l'appartement, dénué de fracas (« Ben ça y est, je suis prête, on s'tire. Salut ! ») comme de regard pour Antoine, condamné à n'en échanger qu'avec celui qu'il ne peut même plus nommer son concurrent.

Il ne reste à Antoine qu'à quitter la table, qui ne résonnera plus des joyeuses agapes (d'agapê, en grec : « amour ») de la scène précédente, pour aller s'asseoir entre ses parents d'adoption, lesquels font dos avec lui devant l'écran du téléviseur d'où s'échappe la voix de Bernard Gavoty, qui avait scandé son amour pour Colette. Cette fin est, littéralement, douce-amère : amertume de l'image du jeune homme comme enterré dans la famille et dans ce rituel de fin de repas moderne, que double le noyautage du cadre cinématographique par son insolent rival télévisuel ; adoucissement dû à l'intégration d'un orphelin dans le petit concert familial, et à la largeur de vues d'un format « scope » sachant accueillir le petit écran en son sein, alors qu'il fut créé pour lutter contre lui.

1

2

3

4

5

6

De la galette au gadin

Extrait de scénario

28. Chez Philips. On assiste à la fabrication d'un disque par Antoine : la pâte, le pressage, l'étiquetage, l'ébarbage et la mise sous étui.

29. Au cinéma. C'est l'entracte. Antoine offre à Colette le disque que nous l'avons vu fabriquer.

ANTOINE — J'ai changé de service. Maintenant, j'suis passé à la fabrication des disques... Un esquimeau ?

COLETTE — Non, merci bien.

ANTOINE — Ah, celui-ci c'est le premier disque que j'ai fait. Il est pour vous, je vous l'offre.

COLETTE — Ah, c'est vachement gentil, merci.

ANTOINE — J'ai mis longtemps à le faire. Habituellement les spécialistes en font six cents dans la journée. J'ai d'abord mis les étiquettes, j'ai mis la pâte. Je l'ai mis à l'intérieur de la machine. Il est ressorti comme ça... ça dépassait un peu là, comme ça... tout raboté. Ah, j'suis allé l'écouter, eh bien pour mon premier disque...

Antoine est interrompu par l'obscurcissement de la salle. Sur l'écran les actualités Fox Movietone. Un slalom en Autriche. Antoine prend la main de Colette ; elle laisse faire. Il la regarde, elle regarde devant elle.

Par son rythme, cette scène ressemble à celle du concert « coup de foudre ». Colette se laisse embrasser sur la joue, mais pas sur les lèvres ; elle se dégage violemment, sévèrement. Il insiste. Elle tourne la tête à droite et à gauche, nettement contrariée. Lui, dépité, s'en va, seul, et quitte la salle.

1

De l'image à l'écrit.

Ces deux scènes apparaissent ainsi dans le scénario définitif **après** tournage que François Truffaut fit paraître dans Les Aventures d'Antoine Doinel. Préalablement au tournage d'ANTOINE ET COLETTE, le cinéaste, selon ses propres dires « vidé, à sec, stérilisé » suite à celui de JULES ET JIM, n'avait produit qu'une courte « esquisse de scénario » (qui figure également dans le recueil) ; les dialogues et les situations furent largement développés et improvisés au moment même du tournage (ces deux scènes sont d'ailleurs absentes de l'esquisse en question). On demandera aux élèves d'une part de rédiger un compte-rendu des deux scènes puis de le comparer avec celui écrit par Truffaut, d'autre part d'étudier en quoi la réalité cinématographique de ces scènes ne saurait se réduire à leur description écrite après coup, fût-elle due à l'auteur du film, en s'intéressant par exemple :

- scène 28, à la façon précise dont se manifeste l'enregistrement documentaire du processus continu de fabrication d'un disque (qu'on pourra comparer à celui de l'envoi d'un « pneumatique d'amour » dans BAISERS VOLÉS, la sécheresse documentaire étant dans les deux cas compensée par son détournement romanesque)

- scène 29, à l'assourdissement des explications de Doinel (en rapport avec la précision documentaire de la scène 28) ainsi qu'aux parallèles à la fois cruels et drôles entre les actualités projetées sur l'écran (la chute du skieur) et celle de Doinel dans la salle (sa « gamelle » amoureuse) — ou encore entre le jeune homme et le personnage du dragueur adulte qui vient importuner une jeune femme assise, laquelle change de place pour lui échapper... On pourra également demander aux élèves de proposer un découpage technique (description des plans à tourner, indiquant notamment les positions de caméra et les types de cadrage) repartant de cette description rédigée a posteriori, voire de tourner leur propre version de l'une et/ou l'autre des deux scènes.

On profitera de la citation littérale des QUATRE CENTS COUPS qui apparaît dans ANTOINE ET COLETTE lors de la première discussion entre Antoine et René pour étudier le phénomène des auto-citations dans le cycle Doinel, particulièrement dans le dernier opus, L'AMOUR EN FUITE, où elles se multiplient et se systématisent. On se posera la question du rapport avec le modèle littéraire de la Comédie humaine de Balzac, et des limites de cette comparaison : en quoi le phénomène cinématographique redéfinit-il complètement le modèle en question ? Enfin, on s'intéressera aux références que Truffaut, cinéaste cinéphile, fait ici à d'autres films que les siens :

✍ Attente amoureuse

Comme le narrateur d'A la recherche du temps perdu (avec lequel il partage aussi une propension à s'enfermer dans sa chambre), Antoine Doinel tombe amoureux de l'amour pour une jeune fille très libre, indissociable dans son fantasme du contexte précis dans lequel il l'a découverte, et il vit dès lors constamment dans l'attente amoureuse, forcément déçue : « Pourquoi vous n'êtes pas venue, hier soir, on avait rendez-vous... » Le chantre en cinéma de l'attente amoureuse, c'est Charlie Chaplin dans LA RUÉE VERS L'OR (1925). Il faut revoir avec les élèves la scène où Charlot attend Georgia pour le réveillon. Mésestimant son amour, elle néglige de s'y rendre, mais Charlot s'endort et rêve d'une fête avec Georgia et ses amies, au cours de laquelle il exécute la danse des petits pains. Par comparaison, on amènera les élèves à réfléchir à l'absence du rêve salvateur chez François Truffaut, cinéaste réaliste voué à deux seuls niveaux psychiques : la lucidité sans fard (Colette), ou l'obsession qu'on transforme en roman personnel (Antoine) mais qui confine, parfois, à la folie (cf., de Truffaut, L'HISTOIRE D'ADÈLE H. ou LA CHAMBRE VERTE).

✍ Suspense musical

Admirateur et héraut d'Alfred Hitchcock, Truffaut ne peut pas ne pas avoir en tête, lorsqu'il réalise le « coup de foudre musical », la scène du concert à l'Albert Hall de L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP (1956), qui elle aussi présente un autre enjeu que strictement

musical. On reverra cette scène où l'on tente d'empêcher un meurtre, en soulignant que s'il n'y va pas de la vie d'un homme dans celle d'ANTOINE ET COLETTE, cette dernière est également fondée sur un suspense : « Pour la rencontre de mes deux jeunes héros au concert salle Pleyel, j'ai voulu faire une scène qui avancerait en même temps que la musique. De cette manière, on ne savait pas à partir de quel moment le public allait remarquer ce que l'on voulait lui faire remarquer, c'est-à-dire la présence de la jeune fille. Pour arriver à une certaine intensité, nous avions des cadres de plus en plus serrés. Cette scène est assez longue, pour moi l'intérêt c'est ça, le contrepoint de la musique en action. » On étudiera avec les élèves la façon précise dont la scène est découpée, moins simple que Truffaut ne le dit ici pour vulgariser son propos, et l'on soulignera le caractère d'exaltation adolescente de la musique choisie (La Symphonie fantastique, de Berlioz : deux ans plus tôt, le disque de chevet de Norman Bates, dans PSYCHOSE, était La Symphonie héroïque de Beethoven). En outre, on envisagera la scène à l'Albert Hall à la lumière du rapprochement qu'on a pu faire entre celle-ci et un phénomène qui, lui aussi, est du côté de la vie : celui de l'accouchement.

✍ La chambre froide

Lorsqu'il tourne le plan où Colette vient rendre visite à Antoine après le désastre en salle obscure qu'a été la tentative de baiser du jeune homme , François Truffaut se souvient sans doute également du plan de CITIZEN KANE (1941), d'Orson Welles, qui montre Kane faisant irruption dans la chambre où sa compagne, Susan Alexander, vient de tenter de se suicider. Le critique André Bazin, père spirituel de Truffaut, avait souligné la modernité du choix de Welles d'étager dans la profondeur de champ d'un plan unique plusieurs éléments visuels qui auraient pu donner lieu à des plans successifs, en l'occurrence : le verre de poison au premier plan, puis la masse sombre du corps de Susan, entre vie et mort, enfin la porte enfoncée au fond du champ. On s'intéressera dans ANTOINE ET COLETTE à la façon dont, vingt ans plus tard (et dans un des décors-clés de la Nouvelle Vague depuis A BOUT DE SOUFFLE, qui lui fut tant reproché : la chambrette, ou la chambre d'hôtel), la modernité consiste à inclure différents éléments visuels (personnages, éléments de décor) non plus dans la profondeur de l'image, tombée en suspicion, mais dans l'horizontalité du cadre Cinémascope. A propos du travail de l'image en profondeur, et du rejet de celle-ci dans le "cinéma moderne" des années 1960, on se reportera au texte de Serge Daney intitulé "La rampe (bis)", dans le recueil La Rampe ; ce sera l'occasion de se poser la question du rapport complexe de Truffaut au classicisme et à la modernité.

Lexique

Cadre : limite du champ visuel enregistré sur le film.
Champ : partie de l'espace visuel enregistrée sur le film.
Contrechamp : espace visuel opposé au champ. Il découvre le point de vue d'où était envisagé le champ.
Chef-opérateur : responsable de l'esthétique visuelle du film (parfois, il fait également office de cadreur).
Cut : raccord de deux plans juxtaposés sans artifice de liaison (= coupe franche).
Diégétique : qui appartient à l'univers du récit (≠ extradiégétique)
Fenêtre : dans ANTOINE ET COLETTE, l'image enregistrée se réduit parfois à une fenêtre rectangulaire pouvant varier de dimensions, cernée de noir grâce à un trucage de laboratoire.
Fermeture au noir : cf. Fondu.
Focale (distance) : distance entre la lentille de la caméra et son foyer optique. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue : à courte focale angle large, à longue focale angle étroit.
Fondu : montage de deux plans qui fait disparaître progressivement le premier (fermeture) et apparaître progressivement le suivant (ouverture). On parle de fondu enchaîné lorsque la fin du premier plan et le début du suivant apparaissent, en surimpression (superposés visuellement). Lorsque le premier plan vire progressivement au noir complet (fermeture au noir) pour laisser ensuite émerger le suivant (ouverture au noir), on parle de fondu au noir.
Insert : plan bref inséré entre deux autres plans.
Musique de fosse : musique extra-diégétique, dont la source n'appartient pas au monde représenté par le film (≠ musique d'écran).
Off (= hors-champ, ≠ in) : ce qui est situé hors du champ. Son off : son produit par un personnage ou un objet situé hors du champ.
Panoramique : mouvement de rotation de la caméra sur son axe. Panoramique filé : panoramique rapide qui produit une image floue et un effet d'espace « balayé ».
Pitch : l'histoire ou l'enjeu du film résumé en quelques phrases, voire en une seule.
Plan : morceau de film enregistré entre le déclenchement de la caméra et son arrêt.
Plan-séquence : séquence composée d'un seul plan.
Profondeur de champ : profondeur spatiale qui apparaît nette à l'écran : elle dépend à la fois de réglages à la prise de vues et de l'éloignement des différents éléments face à la caméra.
Raccord : façon dont sont juxtaposés deux plans au montage.
Rideau : effet spécial de transition entre deux plans : le second semble se substituer au premier en le « recouvrant » horizontalement.
Rushes : plans tels qu'ils ont été tournés, avant montage.
Sample : échantillon, en anglais. Extrait sonore utilisé en dehors de son contexte d'origine.
Séquence : ensemble de plans constituant une unité narrative.
Stock-shot : plan d'archive.
Story-board : dessin des plans avant tournage (cf. extrait du story-board d'IRINKA & SANDRINKA, page 23)
Travelling : déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, vertical, etc.), souvent exécuté à l'aide d'un chariot posé sur rails.
Zoom : objectif à focale variable qui permet de resserrer ou d'élargir le champ filmé sans déplacer la caméra. Par extension, on parle de zoom avant ou de zoom arrière pour désigner un resserrement ou un élargissement du cadre obtenu par voie optique.

DVD Le DVD Lycéens au cinéma en région Centre 2008-2010

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

CONTENU DU DVD

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

Les compléments

PLOT POINT
→ GRAVITY : Nicolas Provost, Belgique, 2007, expérimental, 6mn30s / Production : Argos vzw, Nicolas Provost.
Montage stroboscopique de plusieurs baisers célèbres de l'histoire du cinéma (cf. atelier page 9).

LISA
→ LE MARIN ACÉPHALE : Lorenzo Recio, France, 2005, fiction, 20 mn / Production : Local Films
Un marin, Alonso Samoza, est passionnément amoureux de deux sœurs. Lors d'un accident en mer, il est décapité. Au-delà de la mort, il tentera d'accomplir ses désirs (cf. atelier page 15).

OPEN THE DOOR, PLEASE
→ LA PHOTO : film réalisé en 2008 par les élèves de l'atelier artistique du lycée professionnel Jean Mermoz de Bourges, dans le cadre du concours "Lycéens Lumière". L'objectif était de réaliser un film en respectant les contraintes des premiers films des frères Lumière : plan fixe, unique, de 50 secondes environ. 86 films ont ainsi été réalisés dans 17 établissements scolaires de la région Centre.

Nota bene : le distributeur vidéo d'ANTOINE ET COLETTE n'a pas souhaité que le film figure sur ce DVD. Un achat de droits spécifique a été opéré pour ANTOINE ET COLETTE, afin qu'un DVD du film puisse être mis à la disposition de chaque établissement inscrit, via son enseignant relais. Il peut être utilisé en classe, dans le cadre du dispositif.

Le DVD du programme de courts métrages « Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre 2007-2009 » est édité pour l'opération « Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre ». Il ne peut en aucun cas être commercialisé. Il est distribué gratuitement aux établissements scolaires inscrits à l'opération. Il ne peut être utilisé qu'à des fins pédagogiques et non commerciales par l'acquéreur, dans ses locaux et selon les modalités suivantes :
- pendant la durée de diffusion du programme de courts métrages : utilisation par les enseignants des établissements inscrits au dispositif pour la préparation de l'exploitation pédagogique ; exploitation pédagogique en classe par ces mêmes enseignants.
Le DVD pourra également être utilisé lors des stages de formation des enseignants inscrits à l'opération.
- pendant et après la diffusion du programme de courts métrages : les DVD mis à disposition des établissements scolaires sont conservés au CDI. Ils sont disponibles en consultation sur place par les élèves et les enseignants ; un DVD est disponible en consultation sur place dans chaque Centre Départemental de Documentation Pédagogique de la région Centre.
Toute autre utilisation que ce soit, notamment, usage privé dans le cadre du cercle de famille, reproduction, extraction, échange, diffusion en public, télédiffusion partielle ou totale, autre que celles mentionnées, est formellement interdite, sans l'autorisation écrite des ayants droit.

Il était cinq fois

La démarche consistant à trouver a posteriori un dénominateur commun à cinq courts métrages qui, initialement, n'ont pas été rassemblés en fonction de celui-ci ne relève-t-elle pas peu ou prou de la supercherie ? Pour se sortir d'affaire, on pourra nuancer l'aveu du caractère involontaire au départ et construit après coup de cette approche transversale en invoquant les ruses de la raison, qui perturbent la distinction de l'inconscient et du conscient : cette logique qui se fait jour après coup, ne présidait-elle pas déjà au choix initial de manière instinctive ? D'aucuns répliqueront qu'une telle défense pro domo relève d'une perversion intellectuelle qui, quoi qu'il arrive, permet de s'auto-conforter ou, pour le dire plus simplement : de se raconter des histoires.

Ce préambule quelque peu masochiste permet d'en arriver, ruse de la raison cette fois bien consciente, à ce qui nous apparaît désormais clairement comme un point commun aux courts métrages proposés cette année : le fait, justement, de « se raconter des histoires », qu'en ce qui nous concerne nous ne prenons pas en mauvaise part. Raconter une histoire, c'est le lot de tout film, et il n'est pas jusqu'aux personnes qui considèrent le récit au cinéma comme une facilité ou une contrainte commercialement imposée qui n'aient fini par admettre que le film le plus délibérément abstrait ou expérimental reste un processus temporel, et qu'à ce titre il raconte forcément : même minimalement, même de façon incohérente, et même s'il peut parfois ne s'agir que de l'histoire de formes changeantes. « Se raconter des histoires », jusque dans le flou de sa formulation, constitue un parti pris beaucoup plus singulier. Non pas que les auteurs des courts métrages évoqués racontent à usage forcément personnel et interne des histoires multiples et interchangeables, mais ils se posent de façon aiguë la question délicate du rapport de la narration à la vérité — ou plutôt, là encore, à des vérités, aucune d'entre elles n'étant bien sûr donnée comme unique —, et de l'expression de celle(s)-ci en cinéma. La phrase finale du PICKPOCKET de Robert Bresson (« Pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre ! ») leur va comme un gant.

Dans IRINKA & SANDRINKA et dans ANTOINE ET COLETTE, il y va pour le coup effectivement d'une vérité biographique : le film de Sandrine Stoïanov se base sur un entretien avec sa tante pour s'interroger sur un passé familial mal connu, et celui de François Truffaut s'inspire d'une mésaventure sentimentale de jeunesse du cinéaste pour la transformer en petit conte cruel, édifiant à sa manière. Mais dans les deux, très différemment bien sûr, ce point de départ personnel se dissout dans un projet d'un intérêt beaucoup plus large que celui des petites affaires privées. Au passage, il faut souligner la relativité d'une autre histoire, celle du cinéma, qui n'a pas su rendre compte du caractère crucial du petit film de Truffaut dans cette reformulation romanesque de sa vie qu'est le cycle Doinel : même si c'est lié dans ce cas à des raisons factuelles précises (à l'origine, ANTOINE ET COLETTE s'insérait dans un « film à sketches »), cela ne fait que souligner à quel point le court métrage reste encore souvent insuffisamment pris en compte.

Avec OPEN THE DOOR, PLEASE, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, on quitte l'auto-fiction pour un type de biographie bien particulier, à savoir le récit d'un épisode de l'enfance d'un cinéaste célèbre — Jaques Tati, pour le nommer. Mais il ne s'agit toujours que d'un point de départ : bien que ce film court fasse fond sur la grandeur physique du personnage, il se refuse à préfigurer sa « Grande Histoire », tout en portant les germes de la façon minimale dont Tati racontera les siennes. Saut supplémentaire dans la stylisation affichée, LISA, de Lorenzo Recio, aborde les rivages d'un conte d'enfance, plutôt que d'un conte pour enfants, au sein duquel il est question de substituer une histoire à une autre. Or l'histoire que souhaite y remplacer une petite fille est celle de son père, rien moins précisément que le détenteur traditionnel du récit auprès des enfants !

PLOT POINT, enfin. C'est le film le plus immédiatement complexe du programme. Il ne cesse de jouer de notre désir, de nos attentes et de nos habitudes de spectateur de récits cinématographiques et télévisuels pour mieux brouiller les pistes. Rappelons cependant l'origine du mot « histoire » : en vieux français, l'estoire est un « récit d'événements mémorables », une retranscription après coup d'événements, ou de micro-événements, qui ont eu lieu et qui ont impressionné la mémoire, ou en l'occurrence l'objectif de la caméra de Nicolas Provost. Ultime ruse de la raison : aussi passionnément destabilisant qu'il puisse paraître, PLOT POINT nous rappelle qu'un film digne de ce nom, c'est toujours un mensonge qui dit la (des) vérité(s).

Jean-François Buiré