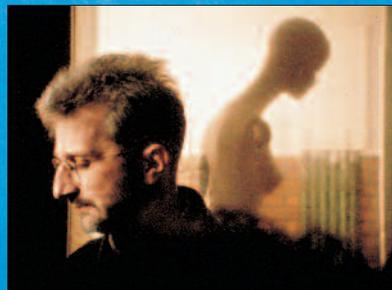


courts

métrages



sale battars
delphine gleize

le bleu du ciel
christian dor

acide animé
guillaume bréaud

sarajevo film festival film
johan van der keuken

En quelques années, la région Centre est devenue l'une des régions les plus actives en matière d'aide à la production cinématographique et véritablement « la région des premiers films ». Récemment, ce soutien a encore été amplifié par un accompagnement des jeunes créateurs pour leur premier, mais aussi pour leur second long métrage.

Corollaire de cette politique ambitieuse de soutien aux jeunes créateurs sous l'impulsion de l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL), l'éducation à l'image et la formation des spectateurs, sont devenues le second axe d'une politique régionale active de soutien au cinéma.

L'année 1999 a ainsi vu l'organisation des premières rencontres nationales pour l'éducation au cinéma et à l'audiovisuel. Ces rencontres ont été l'occasion pour Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, d'annoncer la création en région Centre d'un des pôles nationaux pour l'éducation au cinéma et à l'audiovisuel.

Cette création constitue l'aboutissement de multiples actions de formation à l'image et d'éducation au cinéma, mises en place au cours des dernières années. Initiée en partenariat avec le Rectorat d'Orléans, l'opération *Lycéens au cinéma* qui, chaque année, connaît davantage de succès, est l'une de ces actions de sensibilisation.

Ce sont ainsi 12016 lycéens dans les 429 classes de 89 établissements qui bénéficieront cette année de rencontres avec des professionnels, de projections de courts et longs métrages, de sensibilisation à l'image, faisant de la région Centre, la première fréquentation nationale pour cette opération.

Je souhaite que, cette année encore, chaque lycéenne et chaque lycéen trouve dans cette programmation, de nouvelles occasions de rencontres et de découvertes et que cette édition contribue à faire un peu plus encore de la région Centre, la région du Cinéma.

Michel SAPIN
Président de la Région Centre

Dans une société du spectacle comme la nôtre, refuser de décrypter le spectacle, c'est refuser de voir le monde. L'école que nous voulons bâtir, celle de la citoyenneté, ne peut évidemment pas prendre ce parti. C'est pourquoi nous avons mis l'éducation à l'image au rang de nos priorités.

La maîtrise de la lecture et des langages, ce que nous appelons « le premier pouvoir », passe évidemment par la maîtrise du langage cinématographique, et je suis convaincue que l'opération *Lycéens au cinéma en région Centre* contribue efficacement à une meilleure appréhension du monde de l'image animée par les jeunes, et à l'approfondissement de leur esprit critique.

« *L'habitude du cinéma nous entretient dans un climat de découvertes perpétuelles* », écrit Jean Cayrol. C'est ce climat que nous souhaitons préserver, tout en aiguisant toujours davantage l'appétit de découverte de nos élèves.

En 1998/1999, ils ont été près de 10000 dans notre académie, issus de 63 lycées, à « visionner » les courts métrages de jeunes auteurs, les longs métrages de réalisateurs confirmés, et les documentaires proposés.

Cette action-phare, qui connaît un très grand succès dans notre région, est rendue possible grâce au partenariat étroit, depuis 1995, entre le Conseil régional du Centre, l'Atelier de Production Centre Val de Loire, la Direction Régionale des Affaires Culturelles, le Centre National de la Cinématographie, les responsables de salles qui ouvrent leurs espaces à nos élèves, et bien sûr le Rectorat. Je n'oublie pas les professionnels du cinéma qui animent les stages de formation et les enseignants chargés de prendre le relais pour initier à leur tour les lycéens aux « mystères de la chambre noire ».

Ces livrets, véritables guides du cinéophile averti, dotés d'un riche appareil documentaire, vous introduiront dans l'univers fabuleux des *Contes de la lune vague après la pluie*. Ils vous conduiront au milieu des *Roseaux sauvages* et vous initieront à la technique du *Trompe-l'œil*. Ils vous permettront enfin cette plongée voluptueuse au-delà du miroir, et cette contre-plongée dans l'intelligence des choses. Que la fête commence !

Nicole FERRIER-CAVERIVIERE
Recteur de l'Académie Orléans-Tours
Chancelier des Universités

A l'heure où les modes de diffusion des œuvres cinématographiques sont profondément renouvelés, avec l'apparition des salles multiplexes, de nouveaux supports ou de nouveaux médias, il apparaît de plus en plus nécessaire de repenser la place du spectateur et ses relations au cinéma.

C'est pourquoi le Ministère de la Culture et de la Communication met en place, sur l'ensemble du territoire, un réseau de pôles régionaux d'éducation à l'image dont la mission est d'assurer la sensibilisation des publics et de favoriser leurs pratiques dans les domaines du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia.

En région Centre, c'est l'Atelier de Production Centre Val de Loire qui a été retenu comme pôle régional, en raison de la qualité de son action sur l'ensemble des départements et de son expérience incontestable.

Il est certain que le succès de l'opération *Lycéens au cinéma* dans notre région n'est pas étranger à cette reconnaissance nationale. Le travail ainsi mené depuis cinq ans par l'APCVL au travers notamment des propositions pédagogiques innovantes, et dans des établissements de nature très variée, me paraît répondre de manière pertinente aux attentes des 12000 lycéens inscrits, pour lesquels le cinéma constitue le premier loisir culturel.

Cette sélection de courts métrages, et le livret qui l'accompagne, illustrent l'intérêt de *Lycéens au cinéma*, qui permet d'accéder à des œuvres contemporaines comme à celles qui appartiennent déjà à notre patrimoine, mais aussi d'engager un dialogue construit avec les enseignants au-delà des seules projections.

On ne soulignera jamais assez le rôle des enseignants dans l'appropriation par les lycéens des œuvres, du langage et des techniques cinématographiques. Il me semble essentiel de poursuivre et d'amplifier, avec nos partenaires de l'Education Nationale, la formation des enseignants dans ce domaine, afin de renforcer leur rôle de « passeurs » auprès des élèves.

Enfin, je salue ici l'ensemble des acteurs qui contribuent à la réussite de cette opération : l'APCVL, ses partenaires institutionnels de l'Académie d'Orléans-Tours et du Conseil régional, mais aussi tous les professionnels du cinéma, notamment les exploitants qui accueillent les séances.

C'est avec leur concours que l'Etat souhaite contribuer à la mise en place d'une politique concertée d'éducation à l'image en région Centre, pour les spectateurs d'aujourd'hui et de demain.

Jean-Claude POMPOUGNAC
Directeur régional des affaires culturelles

Au cœur de *Lycéens au cinéma en région Centre* depuis ses origines, la programmation de courts métrages constitue la dynamique de l'opération. En effet, si le court métrage est un format aujourd'hui utilisé en majorité par les réalisateurs novices, il porte donc, par sa fonction même, le devenir du cinéma.



Sarajevo Film Festival Film de Johan van der Keuken

Qu'attendons-nous du cinéma ?

Constatant combien placer un film au rang de chef-d'œuvre en interdit parfois l'accès, et fige ainsi la pensée — en produisant l'effet inverse à l'émulation recherchée —, nous considérons que c'est face à la vitalité du court métrage que la pensée des jeunes spectateurs de *Lycéens au cinéma* peut le mieux éclore. Au fur et à mesure des années, la logique de programmation s'est affinée et s'est centrée sur des courts métrages très récents (souvent de l'année précédente, voire de l'année en cours). L'idée qu'un film soit encore très présent au cœur de son réalisateur, qu'il soit alors pour lui source de réflexion, qu'il lui permette d'évaluer son projet de cinéma, tout cela préside à ce choix. Car, ce que nous voulons faire partager aux élèves, c'est un questionnement. Nous avons perçu une adhésion très forte à cette idée, des réalisateurs rencontrés au fil des programmes. Leur capacité à formuler leurs doutes plutôt qu'à opposer des certitudes, a permis de réels dialogues avec les jeunes gens auxquels ils étaient confrontés.

Lorsque le comité de sélection de *Lycéens au cinéma* — principalement composé d'enseignants participant à l'opération — procède au choix des films, trois critères sont alors convoqués : la valeur intrinsèque des films présentés, la richesse d'une exploitation pédagogique ultérieure, la subjectivité de chaque membre. C'est toujours la relation de chacun au film qui donne lieu aux échanges les plus riches. Comme si le seul moyen d'accéder à la connaissance intime d'un film était de partir de l'émotion qu'il nous a procurée — mélange complexe qui n'exclut pas, parfois, le rejet. C'est sans doute pourquoi, parmi les films proposés, le choix collégial s'est toujours porté sur les plus exigeants, évitant que les

courts métrages programmés dans *Lycéens au cinéma*, soient instrumentalisés.

La constitution d'un programme implique souvent qu'on mette en avant un lien (thématique ou autre) entre les films qui le composent. Si ces films radicalement différents s'assemblent, c'est que tous, au moins, démontrent que l'on peut représenter le monde dans sa complexité, même dans un court métrage, à condition de proposer une vraie hypothèse de mise en scène.

Ce qui est dit de la situation de Sarajevo dans le film de Johan van der Keuken ***Sarajevo Film Festival Film***, n'est pas de l'ordre du discours (informatif ou militant), mais de la parole (donc de l'humanité). Le film entier est une injonction : « Qu'attendez-vous du cinéma ? Qu'il vous berce ? Qu'il vous donne des réponses ou impulse votre réflexion ? ». A travers le témoignage de Marijela sur sa situation de spectatrice de cinéma dans Sarajevo dévastée, c'est à son propre spectateur que Johan van der Keuken demande de se positionner, par rapport au film bien sûr et, plus largement, au cinéma.

Nous espérons que ces quatre films permettront aux spectateurs de *Lycéens au cinéma en région Centre*, de développer leur propre pensée, en débattant, en évaluant et comparant ces démarches qui manifestent des conceptions du cinéma radicalement différentes, mais tout aussi cohérentes.

Pour l'Atelier de Production Centre Val de Loire, Philippe Dauty, responsable du secteur scolaire.

S O M M A I R E

SALE BATTARS
de Delphine Gleize
par Arnauld Visinet 4

LE BLEU DU CIEL
de Christian Dor
par Christophe Chauville 10

ACIDE ANIMÉ
de Guillaume Bréaud
par Luc Lagier 16

SARAJEVO FILM FESTIVAL FILM
de Johan van der Keuken
par Jacques Kermabon 22

LE MONTAGE
par Anne Guérin-Castell 28

PETIT LEXIQUE 31

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Édition : Atelier de Production Centre Val de Loire, B.P. 31, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77 - Maquette : Dominique Bastien - Auteurs du dossier : Christophe Chauville, Pierre Fuentes, Anne Guérin-Castell, Jacques Kermabon, Luc Lagier, Arnauld Visinet - Rédacteur en chef : Philippe Dauty - Photos : Balthazar Productions (Luc Couvée), Movimento Productions, Les Films du Bois Sacré (Xavier Rousseau), Idéale Audience Distribution (Johan van der Keuken, Jean-Christophe Hanché), A.P.C.V.L. (Jocelyne Termeau) - Tirage des photogrammes : A.P.C.V.L. (Daniel Bourry) - © A.P.C.V.L. 1999. *Lycéens au cinéma en région Centre* est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, du Conseil régional du 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.

Les mots en *italique* renvoient au lexique en page 31.

Au lever du jour dans un champ de blé, un futur marié un peu benêt dissimule la jarretière de sa fiancée dans un épouvantail.

Sardine, la petite sœur de cette dernière, assiste à la scène avec dédain. Elle ressent un profond mépris envers cette famille qui est pourtant la sienne, car elle est la seule à entretenir jour après jour la mémoire du père défunt, et à protéger farouchement Ben-Hur, le grand frère handicapé — mental et moteur — contre le mépris des autres membres de cette tribu.

En ce jour de mariage, au milieu des préparatifs empressés, elle retrouve son cousin JérémY dont l'arrivée est signalée par la dispersion de petits vomis. Ensuite, avec l'aide de Mémère — une aïeule à l'âge canonique — ils procèdent à la toilette de Ben-Hur en vue du repas de noces. Il s'agit pour Sardine d'une journée capitale car elle comporte un enjeu d'envergure : il lui faut convaincre « les autres » de laisser entrer Ben-Hur au bras de sa sœur dans l'église, à la place du père mort, pour la mener à l'autel. Mais comment un garçon de vingt-cinq ans aussi faible d'esprit, presque muet, incontinent et cloué dans un fauteuil pourrait-il avoir sa place dans un tel cortège ?

Sardine s'obstine, et seul l'amour inconsidéré qu'elle porte à son frère, allié à une volonté inflexible, pourraient faire tomber ces préjugés pour accomplir un miracle...



Sale battars

de Delphine Gleize



Delphine Gleize est née en 1973 à Saint-Quentin, dans l'Aisne, où elle a passé la majeure partie de son enfance. Délaissant par la suite les paysages picards, elle poursuit des études de lettres jusqu'à la maîtrise, puis entre en 1994 à la fémis (Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son) dans le département scénario. Au cours de ce cursus, elle aura l'occasion de travailler avec Jacques Audiard, Danielle Thompson ou Gérard Brach, et co-signera plusieurs scénarios (notamment *Mécaniques* de Adrien Zipper, *La Loi de la jungle* de Julien Boivent, ou encore *J'ai rêvé New York*, long métrage écrit par Merzak Allouache). C'est au cours de sa dernière année d'études qu'elle réalise **Sale battars**, son premier film. Celui-ci a depuis lors été primé dans de nombreux festivals, en France comme à l'étranger (Prix Beaumarchais à Brest, 1^{er} Prix à Aix-en-Provence, Grand Prix à Vendôme, sélectionné au festival de Montréal en 1998, Grand Prix du jury et Prix du public à Angers, Prix Canal Plus et Mention du jury jeune à Clermont-Ferrand, Grand Prix à Alès, Grand Prix du jury et Prix du public à Lille en 1999, Prix de la mise en scène aux Lutins du court métrage...).

Depuis, Delphine Gleize a tourné **Un château en Espagne**, qui a déjà obtenu le Prix Gras-Savoie à la *Quinzaine des Réalisateurs* de Cannes en 1999, ainsi que le Prix du public au dernier festival de Pantin. Elle a également réalisé cinq autres films commandés par l'ADAMI (société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) au profit de l'opération *Talents Cannes* destinée à faire connaître de jeunes comédiens. Elle prépare actuellement un nouveau court métrage dans le cadre de la Mission pour l'an 2000, ainsi qu'un long métrage dont elle a terminé l'écriture et qui devrait s'intituler **Carnages**.

Production

Balthazar Productions

Scénario et réalisation

Delphine Gleize

Image

Crystel Fournier

Son

Pierre André

Montage

Marion Monestier

François Quiquéré

Musique

L'Attrail

Bratsch

Rita Mitsouko

Interprétation

Sardine Anaïs Gastout

Jérémy Fifi

Ben-Hur Bruno Ballone

Mémère Marie Poujol

Bertille Elisabeth Degagny

Arlette Isabelle Chevalier

la mariée Catherine Zorzan

Film : 35 mm, couleurs

Format : cinémascope (1/2,35)

Son : Dolby SR

Durée : 24 minutes

Année : 1998

Visa : 92 840

Dossier rédigé par
Arnaud Visinet



Propos de Delphine Gleize

DE L'ÉCRITURE DU SCÉNARIO...

Au départ, je ne pensais pas réaliser moi-même *Sale battars*, puisque j'étais avant tout scénariste, mais plus j'avancé dans l'écriture, plus j'avais en tête des images très précises de ce que je voulais et j'étais en plus extrêmement impatient de commencer à choisir les acteurs, de voir vivre les personnages, etc. Comme aucun de mes amis réalisateurs ne semblait intéressé par le projet, j'ai donc décidé de le tourner moi-même.

En ce qui concerne l'écriture proprement dite, il y a eu plusieurs versions du scénario. La première était beaucoup plus burlesque, avec notamment une scène où le curé et Jérémie installent un moteur sous le fauteuil de Ben-Hur. En fait, c'est la rencontre avec Bruno Ballone qui m'a fait changer d'optique car lorsqu'il m'a dit qu'il était capable de se lever et de faire quelques pas, j'ai absolument voulu intégrer cela dans le film.

... AUX CHOIX DE MISE EN SCÈNE

J'ai toujours eu en tête la volonté de construire mon histoire autour d'un personnage handicapé, et de le faire jouer par un authentique handicapé. Il fallait donc que les acteurs soient tous des débutants, car des professionnels auraient pu trop facilement dépasser cette distance, tout à fait humaine et naturelle, qui s'instaure face à une personne invalide, et que je voulais justement faire passer à l'écran.

A l'exception d'Anaïs Gastout (Sardine) et Marie Poujol (Mémère) que je connaissais déjà, j'ai mis près de huit mois à réunir tous les acteurs, en faisant pratiquement du porte à porte dans les villages autour de Saint-Quentin. C'était très difficile car personne ne voulait jouer. Ces gens ne connaissent pas du tout le cinéma et, s'ils ont accepté l'un après l'autre, c'est uniquement pour me faire plaisir, mais en aucun cas par une envie de faire du cinéma. De plus, chacun d'entre eux exerçait parallèlement un métier et nous avons donc élaboré le plan de tournage en fonction de cette contrainte.

Pour le rôle de Ben-Hur, le choix de Bruno Ballone s'est fait lors d'une séance d'improvisation que j'avais organisée dans un centre spécialisé, en compagnie d'Anaïs. Il était en effet indispensable qu'il y ait entre les enfants et le comédien un véritable rapport de

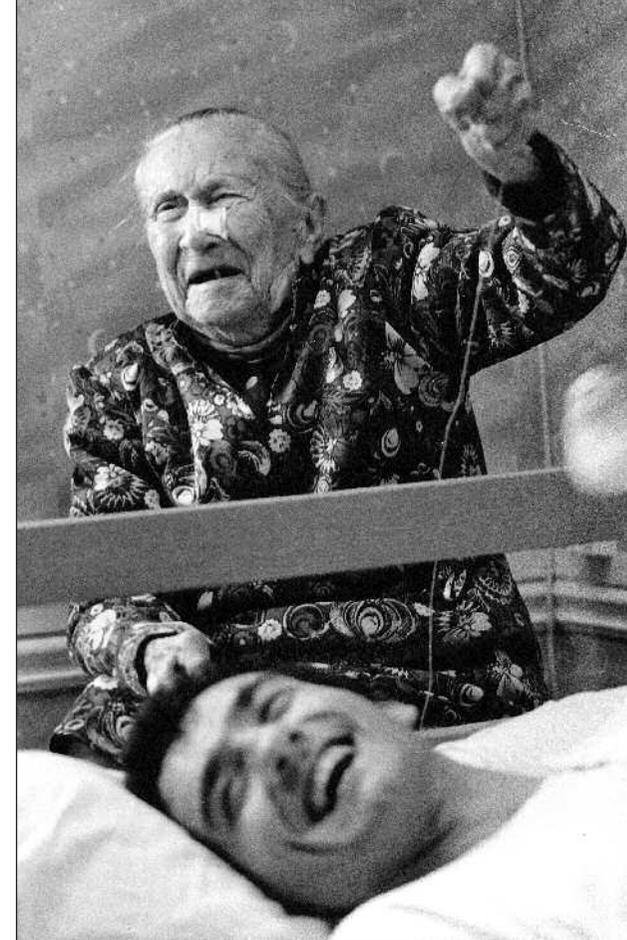
« Des comédiens professionnels auraient pu trop facilement dépasser cette distance, tout à fait humaine et naturelle, qui s'instaure face à une personne invalide » : Marie Poujol et Bruno Ballone dans la scène de la toilette.

complicité et surtout pas de pitié, car le personnage de Sardine est très dur et même si cela n'est pas évident dans le film, je pense que d'une certaine manière, elle profite plus ou moins du handicap de son frère.

Cela a demandé un travail très particulier car ce sont des gens qui n'ont pas de rapport à l'écrit, c'était idiot de leur imposer un texte précis. Ils auraient pris cela comme une épreuve scolaire, et se seraient trouvés en échec s'ils ne l'avaient pas su par cœur. En fait, comme ils connaissaient tous l'histoire, je résumais chaque matin les séquences de la journée afin qu'ils en aient la trame, puis je jouais la scène à leur place et ils me donnaient leur avis en me suggérant parfois des dialogues que j'ai pu conserver par la suite. C'était un gros travail de préparation, puis ils se lançaient lorsqu'ils se sentaient prêts. On ne faisait ensuite que deux ou trois prises pour conserver cette spontanéité. La séquence du repas par exemple, n'a nécessité que de deux prises de cinq minutes.

C'était un peu différent avec les enfants. Ils étaient capables de répéter plusieurs fois parce qu'ils adoraient ça. Au fond, ils étaient même plus patients que les adultes.

Il y a une véritable volonté d'intimité dans le cadrage des scènes d'intérieur. La caméra reste toujours très près des acteurs pour ne pas laisser deviner les espaces environnants car je ne voulais pas que les spectateurs puissent donner une quelconque signification



sociale aux décors. En revanche, les plans en extérieurs sont volontairement très larges afin d'isoler les personnages dans de vastes étendues à parcourir, comme s'ils étaient un peu perdus.

UN REGARD À LA FOIS RÉALISTE ET PUDIQUE SUR LES PERSONNAGES

En ce qui concerne la question du handicap, j'ai voulu filmer les choses telles qu'elles sont. Par exemple, durant la séquence du repas, les seuls plans de Ben-Hur sont ceux où on le voit manger salement et d'ailleurs l'oncle ne manque pas de le faire remarquer, ce qui est parfaitement humain et justifié. Je pense qu'il faut arrêter de se culpabiliser et de vouloir se cacher la réalité du handicap. Dire les choses franchement normalise la situation. A l'inverse, la scène de la toilette apparaît comme un véritable moment de joie entre Ben-Hur, les enfants et cette « Mémère » totalement improbable. Tout cela me permet de montrer qu'un peu de légèreté et de dérision peuvent parfois aider à s'en sortir...



Analyse du film

Le monde rural est souvent perçu comme le cadre privilégié des drames familiaux, car dans ces univers en vase clos, comme hors du temps, les passions les plus exacerbées restent enfouies dans les cœurs et la vie semble suivre son cours comme une fatalité. Ainsi, le non-dit y éclate parfois avec une âpreté toute particulière. C'est donc dans la région de Saint-Quentin, au beau milieu de la campagne picarde, que Delphine Gleize a planté le décor de **Sale battars**. La confrontation apparaît alors d'autant plus aiguë entre Ben-Hur, handicapé mental cloué dans un fauteuil roulant, et cette famille plutôt primaire qui le déconsidère à cause de son handicap. Cependant, ces diverses connotations sociales et familiales ne représentent pas le seul enjeu du film et, à travers le traitement de cette histoire finalement très simple, il réussit à mêler habilement drame rural et conte fantastique.

En premier lieu, la réalisatrice tente d'adopter un regard résolument objectif sur les personnages et décrit sans aucune concession les travers de chacun, que ce soit la mesquinerie souterraine des membres de la famille, l'épuisante intransigeance de Sardine



*Le réalisme brut de **Sale battars**, accentué par le jeu des non-comédiens, est baigné dans la lumière crépusculaire d'un conte fantastique.*

en révolte permanente, ou encore les embarrassantes contraintes matérielles et sanitaires que représentent les soins d'un handicapé. En ce qui concerne justement cette délicate question de filmer un handicapé — avec toutes les questions éthiques qui peuvent se poser — elle réussit à établir un parfait équilibre entre pudeur et réalisme. En effet, loin de céder à l'indulgence, elle refuse de considérer l'invalidé comme une personne « normale » car pour elle, celui-ci demeure au contraire profondément différent, et c'est précisément cette différence-là que les autres doivent accepter, sans compassion ni pitié affectées. L'emploi d'acteurs non professionnels vient d'ailleurs appuyer cette exigence d'authenticité en apportant aux dialogues et à l'action une vraie spontanéité et un naturel parfois proche de l'improvisation.

Conformément à ce parti pris initial, les choix de Delphine Gleize s'affirment également à travers la mise en scène, et notamment le cadrage, qui évite toute recherche d'effets dramatiques. Au contraire, la majeure partie des plans s'enchaînent selon un rythme propre, indépendamment de la continuité dialoguée. La caméra s'en tient à enregistrer les faits et semble témoigner de l'action sans véritablement y prendre part. Les événements, tels que la dispute à table ou le miracle devant l'église, ne sont jamais clairement exposés mais sont en fait perçus à travers le regard des autres — c'est-à-dire ceux qui y assistent — et entendus par l'intermédiaire des voix hors-champ. Ce procédé spécifique permet donc à la réalisatrice d'ancrer encore plus son film dans le réel même si, au-delà du propos social, cette parabole sur un handicapé qui se lève pour quitter son fauteuil glisse adroitement vers le domaine du conte.

En effet, il s'agit là d'une seconde composante du film, plus discrète mais toute aussi essentielle, et dont la présence est déjà latente dans le traitement particulier de la lumière, à la fois chaude et crépusculaire, qui baigne tous les extérieurs dans lesquels évoluent les personnages. On retrouve également cette étrange quiétude dans les quelques inserts de paysages qui encadrent les scènes de groupe, contemplatifs et silencieux comme des compositions abstraites.

Mais c'est surtout par son contenu que l'histoire tend à se rapprocher du fantastique, car bien qu'elle prenne place au sein d'un contexte social lourd de sens, elle se déplace imperceptiblement vers le merveilleux, notamment par l'incursion progressive de l'imaginaire, dès la scène de la toilette dans laquelle on découvre le visage de Ben-Hur, scène qui est déjà magique par la tendresse qui se dégage de ces personnages en « état d'innocence » (deux enfants, une vieille et un handicapé). Dans cet instant suspendu, le film tend vers la grâce et exprime toute la force de la relation qui lie Sardine à son frère, préfigurant d'une certaine manière les miracles que cet amour sera capable de provoquer. Ainsi, derrière une trame naturaliste, se noue en filigrane une fable au caractère symbolique dans laquelle le personnage de Ben-Hur, rejeté par son entourage à cause de sa différence, incarne une figure sacrificielle sur laquelle se projettent toutes les névroses familiales, bien au-delà de l'épreuve que constitue pour eux son handicap. A l'exact point de rencontre du monde fantasque des « irresponsables » et de celui des adultes, Sardine refuse ce fatalisme et grâce à une volonté presque surnaturelle, elle parvient non pas à déplacer des montagnes, mais plus modestement à faire voler les couches et les crachats, jusqu'à ce « miracle » inconcevable qui consiste à faire marcher son frère. Bien plus que cela, elle s'impose comme la protectrice des faibles et des exclus, notamment en continuant à faire vivre son père à travers sa mémoire, ou en donnant acte à l'existence de son cousin — enfant adopté — par la date de naissance qu'elle grave sur sa médaille.

Ainsi, Ben-Hur et Sardine incarnent deux figures archétypales du conte — celles du vilain petit canard et de la bonne fée — et tout en reprenant ces données fondamentales, Delphine Gleize parvient à les réinterpréter dans un sujet extrêmement sensible, aux implications tout à fait concrètes, telles que l'acceptation de la différence, le triomphe de la volonté et la toute puissance de l'amour. A la confluence de plusieurs genres — entre drame réaliste et conte fantastique —, elle nous livre une fable sociale qui résonne comme un gage d'espoir et d'optimisme.



Crystel Fournier, chef-opératrice, cadreuse

Où as-tu rencontré Delphine et comment avez-vous décidé de travailler ensemble ?

Je l'ai rencontrée à la fémis. Nous faisons partie de la même promotion, moi dans la section *Image*. Nous avons travaillé ensemble pendant les tournages de première année, alors nous nous connaissions bien. Pour ce qui concerne *Sale batters*, il avait toujours été plus ou moins question que je m'occupe du *cadre*, mais au départ, ils cherchaient à constituer une équipe non seulement avec des gens de la fémis, mais également avec un certain nombre de professionnels. Le *chef-opérateur* et l'*ingénieur du son*, en particulier, auraient dû être des professionnels, mais comme cela n'a pas pu se faire, j'ai été chargée à la fois du *cadre* et de la lumière.

Quels étaient les choix de Delphine en ce domaine ?

Pour les extérieurs, le parti pris était de donner une image différente du Nord qui est généralement perçue comme une région triste et grise — bien que nous ayons eu la chance d'avoir du soleil pendant la majeure partie du tournage. Nous avons donc fait plusieurs essais de *filtres* et nous avons choisi de « réchauffer » l'image par l'emploi d'un filtre tabac, qui est présent dans toutes les scènes d'extérieurs.



Quelle a été l'influence du format sur le traitement de la lumière ?

Le *format 2,35* demande un certain nombre de précautions au niveau des *objectifs* à utiliser (à cause des déformations), mais en ce qui concerne la lumière proprement dite, le format *super 35 mm* — qui a été utilisé pour le film — présente beaucoup moins de difficultés que le *cinémascope*. Nous avons donc pu utiliser une configuration normale.

En revanche, Delphine voulait une image assez granuleuse, il y a donc un sur-développement du négatif pour la totalité du film, auquel s'ajoute le filtrage pour les extérieurs. C'est-à-dire que le film est légèrement *surexposé* lors de la prise de vue et c'est le développement du *négatif* qui compense cette différence d'exposition, ce qui est censé faire remonter le grain. En plus, nous avons choisi des pellicules Kodak avec d'anciennes *émulsions* plus granuleuses que celles que l'on trouve actuellement.

Les plans de paysages semblent très « composés », aviez-vous en tête des références précises, picturales ou autres ?

Pas vraiment, nous nous sommes simplement inspirées des paysages de certains films, notamment *Un ange à ma table* de Jane Campion. Pour le reste, Delphine avait déjà largement repéré les lieux avec l'assistante réalisatrice et fait beaucoup de photos, puis nous sommes retournées les voir ensemble avec un *visueur de champ* pour choisir les cadres qu'elle souhaitait en fonction du *découpage*. Grâce à ce gros travail en amont, nous savions précisément ce que nous voulions au moment du tournage. La seule chose qui a pu nous poser problème était la météo : par exemple, nous n'avions pas prévu la brume matinale qui ne se lève jamais avant onze heures. Nous avons pu nous en servir pour les scènes du début du film qui se passent au cimetière mais pour les autres, il fallait attendre qu'elle se lève.

Avez-vous rencontré de réelles difficultés techniques ?

Pas pour les extérieurs parce que nous avons fait beaucoup d'essais auparavant et il n'y a donc eu aucune surprise. C'était plus difficile pour les scènes d'intérieur et surtout pour la scène du repas car, comme les acteurs n'avaient pas vraiment de texte, il fallait pouvoir laisser tourner la caméra en permanence sans délimiter strictement les plans. Il y avait en fait deux ou trois positions de caméra, et nous tournions à chaque fois en *plan séquence*, en balayant toute la table. Il fallait donc prévoir un type d'éclairage valable pour la totalité de la séquence, et qui n'avait pas besoin d'être retouché pour chaque plan.

AUTOUR DU FILM

Regards de l'enfance

À l'instar de certains films tels que *Zazie dans le métro* de Louis Malle (1960), *L'Argent de poche* de François Truffaut (1976) ou encore *Toto le héros* de Jaco Van Dormael (1991), la particularité de *Sale batters* est d'être, bien plus qu'un simple film autour de l'enfance, une histoire vécue à travers les yeux d'un enfant. Il appartient donc à un registre très spécifique dont l'originalité consiste à utiliser une mise en scène exprimant le regard caractéristique du monde de l'enfance, sans pour autant adopter le procédé littéral de la caméra subjective.

Dans *Sale batters*, Delphine Gleize emploie notamment des positions de caméra spécifiques : proches du sol, comme dans la scène du générique lorsque Sardine arpente le chemin de terre qui mène à la maison, ou encore à hauteur du lit, comme dans la scène de la toilette. D'une manière générale, dans les scènes de groupe, elle filme les différents personnages en plans serrés, de la même façon qu'un enfant perçoit le monde, c'est-à-dire centré sur lui-même, sans avoir véritablement une notion de ce qui l'entoure. Tout au long du film, on retrouve également ce type de perception dans l'utilisation du hors-champ, qui provoque un décalage quasi permanent entre l'image et l'action, comme si les événements survenaient sans que l'enfant en mesure véritablement la gravité — notamment pendant la crise lors du repas et le silence pesant qui s'ensuit, ou encore pour la séquence du miracle devant l'église, filmée d'une manière très allusive (Cf. analyse de séquence).

Ce type de mise en scène, qui vise à placer le spectateur au cœur de l'univers sensoriel de l'enfant, instaure un climat oscillant entre fantaisie et réalité, innocence et cruauté. Il a été également parfaitement bien utilisé dans d'autres courts métrages comme *Le Champignon de la honte* de Marie-Laure Dougnac (1998), qui met en scène les interrogations d'une petite fille sur la façon de faire des enfants, ou encore et surtout, *La Bouche de Jean-Pierre* de Lucile Hadzihalilovic (1996), vision oppressante et traumatique du monde des adultes à travers les yeux d'une enfant séparée de sa mère.



Analyse de séquence

Placé à la fin du film, sans pour autant en constituer la chute, le « miracle » représente sans doute la séquence la plus importante de l'histoire car elle en focalise tous les enjeux : la cérémonie du mariage est imminente et Sardine n'a pas réussi à convaincre les adultes de faire entrer Ben-Hur au bras de sa sœur dans l'église. Cependant, avec l'aide de son cousin, elle a mis au point un stratagème pour que Ben-Hur puisse se lever de son siège, et, afin d'attirer l'attention sur lui, ils ont dissimulé sous ses fesses les alliances du mariage. Tout le monde attend alors qu'il veuille bien les rendre...

D'un point de vue technique, malgré son rôle capital, cette séquence est construite avec un registre très réduit d'effets dramatiques, car il n'y a aucun plan d'ensemble qui puisse donner une véritable description de l'action. Celle-ci est tout au plus perçue à travers de rapides mouvements de la caméra qui, toujours proche des visages, privilégie au contraire le jeu des regards convergeant vers Ben-Hur, dans un permanent va-et-vient entre les différents protagonistes de la scène, regroupés en deux pôles : d'une part le couple Ben-Hur/Sardine et, face à eux, le reste de la famille.

Enfin, dans la dramaturgie du film, cette scène représente un contrepoint à la scène du repas — filmée également de manière chaotique — dans laquelle Ben-Hur se trouvait publiquement humilié. Cette fois-ci, le handicapé et l'enfant vont pouvoir jouir d'une forme de victoire face à l'incrédulité des adultes.

(Durée de la séquence : 1'03'')



2



3



5



6



7



9



11



12



14

Plans 1 - 2 - 3 - 4 : La caméra nous montre les deux parties en présence, en restant toujours cadrée au plus près des visages afin de capter leurs expressions et la tension qui s'instaure dans cet affrontement : d'abord un rapide panoramique sur l'assemblée des frères, sœurs et cousins, perçus dans ce mouvement comme une seule entité hostile à laquelle s'opposent dans le second plan plus serré, le visage buté de Sardine et la silhouette de Ben-Hur en amorce (2). Vient ensuite un troisième plan sur l'un des cousins, dans un va-et-vient qui correspond à l'échange de propos au sujet des bagues dissimulées (3). Le quatrième plan est un peu différent, car Sardine ayant pris sa mère à parti, la caméra se détourne vers le visage consterné et silencieux de celle-ci, comme si elle suivait les mots de la fillette.

Ainsi, toute la séquence est filmée selon un ton proche de la caméra subjective, qui adopte le regard d'une personne extérieure aux protagonistes — mais dans le même temps présente au cœur de cette confrontation — et qui n'est autre que le spectateur lui-même, plongé dans la scène à travers l'œil de la caméra.

Plans 5 - 6 - 7 : Faisant suite à la dispute entre les adultes et Sardine, la caméra nous en montre la « cause », c'est-à-dire Ben-Hur lui-même, dont le visage souriant est cadré en gros plan, insensible et inconscient du drame qui se noue autour de lui (5). Le silence se fait, on entend alors le début de la « Marche nuptiale » annonçant l'entrée imminente des mariés dans l'église et, en voix-off, Sardine qui chuchote « Attention... un, deux, trois... ». La bande son est très importante ici car l'image restant fixée sur Ben-Hur, c'est hors-champ que se déroule la scène.

Le plan suivant est un insert du visage de la mère avec une expression de surprise telle, qu'elle témoigne encore une fois d'un événement en train de se dérouler hors-champ (6).

Effectivement, le septième plan montre Ben-Hur qui se dresse sur ses jambes, tout en restant cadré au niveau des épaules et en suivant le mouvement du handicapé, afin de ne pas tomber dans une vision purement spectaculaire de l'événement (7). Il vient également expliquer les deux plans précédents : le décompte de Sardine, puis l'exclamation de surprise de la mère.

La caméra découvre donc avec un temps de retard ce qui est brusquement survenu, comme si le témoin qui assistait à la scène était dépassé par la vitesse des événements et l'énormité du « miracle » (la musique vient d'ailleurs à dessein souligner ce caractère miraculeux).

Plans 8 - 9 - 10 - 11 : Dans le silence qui est tombé tout à coup sur la petite assemblée, la caméra cadre le visage de la sœur — la mariée — qui regarde Ben-Hur hors-champ, puis qui s'avance vers lui avec un mélange de surprise et de résignation. Une fois encore, l'élément central de l'action est absent de l'image et c'est par l'intermédiaire des autres protagonistes que se construit la scène. Dans un souci d'économie et de pudeur, le plan suivant montre seulement les bras enlacés de Ben-Hur et de sa sœur marchant vers l'église (9). Cette image allusive est suffisamment symbolique pour se suffire à elle-même, sans nécessiter aucun autre commentaire visuel, si ce n'est un court insert sur le visage hébété de la mère et un rapide panoramique sur le reste de la famille, tout aussi abasourdi (11).

Les quatre plans s'enchaînent donc très rapidement et, dans le même temps, le dialogue hors-champ se tait pour laisser la place aux exclamations de surprise, afin que cette marche de Ben-Hur soit perçue comme un instant suspendu et de grande tension. Sardine, quant à elle, semble avoir disparu, n'ayant plus à se battre puisque son vœu s'est réalisé.

Plans 12 - 13 - 14 - 15 : La caméra revient sur le couple titubant cadré à hauteur d'épaule, attestant que Ben-Hur est bel et bien debout. Puis, après quelques pas, il s'effondre, mais là encore, sa chute n'est pas filmée de manière explicite : on le voit seulement glisser hors du cadre, entraînant sa sœur dans le mouvement. Au lieu de montrer le handicapé à terre, la caméra reste fixe quelques instants dans le vide et souligne simplement son absence à l'image, montrant ainsi qu'il n'est plus dans la sphère des personnes debout (12).

Les deux plans suivants viennent confirmer ce point de vue, avec tout d'abord un insert sur le visage consterné du marié, puis un plan plus large sur la mariée regardant Ben-Hur à terre (hors-champ), puis, en arrière-plan, apparaît le visage fermé de Sardine (14). Un silence éloquent enveloppe la scène et l'expression des différents personnages suffit à décrire l'échec et la déception.

Le dernier plan de la séquence vient clore l'événement de manière pudique, mais certaine : on aperçoit les chaussures de Ben-Hur couché au sol, et en amorce, la main de Sardine qui ramasse la médaille qu'il avait avalée un an auparavant, et qu'il a crachée en tombant. Aucun commentaire superflu ne vient appuyer l'image.



ateliers

La pesanteur et la grâce

La question du corps, y-compris dans ses dimensions les plus crues, est un thème central de *Sale battars*. Dès le début du film, l'arrivée du petit cousin de Sardine est signalée par la dispersion des vomis et on parle d'accouchement en évoquant le sang. Le principe de la mise en scène des corps dans ce film sera de toujours confronter des notions opposées : le corps incarné à l'extrême (la chair) à l'esprit, la pesanteur à la grâce, le trivial au sublime... Ainsi, lorsque Arlette et Bertille commentent leurs toilettes de mariage, le gros plan sur le vidage du poulet vient en contrepoint de



l'évocation des portraits de Renoir. Plus tard, le visage de Sardine se détache d'un rideau d'une blancheur immaculée, alors qu'elle jette par la fenêtre la couche souillée de son frère. D'autre part, le

cinémascope, format destiné aux grandes étendues, est ici confronté au paradoxe de cadrer les visages au plus près. Comme dans le cinéma burlesque, Delphine Gleize travaille le motif de la chute dans une dualité entre comique et tragique. Mais elle cache ce qui est d'habitude l'enjeu du gag : le passage d'un corps de la station debout à la station couchée (Cf. analyse page 8). Ce n'est pas un hasard si, dans la séquence du « miracle », la caméra isole la partie supérieure du corps de Ben-Hur (sa tête) et la partie la plus basse (ses pieds).

L'image picturale

Le rendu visuel de *Sale battars* a fait l'objet d'un travail spécifique (Cf. entretien avec Crystal Fournier). En premier lieu, l'utilisation d'un filtre donne à la lumière une teinte chaude et méridionale qui baigne la totalité du film, tout comme le choix d'une pellicule granuleuse produit une touche — au sens pictural du terme — très particulière. D'autre part, les plans de paysages semblent véritablement composés, avec la mise en place de lignes de force, une répartition des masses colorées et une amplitude qui tend parfois vers l'abstraction. A travers l'histoire de l'art, et de la peinture en particulier, on peut trouver des images qui apparaîtraient comme des correspondances avec ce travail sur la lumière et la composition.



Quelques pistes pour une recherche iconographique :

- ◆ Lumière : la peinture vénitienne du XVI^{ème} siècle, chaude et diffuse, notamment chez Giorgione, Titien, Tintoret.
- ◆ Amplitude des paysages : le classicisme français du XVII^{ème} siècle (les peintures tardives de Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain).
- ◆ Réalisme : les héritiers du Caravagisme (La Tour, Valentin de Boulogne), les enfants de Murillo (Espagne).
- ◆ Composition : les peintres russes et notamment Kasimir Malévitch et Wassily Kandinsky, avant qu'ils n'abordent l'abstraction (avant 1915 environ).



Etre comédien : le jeu du mensonge

Le direction d'acteurs sur *Sale battars* devait tenir compte du fait que tous, sans exception, étaient des non-professionnels. Ce choix était dicté par la volonté de conserver une spontanéité et une émotion intactes, avec au surplus le sentiment que les faits sont vécus en direct. Ainsi, cette inexpérience vient enrichir le naturalisme du film et conduit inmanquablement à s'interroger — comme Diderot l'avait déjà fait — sur le « paradoxe

du comédien ». En effet, il s'agit de savoir si les principales qualités d'un acteur résident dans sa capacité au mimétisme ou à l'imitation. Le comédien doit-il véritablement ressentir toutes les émotions qu'il joue ou bien doit-il habilement laisser croire qu'il les ressent ? Son talent se mesure-t-il alors à sa sincérité ou bien au contraire dans sa capacité au mensonge ? On peut s'appuyer sur des exemples de films mettant en scène des personnages incarnés par des acteurs non-professionnels (notamment dans le néo-réalisme italien ou, plus récemment, dans des films de Ken Loach) et les comparer avec, à l'opposé, des films mettant en valeur le jeu de l'artifice comme dans l'âge d'or du cinéma hollywoodien.

Hors-champ et voix-off

Comme nous l'avons déjà vu (Cf. analyse du film et analyse de séquence), la mise en scène de *Sale battars* reste toujours allusive en s'appuyant notamment sur un certain décalage entre le dialogue et l'image, et en ayant souvent recours



aux voix-off et aux dialogues *hors-champ*. Ces deux procédés mettent en place une narration parallèle qui nous livre des données supplémentaires sur les personnages et raconte en même temps la véritable histoire du film. En effet, si la voix-off sert à faire surgir l'univers mental d'un personnage, le dialogue hors-champ permet, quant à lui, de suivre l'intégralité de l'action en percevant ce qui n'est pas présent à l'image. Il s'agit donc de deux démarches distinctes, mais toutefois complémentaires. Revoir le film en notant l'utilisation alternative des deux procédés, permettra de distinguer les différents types d'informations apportées par l'un ou par l'autre.

Dans les premiers jours de l'été, Thomas, un adolescent de seize ans, sort de clinique. De retour chez lui, il doit réapprendre son environnement familial, accomplir à nouveau les gestes du quotidien et affronter les relations avec ses parents. Vivant comme au ralenti, dans l'oisiveté, il laisse s'écouler les journées et passe son temps à dormir, à regarder la télévision qui déverse ses programmes hétéroclites. On comprend peu à peu qu'il a tenté de mettre fin à ses jours. Il garde, comme des stigmates de son acte, de fraîches cicatrices aux poignets, quelques cauchemars et un flagrant manque d'envies. Au grand dam de ses parents, dont la gentillesse dissimule mal les difficultés à assumer le drame et à se comporter normalement avec lui.

Accompagné de son ami Paul, Thomas se rend régulièrement à la piscine. Il y croise Camille, la jolie serveuse du bar de l'établissement. Progressivement, le jeune homme retrouve ses sensations et sort de sa passivité. Il s'attèle à la rénovation de sa chambre, se fait une nouvelle tête à la faveur d'un passage chez le coiffeur et retrouve le goût de s'amuser, de rire ou de contempler la beauté de Camille. Un matin, il s'aperçoit ainsi à nouveau que le ciel est bleu, d'un bleu éclatant et riche de promesses. Même si le chemin vers une totale guérison s'annonce encore long...



Le Bleu du ciel

de Christian Dor

LE RÉALISATEUR

Christian Dor est né en 1966 à Versailles (Yvelines). Après un premier cycle universitaire en Biologie, il devient assistant-réalisateur sur des films publicitaires, puis opérateur de prises de vue. En 1990, il investit tout son argent dans son premier film, **La Dent**, tourné en format super 16 mm et, déjà, en noir et blanc. Il mène ce projet de A à Z, assumant à la fois la production, l'assistantat, la réalisation... Le film est sélectionné dans de nombreux festivals et reçoit le Prix à la qualité du Centre National de la Cinématographie, ce qui lui permet de réaliser son deuxième film, **Le Mort** (1991). Après plusieurs projets inaboutis faute de financement, il signe en 1998 sa troisième réalisation, **Le Bleu du ciel**. Le film, présenté dans la section *Cinéma en France* du Festival de Cannes, est couronné l'année suivante du Prix Jean-Vigo, remis par un jury de professionnels et de critiques. A propos de ces trois courts métrages, tous tournés en noir et blanc, Christian Dor évoque volontiers l'influence de Bresson, d'Ozu et d'Antonioni ; d'un cinéma, en tout cas, marqué par l'ascèse. En 1999, il s'attèle à la préparation de son premier long métrage.



FILMOGRAPHIE & PALMARES

La Dent (1990) Prix du public, Nancy 1991.

Le Mort (1991) Grand prix, Alès 1992. Grand prix de l'INA, Cognac 1992. Prix spécial du jury, festival du court métrage en plein air de Grenoble 1992. Prix du scénario, Villeurbanne 1992. Premier prix, Aix-en-Provence 1992. Prix de la mise en scène, Lille 1993.

Le Bleu du ciel (1998) Prix Jean-Vigo du court métrage, 1999. Prix du jury, Vendôme 1998. Lutins du court métrage 1999 : meilleur son et meilleure image.

Production
Movimento Production

Scénario
Christian Dor
Virginie Reyns

Réalisation
Christian Dor

Image
Eric Peckre

Images sous-marines
Yves Gladu

Son
Xavier Piroelle
Daniel Ollivier

Décor
Olivier Joudiau

Montage
Agnès Bruckert

Montage-son et mixage
Jean-Guy Véran

Interprétation
Thomas Sylvain Périssé
Paul Colin Pitrat
Camille Camille de Sablet
la mère Sylvia Zerbib
le père Olivier Granier
le psychiatre Etienne Dor
la petite fille Alix Gougeuil

Film : 35 mm, N & B, couleur
Format : 1/1,66
Durée : 28 minutes
Année : 1998
Visa : 94 166

Dossier rédigé par
Christophe Chauville



Entretien avec Christian Dor

Quelle est la genèse du Bleu du ciel ?

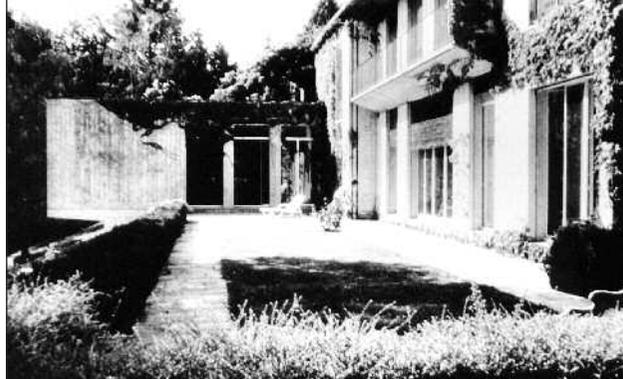
J'ai écrit *Le Bleu du ciel* en deux mois, en septembre et octobre 1995. Ce projet m'était très personnel et je l'ai peaufiné en écrivant exactement ce je voulais filmer. Je l'ai fait lire à Virginie Reyns, qui m'avait contacté après avoir vu mon premier film, et nous avons travaillé ensemble sur la forme. J'ai obtenu en juin 1996 le soutien de la Région Centre et du Département d'Indre-et-Loire à hauteur de 190 000 francs. Nous avons dû attendre l'été suivant pour tourner et le film a été fini juste avant le Festival de Cannes 1998, ce qui fait presque trois ans au total.

Comment a été menée la recherche des décors du film ?

J'avais imaginé une maison moderne, spacieuse et lumineuse. Et quand mon assistant a trouvé cette villa dans les environs de Châteaudun, au sud de Chartres, j'ai été immédiatement conquis par ces 1000 m² au milieu des bois, avec un côté brut de « bloc de béton ». Je ne voulais pas faire du personnage un petit garçon riche perdu dans sa grande demeure... J'ai éliminé volontairement toutes les connotations sociales : je me suis axé sur un personnage dans un état précis, avec un problème particulier. La décoration ne devait pas non plus donner de références actuelles, mais conserver une certaine neutralité, rester en dehors des choses.

D'où également l'usage du noir et blanc ?

Je voulais absolument tourner en 35 mm, pour la qualité de la pellicule, car j'avais prévu de tourner des crépuscules et des « petits matins ». Mon chef-opérateur me connaît bien, puisqu'il a travaillé sur mes deux films précédents, et je lui ai expliqué que je voulais un noir et blanc lumineux, qui se justifie par rapport à une distance et à une déconnexion de la réalité. Le personnage traverse un état de convalescence et il me fallait à la fois éviter l'onirisme et ne pas tomber dans un pur réalisme. C'est dans mon esprit le récit d'une remontée dans la réalité, que symbolise le plan de ciel bleu, qui ne signifie pas pour autant « la vie est belle » mais suggère que tout reste à faire... J'ai imaginé ce plan en cherchant le titre du film : j'ai toujours des problèmes avec les titres et je suis tombé dans ma bibliothèque sur le livre de Bataille, *Le Bleu du ciel*... Ce plan m'a posé problème car le laboratoire a tiré un ciel qui ressemblait à un ciel d'hiver. Je l'ai refusé et le film a été diffusé à Cannes sans ce dernier plan. On n'a réussi qu'en novembre



1998 à obtenir un rendu qui me plaise. En plus, auparavant, je doutais sur ce ciel bleu annoncé par le titre et que tout le monde attend : ne serait-il pas redondant ?

Peut-on considérer ce plan comme porteur d'espoirs ?

Oui, mais je n'ai jamais voulu, par exemple, ni à l'écriture du scénario ni au tournage, que le personnage de la jeune fille apparaisse comme une promesse. Pour moi, il ne fallait en aucun cas qu'ils tombent amoureux et que Thomas reprenne le cours de sa vie grâce à cela. Il a pour elle un regard appuyé, mais il observe tout le monde : les gens, son copain Paul... Sa tentative de suicide l'a remis en recherche d'une certaine direction.

Comment avez-vous appréhendé ce thème du suicide, déjà présent dans vos deux précédents films ?

Je me suis servi, pour décrire l'état du personnage, d'un accident de ski assez sérieux qui m'a rendu « out » pendant un mois. Je me sentais bien parce que j'étais vivant, mais je voyais les choses différemment. J'ai voulu retrouver cet état « cotonneux », à la fois par une image objective et un son beaucoup plus subjectif. Tout est vu à travers le personnage, même quand il apparaît dans la séquence et que la caméra n'est pas subjective. J'ai écrit les personnages et les dialogues en fonction de cela : ils sont effacés et les choses qui se déroulent autour de lui sont en demi-teinte. Je souhaitais obtenir le même effet « ouaté » sur les sons, comme dans la séquence de la piscine où il se trouve en observateur.

Le montage a-t-il constitué un moment particulièrement important pour que le film puisse trouver sa forme ?

On avait quatre heures de rushes pour quinze jours de tournages et le montage — sur dix-sept jours au total — a été le meilleur moment, autant pour l'image que le son. Comme je ne suis pas du genre à arriver sur le tournage sans savoir ce que je vais tourner, j'effectue un travail préalable de découpage en fonction du montage. C'est une bonne méthode même si elle limite les possibilités. L'avantage du *Bleu du ciel* est qu'il comprenait dès le scénario quarante séquences à l'intérieur desquelles il était hors de question d'effectuer un sous-découpage. Une scène de

cauchemar avait été tournée mais on l'a supprimée au montage car elle ne convenait pas, elle était trop stylisée, trop marquée au niveau des cadrages, et cassait l'unité du film. La façon de faire devait être la plus sobre possible.

La sobriété n'empêche pas une forme esthétiquement soignée.

Je ne supporte pas le mot « esthétisant ». Je n'aime ni le côté documentaire ni le côté « pub », l'éché ; j'essaie de me situer entre les deux. Trouver une adéquation idéale entre une histoire et la façon de la raconter en images, sans tomber dans le pur esthétisme ni faire un film trop « psychologique », est, je crois, le rêve de tout cinéaste... Le cadre est fonction de l'histoire : on peut se permettre un beau cadre à partir du moment où on a un vrai sujet. Je n'aime pas que le contenu soit dépassé par la forme. Le travail sur le temps au cinéma me fascine et m'intéresse, mais pas de façon gratuite : il y a actuellement une tendance à utiliser les *flash-back* et *flash-forward* pour dramatiser même quand il n'y a pas lieu de le faire. Au contraire, ce film est volontairement linéaire.



Il refuse aussi les explications psychologiques et travaille davantage le registre de la sensation.

Mon but est que le film soit interprétable et je laisse le spectateur y mettre ce qu'il veut. Il est quelquefois impossible de traduire par des mots une ambiance ou des sentiments. La perception des gens et des choses est différente après un choc traumatique — physique ou psychologique. Thomas marche dans du coton mais en même temps, il est cloué sur terre. Il a une impossibilité à communiquer ses désirs, il est enfermé dans une espèce de bulle qu'il doit absolument percer. Il regarde le ciel, les avions, son rêve est d'être plus léger...

(Propos recueillis par Christophe Chauville, juin 1999)



Analyse du film

Avec **Le Bleu du ciel**, Christian Dor aborde une thématique — le suicide chez les adolescents — qui aurait sans doute fait le bonheur de quelconques *Dossiers de l'écran*, illustrant par une fiction cinématographique ce très sérieux « sujet de société ». Mais le réalisateur s'éloigne d'emblée et de façon radicale de tout pathos télévisuel et se défie de la démonstration sociologique ou directement psychologique. Il s'attache à suivre l'après, c'est-à-dire cette période floue qui suit immédiatement, non pas le geste d'attenter à ses jours, mais la sortie du cocon de l'hôpital. C'est le récit d'un retour à la vie qui est tracé, à travers l'observation du réapprentissage obligé des gestes, des sensations, de la perception du temps et de l'espace, de l'ajustement des rapports à l'autre — parents, amis, entourage social. Ce parcours de (ré)initiation évite tout à la fois la surenchère explicative et la dramatisation. Jamais, par exemple, le scénario n'impose au spectateur la raison de la tentative de suicide. Il se contente de donner des bribes qu'il est seulement possible d'accueillir comme d'éventuelles pistes : un certain éloignement paternel ? Une discrète confusion œdipienne envers une mère encore séduisante ? Ou tout simplement une tenace mélancolie désabusée ? Ces prémices n'ont toutefois pas valeur de propositions nettes car, au bout du compte, il n'y a pas toujours d'explication rationnelle à un tel acte...

Fidèle à des partis pris du même ordre, l'évolution du comportement de Thomas est suivie de manière extrêmement sobre — et pourtant très minutieuse — à l'opposé de tout spectacularisme, dans une constante économie de dialogues et une forme très dépouillée. L'adolescent s'exprime peu par la parole, traverse beaucoup de moments de passivité, ne montre jamais ses sentiments. Le paroxysme de l'expression de cette réserve survient lorsqu'il s' imagine cherchant à reconforter sa mère, surprise en train d'essuyer une larme dans sa chambre : il reste en réalité bloqué sur



le pas de la porte, sans pouvoir agir. Le jeune comédien qui incarne Thomas a d'ailleurs été dirigé dans le sens du minimalisme, à travers sa gestuelle comme dans l'expression de son visage. Mystérieusement fermé, il répond parfaitement, par sa fragilité affleurante, à l'atmosphère ouatée du film. La mise en scène s'applique à ce que l'environnement de l'adolescent soit sensible selon sa propre perception au spectateur. Sa renaissance nous est, grâce à ce procédé de narration et de mise en scène éminemment subjectif, puissamment transmise. Son caractère ténu est catalysé par une bande son sophistiquée, où les sons et les bruits parviennent de façon d'abord lointaine, c'est-à-dire étrangère, puis de plus en plus directe, impliquant réellement le jeune homme. Thomas doit se familiariser à nouveau avec son espace de vie, errant dans les couloirs froids de la maison bétonnée. Après quoi, il décide, à un moment donné, de se réapproprier son territoire personnel, ce qu'entérinent sa volonté de changement de look et les travaux de réfection de sa chambre. De la même façon, il se confronte directement aux éléments, les lois physiques fondamentales comme la pesanteur, qui fait éclater en morceaux un verre tombant d'une table, ou la poussée d'Archimède, faisant remonter un corps humain à la surface de l'eau de la piscine. Sans constituer à elle seule le facteur du retour à la vie, Camille y occupe un rôle révélateur : la jeune serveuse demande son prénom à Thomas et lui rend une identité, elle force sa réserve en faisant irruption dans son champ de vision et d'évolution. Immédiatement charnelle, elle peut également constituer une donnée physique d'attraction qui ramène l'adolescent à la dimension concrète et matérielle du monde. Le dépouillement narratif s'interdit de provoquer le moindre flirt entre les deux jeunes gens et se contente de montrer

Thomas observer Camille dormant étendue au soleil, puis de suivre leurs jeux dans l'eau, ponctués de rires et d'éclaboussures, sous le regard bienveillant de Paul, qui surplombe la scène comme s'il était en quelque sorte un ange gardien pour Thomas. La sobriété du style ne reflète donc pas pour autant une austérité sinistre et l'état de l'adolescent évolue vers une amélioration. Il recouvre peu à peu des sensations et retrouve même le fil troublant du désir. Sa « résurrection » est bien entendu métaphorisée par la scène finale et l'irruption de la couleur à l'intérieur d'un unique plan, le dernier du film. Thomas, tel son saint patron, semble alors enfin, pour la première fois, croire ce qu'il voit, c'est-à-dire le bleu intense du ciel estival. Ce procédé d'utilisation de la couleur dans un film en majeure partie noir et blanc, évoque d'autres incursions symboliques récemment vues au cinéma (et d'inspirations fort différentes) : la robe rouge de la fillette du ghetto juif dans **La Liste de**



Schindler de Steven Spielberg (1993) agissant comme un révélateur sur la conscience du personnage principal, ou la colorisation progressive de **Pleasantville**, de Michael Oblowitz (1998), traduisant le recul de l'obscurantisme et de l'ordre réactionnaire dans une petite ville américaine. Ce travail signifiant porté sur une constituante cinématographique intrinsèque, la couleur, amplifiée par à une attention particulière et inusuelle au rôle du son, achève de faire de ce court métrage une expérimentation cinématographique étonnante et fascinante.

Deux images fantasmées par Thomas : le sang sous l'oreiller qu'en réalité il ne soulèvera pas, puis lui-même aux côtés de sa mère (plan 4 dont le caractère imaginaire est désigné par le raccord avec le plan suivant).



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Jean-Guy Véran Monteur-son et mixeur

En quoi consiste, dans la fabrication d'un film, l'étape du montage son ?

Le montage son traditionnel est le positionnement par rapport à l'image des sons directs, pris pendant le tournage par l'ingénieur du son. Il existe une forme de montage son moins conventionnel sur des films s'y prêtant, où il faut fabriquer des sons qui n'existent pas : des sons existants sont alors passés « à la moulinette » (c'est-à-dire l'échantillonneur, l'égaliseur, etc.) pour créer des effets sonores correspondant à ce qui était recherché à l'image. Par exemple, le grésillement du réverbère dans *Le Bleu du ciel*, n'est pas réel, il a été établi à partir d'un son d'armoire électrique, qui a été monté et hâché pour « coller » au faux contact montré à l'image.

Dans quelles directions, concernant le son, Christian Dor voulait-il orienter son film ?

Il souhaitait que le son s'estompe parfois, puisque son personnage est isolé dans une sorte de « bulle » et que sa perception de l'extérieur se fait par cet intermédiaire. Certains sons ont donc été fabriqués pour donner une impression de subjectivité. Par exemple, les sons du dehors entendus de l'intérieur de la maison sont des sons filtrants, étouffés, auxquels on a enlevé toute définition première, un peu comme si on percevait un son avec les mains sur les oreilles, sans vraiment le définir. La séquence du plongeur, avec des sons également très filtrés lorsque le personnage est sous l'eau, a nécessité énormément de travail et de tâtonnements. Un film comme celui-ci ne fonctionnerait pas si on ne pénétrait pas dans son univers sonore.

Le Bleu du ciel a donc requis un traitement bien spécifique en terme de montage son et de mixage ?

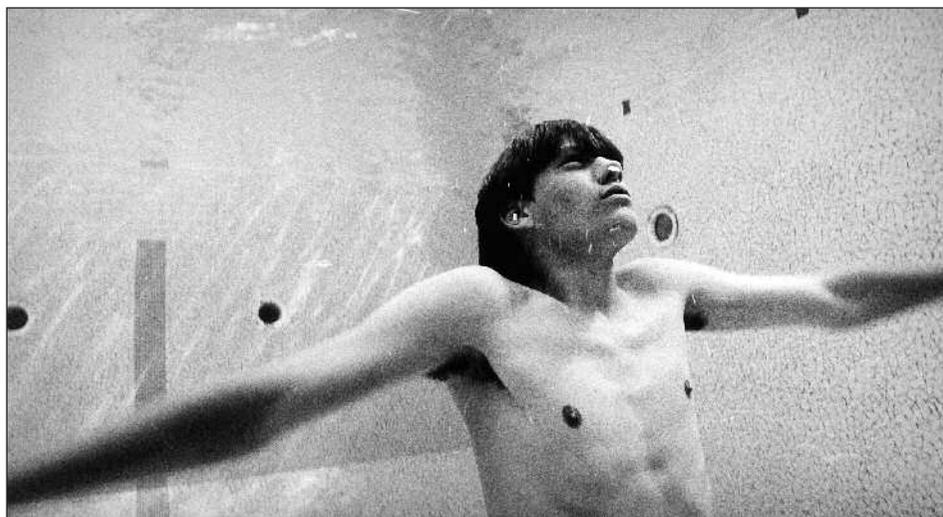
Le travail de montage son a demandé beaucoup d'inventivité et surtout plus de temps qu'à l'ordinaire. Avec Christian, nous avons longuement dialogué et cherché. L'entente artistique avec le réalisateur est vraiment fondamentale dans un tel film et le montage son représente 80 % du résultat final : s'il est correct, mixer s'avère facile. Le mixage ne crée en effet pas de sons, mais sculpte une matière existante. On effectue un dosage subjectif des sons montés, on leur donne plus de graves ou plus d'aigus, on les rend plus sourds ou plus mats, etc.

Le film comporte-t-il beaucoup de sons recréés a posteriori ?

Les bruits d'eau relèvent de bruitages. Nous avons aussi reconstitué en studio le sifflement du vent dans les arbres, l'avion qui passe... Et on a donné des effets de résonances et d'éloignement. Pour la séquence du réverbère, cinq niveaux sonores se superposent : nous avons mis au départ le son du lampadaire et des grillons, mais cela ne suffisait pas. Nous avons ajouté un second niveau plus faible de grillons, plus une ambiance de ville lointaine et enfin, en cinquième « couche », les aboiements d'un chien, ce qui donne encore davantage de profondeur.

Qu'est-ce qu'un mixage réussi ?

Le mieux, c'est quand le spectateur ne le « voit » pas... Lorsque Thomas est assis au bord de son lit, les coudes sur les genoux, il y a un souffle léger, un effet larsen très travaillé, qu'on ne perçoit pas en tant que son, mais qui donne plus de profondeur à l'image. On ne l'entend pas vraiment et pourtant il a fallu le trouver !



AUTOUR DU FILM

Image littéraire et enjeu philosophique

Le Bleu du ciel évoque directement le titre de l'ouvrage de Georges Bataille, sans toutefois entretenir aucune parenté avec lui, que ce soit d'un point de vue thématique ou esthétique. Néanmoins, cette couleur, la seule qui tranche avec le noir et blanc du film, est un élément qui a toujours inspiré philosophes, poètes et écrivains.

Dans *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Gaston Bachelard consacre un chapitre entier à cet élément du bleu céleste et, convoquant quelques exemples littéraires, distingue quatre approches : « *Ceux qui voient dans le ciel immobile un liquide fluent, qui s'anime du moindre nuage. Ceux qui vivent le ciel bleu comme une flamme immense — le bleu "cuisant", dit la comtesse de Noailles (Les Forces éternelles, p. 119). Ceux qui contemplent le ciel comme un bleu consolidé, une voûte peinte (loc. cit., p. 154). Enfin, ceux qui vraiment participent à la nature aérienne du bleu céleste.* »

Cette dernière catégorie, assure Bachelard, est la moins fréquentée, la raison principale en étant « *que le bleu infini, lointain, immense, même quand il est senti par une âme aérienne, a besoin d'être matérialisé pour entrer dans une image littéraire.* » Et la matérialisation est incompatible avec le rêve et la nature aérienne du ciel bleu, qui se fonde au contraire « *sur une dynamique de la dématérialisation* ». Et il cite à ce propos Verlaine soupirant depuis sa prison « *Le ciel est, par-dessus le toit, si bleu, si calme !* » : c'est un soutien, la transmission d'un calme et d'une légèreté qui s'opère alors du bleu céleste vers « *l'être rêvant* », qui « *sent que jamais le bleu du ciel ne sera son bien possédé* » et s'en satisfait.

A l'inverse, la possible matérialité du ciel bleu apparaît comme une sorte d'impure « pollution » de sa condition aérienne. Dans son poème *L'Azur*, Mallarmé avoue en souffrir, percevant le bleu comme « *trop dur* » et le souhaitant « *moins offensif, plus tendre, moins vibrant* », selon l'interprétation de Bachelard. La rêverie et la méditation ne seraient possibles à la seule condition « *que rien ne complique le ciel bleu* » : le vol d'un oiseau, comme chez Mallarmé ou chez Zola — dans un passage de *La Faute de l'Abbé Mouret* — une image qu'il n'est pas impertinent de rapprocher de cette zébrure de gaz d'avion entrevue dans le film de Christian Dor. Le « *désir de l'intégralité du ciel bleu* » de l'homme, ce « *rêveur aérien* », est donc lié à une nécessaire dématérialisation et c'est Paul Eluard que Bachelard sollicite à cet égard, plus précisément son texte *Donner à voir*, pour considérer le ciel bleu comme un « *miroir sans tain* ». Le philosophe conclut de cette métaphorique valeur que « *le ciel bleu est aussi irréel, aussi impalpable, aussi chargé de rêve que le bleu d'un regard. Nous croyons regarder le ciel bleu, c'est soudain le ciel bleu qui nous regarde.* » Une mise en abyme, riche de perspectives, du dernier plan du film de Christian Dor.

Référence bibliographique : Gaston Bachelard, *L'Air des Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti, 1943. Le Livre de poche n° 4161, collection Biblio essais.

Analyse de séquence

La structure interne du Bleu du ciel joue sur une perception "en creux" du passage du temps et se défie de tout climat. Délibérément placé sous le signe de la langueur, le film "décolle" néanmoins à la faveur de son avant-dernière séquence qui, à l'instar de la majeure partie du film, ne comporte aucun dialogue. Mais, par la mise en scène et le travail effectué sur le son, cette scène dans laquelle sont réunis les trois adolescents — Thomas, Camille et Paul — prend une dimension supra-naturelle, presque magique et saisit le moment charnière de l'évolution intérieure de Thomas. (Durée de la séquence : 1'24")



Plan 1 - Un plan d'ensemble, dégagant une immédiate impression de quiétude et de plénitude, montre une piscine presque désertée, sans doute en fin de journée. En contre-jour, se détache un imposant système de plongeurs sur lequel on distingue une silhouette assise. Le seul mouvement provient de deux têtes s'agitant dans l'eau. Les jeux et les rires retentissent. Un son, sifflement étrange et envoûtant, à l'origine incertaine, émerge de la bande son, comme un signal d'appel. L'atmosphère générale de la séquence, très pénétrante, est posée d'emblée. (Durée : 8")



Plan 2 - Un plan rapproché sur les deux baigneurs permet d'identifier plus précisément Camille et Thomas qui s'éclaboussent, cherchent à se faire couler et rient en tentant de reprendre leur souffle. Un soupçon d'insouciance fait irruption pour la première fois, dans un film jusque-là plutôt grave et étouffant. L'appel sonore se renouvelle, générant une sensation d'ordre hypnotique, presque surréelle. (Durée : 11")



Plan 3 - Plan rapproché sur Thomas dans l'eau, qui regarde hors-champ vers la gauche, en direction de Camille. Un lent travelling vers la droite le suit dans ses mouvements de natation. Il disparaît sous l'eau alors que l'adolescente fait irruption dans le champ par la gauche, toujours dans l'intention ludique de la « couler ». Le jeu d'enfant innocent s'accompagne d'une certaine sensualité. (Durée : 7")



Plan 4 - Plan moyen sur le garçon assis sur le plongeur, le dos légèrement voûté, les jambes pendantes. On reconnaît Paul dans l'effet de contre-jour, comme une ombre chinoise projetée. Ce plan isole une portion du plan 1, obligeant le spectateur à focaliser son attention, comme on le fait parfois pour l'analyse d'un tableau par un de ses détails. Paul lève la tête vers le ciel, posture presque hiératique. Le spectateur relie inconsciemment le signal sonore, qu'il entend à nouveau, à cette figure bienveillante et tranquille. (Durée : 8")



Plan 5a - Plan rapproché sur Camille sortant de l'eau et se hissant sur le bord du bassin. Elle s'y assoit en faisant volte-face. Elle est vue selon son profil gauche. Bronzée et en maillot de bain noir, sa silhouette se découpe du fond de champ de tonalité claire. Réfugiée sur la terre ferme, Camille s'affirme littéralement comme un personnage terrestre et charnel, alors que Thomas est encore entre deux eaux, immergé dans l'incertitude, en pleine instabilité dans le « grand bain ».



Plan 5b - Camille arrange ses cheveux, dans un mouvement assez lascif. Elle regarde avec intensité droit devant elle, dans la partie située hors-champ vers la gauche de l'écran, où se trouve sans aucun doute Thomas. Une attitude globale qui peut apparaître comme une invitation, mais qui dépasse le simple stade de la séduction adolescente. Les deux notes de l'écho se répètent une quatrième fois, incluant la jeune fille parmi les raisons qui favorisent le retour de Thomas à la vie. (Durée du plan 5 : 12")



Plan 6a - En plan rapproché, Thomas, encore immergé, se retient à l'autre bout du bassin. Il tourne la tête et regarde effectivement vers la droite, donc vers la jeune fille située hors-champ. Il porte ensuite son regard vers le haut alors qu'un cinquième signal vient d'être scandé, apparaissant ainsi comme un authentique stimulus. Cette sensation diffuse et envoûtante ressentie par le personnage gagne le spectateur.



Plan 6b - Thomas donne une impulsion et s'élançait en nageant, sur le dos, le regard vers le haut. Il se laisse porter à la surface de l'eau, toute confiance retrouvée. Un lent travelling vers la droite le suit comme dans le plan 3, filmé selon la même échelle. Son mouvement témoigne d'un choix, donc d'un changement en cours. (Durée du plan 6 : 13")



Plan 7a - Plan moyen en contre-plongée sur Paul, assis sur son plongeur et qui semble abrité par le promontoir supérieur. Le point de vue est subjectif : la caméra épouse la vision de Thomas et suivant son mouvement initié au plan précédent, se déplace sous le plongeur. Le signal sonore renouvelé est ainsi définitivement associé au personnage de Paul qui apparaît comme une sorte d'ange gardien, situé au-dessus de Thomas. Une respiration forte et régulière se fait tout à coup entendre.



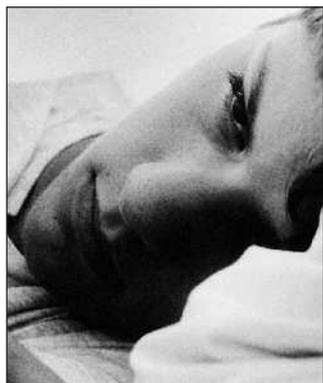
Plan 7b - Le mouvement de la caméra a fait sortir du champ l'ensemble protecteur constitué par Paul et le plongeur, et laisse place à un plan fixe du ciel, voilé de nuages. La respiration continuant, la bande son tisse un lien avec le premier plan du film, où l'on pouvait voir en plan rapproché Thomas immergé faisant la planche, c'est-à-dire le point de vue inverse, à 180°, de la caméra. Ce plan fermant la boucle présage également de l'ultime plan du film, celui du ciel bleu éclatant. La « renaissance » de Thomas est imminente... (Durée du plan 7 : 24")



ateliers

Symptômes de l'étouffement

On a coutume de désigner l'état psychologique d'une personne qui ne parvient plus à vivre normalement dans son environnement par la métaphore de l'étouffement. Ce terme est particulièrement adapté lorsqu'il désigne



un adolescent comme Thomas, mal dans sa peau et incapable d'extérioriser sa révolte ou d'exprimer sa détresse et sa solitude. Dans *Le Bleu du ciel*, de multiples vecteurs sont convoqués d'emblée pour enraciner ce sentiment, dans la bande son (le souffle oppressé rythmant la première séquence), les cadres serrés (la seule présence de Thomas à l'écran, les autres personnages restant en

hors-champ, comme le médecin) et les angles de prise de vue (le visage « écrasé » de Thomas à la surface de l'eau). Les rapports de Thomas avec ses parents et leurs dialogues sommaires, renforcent ce malaise sous-jacent, ces difficultés que rencontre le jeune homme pour mieux respirer et créer un appel d'air dans son existence.

Sans aucune allusion d'inspiration chrétienne sur le thème de la Mort et du retour à la vie, la représentation de la trajectoire du jeune garçon prend pourtant ponctuellement un tour iconographique quasi-religieux. Le ciel est déjà connoté dans nos cultures judéo-chrétiennes, désignant

le Paradis donc, directement, Dieu. Le symbole de l'eau purificatrice, celle du baptême qui signifiait jadis la vraie naissance d'un enfant, apparaît en filigrane des scènes de la piscine. Enfin, un plan saisit Thomas au réveil, assis sur son lit, enveloppé dans un drap blanc, sorte de linceul immaculé, au beau milieu de sa chambre dépouillée — cellule monastique ou intérieur de tombeau. Une image furtive de résurrection, qui peut évoquer le Lazare de la Bible... même si le personnage se nomme Thomas, l'apôtre sceptique, passé proverbiallement à la postérité comme ne croyant que ce qu'il voyait *de visu*. Comme en outre, l'ami répond au nom de Paul, l'ancien légionnaire romain converti et devenu évangéliste, ce champ onomastique ne peut être complètement fortuit...

Icône de résurrection



La révélation photographique

En deux occasions, Thomas se prend lui-même en photo avec un appareil Polaroid brandi à bout de bras. Le premier cliché, qu'il date du 17 juillet, est pris à son retour chez lui ; le second, daté du 19 août, témoigne de son évolution et concrétise ses nouvelles résolutions, traduites physiquement par une nouvelle coupe de cheveux. L'apparition progressive d'un Polaroid, à développement immédiat, évoque la réémergence sensible de Thomas au cœur de la vie. Mais d'autres éléments narratifs et visuels sont aussi liés à ce



processus de révélation photographique telle l'image de son corps plongé dans l'eau de la piscine comme les *émulsions* dans le bain révélateur...

Une fenêtre sur le monde

Scandant la vie « au ralenti » de Thomas revenu chez lui, la télévision occupe une place importante. Comme, par exemple, pour les détenus des prisons ou les malades immobilisés à l'hôpital, qui sont également soumis à des rythmes d'écoulement du temps différents, le petit écran constitue la principale — et parfois unique — ouverture sur le monde. Mais il suppose en retour un accès partiel et distancié à la réalité, passée au prisme singulier de la « philosophie » audiovisuelle. Le choix des extraits aperçus dans *Le Bleu du ciel* — un cosmonaute en apesanteur, le jeu social chez les chimpanzés, un incendie de forêt pendant lequel « *l'air a un goût de cendres qui s'insinue partout* » — ne relève pas du hasard et participe d'un même champ de



significations et de codes, qui doivent être mis en rapport avec le monde intérieur de Thomas.

Un soir, la jeune Anna manque son train pour Clermont-Ferrand et se retrouve seule, sans ses affaires, perdue dans une gare vide.

Afin de récupérer une carte téléphonique pour prévenir ses parents, elle apostrophe un homme d'une quarantaine d'années, Félix, qui promène un chien répondant au nom de Jacques. Tout d'abord réticent, il accepte finalement de l'emmener chez lui pour qu'elle puisse téléphoner. Une fois entrée dans son appartement, et n'arrivant toujours pas à joindre sa famille, Anna fait connaissance avec Félix. Au cours de la conversation, ils se découvrent une passion commune pour **Le Magicien d'Oz** et décident d'en chanter et mimer les moments forts. Félix invite ensuite la jeune fille à boire de l'alcool et lui propose de l'acide. Victorieux d'une course à quatre pattes, l'homme donne un gage à Anna : il doit lui couper les cheveux. Arborant fièrement sa nouvelle coiffure, Anna lui demande de se prêter à son tour au jeu. C'est alors que Félix enlève ses postiches (moustaches, barbe, perruque) sous les yeux d'abord amusés, puis écœurés et enfin effrayés d'Anna qui s'enfuit de l'appartement après l'avoir frappé au visage avec une paire de ciseaux. Resté seul, Félix installe Jacques sur ses genoux et éteint l'interrupteur du chien qui se révèle finalement automate. Le film s'achève sur un plan d'Anna, à la gare, réprimant difficilement un fou rire.



Acide animé



Production
Les Films du Bois Sacré
Scénario et réalisation
Guillaume Bréaud
Image
Olivier Cocaul
Son
Régis Leroux
Décor
Franck Monseigny
Montage
Pauline Dairou
Musique
Krishna Lévy
Interprétation
Anna Ludivine Sagnier
Félix Didier Bénéreau
le chien Jacques Droopy

Film : 35 mm, couleurs
Format : 1/1,66
Son : Dolby
Durée : 18 minutes
Année : 1998
Visa : 92 276

Dossier rédigé par
Luc Lagier

de Guillaume Bréaud

Né le 3 avril 1965, Guillaume Bréaud obtient un baccalauréat littéraire en 1983 avant de se lancer dans le cinéma comme assistant réalisateur sur deux courts métrages de Dante Desarthe (**Eden 2** et **L'Après-midi d'un Golem**) et sur un long métrage en 1987 (**Un tour de manège** de Pierre Pradinas, interprété par Juliette Binoche et François Cluzet). Il réalise ensuite son premier court métrage en 1991, **Le Fardeau**, qui remporte un grand succès dans les festivals. Il passe au moyen métrage deux ans plus tard avec **Le Vol du frère**, étrange film qui ne rencontre pas le succès qu'il mériterait, sans doute parce qu'il y montre une galerie de personnages plus fous les uns que les autres et qu'il y propose une narration en marge du cinéma traditionnel. Après une commande impersonnelle en 1995, **Je suis ton châtimement**, parodie du cinéma d'épouvante interprétée par Bruno Podalydès, Guillaume Bréaud retrouve son univers avec **Acide animé**. Le film multiplie les prix dans les festivals comme à Clermont-Ferrand (Prix Fnac), Rennes (Prix du public) et reçoit en juin 1999 le **Lutin** du meilleur film, alors que Ludivine Sagnier, après avoir remporté le prix Musidora au festival *Les Acteurs à l'Ecran* de Saint-Denis, se voit décerner le **Lutin** de la meilleure actrice.



Propos de Guillaume Bréaud

J'ai écrit le sujet d'**Acide animé** assez longtemps avant de le réaliser, en parallèle de projets de longs métrages. Mais, comme le financement de ces films prenait plus de temps que prévu, j'ai eu une forte envie de tourner. J'ai repris cette petite histoire que j'avais écrite en 1995, pour la série **Mondo : Kino** de Canal Plus, mais que je n'avais finalement pas utilisée.

Pour le financement, j'ai déposé le sujet au Centre National de la Cinématographie pour obtenir l'aide sélective au court métrage qui m'a d'abord été refusée. Je l'ai complètement retravaillé, notamment au niveau des dialogues et de la psychologie des personnages. Il a reçu une aide cette fois-ci à hauteur de 150 000 francs. Ensuite, on a obtenu l'aide de France 2 ce qui nous a permis d'avoir un budget confortable de 200 000 francs. Je savais que j'aurais besoin de faire de nombreuses prises, parce que je voulais un travail très précis avec les comédiens, dont l'un en plus débutait. Le budget me permettait d'avoir une certaine souplesse.

Le pari du film, c'était de trouver l'actrice qui allait incarner Anna. Il m'était impossible de faire un casting de six cents personnes pour trouver la perle rare. J'ai donc cherché mon actrice parmi les comédiennes frémissantes qui font plus jeunes que leur âge. Pour ce faire, j'ai bénéficié de castings de longs métrages, notamment celui pour un film de Francis Girod, **Terminale**. J'ai repéré Ludivine Sagnier sur cassette et je n'ai eu aucune hésitation : elle avait déjà toute cette aisance qu'elle affiche dans **Acide animé**.

On a beaucoup travaillé avec les comédiens avant le tournage. Les quelques changements au niveau des dialogues se sont faits à ce moment. La scène où Anna fabule, par exemple, n'est pas du tout improvisée. On a travaillé sur les expressions et les ruptures de ton pour que ça ait l'air naturel. Il fallait qu'elle se sente tout de même libre à l'intérieur d'une scène écrite. On a finalement tourné la scène deux fois, la première étant complètement manquée. Je n'étais pas satisfait parce que l'effet de délire verbal, de progression vers un français de plus en plus libre ne fonctionnait pas tel quel. C'est comme ça que j'ai eu l'idée, pendant le tournage, d'utiliser ensuite un montage rapide, donnant un rythme syncopé.

On a tourné une semaine entière avec deux nuits à la gare et le reste dans l'appartement. J'ai eu beaucoup de difficultés à trouver

La gare immense, vidée de ses occupants, l'univers oppressant de l'appartement de Félix, décors chargés d'une atmosphère fantastique.

l'appartement du film parce que le scénario exigeait un type précis de décor. Il fallait qu'il ait une forme un peu circulaire à cause de la scène de la course à quatre pattes. Ce qu'on trouvait était trop cher par rapport à notre budget. Je me suis souvenu de l'appartement des parents d'un ami qui correspondait bien à ce que je cherchais. Nous l'avons pris en le retravaillant légèrement, en en refaisant le papier peint et le mobilier. On a presque tout éclairé avec des sources de lumière dans le décor et non comme d'habitude hors-champ, puisqu'on faisait plusieurs fois le tour de l'appartement en prise continue. Cet éclairage avec des ampoules survoltées a donné un aspect sombre au film qui allait bien avec ce qu'il montre, c'est-à-dire un monde souterrain.

J'ai conscience que, dans mon travail, il y a des réminiscences, une certaine cohérence et une ambiance que l'on trouve aussi dans l'un de mes précédents films, **Le Vol du frère**. Mais au départ, j'avais plus l'envie de développer des personnages, que de créer des ambiances cohérentes. Je me suis beaucoup fié à mon instinct. Après, il y a des scènes, comme celle où l'on découvre que le chien est un automate, qui sont plus de l'ordre de l'idée. Ce n'est d'ailleurs pas ce qui me semble le plus réussi dans le film et le public a souvent été dérouté par cette irruption brutale du



fantastique. J'ai gardé la scène pour déranger le spectateur et pour l'obliger à concevoir tout le film qu'il vient de voir sous un angle différent. Au final, le film est très proche du sentiment que je voulais faire passer, c'est-à-dire un mélange un peu perturbant d'émotions. Pour moi, le rire est intimement lié à la peur. Le cinéma que je fais est proche de la cruauté en raison de ce mélange. Pendant tout le film, je désamorçai le rire par l'étrangeté, et inversement. D'ailleurs, j'avais au départ prévu de ne pas inclure de musique mais je trouvais qu'il me manquait un élément étrange, ce que m'a finalement apporté la musique de Krishna Lévy.

Pour moi, il y a deux automates dans le film. Mon intention de départ était de plonger une personne vivante, malicieuse, un peu menteuse, dans un univers où il y aurait deux automates. J'avais songé, pendant l'écriture du scénario, à ce que Didier Bénureau enlève ses sourcils, son nez, ses dents, etc. Mais le film plongeait alors totalement dans le « gore » et ce n'était pas non plus ce que je voulais. Pour moi, il y a une forte tendance à l'abstraction dans **Acide animé**. Je voulais que l'on sente que le temps s'est arrêté et que les personnages entrent en conflit avec la notion même de temps. Ils sont dans des lieux figés, vides, déserts.



Analyse du film

Au royaume des apparences...

Fortement marqué par l'univers du conte, **Acide animé** apparaît sous la forme d'un récit initiatique. Le personnage d'Anna, en faisant la connaissance de Félix, s'apprête à vivre une véritable expérience.

A peine vient-elle de manquer son train que la jeune fille entre de plain-pied dans un monde décalé fondé sur l'étrange et l'absurde, où cohabitent des émotions a priori contradictoires comme la peur (la scène des tableaux où un enfant déguisé en Père Noël effraye par sa fixité) et le rire (le déguisement du chien Jacques). Anna pénètre dans un monde dépourvu de tout badaud. La gare est curieusement vidée de sa population nocturne. Elle manque un train apparemment sans conducteur, alors que personne ne semble actionner le rideau mécanique qui se ferme derrière elle. Cette gare se transforme ainsi en un théâtre imaginaire qui serait conçu uniquement pour les deux seuls habitants d'un espace-temps retranché de la réalité. Elle annonce l'étrangeté de l'appartement de Félix, radicalement coupé de tout référent, et où Anna bascule dans un monde fantastique gagné par l'abstraction.

L'univers dans lequel la jeune fille pénètre est fondé sur le vacillement des apparences, sur le dévoilement d'une réalité tapie sous le paraître, dualité à laquelle renvoient clairement la présence des miroirs (dans la salle de bains, puis au moment de la coupe de cheveux). Le chien s'humanise (il s'appelle Jacques, pleure, dialogue avec son maître ; les péripéties sont parfois suivies selon son point de vue) avant de se révéler finalement automate. Le personnage de Félix semble, pendant un instant, attiré par Anna, mais il suggère son homosexualité lorsqu'il lui coupe les cheveux : « *C'est mieux* » lui répond-il après qu'elle se soit comparée à un garçon ; la phrase fait écho à une photo de Félix posant avec un jeune garçon devant les Pyramides d'Égypte.

On ne s'étonnera pas que la scène pivot du film repose sur le dévoilement du vrai visage de Félix.

Se fondant sur le vertige de la perspective dans la gare, l'espace se

limite ensuite à d'oppressants couloirs plongés dans l'obscurité. Cette réduction de l'espace correspond à une régression sensible des deux protagonistes : ils vont successivement s'identifier aux personnages du **Magicien d'Oz**, jouer à tous les jeux d'enfants, jusqu'à organiser une course à quatre pattes dans les couloirs de l'appartement.

Eprouvant d'abord autant de plaisir dans cette régression, les deux personnages ne sont bientôt plus à l'unisson. Anna, en pleine crise d'adolescence et cultivant des relations conflictuelles avec sa mère — comme l'indique son monologue —, aimerait grandir plus vite et plonge dans la mythomanie de l'adolescence. Elle va donc expérimenter toutes sortes d'interdits parentaux (des signes adultes pourrait-on dire) comme la cigarette, l'alcool et, point culminant, la drogue. Félix, quant à lui, souhaiterait emprunter un chemin inverse afin de retrouver son enfance, en s'imprégnant de celle de la jeune fille. La scène-clé du film correspond à l'instant où Anna n'accepte plus d'être entraînée par Félix dans la régression, alors que lui veut à tout prix aller jusqu'au bout dans sa transformation. Les scènes de jeu sont placées sous le signe du passage, de la transgression. L'une cherche, par l'excès, à passer la frontière séparant l'adolescence de l'âge adulte alors que l'autre tente de contester son corps adulte en s'imposant une mentalité d'enfant. Ainsi, par sa persistance à rester toujours, et de façon quasiment obsessionnelle, dans le domaine du jeu, Félix apparaît tel un enfant ne sachant jamais quand il doit s'arrêter.

Comme victime d'une malédiction, Félix pourrait également s'apparenter à un personnage de conte de fée qui attirerait des jeunes filles dans son antre (apparaissant comme l'une des pièces secrètes de son château) afin de retrouver la nostalgie et l'innocence de son enfance. Ainsi, la dernière phrase qu'il prononce (« *C'est toujours pareil* ») est révélatrice du rituel qu'il organise inlassablement, dans l'espoir d'échapper un jour à sa malédiction : son vieillissement inéluctable. En jouant mécaniquement toujours la même partition, il apparaît alors, ultime pied de nez aux apparences, comme le véritable automate de ce conte.



Acide animé repose sur une ambiguïté non résolue : doit-on rire ou être effrayé quand le masque de Félix tombe ?



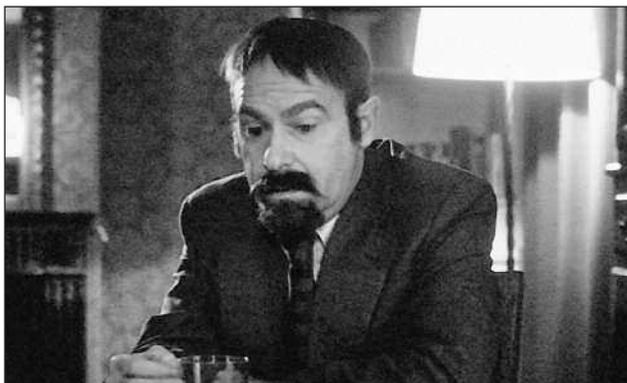


Pauline Dairou Monteuse

J'ai commencé à travailler avec Guillaume Bréaud dès **Le Fardeau** et **Le Vol du frère**, comme *scripte*. J'ai ensuite monté ses deux films suivants, **Je suis ton châtiment** et **Acide animé**.

Quand je connais bien le réalisateur — et c'était le cas avec Guillaume — je demande toujours à lire une première version du scénario. Le plus tôt possible en fait. Puis, je ne suis plus aucune phase intermédiaire, ni le tournage, et j'attends les *rushes*. Ça ne m'intéresse pas de lire les moutures successives. La première version me permet de comprendre l'idée principale, celle de départ. Je ne veux pas me fier à ce que le réalisateur voulait faire mais plutôt à ce qu'il a fait. Bien évidemment, une chose très importante consiste à choisir les *rushes* ensemble, quelle prise de telle scène va-t-on garder, etc. C'est rare que le réalisateur et le monteur ne soient pas d'accord à ce stade précis. On fait un premier jet en ne laissant rien de côté. On obtient un résultat toujours un peu indigeste sur lequel on doit retravailler.

Sur **Acide animé**, entre le scénario et les rushes, il y a eu une vraie déperdition du projet initial, parce qu'on se « couvre », on fait plein de prises, avec des nuances différentes à chaque fois et le montage doit servir à justement retrouver la densité du scénario et un peu de fraîcheur. La rencontre de la gare est l'une des rares scènes que l'on a sensiblement modifiée dans la salle de montage. On s'est aperçu que la mise en place était un peu longue et on a beaucoup coupé dans les dialogues pour être plus efficace. On avait le sentiment qu'il fallait parvenir plus vite dans l'apparte-



ment, là où l'histoire prend véritablement son essor. Ça n'a rien d'étonnant, parce que les premières bobines des films sont toujours les plus difficiles à monter. C'est à cet instant qu'il faut trouver un équilibre. Il faut tout de suite camper les personnages et la trame principale sans jamais trop dévoiler. J'ai sans cesse à l'esprit, plutôt qu'une tentative d'expliquer ce que je suis en train de monter, la notion d'efficacité dans la narration, c'est-à-dire trouver un rythme.

La scène du monologue d'Anna, où le montage est syncopé, ne nous est pas venue dans la salle de montage. C'est vraiment une idée de mise en scène de Guillaume, qu'il a trouvée pendant le tournage. Il fallait respecter un certain crescendo puisqu'elle est sous acide. Son choix de montage m'avait d'ailleurs laissée un peu interdite. Ça me gênait un peu, parce qu'en général je n'aime pas que le montage se devine à ce point. Mais, en l'occurrence, c'était complètement justifié par le personnage. J'avais proposé à Guillaume des coupures plus douces, mais il a refusé, me disant de monter *cut* pour créer de véritables coupures de rythme. On a même coupé les questions que posaient Félix ce qui donne au long plan qui le montre complètement interloqué, une véritable force comique grâce à la durée. On peut dire que, si le montage de cette scène est finalement réussi, c'est surtout parce qu'elle est bien écrite.

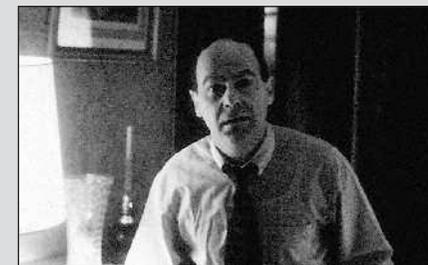
La phase du montage est toujours un aspect vraiment amusant, parce qu'on assemble, on joue avec la technique, mais c'est aussi à ce moment que l'on peut être confronté à des scènes qui ne fonctionnent pas, parce qu'elles sont mal écrites. C'est là qu'il faut trouver une autre écriture de la scène. L'écriture et le montage sont des disciplines finalement très proches.

AUTOUR DU FILM

Le fantastique dans *Acide animé*

Dans son livre *Introduction à la littérature fantastique*, le théoricien Tzvetan Todorov définit le fantastique comme une impression évanescence reposant sur « l'hésitation éprouvée par un être ne connaissant que les lois naturelles face à un élément en apparence surnaturel ». Plus que des œuvres fantastiques, il existerait pour Todorov des instants fantastiques. Cette définition place donc le personnage/spectateur au centre du fantastique. Le fantastique est bel et bien un sentiment ressenti par un percevant. C'est le personnage principal (et par extension le spectateur) qui biaiserait la réalité, par son travail d'observation, et basculerait par là-même, dans le fantastique. Pour André Breton, « Le fantastique est une ressemblance abstraite des choses par l'imagination ». Le fantastique serait une émanation, presque une déformation psychologique et apparaîtrait au moment précis où la réalité telle qu'elle est, et la réalité telle qu'elle est perçue par le personnage ne coïncident plus.

Acide animé entre de plain-pied dans ce fantastique de l'hésitation. En même temps que le personnage d'Anna, nous entrons dans un monde proche d'une certaine réalité, tout en ressentant un décalage permanent, perceptible par quelques signes de l'étrangeté (absence de la lumière du jour, postiches, chien anthropomorphisé...). L'angoisse de la jeune fille réside dans la prise de conscience progressive d'une réalité double, d'un jeu de masques (celui de Félix avec ses postiches), réalité qui ne demande qu'à transparaître et qui, ultime hésitation, pourrait être un produit de l'imagination d'Anna.





Analyse d'un extrait : le passage de la gare à l'appartement

Débutant dans la gare et se poursuivant dans l'appartement de Félix, cet extrait marque l'entrée dans un monde fantastique, où Anna va se trouver enfermée dans un espace-temps décalé, et confrontée à deux automates, Félix et Jacques, prisonniers d'un rituel (Durée de la séquence : 1'11")

Alors qu'elle vient de le convaincre de l'aider, Anna suit Félix et son chien Jacques. Tous trois s'éloignent d'une caméra statique, tandis que leurs voix s'estompent (**plan 1**). Premier signe d'étrangeté : la caméra qui, jusque-là, suivait tous les faits et gestes de la jeune fille, s'est maintenant désolidarisée, la laissant plongée dans l'inconnu, dépourvue de la moindre aide. Elle apparaît prise au piège de Félix. Le plan est marqué par le jeu persistant avec la laisse du chien Jacques. D'une certaine façon, Anna aussi semble tenue en laisse par Félix, comme s'il s'apprêtait à l'enfermer dans son appartement et dans son jeu trouble.

Perdue au milieu du vide, dans une gare dont l'immense perspective la fait apparaître d'autant plus petite, Anna n'a plus aucun repère. La perspective semble également annoncer le commencement d'un récit pour l'instant embryonnaire et qui va bientôt déployer une mécanique dont Anna ne pourra s'échapper qu'avec difficultés.

A la fin de ce plan, une note en suspens apparaît sans aucune justification narrative. Guillaume Bréaud joue avec son spectateur en provoquant ses habitudes. Comme tous les dialogues précédents étaient filmés classiquement, en champs-contrechamps, l'intervention d'un plan désolidarisé des personnages — c'est-à-dire la création d'un vide anormal dans la grammaire cinématographique —, le tout apposé à une musique inquiétante et non motivée par l'action, provoque la volonté de justifier, à tout prix, ces effets cinématographiques. La réponse ne se trouvant pas à l'image, le spectateur est alors invité à chercher dans sa propre imagination. Le réalisateur utilise l'une des clés du cinéma de l'étrangeté qui consiste à rompre radicalement avec les habitudes du spectateur pour mieux le déstabiliser.

La note de musique est également importante parce qu'elle montre la main mise de Félix sur cet univers. Elle caractérise le plan suivant, correspondant à la découverte de son antre. Le premier plan de l'appartement « vampirise » le plan précédent en empiétant musicalement sur celui-ci, comme si l'univers de Félix hantait déjà celui de la gare et le rendait automatiquement douteux.

Dans l'appartement de Félix, la note ténue se prolonge, accompagnée de trois autres sons qui pourraient correspondre à chacun des trois personnages. A leur tour, ils vont jouer leur partition (la sonnerie de téléphone pour Anna, la contrebasse pour le chien Jacques et le violon pour Félix) puis, à la fin du plan, leurs notes se mêlent, comme si le dialogue, absent de ce début de scène, se constituait de façon parallèle via la musique. Ce jeu sonore marque également la volonté d'anthropomorphiser la musique, ce qui rejoint la tentative générale du réalisateur consistant à déshumaniser l'humain (le transformant en automate) et à humaniser l'inhumain (le chien, la caméra, la musique).

Après avoir détaché son chien (**plan 2**), Félix pénètre donc dans son appartement, suivi par la caméra en travelling avant (**plan 3b**). Renversement total confinant à l'absurde : c'est moins Félix qui détache la laisse de son chien que celui-ci qui libère son maître. Félix commence alors sa représentation. Il semble actionné pour jouer son rôle mécanique. Ce plan où Félix apparaît déjà comme un automate annonce la scène finale du film. La séquence est d'ailleurs placée sous le signe de l'interrupteur (**plan 3c**), puisque la caméra suit le parcours de Félix, ponctué des lumières allumées, préfigurant l'extinction de la mécanique de Jacques.

D'un autre point de vue, en contestant la stagnation du plan précédent, le mouvement de caméra pourrait s'apparenter à la libération de la jeune fille ayant décidé de ne plus réprimer ses envies en suivant Félix dans tous ses jeux. Ce plan est donc une réponse à la stagnation (la timidité) de la caméra dans la scène précédente. Alors que dans la gare, elle n'osait pas suivre le représentant de l'interdit, la caméra le suit maintenant aveuglément dans son univers, jusqu'à ce qu'il transgresse les règles établies (alcool, drogue...). L'appartement se démarque par une obscurité qui assimile Félix à un vampire ne vivant que dans le noir (ses volets sont constamment fermés). De vampirisme il en sera fortement question dans **Acide animé**, puisque Félix tente de dérober le secret de la jeunesse d'Anna.

Par son absence de perspective qui semble nier la notion même d'avenir, l'univers de l'appartement est marqué par l'enfermement dans un espace vicié aux couloirs claustrophobiques. Dans son parcours, Félix montre toutes ses limites, temporelles et spatiales, inhérentes à sa condition d'automate.

Le trajet de Félix est singulier et semble correspondre à un rituel. Il est perdu dans des couloirs labyrinthiques, et revient finalement sur ses pas en rejoignant la jeune fille. C'est l'une des caractéristiques du labyrinthe que de proposer un parcours trompeur où l'on croit avancer alors que l'on retrouve inlassablement le même endroit (dans le plan analysé : Anna au téléphone). Le parcours en boucle de Félix (**plans 3a, 3d**) démontre son enfermement absurde et effrayant dans l'espace (ses gestes préécrits sont limités) et dans le temps (son action ne dure que le temps de sa mécanique).



Plan 1



Plan 2



Plan 3a



Plan 3b



Plan 3c



Plan 3d



ateliers

Rire et peur

Pour Henri Bergson, « *les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique* » (in *Le Rire*).

Selon lui, le rire pourrait donc se définir comme « *du mécanique plaqué sur du vivant* ». Dans le même temps, Sigmund Freud caractérisait le « *sentiment d'inquiétante étrangeté* » (proche de celui de la peur) notamment par ce mélange, dans le même corps, du vivant et du mécanique. **Acide animé** est au cœur de cette ambiguïté de nature et joue sur une certaine confusion entre les deux types d'émotions. Que ce soit dans le cinéma burlesque (Charles Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati...) ou le cinéma d'épouvante (hanté par les morts-vivants, les poupées et les statues étranges), la cohabitation du vivant et du mécanique engendre à la fois le rire et la peur. Au cinéma, rire et peur sont traités grâce à des procédés de

mise en scène proches ou identiques : pour provoquer le rire ou la peur, on jouera également de l'attente du spectateur, de l'effet de surprise, du suspens...



Point de vue

Film fondé sur l'ambiguïté, **Acide animé** propose un jeu déstabilisant sur le point de vue. L'action sera tour à tour suivie à travers le regard de la jeune fille (principalement dans la première scène à la gare), à travers celui de Félix (dans l'appartement) et parfois celui du chien Jacques. Dans la narration, le passage d'un point de vue à un autre a un sens. Comment passe-t-on de l'histoire telle qu'elle est vécue par Anna au point de vue des deux automates Félix et Jacques ? L'identification de la caméra à un point de vue déterminé semble aléatoire. On pourrait mettre en relation cette instabilité du regard avec la thématique du film et plus précisément avec son atmosphère fantastique. Les personnages sont-ils suivis d'un point de vue neutre (mécanique pourrait-on dire) ou d'un point de vue subjectif, automatiquement douteux ? La caméra signifie-t-elle une présence ?

Jeu

Acide animé est fondé sur la notion de jeu. Les deux personnages ne cessent de reproduire différents jeux enfantins comme le déguisement, l'identification à des

personnages de fiction (ceux du **Magicien d'Oz**), la course avec ses gages, etc.

Par d'autres aspects (unité de lieu et d'action, notion de représentation), les personnages semblent souvent évoluer sur une scène théâtrale, jouer un rôle (l'adulte pour Anna et le grand enfant pour Félix).

Le réalisateur joue également avec les mots : son titre, l'ouverture sur le panneau « Accès interdit », l'homme qui se prénomme Félix, nom de chat célèbre alors que son chien s'appelle Jacques...

Autant d'indices qui démontrent que l'univers d'**Acide animé** est rongé par le jeu sous diverses formes. Le déguisement, l'identification à une autre réalité, la dualité sémantique impliquent que chaque chose est en fait double et que l'apparence n'est qu'une des facettes de la réalité.

En quoi la notion de dédoublement est-elle fondatrice de la peur (le vu est effrayant parce qu'il cache un dissimulé ne demandant qu'à apparaître) et du rire (le quiproquo, la déviation du sens premier) ?

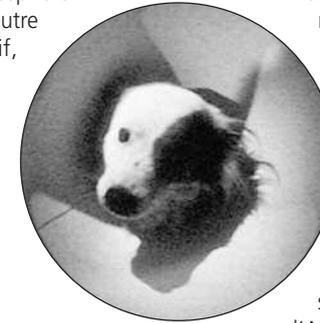
Conte

Présence de la nuit, ogre hantant une maison obscure et labyrinthique, absence des parents...

Acide animé se présente clairement sous l'aspect d'un conte, d'une expérience initiatique où se côtoient le plaisir et la peur. Anna évolue dans cet univers comme *Alice* dans celui du conte de Lewis Carroll, où réel et absurde sont intimement liés.

Mais, le film constitue une transposition modernisée du conte classique (présence de la drogue, ambiguïté non résolue).

Le conte se fonde sur le désir de la transgression, désir jamais totalement assumé, puis sur un retour à la norme. En ne respectant pas la morale traditionnelle du conte, le dénouement d'**Acide animé** ne repose-t-il pas lui-même sur la transgression de ses valeurs ? Quelle signification donner au dernier sourire d'Anna ? Peut-on parler d'une évolution du personnage, comme la tradition du conte le voudrait ?



Musique

La musique est très présente dans **Acide animé**. On pourrait scinder l'univers sonore du film en deux. La musique diégétique (faisant partie de l'histoire du film et donc audible par les personnages), principalement celle du **Magicien d'Oz**

qu'Anna et Félix interprètent au piano, est de nature enjouée. Elle contraste avec une musique extra-diégétique (en dehors de l'histoire) plus sobre et inquiétante, fondée sur des atmosphères et des notes en suspens. Vous vous intéresserez aux pouvoirs de la musique dans son rapport à l'étrangeté et à sa capacité à décaler

l'univers visuel. Vous établirez le rapport qui peut s'instaurer entre les effets sonores et les effets visuels (caméra fixe ou en mouvement sur une note en suspens, musique de la scène suivante empiétant sur la fin de la scène précédente, etc.) et tenterez de préciser de quelle façon Guillaume Bréaud « anthropomorphise » la bande sonore d'**Acide animé**.



Sarajevo Film Festival Film est un documentaire réalisé par Johan van der Keuken pendant le séjour qu'il fit à Sarajevo en 1993 lors d'un festival de cinéma.



Sarajevo Film Festival Film

Le film commence dans un véhicule militaire et livre ensuite le témoignage d'un homme qui présente les films du festival. Il se poursuit par celui d'une des spectatrices, étudiante en architecture, qui nous fait partager un moment de sa vie. On la suit au point d'eau où elle se ravitaille, chez elle, où elle vit avec son père aveugle et sa sœur. Les deux sœurs sont en train de biner un terrain aride dans leur cité quand des tirs de snipers retentissent et suspendent leur activité. Le film se termine dans la salle de cinéma tandis que la jeune fille explique combien sa vie est pire qu'un film, pire que ce qu'elle aurait pu imaginer.

de Johan van der Keuken

Joan van der Keuken est né en 1938 à Amsterdam. Initié à la photographie par son grand-père, il publie un premier album en 1955 puis obtient une bourse pour suivre les cours de l'Idhec à Paris. Il a été critique de cinéma pour l'hebdomadaire *De Haagse Post* en 1960 et 1961. Depuis 1965, il écrit son prénom « Johan ». Dès 1977, il tient une rubrique dans la revue de cinéma *Skrien*. Plusieurs expositions de ses photos ont eu lieu et des rétrospectives de ses films ont été organisées à travers le monde dans des cinémathèques, musées d'art contemporain et dans le cadre de festivals de cinéma.

Bien présomptueux celui qui prétendrait résumer en une formule le cinéma de van der Keuken. On le dit documentariste, mais déjà cette catégorie qui englobe grand nombre de pratiques, est trop vague. Elle est en plus imprécise, à propos d'une œuvre composée de films de toutes durées (de 5 minutes comme *Le Chat / De Poes*, 1968, à plus de 4 heures comme *Amsterdam Global Village*, 1996), de différents formats (jusqu'à la vidéo avec ce bouleversant portrait de sa sœur au seuil de la mort : *Derniers mots-Ma sœur Joke/Laatste Woorden-Mijn Zusje Joke 1935-1997*, 1998). Elle relève tantôt du portrait d'artiste (tels ceux consacrés au peintre et poète Lucebert, réunis dans *Lucebert, temps et adieux / Lucebert, tijd en afscheid*, 1994), de l'essai qualifié parfois d'expérimental (*Les Vacances du cinéaste/Vakantie van de filmer*, 1974, *Le Temps/De Tijd*, 1984), jusqu'à la fiction (*Le Maître et le géant/De Meester en de Reus*, 1980).

Johan van der Keuken a réalisé plus de cinquante films et tente sans relâche d'explorer de nouvelles pistes. La constance qui guide son travail tient sans aucun doute à sa manière de filmer à la première personne, d'affirmer (ou du moins de ne pas essayer de dissimuler) la présence du cinéaste. Si l'on veut bien, pour l'occasion, partager les documentaristes en deux catégories, ceux qui s'effacent et tentent de créer l'illusion qu'ils donnent à voir le monde et ceux qui affichent dans leur mise en scène le film en train de se faire, alors, van der Keuken appartient incontestablement à cette deuxième catégorie.

Écologiste, passionné de jazz, van der Keuken a posé sa caméra engagée sur tous les continents. Parmi ses autres films, on retiendra : *Paris à l'aube* (co-réalisation : James Blue et Darry Hall, 1957-60), *Un Moment de silence/Even Stilte* (1960), *L'Enfant aveugle/Blind Kind* (1964), *Beppie* (1965), *Herman Slobbe, L'Enfant aveugle 2/Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), *Big Ben, Ben Webster en Europe/Big Ben/Ben Webster in Europe* (1967), *Vélocité 40-70/De snelheid : 40-70 et Beauty* (1970), *La Forteresse blanche/Het Witte Kasteel* (1973), *Le Nouvel Âge glaciaire/De Nieuwe Ijstijd* (1974), *La Jungle plate/De Platte Jungle* (1978), *Vers le Sud/De Weg naar het Zuiden* (1981), *I \$ \$* (1986), *L'Œil au-dessus du puits/Het oog boven de put* (1988), *Cuivres débridés/Bewogen Koper* (1993). Considéré comme l'un des créateurs majeurs du cinéma contemporain, Johan van der Keuken a marqué de son influence bon nombre de documentaristes.

Production

Lucid Eye Films (Hollande)

Distribution

Idéale Audience Distribution

Réalisation, image

Johan van der Keuken

Production, son

Frank Vellenga

Montage

Daniel Danniell
Johan van der Keuken
Noshka van der Lely

Avec

Haris Pasovic
Marijela Margeta
Marijela Margeta
Marko Margeta

Film : 35 mm, couleurs

Format : 1/1,33

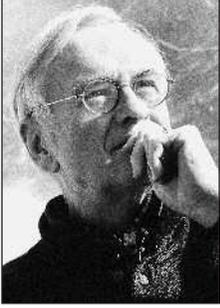
Version originale sous-titrée

Durée : 15 minutes

Année : 1993

Visa : 97 285

Dossier rédigé par
Jacques Kermabon



Propos de Johan van der Keuken

Du 26 octobre au 3 novembre 1993, je suis allé avec mon ami et collègue Frank Vellenga au festival du film de Sarajevo. Sarajevo entame son vingtième mois de siège, un deuxième hiver très rigoureux s'annonce. La population est affamée, vit sans lumière, sans chauffage et sans eau courante. On tire tous les jours sur les habitants, on les assaille de grenades depuis les collines avoisinantes, où les Serbes ont installé des centaines de canons. Les tireurs d'élite utilisent le matériel le plus moderne pour tuer leurs victimes. Adultes et enfants sont abattus au hasard.

Dans cette situation désespérée, Sarajevo a organisé un festival de cinéma. Des cinéastes internationaux — Wenders, Godard, Pialat, Polanski, Bertolucci, Hartley et bien d'autres — ont fourni des cassettes vidéo de leurs films qui vont être projetées dans trois salles de la ville. Les salles étaient pleines à craquer, le public a bravé les balles des tireurs pour voir les films.

J'ai présenté mes films *Face Value* et *Brass Unbound*, mais Frank et moi avons tout de suite estimé qu'il était tout aussi important de faire un compte-rendu filmé du festival, qui poserait surtout la question de l'importance du cinéma et de la culture en général, dans une situation sans issue comme celle de Sarajevo.

Sarajevo Film Festival Film fait le rapprochement entre la façon dont deux personnes ressentent le cinéma et leurs conditions de vie réelles. Ces deux personnes sont Haris Pasovic, l'organisateur du festival, et Marijela Margeta, étudiante en architecture qui a assisté à toutes les projections du festival. La fiction de l'image filmée et la réalité dans laquelle les spectateurs doivent vivre se mêlent dans ce film d'une façon déconcertante. Nous avons voulu modestement protester contre l'absence de l'Europe.

Ce dont on se souvient, ce sont souvent des images filmées ou photographiées. L'image nous vole presque notre mémoire, car elle s'y substitue. Le travail de la mémoire est plus douloureux quand on cherche à retrouver les sensations derrière ces images.

C'est aussi entre autres pour cette raison que je voulais voir Sarajevo. Est-ce que dans dix ans, quand le décor aura totalement changé, nous saurons encore ? Il y a des choses qui sont à la fois révélées, mais aussi cachées, sur le passé. Et c'est finalement seulement la parole qui peut réveiller ça, dans sa confrontation avec les murs, les trottoirs, les fenêtres, les arbres.

Pour « encadrer » cette parole, j'ai choisi la technique de la *voix-off*, combinée avec des gros plans. On filme le visage du personnage en question et on enregistre le texte indépendamment, souvent une interview dont on isole et monte les éléments qu'on veut utiliser et mettre en continuité. C'est une façon de faire que j'ai beaucoup développée dans *Face Value* (1990-92) et qui m'a servi à travailler le texte — qui prend la fonction d'un monologue intérieur — d'une façon libre. On trouve déjà cette technique dans mes films des années 60, mais dans *Face Value*, je l'ai mise au premier plan.

Dans le cas de *Sarajevo Film Festival Film*, j'ai filmé Marijela, la spectatrice, pendant qu'elle regarde un film. Elle est venue avec des amis, qu'on aperçoit vaguement dans le noir autour d'elle, et on a projeté un film devant eux. Une équipe de Sarajevo était venue avec un projecteur qui éclairait le visage de Marijela ; on agitait des morceaux de papier devant la lampe pour suggérer le mouvement de la lumière reflétée par l'écran. Pour alimenter cette lampe, il fallait qu'ils apportent un générateur électrogène et de l'essence, achetée pour 30 Deutschmark (100 Francs) le litre, au marché noir.



« Beaucoup de gens refusent d'admettre que cette guerre est liée à la situation en Europe. »
Haris Pasovic

Ces prises-là étaient la base de la composition du film. Puis, il fallait montrer ce qui était devant ce visage — les films regardés pendant le festival — et derrière — la réalité de la ville assiégée, le quartier où habite Marijela, sa maison, ses activités, sa famille.

Les films, il fallait aussi les « truquer », la luminosité de la projection grâce au vidéoprojecteur étant beaucoup trop faible pour être filmée sur pellicule cinéma. On a fait encore venir une équipe, avec un poste de télévision et un magnétoscope cette fois-ci, plus le générateur, plus l'essence ; on a scotché en noir les bords du cadre télé, pour lui donner la forme plus carrée d'une vidéo-projection et on l'a filmé de près. Nous avons filmé aussi les rayons d'un vrai projecteur, avec leurs couleurs rouge-bleu-vert. Le

montage des trois éléments — le visage, les rayons et la projection sur télé de fragments de films choisis — nous a donné l'image d'ensemble d'une jeune femme assise dans une salle de cinéma et regardant des films, d'autant plus qu'il est entrecoupé de quelques plans du vrai public. Celui-là aussi, on a dû l'éclairer avec un vrai projecteur, donc : équipe, générateur, essence...

Pour ce qui est de Marijela, sa réalité quotidienne, c'est beaucoup moins contrôlable. Et le moins contrôlable, c'est le moment où elle cultive son jardin avec sa sœur — le jardin n'étant rien d'autre qu'une petite surface de terre sèche — et que les tireurs serbes ouvrent le feu. C'est un moment de vie ou de mort (heureusement de vie dans ce cas-ci) qui communique son authenticité à toute la mise en scène des autres éléments que je viens de décrire. J'essaye de contrôler la construction d'un film, toujours dans l'espoir de rencontrer ce moment incontrôlable où le réel commence à nous donner des « cadeaux », des événements, grands ou petits, qui apportent des choses qu'on n'aurait pas su imaginer et planifier. Il y a, dans la scène de tir, encore un cadeau : quand Marijela s'excuse pour ces tirs — ironie suprême qui nous fait nous demander : qui doit s'excuser devant qui ?



Je vous décris toute cette opération « fictionnelle » pour vous montrer que le réel au cinéma, ce n'est pas si simple que ça. Ce qui m'importe, ce n'est pas « *Est-ce que tout s'est passé exactement comme ça ?* », mais « *Est-ce qu'on a su capter l'essentiel, la vérité derrière la situation ?* » Dans le cas de Sarajevo, où les conditions étaient très contraignantes et où il fallait en plus tourner le film en quatre jours et demi, j'ai tout de suite vu qu'il fallait organiser une bonne partie des éléments dont on aurait besoin. Et pour cela, il faut voir très vite — une fois rendu sur place — ce qu'on veut faire et comment.

Johan van der Keuken



Analyse du film

On prête à Picasso cette réponse à une personne qui lui demandait le temps qu'il avait mis pour peindre une toile au motif assez simple : « *Il m'a fallu cinquante ans.* » Pour comprendre les questions que ce film court soulève, les moyens apparemment sommaires (tournage rapide, équipe légère, caméra portée, peu de synchronisme entre image et son) mis en œuvre pour **Sarajevo Film Festival Film** (nous l'abrégerons **SFFF**) doivent être mis en rapport avec la maturité d'un cinéaste qui sillonne la planète depuis plus de quarante ans.

Après l'arrivée du cinéaste, inscrite dans un prologue pendant lequel la caméra est située à l'intérieur d'un véhicule militaire, le film peut être divisé en deux parties, deux interviews : la première avec Haris, qui présente les films dans le festival ; la deuxième avec une spectatrice, Marijela, dont nous découvrons la vie quotidienne. Cette bipartition émane du partage opéré par la *voix-off*. Elle organise un passage du général (le discours de Haris évoque le cinéma, le monde, les gens...) au particulier (l'expérience personnelle racontée par Marijela).

La prise en compte des images, des plans, suggère un autre découpage. 1) le prologue, subdivisé en trois parties : scène dans le véhicule militaire, caméra portée qui suit Haris dans des couloirs, scènes dans la rue. 2) le titre du film. 3) au festival, séquence partagée encore en trois parties : le hall d'accueil, le discours introductif de Haris, la projection incarnée par trois éléments (le matériel de projection avec les trois faisceaux du vidéoprojecteur, les spectateurs avec la foule et Marijela, des extraits des films présentés). 4) dans la rue près de chez Marijela. 5) l'extrait du **Van Gogh** de Maurice Pialat dans la salle de cinéma. 6) retour dans la rue, au point d'eau. 7) chez Marijela, encore subdivisé en trois : dans l'escalier, à sa table de travail, avec son père et sa sœur¹. 8) la scène du « jardin » et de la fusillade. 9) l'ultime retour dans la salle de cinéma : Marijela, puis la foule des spectateurs. L'assemblage des séquences apparaît comme structuré selon un principe d'alternance entre intérieur et extérieur, obscurité et clarté, motif que l'on peut percevoir comme un écho au questionnement suggéré par ce film entre le cinéma et la vie.

Ces deux manières de segmenter **SFFF** ne se recoupent pas. Figurée par la musique générique du festival qui sonne comme un nouveau départ, la deuxième partie son (récit en *voix-off* de

Marijela) intervient au cœur de la troisième séquence. D'un autre côté, le continuum des paroles chevauche des séquences différentes, contribuant ainsi à la fluidité du film. *Voix-off* et images suivent deux voies parallèles tout en ménageant des rencontres. Les paroles interviennent à quatre reprises en son direct : lors de la fouille dans le hall, pendant la présentation de Haris, lorsque Marijela réunit sa famille sur le canapé (même si on ne voit pas son visage au moment où elle prononce la phrase, sa tonalité, sa consistance sonore l'inscrit dans l'espace filmé) et dans le jardin quand Marijela s'excuse des tirs. Ailleurs, seuls les sons d'ambiance sont offerts en simultanéité avec les images. Quant aux points de rencontre avec les *voix-off*, ils sont sollicités par le montage de manière plus ou moins flottante, en préservant plus un vague sentiment de bienheureuse coïncidence qu'un effet de sens appuyé. Pour ne prendre que trois exemples, trois degrés « d'adhérence » entre parole et image : quand Marijela dit « *Le quartier où je vis...* » sur des images d'immeubles, nous associons ses paroles comme un commentaire direct de l'image. Ensuite, nous percevons un effet de contrepoint quand elle évoque sa mère paralysée, le manque de nourriture et d'eau, et qu'apparaît un extrait du **Van Gogh** de Pialat (moment solaire dans une guinguette au bord de l'eau où un garçon sert à boire au peintre avant qu'il ne se mette à danser). Enfin, au terme de la première tirade de Haris « (le cinéma) *vous fait bouger même en restant sur place. Il vous conduit à d'autres paysages, les paysages de l'esprit* », un panoramique vers la gauche accompagne une femme dans la rue, comme perdue dans ses pensées. Ce moment met un point final à la petite séquence de rue. Il suit un ensemble de plans et de panoramiques qui repose sur une alternance de rapides mouvements gauche-droite/droite-gauche pendant lesquels la caméra capte des signes de la guerre (blessé, habitants transportant des récipients, chars des casques bleus)². Cette femme ne porte pas de signe distinctif, elle amorce une transition avec la séquence suivante, celle avec les spectateurs aux mains vides. N'étant pas dans l'action, elle oriente notre perception dans un registre plus flou, qui oscille entre la contemplation furtive de son apparence extérieure et l'impression que son activité est alors celle de l'esprit, comme un écho des mots de Haris. La jonction image-parole est donc ici plus volatile — voire subjective —, plus ouverte, de la même façon que ce que dit Haris élargit son propos.



Ainsi, malgré l'apparente similitude des moyens, nous sommes aux antipodes de la pratique documentaire (ou plutôt de « reportage ») qui repose sur un discours essentiellement informatif, ferme un sens plaqué sur des images faisant fonction d'illustration plus ou moins plate. Dans **SFFF** paroles et images tiennent chacune un discours, interagissent selon différents registres, suggérant ainsi plusieurs effets de sens.

Tout cela, on le repère à condition d'arrêter le flux du film. Sinon, on retient d'abord une rapidité, une fluidité dans l'évocation tragique d'une ville cernée et de ses habitants menacés. L'émotion que l'on ressent, très forte, tient bien évidemment au caractère dramatique de la situation décrite et montrée, mais aussi au ton des voix. L'usage de l'anglais, qui n'est pas la langue maternelle des personnes filmées, provoque une façon de s'exprimer plus directe. En outre, le ton quasi monocorde des voix de Haris et Marijela ne prête pas le flanc à l'expression de sentiments. Haris

1) On notera dans cette séquence l'insert d'un plan sur les trois objectifs du vidéoprojecteur au moment où le père cligne des yeux après l'injection des gouttes. Difficile de déceler une nécessité interne à l'intrusion de ce plan sauf à y percevoir la volonté de briser l'idée d'une continuité absolue et d'une logique nécessaire à chaque plan. Par ailleurs, le motif de l'aveugle renvoie au générique du festival avec l'extrait de l'œil tranché dans **Un Chien andalou**, et aussi à des préoccupations de Johan van der Keuken qui a consacré deux films à des aveugles : **L'Enfant aveugle** (1964), **Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2** (1966). Cf. La répétition, page 30.

2) Les plans pris dans la rue montrent avec une étonnante rapidité une des occupations principales des habitants de Sarajevo, signe d'un total dénuement : l'approvisionnement en eau. L'alternance des mouvements gauche-droite/droite-gauche peut rendre compte de ces allers et retours incessants. Elle restitue aussi le sentiment d'un regard qui brasse l'espace de droite à gauche. Il s'agit, en d'autres termes, du point de vue du documentariste qui capte sur le vif les mouvements de la ville et les restitue, d'un rapide crayonné. La rapidité de ces mouvements de caméra, guère canonique, est une manière pour l'auteur de manifester sa présence physique, d'exprimer qu'il est un corps qui réagit à ce qu'il voit. À plusieurs reprises, Johan van der Keuken a rapproché sa manière de filmer du jazz, dans cette sensibilité aux influences extérieures, cette façon d'improviser un mouvement plus ou moins brutal.

tient de très beaux propos sur le cinéma après avoir décrit sans pathos la situation de privation, Marijela égrène les épisodes dramatiques de sa vie d'une voix calme et d'autant plus poignante. Car, si ce qu'elle décrit est terrible, son calme signifie que l'horreur appartient à la vie de tous les jours. Le cinéma qu'elle découvre au festival prend alors une force que nous ne pouvons pas imaginer.

Dans nos salles, la guerre est un spectacle, une des émotions que nous procure le septième art, un divertissement parmi d'autres dans notre monde de paix. Pour les spectateurs de Sarajevo, la guerre se conjugue au quotidien. Aller au cinéma, c'est prendre le

risque de tomber sous la balle d'un sniper, mais aussi renouer avec la vie par les films, une question de vie ou de mort en somme. Au cœur d'une tragédie, les mots, les gestes les plus quotidiens — marcher dans la rue, aller au cinéma, présenter une séance, biner son jardin, regarder des films... — prennent un autre sens, un autre poids. Voir un film n'est pas une sortie comme une autre, un acte de consommation culturelle, mais répond à un besoin profond, vital. La salle permet à ces Sarajeviens de se retrouver ensemble à l'abri, en paix, d'être transportés, de laisser aller leurs émotions en une paradoxale catharsis.

AUTOUR DU FILM

Documentaire/Reportage

« *Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin.* » La formule de Jean-Luc Godard a le mérite d'affirmer tout à la fois une différence entre fiction et documentaire et la complémentarité indissociable de ces deux registres dans toute production cinématographique. Fiction et documentaire peuvent parfois être confondus ; quand, par exemple, une mise en scène donne à son mode de tournage les apparences d'une prise de vue sur le vif. Mais globalement, on distingue bien documentaire et fiction, y compris au sein d'un même film qui peut mêler les deux régimes. Dans une fiction — c'est là le critère le plus tangible — les personnes filmées interprètent un rôle.

Définir le « documentaire » n'est pas pour autant une chose aisée tant ce « genre » inclut une grande variété de types de films. En outre, l'ensemble des œuvres que cette notion circonscrit varie selon les époques. Ainsi, a émergé ces dernières années la formule « documentaire de création » comme un label de qualité attribué à certains (qui n'est pas sans évoquer la notion de « ciné-

ma d'auteur » au sein de la fiction), érigé au sommet d'une hiérarchie artistique au bas de laquelle se situerait le reportage. Dans la perspective choisie ici, le reportage ne s'oppose donc pas au documentaire, mais appartient au genre, en constitue une des sous-parties parmi d'autres, dont le documentaire didactique, le montage d'archives, le film ethnographique, l'essai, le documentaire biographique, le film d'art...

Sans prétendre déterminer un sens définitif, on peut tenter de cerner « à tâtons » ce qui se joue dans un reportage en opposition à ce vers quoi tend une attitude documentaire. Le reportage est lié à l'information, à la délivrance d'une information. Le tournage en est rapide, les plans sont montés pour servir d'illustration au discours délivré par le commentateur, qu'on écrirait alors volontiers, comme le suggère Agnès Varda, « comment taire », comment taire les sens suggérés par les images, leur éventuelle polysémie. La facture d'un reportage dépend le plus souvent de la production ou du diffuseur, frise l'anonymat, la personnalité du réalisateur entrant peu en ligne de compte. Un documentaire, par contre, procède d'un regard et d'une écoute, donne à la matière le temps d'advenir. Il suppose un



tournage relativement long, une immersion prolongée dans l'univers dont il veut rendre compte. Il tentera moins de délivrer un sens univoque que de donner à regarder et à écouter, mettre en perspective, ouvrir, chercher moins à donner des réponses qu'interroger le monde, contribuer à questionner les spectateurs. Il témoigne aussi du style singulier d'un auteur, il est la résultante d'un point de vue. Mis en forme par un autre il aurait été différent. Pour le spectateur, un documentaire est une expérience cinématographique, là où l'information distillée par un reportage pourrait de manière quasi identique être répercutée dans un texte écrit. Cette approche ne prétend pas au statut de définition absolue. Elle définit des tendances, des « tensions vers ». Sa pertinence relative peut en outre être précisée, voire déplacée, par tel ou tel film. Tant qu'un type d'approche documentaire n'existe pas, personne n'a la moindre notion de sa possibilité.

Quelques repères sur la situation de Sarajevo

2 mai 1992. La guerre a commencé depuis un mois, les gens ne se déplacent plus déjà que dans la peur des bombardements et des snipers qui tirent sur les passants depuis les étages des tours. Ce jour-là, le dernier train quitte la gare de Sarajevo ; les artilleurs serbes assurent leurs positions sur les collines ; l'étau se referme sur la ville ; le siège commence. Pendant trois ans et demi, les Sarajeviens le soutiendront avec une dignité particulière, faisant de leur ville l'emblème de l'idée même de la Bosnie.

On cultive sur les balcons, on coupe les arbres pour se chauffer, on fait la queue, dans le froid, au point d'eau, sous les bombes parfois. Le 29 mai 1992, un obus de mortier tombe sur une file d'attente devant une boulangerie : 16 morts. En juin 1993, des obus tuent 15 personnes dans une foule assistant à un match de football, puis 8 dans un groupe assistant à un enterrement au cimetière musulman ; puis 7 enfants dans une cour de la vieille ville. D'autres enfants sont tués par des obus. Le 5 février, un obus s'abat sur le marché central de Markalé, tuant 68 personnes et en blessant 200. Celui-ci provoquera la première réaction de fermeté des Occidentaux depuis le début de la guerre : l'ultimatum pour un retrait de l'artillerie serbe au-delà de 20 kilomètres de la ville. Le 27 août, le marché est à nouveau le théâtre d'un massacre : 37 morts et 80 blessés.

Bernard FERON

Yougoslavie histoire d'un conflit, Le Monde Ed. Marabout, 1996.

Sur ce sujet, on peut lire :

Xavier BOUGAREL *Bosnie, anatomie d'un conflit*, La Découverte, 1996.

André et Jean SELLIER *Atlas des peuples d'Europe centrale*, La Découverte, 1991.

Daniel VERNET *Guerre dans les Balkans*, Odile Jacob, 1994.

La Question serbe, Hérodote n°67 (4^{ème} trimestre 1992), La Découverte.

Le Monde diplomatique n°542, mai 1999.

Nouvelle guerre dans les Balkans, Manière de voir n°45 (mai 1999).





Analyse de séquence

Cette séquence, dramatiquement la plus forte, constitue l'acmé de Sarajevo Film Festival Film. Elle boucle un des motifs qui court tout le long du film, le rapport entre le cinéma et la vie, et dans le même temps en élargit la perspective. Les coups de feu qui éclatent représentent un danger de mort. Ils offrent en même temps un moment fort de cinéma. Cette séquence ne peut que nous interroger sur l'ambiguïté de cette gratification et, plus largement, sur la représentation de la violence à l'écran. (Durée de la séquence : 3'07'')



Plan 1 - Plan moyen, légère plongée ; les deux sœurs ratissent un sol sec, particulièrement ingrat. La caméra portée tourne autour d'elles par la droite, cadrant de manière plus visible la jeune femme à la casquette, qu'on entend en off (le générique donnera son nom, Marijela Margeta et la séquence précédente nous a appris que sa sœur se prénomme Marijeta). Sa voix, plus présente que le bruit des outils contre le sol, raconte qu'elles préparent le terrain pour le printemps. (Durée : 11'')



Plan 2 - Gros plan, plongée sur le râteau en action. Le raccord dans le mouvement avec le plan précédent s'opère sans accroc : un lent et discret panoramique vers la droite enchaîne avec celui qui achevait le plan 1 et la voix off enjambe la coupe. Le plan se termine sur ces mots : « *Nous voulons y planter des légumes, pour survivre* ». (Durée : 7'')



Plan 3a - Plan moyen sur les deux sœurs. Là encore, le raccord correspond à un montage ordinaire : le passage d'un plan à un autre est justifié par les changements d'axe et d'échelle de prise de vue. Le plan commence par un silence, puis des tirs résonnent. Le son devient uniquement direct et ce jusqu'au plan 7. La caméra s'agite et panote (panique) vivement vers le sol en une plongée violente. Au mot « *survivre* » succède le risque de la mort après une pause qui introduit un embryon de dramatisation.



Plan 3b - Le mouvement de caméra désordonné aurait pu être supprimé du montage. Van der Keuken l'a conservé : cela restitue visuellement le sentiment de surprise et de panique en y impliquant le cinéaste filmeur. Il n'est pas un caméraman qui filme un événement comme un observateur neutre ou lointain, il partage cette situation de risque. Ce faisant, après avoir recueilli des témoignages sur la guerre, après en avoir filmé les effets, en laissant ressentir le risque de manière aussi palpable, en abandonnant la voix off qui distancie, la mise en scène accentue considérablement la teneur dramatique de la séquence. (Durée du plan 3 : 5'')



Plan 4a - Même axe que précédemment, mais cadré plus serré. La sensation heurtée du raccord dans l'axe continue à restituer la sensation de malaise en accord avec ce que la caméra enregistre : les deux sœurs accroupies et baissant un peu plus la tête à chaque coup de feu. Elle renvoie à un filmage en urgence, à un filmeur qui est tout autant condamné à l'immobilité que les deux femmes.



Plan 4b - De même, la caméra qui s'agite à droite, à gauche, vers le sol, laissant apercevoir un genou (celui de van der Keuken, du preneur de son ?).



Plan 4c - L'autre sœur, de dos, se retourne furtivement vers la caméra. Un silence. On perçoit au loin des moteurs de voitures. Dans cette accalmie, Marijela, se tourne vers la caméra et esquisse un sourire qui se veut rassurant : « *Je suis désolée. Je suppose qu'il n'y a pas de danger* », elle rit un peu. Cette adresse directe à van der Keuken, ce regard-caméra rompt avec la plus courante convention filmique, du moins celle qui était à l'œuvre depuis le début du film. Elle achève d'impliquer le cinéaste dans la situation.



Plan 4d - La caméra zoome en avant jusqu'au plan serré. On lit sur le visage de la jeune femme la crispation de la peur. Un coup d'œil furtif vers la caméra et elle se redresse, reprend son ratissage sans conviction. Le zoom repart en arrière. Les coups de feu reprennent, dont certains à répétition comme ceux de fusils mitrailleurs. Sa sœur n'a pas bougé. Le cadre retrouve à peu près sa phase initiale. (Durée du plan 4 : 1'09'')



Plan 5a - Le plan s'ouvre par une forte contre-plongée sur des immeubles (tels ceux vus précédemment dans le film). Des coups de feu éclatent, la caméra redescend rapidement en panoramique. Le caractère abrupt du raccord tient à ce qu'il n'instaure pas de continuité immédiate.



Plan 5b - Il faut le panoramique filé (identique à un précédent qui s'achevait sur le point d'eau) qui redescend vers la gauche sur Marijela accroupie, le râteau au repos, pour qu'on comprenne le rapport spatial entre ce dérisoire jardin et les tours qui l'encerclent. La caméra recadre vers sa sœur, à gauche.



Plan 5c - Les coups de feu s'intensifient, la caméra repart à droite, vers les immeubles, comme pour de nouveau chercher du regard où se logent les tireurs. On ne voit personne. (Durée du plan 5 : 16")



Plan 6 - Marijela, accroupie, en plan serré. Le panoramique aller et retour du plan précédent (tout comme le zoom du plan 4), renvoie à l'immobilité forcée du filmeur et contribue à restituer ce climat tendu. Les sautes marquées entre les plans sont autant d'ellipses temporelles, manière de faire ressentir combien dure la situation. Ce plan ne délivre aucune information nouvelle, il fait piétiner « l'action », ne fait que laisser éprouver le temps. (Durée : 4")



Plan 7 - Les deux, cadrées plus large. Elle n'a pas bougé. C'est sa sœur, maintenant debout, qui bine le sol. Finalement, elle se redresse et elles se retrouvent toutes deux à racler le sol. Le plan de résolution de ce moment de crise signe le retour au calme, aux actions quotidiennes, parfait exemple de ce que les habitants de Sarajevo vivent chaque jour sans qu'ils ressentent le besoin de le commenter. Les tirs, la peur de recevoir une balle font partie de leur quotidien. (Durée : 10")



Plan 8 - Gros plan sur le visage de Marijela dans le cinéma, tel qu'on l'a déjà vu. On entend, en arrière-plan, la bande son du film. La lumière, donnée comme celle d'un film qu'elle regarde(ra)it, tantôt éclaire un peu son visage, tantôt le fait basculer dans le noir. On ne voit plus alors qu'un vague contour et dans l'éclat de ses pupilles le reflet du film projeté. La caméra s'approche légèrement. Pour nous, les coups de feu appartiennent au cinéma et ce que nous venons de voir, inscrit dans une réalité, a été un moment fort de cinéma. La voix-off reprend sur ce visage : « Avant la guerre, j'aimais aller au cinéma. Je croyais que la réalité était différente d'un film. Mais ma vie est pire qu'un film. Je ne pouvais croire que ce malheur pourrait m'arriver : vivre une guerre, voir sa mère mourir, se battre pour la nourriture et l'eau. Avoir faim, soif, perdre... » (Durée : 53")



Plan 9 - Plan général, panoramique vers la gauche sur la foule des spectateurs dans la pénombre. Le raccord est intervenu avant qu'elle dise « ... ses amis ». Comme si ces spectateurs anonymes les représentaient, habitants de Sarajevo et morts en sursis. En même temps, ce plan final sur lequel se déroule le générique, est comme un miroir qu'on nous tend avant de nous rendre à notre ville de temps de paix, nous qui avons été émus, avons frémi au spectacle de ce film, en toute sécurité. Comment, au terme de ce court film, ne pas ressentir l'obscénité qu'il y a à faire de la mort et de la guerre un spectacle ? (Durée : 12")



ateliers

Morale

« Dans certains débats sur le cinéma documentaire, on entend aussi s'exprimer une morale rigoureuse que je ne trouve pas intéressante : "Est-on intervenu sur la réalité, ou non ?" Les questions morales sont beaucoup plus larges. Elles ont une relation avec la totalité de la composition. J'ai été à l'école du cinéma en Angleterre. On y était totalement imprégné par cette attitude morale qui veut que l'on ne puisse tourner que le réel. Cela relève du cinéma-vérité. On dirait qu'il n'y a pas de montage, que l'on tourne sans arrêt, que l'on ne prend pas position, que l'on n'intervient pas sur le temps. Lorsqu'on n'intervient pas, on est moralement correct. Dans ce cas, je ne veux pas être moral. Je préfère intervenir, je trouve cela plus moral. Avec les erreurs que l'on fait, et les petites saloperies. Mais elles doivent être visibles. Ce qui est immoral, c'est de faire toutes ces cochonneries et un cinéma qui n'en montre rien. Et pourquoi le documentariste devrait-il être aussi moral, alors que le réalisateur de fictions peut assassiner, tuer et violer dans ses films ? Nous, nous devons toujours être moraux. Je trouve cela terrible. »

Johan van der Keuken (*Aventures d'un regard*, Ed. Cahiers du cinéma)



Voir ou construire la réalité

Dès les premières images, avec ce cadre dans le cadre, le film semble revendiquer de ne pouvoir percevoir qu'une petite partie de la réalité. Cette sorte de meurtrière (celle d'un véhicule militaire) est un peu le synonyme du « petit trou de la lorgnette ». Ne prétendant pas dire tout, ni traiter un sujet, il offre au spectateur une part plus active. Il peut y avoir du noir par moments. Les mouvements de panoramique du début dans la rue peuvent être lus comme la tentative, vouée à l'échec et montrée comme telle, de saisir le maximum de la réalité. Et là aussi, en

montrant les conséquences de la guerre (mutilés, pénurie d'eau, présence des véhicules militaires) plus que l'action de la guerre, le film laisse au spectateur le soin de ressentir la ville en deçà des discours. Il donne moins de faits (leitmotiv du journalisme) qu'il ne transmet des effets.

La violence de la guerre

Ici pas de cadavres, de violence directement apparente, pas de héros, pas de pathos. La violence de la guerre demeure néanmoins perceptible ; d'autant plus peut-être qu'elle se conjugue au quotidien. Ni lointaine, ni spectaculaire cette vie de guerre égrenée

presque laconiquement pourrait être la nôtre. Nous aussi, nous allons au cinéma et ici, pour découvrir un autre nous-même pour qui le cinéma est devenu quasi vital. Ce film n'interroge-t-il pas notre pratique de consommateur culturel, abreuvé d'images qui finissent par devenir indifférenciées quand elles ne suscitent pas l'indifférence ?



Le montage

est avant tout une pensée

par Anne Guérin-Castell

S. M. Eisenstein au montage.



Le montage ne se réduit pas à l'ensemble des procédures se déroulant à l'intérieur des salles de montage, au cours desquelles les images et les sons issus du tournage sont juxtaposés, combinés, ordonnancés, dans un travail minutieux et exigeant, sans cesse recommencé, jusqu'à ce que le film acquière sa forme définitive, que le mixage viendra parachever. Il est déjà intervenu en amont de ces opérations concrètes, inscrit dans la pensée du cinéaste avant même le tournage. Cette pensée préside à l'écriture du découpage technique, qui sert de base à l'équipe de tournage ⁽¹⁾.

● Qui monte ?

Le monteur (ou la monteuse) ⁽²⁾ et le réalisateur (ou la réalisatrice) travaillent l'architecture du film et les raccords. Le réalisateur est confronté à la réalité du tournage : certaines choses sont plus ou moins réussies, d'autres franchement ratées. Premier spectateur du film, le monteur l'aide à évaluer la situation, à faire le deuil de certains plans. Chacun propose des solutions de remplacement, ou des agencements ou raccords autres que ceux initialement prévus. Dans l'élaboration de ses propositions, le monteur se laisse guider par la matière, mais aussi par son écoute : beaucoup plus qu'un simple savoir-faire, il met au service du film son intelligence et sa sensibilité, afin d'entrer en syntonie avec celles du réalisateur. C'est dans la mesure où cet accord peut exister qu'il sera, pour ce film-là, un bon monteur.

● Montage transparent, montage souligné

Il arrive que le filmage de certaines scènes multiplie prises et angles de manière à donner « le choix au montage ». Il s'agit en fait d'un choix restreint, cette pratique étant sous-tendue par une esthétique implicite liée au découpage classique ⁽³⁾ et au montage analytique ⁽⁴⁾, deux modalités qui concourent à créer l'illusion d'une « réalité » qui se donnerait à voir d'une manière naturelle, formant une continuité homogène.

Le montage est alors transparent : les raccords sont travaillés de manière à gommer la perceptibilité des changements de plan, et donc la discontinuité du filmage ; les transitions interséquentielles sont adoucies ⁽⁵⁾ ; l'attention du spectateur est toute entière captée par la diégèse ⁽⁶⁾.

Quelques cinéastes refusent cette esthétique de la transparence et font en sorte que certains changements de plan soient nettement perceptibles, affirmant clairement l'acte de montage : le montage est souligné. L'effet d'opacité qui en résulte vient contrarier l'adhésion spectatorielle à la diégèse, introduisant une distance dans laquelle peut faire irruption la question du sens et de la forme, c'est-à-dire la question de l'art.

● Un travail sur l'espace et le temps

Le montage travaille l'espace représenté (les lieux filmiques) et construit un espace diégétique qui a une fonction narrative : ouvert, fermé, fragmenté, paradoxal, etc. Il travaille également la temporalité : chronologie (continue ou entrecoupée d'ellipses) ou bien anachronie (*flash back*, *flash forward*). La succession de deux plans ne peut se faire que sur un nombre restreint de modes spatio-temporels, combinant 3 modes pour le lieu (identité, contiguïté, éloignement), 5 pour le temps (stricte succession, petit ou grand saut en arrière, petit ou grand saut en avant), soit 15 modes possibles.

La fonction première des figures classiques de raccord liant deux plans successifs est d'assurer l'illusion d'une continuité. Mais certains cinéastes les détournent, en introduisant des éléments qui viennent dévoiler l'illusion ou contredire cette continuité ⁽⁷⁾.

● Le rythme

Il ne s'agit pas seulement de la durée des plans, avec les truismes plans courts/rythme rapide, plans longs/rythme lent. D'autres paramètres — valeurs de plan (gros plan, plan moyen, etc.), mobilité ou fixité de la caméra, mouvements internes au cadre,

paroles, sons — construisent le rythme d'une séquence, d'un film. Ce rythme, qui a l'évidence d'une respiration et la complexité d'une composition polyphonique, est l'élément le plus mystérieux forgé par le montage.

● Dans la salle de montage

L'abondance des matériaux, la nécessité de finir dans un temps donné font que les monteurs doivent impérativement organiser le travail : d'abord le montage image (images, sons directs ⁽⁸⁾ et éventuellement voix off), puis le montage son (ambiances, sons seuls, bruitages, préparations du mixage). La musique, montée en dernier, est un matériau comme les autres, qui peut être coupé et assemblé.

1. Si certains cinéastes délèguent au premier assistant la rédaction du découpage technique, les cinéastes-monteurs, c'est-à-dire ceux pour qui le montage, en tant que pensée, est indissociable de l'art du cinéma, ont soin d'élaborer eux-mêmes ce document essentiel (Marcel Carné revendique explicitement le découpage technique dans les génériques de ses films).

2. En France, le métier, à l'origine essentiellement féminin (les monteuses sont à l'époque principalement recrutées parmi les jeunes couturières), se masculinise progressivement depuis les années soixante-dix. A l'inverse, aux États-Unis, le métier, à l'origine essentiellement masculin (les monteurs, choisis par les producteurs, ont pour tâche de veiller à la « bonne forme » du film), s'ouvre peu à peu aux femmes.

3. Le découpage classique s'est codifié d'une manière pragmatique aux États-Unis entre 1907 et 1925, les producteurs voulant attirer au cinéma le public bourgeois, habitué par la littérature, le théâtre et l'opéra à une narration limpide et continue, et à une dramaturgie aristotélicienne. Griffith a plus qu'un autre contribué à sa naissance.

4. Héritier du montage constructif de Poudovkine (cinéaste soviétique et théoricien du montage), le montage analytique construit une scène par une succession de plans isolant un aspect, un moment de la scène.

5. Par exemple, avec des fondus-enchaînés ou des fermetures/ouvertures sur du noir.

6. « Diégèse, diégétique : tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité (...) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. » (Etienne Souriau, « Préface », in *L'Univers filmique*, Flammarion, 1953).

7. Cf. « Quelques figures de raccord », pp. 29-30.

8. Les sons directs sont liés à la prise de vue et synchrones avec l'image.

Quelques figures de raccord

Deux figures de la transparence

(qui assurent la continuité spatio-temporelle)

● Le raccord de point de vue

C'est, avec le raccord dans le mouvement, le moyen le plus puissant pour créer l'illusion d'une parfaite continuité⁽⁹⁾. Il relie deux portions contiguës d'espace de la façon suivante :

- ◆ le premier plan du raccord, **plan A** (regard), établit l'existence d'un regard **R**, à l'intérieur du cadre, qui est dirigé vers un **objet O** hors-champ.
- ◆ le second plan, **plan B** (objet regardé), montre l'**objet O**, la caméra étant placée en **R**.

Cette structure élémentaire **A/B** autorise de nombreuses variations :

- ◆ **B/A** : l'objet regardé est montré avant le regardant
- ◆ **A/B/A...**, ou **B/A/B...** : la répétition insiste sur la situation diégétique⁽¹⁰⁾
- ◆ **A/B/B'/B''...** : un regardant et plusieurs objets
- ◆ **A/B/A'/B/A''/B...** ou **A/A'/A''/B...** : plusieurs regardants, un même objet.

Il peut également se faire que l'un des deux plans soit absent : on montre le regard mais pas l'objet regardé (c'est une forme d'ellipse), ou bien on montre l'objet regardé sans montrer le regardant (cela crée un mystère)⁽¹¹⁾.

On trouve plusieurs occurrences du raccord de point de vue dans *Sale batters*. Nous en retiendrons deux.



Plan 1



Plan 3



Plan 2



Plan 4

Le premier plan du film montre un homme et une femme avançant vers un épouvantail. Le deuxième dévoile le visage attentif de Sardine, faisant comprendre rétroactivement que le plan précédent était montré de son point de vue, ce qui sera confirmé par les plans 3 et 4. C'est une structure de type **B/A/B/A** (plans 1, 2, 3 et 4). Placée en ouverture du film, elle annonce le rôle qu'y jouera la subjectivité de Sardine.

Vers la fin du film, une gradation subtile fait glisser d'une structure de type **A/B/A'/B/A''** (ci-dessous : les cinq premiers photogrammes) où la présence de l'objet regardé (Ben-Hur) est réaffirmée, à une structure de type **A/A'/A''/B** (du cinquième au huitième photogramme) où l'objet regardé est davantage suggéré, pour arriver, après sa disparition du cadre (neuvième photogramme), à une structure de type **A/A'** (dixième et onzième photogramme) dans laquelle l'objet regardé a disparu. Une ellipse qui est ici autant expressive



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

— on imagine ce qui n'est pas montré —, qu'éthique — il y a de l'immontrable.

● Le raccord dans le mouvement

Pour gommer avec efficacité le changement de plan, ce raccord nécessite que soient réunies quatre conditions :

- ◆ un même mouvement est montré à la fin d'un plan et repris au début du suivant ;
- ◆ l'orientation écranique du mouvement est identique d'un plan à l'autre ;
- ◆ les deux plans ont des tailles sensiblement différentes ;
- ◆ le raccord est travaillé quelque part **entre** le début et la fin du mouvement, de manière à éviter toute impression de saute ou de redoublement (par absence ou répétition d'une partie du mouvement).

On trouve un exemple d'un tel raccord dans *Le Bleu du ciel*, au moment où la mère embrasse Thomas, lors d'une scène qui se déroule dans la cuisine (ci-dessous : plans A et B).



Plan A



Plan B

On trouve également un exemple moins orthodoxe, lorsque Thomas attend à l'hôpital, assis sur une chaise : le changement de plan est accompagné d'un changement de l'orientation écranique de son mouvement de tête, qui s'effectue de la droite vers la gauche puis de la gauche vers la droite, et le raccord ménage un léger redoublement du mouvement (ci-dessous : plans A' et B'). Ces transgressions soulignent le montage et confèrent une certaine importance diégétique au mouvement de Thomas (alors que le baiser reste très anodin).



Plan A'



Plan B'

Il ne faut pas confondre le raccord dans le mouvement et le raccord de mouvement qui lie deux mouvements distincts, mais proches par leur nature ou leur vitesse. Par exemple, dans *Acide animé*, on voit Anna dévisser le bouchon d'un flacon puis Félix dévisser celui d'une bouteille : son mouvement semble prolonger celui d'Anna. A cet endroit du film, un tel raccord dédramatise la situation en induisant qu'une rencontre est possible entre ces deux individus si différents.

Deux figures de la non-transparence (qui soulignent le montage)

● Le faux-raccord

Cette figure ⁽¹²⁾, fréquente dans le cinéma des premiers temps, puis rejetée par le cinéma classique, réapparaît avec les cinéastes de la Nouvelle Vague, notamment Godard. Elle consiste à ôter un segment dans une action filmée de façon continue (petit saut en avant), ce qui raccourcit la durée du plan, densifie le temps de l'action, mais engendre des sautes à l'image.

Le « monologue » d'Anna dans *Acide animé* est monté avec une succession de faux-raccords. On peut le décomposer en plusieurs segments, correspondant chacun à un épisode de son récit : naissance, suicide de la mère, etc. A l'intérieur de chaque segment, les sautes visibles des raccords image avouent la discontinuité, tandis que les raccords son jouent la continuité de la parole. On en trouve des exemples dans le premier segment qui correspond au récit de la naissance d'Anna (ci-contre fin plan 1 et début plan 2, fin plan 4 et début plan 5). En revanche, les transitions d'un épisode à l'autre, plus brutales, fonctionnent sur une double discontinuité (image et son).

Cette construction, qui peut être rapportée à l'effet de la drogue, permet de comprendre qu'Anna invente au fur et à mesure qu'elle raconte, tout en nimbant d'une troublante opacité son apparence première de jeune fille « nature » et un peu naïve.

Il ne faut pas confondre le faux-raccord avec la figure de l'ellipse temporelle, qui suppose un grand saut en avant. On en trouve un exemple dans *Salé battars*, quand la mère choisit une toilette pour le mariage (ci-dessous, plans 1 et 2).



Plan 1



Plan 2



Fin plan 1
Début plan 2



Fin plan 4
Début plan 5



● La répétition

C'est moins une figure de raccord, au sens strict du terme, qu'une figure de montage, qui consiste à reprendre, de façon visible, un plan (un objet) déjà montré, sans que soit décelable, dans cette nouvelle occurrence qui ne relève pas d'une nécessité diégétique, une quelconque progression actionnelle ou temporelle. Utilisée notamment par Eisenstein et plus récemment Péléchian, ce « montage à distance » crée une interaction entre les diverses occurrences qui agit sur la totalité du film. Les ancrages diégétiques s'amenuisent : la nouvelle occurrence se charge de tout ce qui la sépare de la première, laquelle est affectée en retour d'un certain degré d'abstraction.

C'est par exemple le cas, dans *Sarajevo Film Festival Film*, de la répétition, avec quelques fines variations (cadrage, durée, événement) du plan montrant les trois lumières de l'appareil de projection.

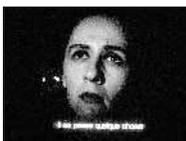
Les deux premières occurrences, qui succèdent respectivement à la disparition de l'organisateur et au balayage des rangées de spectateurs, semblent parfaitement intégrées à la diégèse ⁽¹³⁾.



Occurrence 1 : fin plan A, début plan B



Occurrence 2 : fin plan C, début plan D



Occurrence 3 : fin plan E, début plan F



Occurrence 4 : fin plan G, début plan H

La troisième, qui vient couper en deux le plan montrant le visage de Marijela spectatrice — alors qu'on l'entend parler de son expérience du cinéma dans une ville assiégée — au moment précis où il est dit « (quelque chose) est en train d'arriver », est reliée à l'idée, explicitée verbalement dans l'ouverture du film, que le cinéma fait partie de ces choses dont on ne saurait se passer.

La quatrième occurrence intervient de manière totalement a-diégétique, alors que le père de Marijela essuie les larmes qui sortent de ses yeux aveugles après le soin reçu de sa fille. On est confronté à un tressage métaphorique, où apparaissent en un même temps le rapprochement entre les yeux de l'homme et ceux de l'appareil de projection — et alors la première occurrence, qui précède la célèbre scène de l'œil d'*Un chien andalou*, prend un tout autre sens —, entre les soins donnés par la fille à son père et le rôle du cinéma dans cette situation de danger imprévisible, de destin aveugle — ce qui renforce et élargit le sens apparu lors de la troisième occurrence ⁽¹⁴⁾. La répétition de ce plan a valeur d'une scansion éthique où se déclare la double position du cinéaste sur la valeur et le rôle du cinéma, et sur la vie à Sarajevo.

9. Par exemple, pour *La Corde* (1948), Hitchcock, voulant donner l'illusion d'un film tourné en un seul plan, fit alterner raccords « invisibles » (dans un mouvement de caméra balayant une surface sombre) et raccords de point de vue : le film est en fait constitué de 11 plans.

10. Une succession de type A/B/A/B... où l'objet regardé regarde à son tour le regardant est un champ-contrechamp. Mais, dans ce cas, la position de la caméra est décalée par rapport au point de regard, afin d'éviter les regards caméra. Un décalage qui a contaminé le raccord de point de vue.

11. Notre présentation du raccord de point de vue se fonde sur l'étude d'Edward Branigan, *Formal Permutations of the Point-of-View Shot*, Screen, 1975, Vol 16, n° 3, pp. 54-64.

12. Le faux-raccord est une figure de montage lorsqu'il est utilisé de façon délibérée. Cela n'a rien à voir avec ce qui, dans la pratique, désigne une erreur de script ou de mise en scène qui fait que le raccord est un mauvais raccord.

13. Bien que les extraits de film qui suivent laissent, chaque fois, planer un doute. Ces films ont-ils réellement été programmés lors du festival ?

14. Tandis que l'on ne peut qu'évoquer, en écho, le fait que le cinéaste a autrefois réalisé deux films sur un enfant aveugle, et que *Les Trois Lumières* est le titre français du très beau film de Fritz Lang (1921), dont le titre original, *Der müde Tod*, signifie « la mort lasse ».

Bibliographie

- Rudolph ARNHEIM, *Le Cinéma est un art*, l'Arche, 1989.
Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, Gallimard Folio-Essais, 1986.
Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Nathan-Université, 1990.
André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, 1993.
Albert JURGENSON/Sophie BRUNET, *Pratique du montage*, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1990.

(les mots en italique renvoient à des définitions)

AMBIANCE (son) Bruits produits par les éléments naturels (le vent...), les comédiens (les vêtements...), etc.

ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'une image, utilisé dans le *CinémaScope*.

ANGLE (de prise de vue) Détermine le *champ* enregistré par la caméra (Il varie selon la *focale* de l'objectif utilisé).

AUDITORIUM Studio d'enregistrement des voix, des bruits ou du *mixage*.

AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).

Petit lexique

BOUT À BOUT Premier *montage* lâche (Syn. "Ours")

BRUITAGE Opération consistant, en *auditorium*, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec les images préalablement tournées.

CADRE Limite du *champ* visuel enregistré sur le film.

CADREUR Responsable du *cadre* et des mouvements d'appareil.

CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur le film.

CHAMP-CONTRECHAMP Opération de *montage* consistant à juxtaposer un *plan* montrant le *champ* et un autre montrant le *contrechamp* (Cf. Deux personnages se regardant mutuellement).

CHEF-OPÉRATEUR Responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mts d'appareil ; suivi laboratoire, étalonnage). Syn. : Directeur de la photographie.

CINÉMASCOPE Procédé consistant à comprimer horizontalement l'image à la prise de vue (*anamorphose* à l'aide d'un objectif hypergonar) et à la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

CLAP (ou Claquette) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'identification du *plan*. En la faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.

CODE En sémiologie, *signe* ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique : on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques... (Cf. Christian Metz).

CONTRECHAMP Espace visuel opposé au *champ*. Il découvre le point de vue d'où était vu le *champ*.

CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

COPIE DE TRAVAIL Copie *positive* servant au travail de *montage*.

COPIE STANDARD (ou Copie d'exploitation) Film *positif* servant à la projection dans les salles commerciales.

CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur ou la caméra.

CUT (Montage) Juxtaposition de deux *plans*, sans artifice de liaison (du type fondu ou volet).

DÉCOUPAGE (technique) Description des *plans* à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, *cadre*, etc.).

DIAPHRAGME Orifice réglable, situé dans l'*objectif*, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière (f 8 à 100 asa = f 11 à 200 asa).

DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande dans une autre langue réalisée en *postsynchronisation*.

EFFETS SPÉCIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (*Fondus*, *Surimpressions*, *Trucages*, etc.).

ÉMULSION Face mate d'une pellicule sensible à la lumière.

ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les copies positives.

FILTRE Lame de verre placée devant l'*objectif* pour modifier l'image (gris, dégradé, couleur, polarisant...).

FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.

FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur

FOCALE (Distance) Distance entre la lentille et son foyer optique. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= *Zoom*) et de passer, en cours de prise de vue, d'un *grand-angle* à un *téléobjectif*.

FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("ouverture").

FONDU-ENCHAÎNÉ *Surimpression* d'une fermeture et d'une ouverture en *fondu*, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur : 8 mm)

FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (*Muet* : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Pano. : 1/1,66. Large : 1/1,85. *CinémaScope* : 1/2,35).

GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm)

GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte *focale* donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un élargissement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

HORS-CHAMP Partie exclue par le *champ* de la caméra (= *Off*).

HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans le *champ* de la caméra.

IN Ce qui est visible dans le *champ*. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le *champ*.

INGÉNIEUR DU SON Responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Chef-opérateur du son.

INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

INTERTITRE Texte de dialogues ou d'explication inséré entre les images.

MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

MIXAGE Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

MONTAGE Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran en projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.

OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

PANOTER Effectuer un *panoramique*.

PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.

PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique servant à la lecture du son.

PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

PLAN (Échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain - à mi-cuisse - , Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-pitrine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan de demi-ensemble).

PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournés les plans.

PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une *scène* qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas.

POINT (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

POSITIF Film tiré à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage*, *bruitage*, *mixage*, etc.)

POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film (Producteur délégué, représentant des coproducteurs ; producteur exécutif, mandataire du producteur délégué).

PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue (1/3 devant, 2/3 derrière par rapport au point).

RACCORD Façon avec laquelle on juxtapose deux plans au

montage.

RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la fabrication d'un film.

RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnaît" qu'à travers le *réfèrent*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.

RÉFÉRENT Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

RUSHES Premiers tirages positifs des *plans* tels qu'ils ont été tournés.

SCÈNE Sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

SCRIPTÉ Personne assurant les "rapports", et vérifiant la cohérence des plans les uns par rapport aux autres, sur le tournage.

SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du *signifiant* et du *signifié*.

SIGNIFIANT Manifestation matérielle du *signe*.

SIGNIFIÉ Contenu, sens du *signe*.

SON DIRECT Un son lié à la prise de vue et synchrone avec l'image

SOUS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en *positif*).

SOUS-TITRAGE Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'émulsion, ou par tirage *surimpressionnée* d'une "bande noire" comportant le texte)

STORYBOARD Technique consistant à dessiner chaque plan avant le tournage.

SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en *double-bande* pour la TV, il est *gonflé* en 35 mm pour le cinéma.

SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'*émulsion*.

SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en *positif*).

SYNOPSIS Résumé d'un scénario.

TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.

TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue *focale* donnant un angle étroit, une faible *profondeur de champ*, rapprochant les objets, aplatisant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un *travelling* avant ou arrière en utilisant un *objectif à focale variable* (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (Voir *Téléobjectif* ou *Grand-angle*).

VISEUR DE CHAMP Dispositif optique utilisé par le réalisateur pour trouver son *cadre*, avant de placer la caméra.

ZOOM Objectif à *focale variable*.

(J. P.)



Lycéens au cinéma en région Centre

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