

Six courts métrages

Ulysse / Au bord du lac / Surveiller les tortues
Foutaises / Quest / Salam



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** Regarder le film court
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **ULYSSE** d'Agnès Varda
- 8** **AU BORD DU LAC** de Patrick Bokanowski
- 12** **SURVEILLER LES TORTUES**
d'Inès Rabadan
- 16** **FOUTAISES** de Jean-Pierre Jeunet

- 20** **QUEST** de Tyron Montgomery
et Thomas Stellmach
- 24** **SALAM** de Souad El Bouhati

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles)
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération

REGARDER LE FILM COURT

Lorsque, en 1977, Jacques Tati, en pleine cérémonie des Césars, apostrophait la profession en déplorant la disparition progressive du cinéma de court métrage conduisant à sa mort certaine, il ne militait pas tant pour une cause spécifique (le court métrage) que pour une certaine idée politique du cinéma. Un cinéma libre n'obéissant pas obligatoirement à des contraintes de durée, de budget ou à des règles esthétiques et narratives dictées par une norme (le long métrage). Un cinéma qui aurait encore quelque chose à dire et qui pourrait continuer à adapter sa durée à son sujet et non l'inverse.

Depuis ce cri d'alarme, quelques festivals, dont celui de Clermont-Ferrand, et L'Agence du court métrage, créée en 1983, ont permis une nouvelle diffusion du cinéma court dans les salles de cinéma et ont donc rendu ces films au public. En effectuant un retour sur les écrans, sous forme de complément de programmes, de festivals ou de soirées événementielles, le court métrage a permis aux spectateurs de découvrir de nouveaux réalisateurs (Rochant, Collard, Kassovitz, Ferran, Zonca, Maillot et tant d'autres) et de nouveaux acteurs (Dominique Pinon, Nathalie Richard, Sylvie Testud, Eric Caravaca, etc.) Le film court est ainsi parvenu à créer une réelle dynamique qui a ensuite rejailli sur la production cinématographique en créant, chez les jeunes spectateurs notamment, des envies de cinéma. En 1999, L'Agence du court métrage a permis l'organisation de 900 soirées de courts métrages et a enregistré plus de 400 films nouveaux portant le nombre de films français inscrits à L'Agence depuis 1983 à plus de 9 000. Dans le même temps, le nombre de premiers longs métrages français n'a jamais été aussi important que ces dernières années.

Tout n'est pas gagné pour autant. Car si le cinéma de court métrage est de plus en plus vu, il n'est pas toujours bien regardé.

Le spectre d'un cinéma de court métrage « carte de visite » qui servirait uniquement comme passage au long métrage, c'est-à-dire comme justificatif, est tenace et difficile à faire évoluer dans les esprits. Le travail quotidien de L'Agence du court métrage consiste à montrer que le réalisateur de court métrage n'est pas inéluctablement un apprenti cinéaste, mais qu'il peut déjà être un auteur créant, film après film, une œuvre artistique. Les courts métrages d'un réalisateur ne sont pas à considérer dans un rétroviseur à la lumière de son long métrage (comme si regarder un court métrage impliquait forcément une justification extérieure au film) mais comme un film à part entière faisant partie intégrante des parcours d'un cinéaste. « Tout art est inutile », écrivait Oscar Wilde, ce qui le rend automatiquement indispensable, pourrions-nous ajouter. C'est peut-être cela que doit retrouver le court métrage : un droit à l'inutilité. Que le film soit vu pour lui et qu'il n'ait pas, en tant qu'œuvre d'art, à se justifier.

C'est forte de ces convictions et d'un travail de terrain depuis bientôt vingt ans que L'Agence du court métrage s'est investie intellectuellement (participation au choix des films, rédaction de documents pédagogiques) et techniquement (circulation des copies, gestion des bordereaux de recettes) dans les dispositifs scolaires.

La rencontre entre le court métrage et les élèves, entre un cinéma naissant, à taille humaine pourrait-on dire, et un spectateur en pleine formation nous semble très fructueuse. Ces programmes de courts métrages donnent la possibilité aux enseignants et aux élèves d'être en prise directe avec les questionnements d'un réalisateur en perpétuelle recherche. Pour les élèves, cette rencontre permet de rendre accessible des films et des auteurs qui ne sont pas forcément statufiés.

D'autre part, en proposant des films parfois radicalement différents, le programme de courts métrages permet une

confrontation riche d'enseignements entre les œuvres. Au sein d'une même séance, des cultures (nous retrouvons, pour ce programme, un cinéaste belge, un réalisateur anglais produit par un Allemand, une réalisatrice française d'origine maghrébine, etc.), des époques, des sujets, des genres (expérimental, animation, documentaire, fiction) et des choix narratifs (récit sans dialogues ou avec une voix *off* par exemple) se croisent, s'interrogent, permettant d'amorcer idéalement un point de vue critique et analytique autour de l'image. Montrer que ces différences de style sont le fruit de personnalités dissemblables proposant chacune un point de vue cinématographique et un choix artistique singuliers. Faire le choix de la diversité *via* la forme courte en montrant finalement l'étendue des possibilités du cinéma et l'ouverture sur le monde qu'il permet.

Philippe Pilard (Président)
et Philippe Germain (Délégué général)



2, rue de Tocqueville
75017 Paris
Tél. : 01 44 69 26 60
Fax : 01 44 69 26 69

■ ÉDITORIAL

Laboratoire du cinéma



La diversité des genres (fiction, essai, animation, expérimental), la variété des thèmes et des traitements de cette programmation révèlent toute la dimension pédagogique du court métrage. Chacun de ces films explore à sa manière la question fondamentalement cinématographique du regard porté sur le réel et surtout de la distance pour témoigner du monde : distance par rapport à l'objet filmé (la photographie d'*Ulysse*, les miroirs interposés entre l'objectif et le réel dans *Au bord du lac*) ; distance par rapport au réel (les souvenirs de *Foutaises*, les tours de la mémoire et les actualités dans *Ulysse*) ; distance à trouver par rapport au sujet (le chômage dans *Surveiller les tortues*, l'exil et l'immigration dans *Salam*). Le court métrage n'évite pas en effet les sujets problématiques ou brûlants, il en est même devenu un des moyens privilégiés – que ce soit pour les causes humanitaires ou pour la prévention. Outre la diversité de ses modes de production et de ses formes, le court métrage témoigne d'une économie propre. Le réalisateur fait son apprentissage et expérimente : il doit donner forme à une idée, faire une proposition de mise en scène pour toucher un public relativement difficile à atteindre (malgré les efforts croissants pour une diffusion plus large), convaincre un producteur et s'imposer pour trouver les moyens de continuer à tourner. Le court métrage tient alors souvent lieu de laboratoire des formes et du cinéma en général – dont l'animation est l'exemple emblématique depuis les débuts du cinéma, ici avec *Quest*. Si la plupart des réalisateurs débutent en s'essayant à la forme courte, en témoignant d'un savoir-faire (Inès Rabadan, Souad el Bouhati, Tyron Montgomery), d'autres y reviennent au cours de leur carrière (Varda, Jeunet, Bokanowski), trouvant là une forme adaptée à leur sujet.

La Bibliothèque du film

Ulysse

Un film d'*Agnès* **VARDA**

■ GÉNÉRIQUE

France, 1983

Réalisation Agnès Varda

Image Jean-Yves Escoffier **Montage** Marie-Jo Audiard

Son Jean-Paul Mugal **Mixage** Michel Barlier

Musique Pierre Barbaud (extraits de *La Pointe courte*, 1954)

Interprétation (dans leur propre rôle)

Ulysse Llorca, Bienvenida Llorca, Fouli Elia

Production Garance, avec la participation

de Paris audiovisuel, Antenne 2, CNC

© et **distribution** Ciné Tamaris

Film 35 mm, couleur **Format** 1,66 **Durée** 22 minutes

César du meilleur documentaire de court métrage 1984.

■ SYNOPSIS

Au bord de la mer, une chèvre morte, un homme face à la mer et un enfant assis, nus tous les deux. C'est une photographie en noir et blanc faite par Agnès Varda en 1954. L'enfant s'appelle Ulysse. Partant de cette image fixe, la réalisatrice fait une enquête sur ce qui se passait ce jour-là et va retrouver ceux qui figurent sur la photo. Le film explore la mémoire, l'imaginaire et le réel.

■ BIOFILMOGRAPHIE

Née en Belgique en 1928 de père grec et de mère française, Agnès Varda a passé son enfance à Sète (Hérault). Après des études à Paris (Sorbonne, École du Louvre et apprentissage de la photo), dès 1951, elle devient photographe du Théâtre national populaire de Jean Vilar. La notoriété du TNP, la célébrité de Gérard Philipe contribuent à faire connaître ses photos. Plusieurs revues lui commandent des reportages sur différents pays (Allemagne, Portugal, Chine, Cuba...). Elle écrit et réalise son premier film en coopérative, sans expérience ni culture cinématographique, *La Pointe courte* (1954), quatre ans avant la Nouvelle Vague. Elle rejoint la vague quand elle déferle en France. Ensuite navigue de son côté. Agnès varda habite la même maison rue daguerre à Paris depuis 1951, avec Jacques Demy depuis 1959. Sans lui depuis octobre 1990. Deux enfants : Rosalie et Mathieu. Des chats. Des plantes. Des salles de montage sur place.

Sa filmographie¹ alterne fictions (*La Pointe courte*, 1954 ; *Cléo de 5 à 7*, 1961 ; *L'Une chante, l'Autre pas*, 1976 ; *Sans toit ni loi*, 1985 ; *Jacquot de Nantes*, 1990), documentaires de création, qui sont parfois des films de commande (*Ô saisons ô châteaux*, 1957 ; *Du côté de la Côte*, 1958 ; *Daguerréotypes*, 1975 ; *Mur-murs*, 1980 ; *7 p., cuis., s. de b... à saisir*, 1984 ; *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000).

■ LA RÉALISATRICE

> L'impulsion²

« Je crois que les courts métrages les plus sympathiques sont ceux où il y a eu une impulsion et pas beaucoup d'écart entre l'impulsion, l'écriture et le tournage. Si j'avais dû attendre six ou huit mois pour faire *Ulysse*, je crois que je ne l'aurais jamais fait.

J'ai eu le désir de retrouver l'homme et l'enfant de la photo. Comme on dit, "la vie nous avait séparés", et je voulais répondre à la question qu'on se pose souvent quand on retrouve une vieille photo : tiens, qu'est-ce qu'il est devenu ? Et que j'ai poursuivie en recherchant ce qui se passait le jour où la photo a été prise. »

« *Ulysse* est une curieuse expérience. C'est surtout l'autobiographie du tournage d'*Ulysse* qui apparaît en filigrane ; comme une réflexion sur le cinéma et la mémoire. Qui trahit l'autre ? Est-ce qu'il n'est pas dangereux de faire rentrer les images du cinéma dans l'imaginaire de la mémoire ? »

¹ Liste non exhaustive.

² Agnès Varda s'est souvent exprimée sur ce film. Ce texte est ainsi un mixte de déclarations extraites de l'album *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris, 1994 et de *Bref*, n° 2, 1989.

■ LECTURE DU FILM

Sur les traces de la mémoire



À la première vision du film, on conserve le souvenir d'un désordre, d'un libre parcours sautant du passé au présent, de l'intime au collectif, du regard subjectif à la lecture savante, du témoignage au commentaire ludique, de la chèvre morte à celles de Picasso... Ce fouillis est à l'image des caprices de nos mémoires affectives. Qu'on exhibe une photo ancienne, et,

pour peu qu'on laisse remonter à la surface de la conscience ces nappes du passé, l'écheveau des souvenirs peu à peu se dévide.

Agnès Varda fait ainsi mine d'être le jouet des sursauts de la mémoire. Par là, elle laisse entendre qu'une manière de rendre compte de l'insaisissable « robe sans couture de la réalité », mais aussi de l'imaginaire et des réminiscences qu'elle génère, est peut-être, plutôt que de simuler une illusoire continuité, d'orchestrer un kaléidoscope de sensations, de motifs, de modalités d'approches : souvenirs personnels, séquences d'actualité, témoignages, analyses, etc.

Mais ce désordre n'est qu'apparent. Le premier mot du générique, une préposition, délivre un constat. « Voici une production Garance » propose de donner à voir. Le premier plan du film montre ainsi, en silence, la photo surcadrée, le temps pour le spectateur de bien la contempler. En même temps, en bon déictique, « Voici » engage l'expression dans un discours ; le générique se termine par un très explicite « cinécrit et composé par Agnès Varda ». La formule, non dénuée d'une certaine préciosité, revendique une écriture cinématographique (qu'on rapprochera de la fameuse formule d'Astruc : « caméra stylo »), un geste de création spécifique au septième art³. Art impur, le cinéma se prête mal à une définition ontologique. Néanmoins, on peut entendre ici la volonté de la cinéaste de définir un territoire singulier qui ne s'inscrive qu'imparfaitement dans des

catégories instituées. En terme de genre, *Ulysse*, ni fiction ni documentaire, peut être ainsi qualifié d'essai cinématographique⁴.

Donner à voir, tenir un discours. Ce dont Varda joue et qu'elle affiche renvoie à la double dimension de toute photo, à la fois trace d'un événement passé (ce que nous voyons s'est bien déroulé un certain jour, « *C'était un dimanche sur la côte au bord de la Manche* ») et construction, effet de langage. Cette construction, Varda l'interroge d'abord du point de vue du créateur (« *Est-ce que je sais ce que j'avais dans la tête...* ») pour, à l'autre bout du film, finir par un point de vue de *lecteur*. Entre les deux, elle a décomposé les éléments de la photo. L'homme nu debout à gauche, l'enfant (Ulysse) assis à côté, la chèvre morte sont tour à tour évoqués. Et on comprend assez vite que l'écriture de Varda ne se préoccupe pas en priorité de la fluidité des enchaînements syntagmatiques. Elle revendique en cet endroit un certain arbitraire : « *Bon revenons à des choses plus simples. Il était une chèvre...* » Ce qu'elle aime et provoque, c'est la confrontation d'éléments à l'intérieur d'un même plan. Voici une photo et des pierres, voici un homme nu à son bureau, l'homme de la plage près de trente ans plus tard, et voici des souvenirs. La mise en scène s'affiche, frontalement, ou plus précisément le dispositif, c'est-à-dire la mise en place d'un certain nombre d'ingrédients dont la coprésence est destinée à susciter une réaction, presque au sens chimique du terme. La beauté de ce geste cinématographique tient à ce qu'une vérité inattendue naît littéralement sous nos



yeux. Les souvenirs ne sont pas identiques pour tous les protagonistes, la mémoire de chacun a travaillé différemment. Le film enregistre ces écarts creusés par le temps⁵. Nulle nostalgie, nulle mélancolie dans cette manière de battre les souvenirs

comme on bat un jeu de cartes. Dévoilant peu à peu son jeu avec un plaisir non dissimulé, Varda se raconte (son quartier, ses photos, son premier film...) et, ce faisant, fait resurgir la France de ces années-là, la maladie d'un enfant, sa chère rue Daguerre alors populaire, l'intégration de républicains espagnols, le Théâtre national populaire, l'amour familial, le temps qui n'est plus le même quand on regarde le bord de l'eau...

³ A. Varda revendique le mot « cinéécriture ». Il désigne l'ensemble des choix et des intuitions – avant et pendant le tournage jusqu'à la fin du montage – définissant l'écriture du film, son style.

⁴ On définit traditionnellement l'essai comme « l'approfondissement libre et subjectif d'un sujet que son auteur ne prétend pas épuiser ». L'expression « essai cinématographique » bénéficie d'une certaine fortune ces dernières années avec la mise en évidence de l'œuvre de Chris Marker et l'émergence d'œuvres teintées d'autobiographie (*JLG* en constitue un brillant exemple). En des temps plus reculés, en relèvent *La Sorcellerie à travers les âges* (Benjamin Christensen, 1922), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1932), *Paris 1900* (Nicole Védres, 1950), *Les Clowns* (Federico Fellini, 1970) parmi beaucoup d'autres.

⁵ « La photographie, insiste Roland Barthes dans *La Chambre claire*, ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. »

■ MISES EN SCÈNE

Temps individuel et temps collectif



1



2



3



4



5

1 > Agnès Varda n'avait pas revu Fouli Elia, le modèle de la photo, depuis 1954. Elle le retrouve ici à son bureau de *Elle* où il est directeur artistique. Le filmer nu procède d'abord d'une envie pour rire. « J'aurais bien aimé le retrouver nu, mais c'était difficile de lui demander par téléphone, raconte Agnès Varda. (...) On a pris rendez-vous pour des prises de vue. On s'est revu et embrassé. J'ai commencé par le filmer assis à son bureau, torse nu. Puis je lui ai dit que finalement il faudrait qu'il soit debout, nu et de face pour faire raccord à sa pose ancienne debout, nu et de dos. »

Par l'effet du montage, on le voit d'abord debout. Quand ensuite il est assis, dans notre esprit, il est encore nu. Cette nudité, pour faire raccord avec la photo, n'en affiche pas moins un certain arbitraire de la mise en scène. Elle déporte la banalité documentaire (recueillir des propos dans un lieu de travail) vers un effet qui fait signature. Rien ne dit que sa tenue d'Adam affecte de quelque manière

que ce soit les propos tenus par Fouli Elia. Dans ce plan, Agnès Varda pose des cailloux sur le bureau en même temps qu'elle lui donne la photo. Ces pierres rapportées de la plage, l'homme n'en fait rien. Cette coprésence ne produit rien. Les pierres restent en suspens, inutiles, juste une idée, sans suite.

Fouli Elia se souvient que Varda le faisait poser nu (« *ça te faisait plaisir* »), mais n'a pas gardé le souvenir du prénom de l'enfant. « *Ulysse* », lui souffle Agnès Varda, « *Ab ! oui, ce n'était pas Maurice* ». Même si les deux prénoms riment, leur association provoque en nous un mini scandale. Comment avoir pu oublier ce prénom ? Titre du film et de la photo, il est si présent à notre esprit ! Et comment accoler ainsi sans sourciller un Maurice aussi trivial à un autre, évocateur d'une mythologie ?

2 > Face aux questions d'Agnès Varda, Ulysse ne joue pas le jeu. Pure opacité souriante, il ne se souvient pas ou refuse de se souvenir.

Le malaise est palpable. Dans un autre film, sans doute n'aurait-on pas conservé ces plans où le protagoniste apparaît aussi mal à l'aise. Varda au contraire, assume cette résistance, nous la fait ressentir, la commente, montre même le dessin d'enfant réalisé par Ulysse d'après la photo.

C'est la troisième fois que l'on voit Ulysse adulte, dans sa librairie. Sa mère arrive doucement derrière lui. On ne sait pas alors si cette intrusion muette, qui évoque l'apparition d'un fantôme, ne participe pas au malaise. Et puis il y a la voix d'Ulysse qui semble sortir un peu trop fort de ses lèvres à peine entrouvertes, comme en une postsynchronisation approximative. À mesure qu'avance le film c'est la mère Bienvenida qui devient le centre.

3/4/5 > Cette carte postale permet de faire le lien entre Genève (évocation de la conférence de Genève d'avril 1954) et le modèle de dos de la photo *Ulysse*. Elle est en même temps un cliché. À la fin de la première partie de ses

Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard détourne un plan de Max Linder dans lequel il est dans la même posture : face à un lac, il jette des miettes de pain à des mouettes qui virevoltent autour de lui. Dans le film en question de Max Linder, il s'agit d'une image sereine de bien-être. Godard en fait une image mélancolique en lui associant les soi-disant derniers mots du comique « *Au secours* », titre aussi d'une de ses dernières interprétations sous la direction d'Abel Gance.

« *Quand on regarde le bord de l'eau, le temps n'est plus le même* », nous dit Varda. Et autour de ces images de lacs, elle décline une variation qui est cœur du film, sur le temps qui passe en citant le poète chinois du VIII^e siècle Li Po auquel fait écho le célèbre vers de Lamartine. Elle insère ainsi cette carte postale et la photographie du film dans la tradition iconique d'une posture romantique à laquelle Godard a rapproché Max Linder.

■ EXPLORATIONS

Lire l'image



Ce film d'Agnès Varda, invitation à questionner la lecture d'une photographie, constitue quasiment une mise en abyme de notre posture d'analyste et de pédagogue. Avant même de voir le film, on s'installerait dans le silence de la photo *Ulysse*. On essaierait de « lire l'image ». Difficile de soupçonner que ce patronyme est le prénom de l'enfant assis à côté de l'homme. Ce dernier figure peut-être une évocation du héros de *L'Odyssée* ; la chèvre, animal très tôt domestiqué, étant facilement associée à la Méditerranée. Mais rien ne dit qu'il faut savoir – et d'ailleurs était-ce le cas avant le film – que cette photo s'appelle *Ulysse*. Agnès Varda a raconté que c'est en préparant un diaporama pour une soirée au Théâtre antique d'Arles qu'elle s'est plongée dans ses anciens négatifs et tirages. « J'ai réalisé qu'une de mes

photographies était restée vingt ans dans mon atelier à l'intérieur de la porte d'un placard. Elle était si évidemment importante que je me demandais pourquoi. Ce questionnement est devenu le sujet d'un court métrage. Et le petit garçon du nom d'Ulysse assis au centre de l'image a donné son titre au film. »

L'enfant n'est pas au centre de l'image même si la disposition des cailloux dessine comme une flèche qui le pointe. Sans titre, la photo peut être appréciée du point de vue de sa composition (diagonale/horizontale, rapport terre/mer, symétries...) et des significations et des rêveries qu'elle suggère. Une Vanité ? Ou au contraire le symbole d'une naissance : la chèvre morte comme figure sacrificielle.

Des lectures approchantes sont proposées à la fin du film. Mais est-ce là que se joue d'abord notre rapport à l'image ? Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes distingue les trois émotions nées des trois stades de la prise de vue, déclinés successivement par Agnès Varda dans *Ulysse* : faire (le photographe), subir (le modèle photographié), regarder (le spectateur de la photo). Barthes, lui, se place essentiellement du côté du spectateur, de l'analyste⁶. Il met à jour une distinction entre le *studium* (pour le dire vite, de l'ordre du sens, du savoir) et le *punctum* (tel détail ou effet qui, dans une photo, l'accroche, l'émeut). Sa réflexion porte sur des clichés qui reposent d'abord sur le

Comment se joue notre rapport à l'image ? Propositions de réponse dans *la Chambre claire* de Roland Barthes.

« Ça-a-été » de la photo. Or, la photo d'*Ulysse* a sans doute été faite moins pour témoigner d'un instant vécu ou pour saisir l'identité d'individus que pour constituer, dans l'artifice de la confrontation entre cette chèvre morte et ces modèles nus, une image composée qui se donne en toute intentionnalité artistique. « Mais le film déplace pour nous le *punctum* émouvant ou amusant vers une enquête baladeuse. » (Agnès Varda.)

Le partage que Barthes opère dans son dernier livre entre *studium* et *punctum* ne peut-il pas néanmoins être pertinent dans ce cas de figure, voire même plus généralement dans notre rapport à l'art ? Ne rejoint-il pas cette réflexion de Marcel Proust définissant l'impression artistique comme double, « à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître⁷ » ? Et, ajoute Proust, c'est justement à cette impression-là que nous devrions nous attacher tandis que nous la négligeons en nous réfugiant « dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition ».

Roland Barthes, Marcel Proust, Agnès Varda interrogent ainsi le paradoxe de notre posture pédagogique. Fatalement arrimé à de l'érudition, l'activité d'analyse (d'images, de films, etc.) doit dans le même mouvement laisser pressentir que l'essentiel relève d'une expérience plus intime. L'espoir demeure bien sûr que le savoir déployé dans l'activité pédagogique puisse permettre d'explorer le petit sillon qu'une œuvre d'art, « la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous ».

⁶ Dès 1961, en pleine actualité sémiologique, approche dont il fut l'un des héritiers, il s'interrogeait sur « une pure dénotation, un *en-deçà du langage* » à propos de la photo. Dans son œuvre, il est revenu à plusieurs reprises sur la question de la photo (voir les trois textes qui figurent en tête du recueil *L'Obvie et l'Obtus*, *Essais critiques III*, 1982, coll. « Points », n°239, Seuil : « Le message photographique », « Rhétorique de l'image », « Le troisième sens »).

⁷ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Pléiade, Gallimard, Paris, éd. 1973, t. III, p. 891 ; éd. 1989, t. IV, p. 469.

Au bord du lac

Un film de *Patrick* **BOKANOWSKI**

■ GÉNÉRIQUE

France, 1994

Réalisation et effets spéciaux Patrick Bokanowski

Image François Poirier, Vincent Tamisier

Musique Michèle Bokanowski (contrebasse : Joëlle Leandre)

Mixage Eric Tisserand

Production Edwin Baily (coproduction La Sept-Arte et Kira B.M. Films)

Film 35 mm, couleur **Format** 1,37 **Durée** 6 minutes



Photographie de Patrick Bokanowski

■ SYNOPSIS

Ce que nous voyons « au bord du lac », c'est ce que nous aurions tous pu filmer en nous promenant, un dimanche ensoleillé, dans un parc, près d'un bois, au bord d'une rivière : des canotiers, une partie de ballon, des cyclistes, des enfants sur la pelouse, des cavaliers... Mais ces activités familières, agréables, ludiques, filmées avec simplicité, sont transmuées par déformation optique (grâce aussi à la musique et aux boucles du montage) en un spectacle étrange. Des formes colorées se diluent, se dispersent en gouttelettes, se compriment ou s'étirent, se détendent comme des ressorts. Il n'y a pas d'histoire au sens où on l'entend habituellement, mais une dynamique d'hybridation (du cinéma et de l'effet de peinture, du quotidien et du fantastique) riche en suspense et en rebondissements.

■ BIOFILMOGRAPHIE

Patrick Bokanowski est né en 1943. Etudes de photographie, d'optique, de chimie entre 1962 et 1966 sous la direction d'Henri Dimier, peintre et érudit, spécialiste des systèmes perspectifs. Découverte du cinéma d'animation avec Jean Mutschler. Patrick Bokanowski est l'auteur de sept films, mais il expose également peintures, dessins et photographies, et ses films associent souvent plusieurs techniques. Il a réalisé avec Pitch (Christophe Cardoen) une installation présentée au Studio national des arts contemporains du Fresnoy en 1997 – un corps spirale réalisé par transformation optique et numérique est projeté sur un drap blanc qu'une

mécanique fait danser sauvagement, à la fois comme un pantin et un fantôme. Michèle Bokanowski, sa femme, a composé la musique de tous ses films (couronnés par de nombreux prix)¹.

Autres films

La Femme qui se poudre (1970-1972, 18 mn)

Déjeuner du matin (1972-1974, 12 mn)

L'Ange (1976-1982, 70 mn)

La Part du hasard (1984, 56 mn)

La Plage (1991-1992, 14 mn)

Flammes (1998, 3 mn 30)

Expositions

Dessins, Studio 102, Grenoble, organisée par la Cellule Metamkine, 1991.

Dessins, galerie Nogizaka Arthali, Tokyo, 1992.

Dessins (1993) et peintures (1996), galerie Weiller, Paris.

Installation avec Pitch (Christophe Cardoen), exposition « Projection, les transports de l'image », Le Fresnoy, 1997.

¹ On lira : Patrick Bokanowski, « Réflexions optiques », *Bref*, n° 11, hiver 1991-1992 ; « Entretien avec Patrick Bokanowski », *Cahiers du cinéma*, n° 339, septembre 1982 ; *L'Art du mouvement*, Collection cinématographique du MNAM 1919-1996, catalogue sous la direction de Jean-Michel Bouhours, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

■ LE RÉALISATEUR

› L'expérimentateur

Contrairement à certains cinéastes qui croient en une saisie directe du réel par le cinéma, Patrick Bokanowski conçoit son travail comme un modelage de la matière et de l'espace, ce qui l'a conduit à explorer toutes les techniques susceptibles d'accroître ses possibilités d'intervention plastique (on comprend son admiration pour Fellini, dont le goût pour la reconstruction en studio est connu). En particulier, puisque tous les objectifs déforment la réalité (il faudrait plutôt, note-t-il, parler de « subjectifs »), Patrick Bokanowski préfère concevoir des systèmes optiques non standards, échappant ainsi aux normes qui s'imposent à la plupart des cinéastes.

Patrick Bokanowski éprouve un grand intérêt pour le cinéma d'animation (notamment Len Lye et Norman McLaren), et il explique avoir beaucoup appris auprès des réalisateurs de dessins animés. Appris comment insuffler un rythme aux images, appris aussi qu'un personnage reste une forme modelable, et qu'il peut être productif, en le faisant marcher, de lui allonger provisoirement une jambe ou au contraire de la rétrécir. Les parties du corps dessinées restent autonomes, douées d'une vie propre. Ce refus des formes fixées, cet intérêt pour les modulations locales, on les retrouve dans tous ses films. Dans *L'Ange*, les personnages ne sont pas vêtus ni maquillés de la même manière selon leur distance à la caméra. Dans *Au bord du lac*, la transformation globale des images est une somme de transformations locales autonomes ; la scène d'origine est comme tirée dans plusieurs directions par des forces indépendantes.

Au bord du lac a été tourné au bois de Boulogne pendant deux étés, en une trentaine de demi-journées. Les scènes ont été prises sur le vif en 35 mm, les jours de grand soleil pour satisfaire aux exigences du diaphragme (très fermé), mais elles ne sont pas filmées directement : c'est l'image obtenue après réflexion-transformation sur des miroirs à la surface irrégulière que filme Patrick Bokanowski. Ces miroirs (une quinzaine en tout) avaient été sélectionnés parmi la centaine qu'il avait progressivement confectionnée,

et qui étaient eux-mêmes l'aboutissement d'essais effectués avec des surfaces de mercure puis avec des miroirs souples, qui pouvaient être modelés en fonction du paysage et des situations. Le banc-titre utilisé après tournage a servi uniquement à recadrer les images et à modifier leur vitesse (dans ses précédents films, il avait aussi permis de combiner scènes réelles et images peintes). Le cinéaste ne disposait pas encore d'outils informatiques susceptibles de modeler après coup des vues non déformées – outils dont il a disposé pour *Flammes*, et dont il fait également usage dans un court métrage actuellement en préparation.



Photographie de Patrick Bokanowski

■ LECTURE DU FILM

L'épreuve de la vue

Dans *La Part du hasard* (1984), Henri Dimier explique que la surface du papier sur lequel il dessine doit être sensibilisée par le trait du crayon, l'artiste devant alors se rendre à son tour sensible aux réactions de la surface. Cette « surface sensible » doit nous faire penser au principe de la photographie. Patrick Bokanowski mentionne d'ailleurs cette idée (toujours d'Henri Dimier) qu'une œuvre est une photographie métaphysique du monde invisible autour de nous – pas seulement une création. Cela peut nous guider dans l'étude de son film. Les scènes sont métamorphosées par des miroirs : il s'agirait donc, pour le cinéaste, de capter la réponse d'une surface sensible aux menus événements enregistrés au bord du lac. Pourtant, ce n'est pas à une vision déformée de la réalité que nous croyons d'abord avoir affaire, mais à une peinture, et il faut attendre la fin du troisième plan pour avoir une idée plus exacte du procédé utilisé – mais même alors, la fluidité des métamorphoses, la nature des formes constituées maintiennent la présence dans le film d'un ordre pictural (à la longue liste de peintres évoqués au sujet de ce film, de Van Gogh et Gauguin à Tanguy et Mirò, nous ne résistons pas à la tentation d'ajouter les noms de Max Ernst et de Picasso). Les scènes filmées dans *Au bord du lac* sont souvent des scènes de jeu (ballon, frisbee), et il y a incontestablement une dimension ludique dans ce film qui fonctionne comme une succession de suspenses perceptifs (illusion/dévoilement). Peinture et cinéma s'hybrident, émergent l'un de l'autre, prennent le dessus à tour de rôle. Un univers fantastique qui semble créé de toutes pièces (avec sa faune et sa flore : palmiers tordus comme des bonsaïs, sorte de Quasimodo jouant au frisbee) se superpose à notre perception des scènes réelles (qui reste très forte malgré les déformations, dès lors que nous parvenons à identifier dans l'image *la cause* de la déformation, c'est-à-dire le relief compliqué des miroirs utilisés).

On peut s'étonner qu'une scène déformée puisse si bien se camoufler en peinture, mais ce qui est peut-être plus troublant encore, c'est qu'un tout petit mouvement suffise à dissiper l'illusion. Par quel miracle identifions-nous l'humain, l'animal sous une forme fantastique en mouvement ? Par quel miracle la déformation d'une tache blanche nous apparaît-elle avec évidence comme le mouvement d'une page qu'on tourne ? *Au bord du lac* nous révèle ce que nous ne soupçonnions pas : notre connaissance aiguë non pas des formes, mais des rythmes, des vitesses, des mouvements qui nous environnent (et dont se souvient notre regard pour identifier une partie de ballon ou un cycliste alors que leurs formes se dérobent).

■ MISES EN SCÈNE

Trompe-l'œil



1

Les trois premiers plans sont exemplaires du jeu de trompe-l'œil pratiqué par le film. Nous voyons une forêt d'arbres noueux à la ramure en éventail, puis dans les deux plans suivants, une figure ou un amalgame de figures très lointainement anthropomorphes. Ce sont des plans fixes à l'intérieur desquels rien ne bouge ni ne semble pouvoir se mouvoir. Les seuls repères qui s'offrent à nous relèvent de la peinture. Puis un coureur et un cycliste se croisent dans l'image, ce qui produit un effet un peu burlesque (un joggeur traversant un tableau), tout en dévoilant l'illusion dont nous étions l'objet. Cet effet, produit à plusieurs reprises dans le film, devient un jeu de trompe-l'œil inversé (la réalité camouflée en peinture) avec le spectateur. Même averti, celui-ci continue d'être surpris par l'image : dans le plan 24 (1), un mouvement imperceptible (mais différé) suffit à dissiper l'illusion d'une tête inclinée à 90° sur son corps, nous regardant avec ses grands yeux noirs.



2

On peut alors se livrer à une petite typologie des plans et de leurs effets :

– plans « picturaux » où rien ne bouge et où les fonds sont parfois si sombres (pâte vert-brun-noir) que l'univers ensoleillé du lac nous semble perdu à jamais.

– plans à mouvement différé : la scène « cachée » semble soudain se dégager d'une gangue de pâte picturale, l'image pétrifiée retrouve la fragilité de l'éphémère.

– plans « anamorphiques » : nous parvenons à identifier l'image comme vue déformée d'une scène réelle (les chevaux, l'enfant, la partie de ballon). Mais qu'on pratique un arrêt sur image, et tous les repères disparaissent – un peu comme lorsqu'on regarde une toile en ayant le nez dessus (cf. aussi « Explorations »).

Entre ces plans, la différence tient toujours au rapport établi entre les corps ou les objets en mouvement et la topographie « piégée » du miroir déformant (ses courbures qui étalent les figures, ses plis, ses goulots d'étranglement).



3

Malgré les effets optiques, *Au bord du lac* donne une impression de grande simplicité. Les scènes sont filmées en plan d'ensemble, les plans sont fixes (à une légère exception près), traités comme des blocs autonomes. Ces blocs sont organisés par le montage, mais les scènes ne sont situées ni spatialement ni temporellement les unes par rapport aux autres. Tout cela, plus le choix de scènes en plein air filmées sur le vif, apparente le film de Bokanowski à certaines vues Lumière (on pense au *Bassin des Tuileries*, à la *Pêche à la crevette*, aux scènes de bord de mer), autrement dit aux premiers films à avoir capté des instants de vie quotidienne.

Au bord du lac tient aussi du traité de locomotion saugrenu. On y voit des patineurs à roulettes, des cyclistes (2), des coureurs, la glissade des canots et des canards sur l'eau, la galipette d'un enfant sur le gazon et le saut de lapin d'une petite fille – mais leur locomotion est toute en coulures, dispersion et déformations. On voit aussi (et on entend) des chevaux au galop (3).

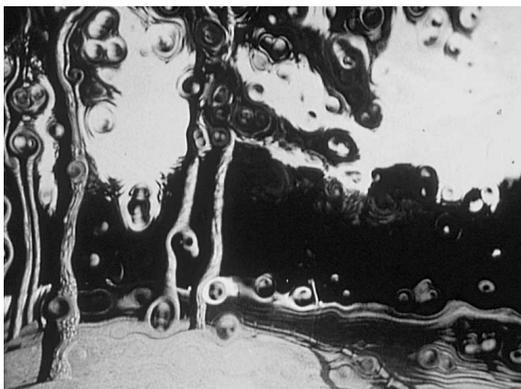


4

En cela, le film de Bokanowski nous renvoie encore aux origines du cinéma (dans l'invention duquel l'étude de l'allure du cheval a joué un rôle essentiel, à travers les travaux d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey). La musique se met de la partie pour bruiser d'étranges allures : petits sauts, pas de côté, immobilisations – et les notes de contrebasse (trois notes qui se répètent, puis deux cycles superposés de notes ; une pose et de nouveau les trois notes, etc.) accompagnent les légers détraquements de l'allure du film : un joueur de frisbee répète son mouvement en boucle (4), un chien se fige, la langue pendante. Les jeux visuels se doublent donc d'un jeu entre l'image et le son, tantôt accordés (la contrebasse fait un bruit de ressort quand rebondissent les ballons) tantôt autonomes ou se répondant à distance (on entend des bruits de sabot bien avant de les découvrir à la fin du film).

■ EXPLORATIONS

Recomposer la vue



1

Patrick Bokanowski s'est intéressé de près aux systèmes perspectifs et aux propriétés optiques des objectifs photographiques, pour les détourner ou les modifier à son gré (notamment en concevant les décors de *L'Ange*). Les déformations par réflexion d'*Au bord du lac* nous font penser au principe (imaginé au XVI^e siècle) de l'anamorphose, qui est à la fois divertissement et subversion de la représentation, mise en péril de l'ordre perspectif et acte de maîtrise. Les images anamorphosées retrouvent leurs proportions exactes lorsqu'on les regarde de côté ou lorsqu'elles sont reflétées sur un miroir cylindrique. Dans *Au bord du lac*, en revanche, aucun point de vue ne nous permet de redresser l'image, même si nous parvenons à identifier en partie la scène d'origine. La déformation n'obéit pas à une formule unique ; elle consiste en un ensemble complexe de déformations locales.

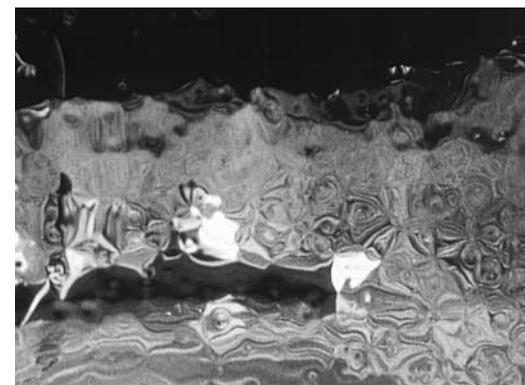
La déformation par réflexion (sur un miroir) ou réfraction (à travers une surface irrégulière transparente) intervient assez couramment de manière réaliste dans les films. Orson Welles a fait un usage particulièrement spectaculaire des miroirs

déformants dans la séquence finale (dans une fête foraine) de *La Dame de Shanghai* (1948). Lorsque des cinéastes et des plasticiens ont voulu, dans les années vingt, arracher le cinéma à l'emprise du théâtre, beaucoup se sont servi de prismes (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924 ; *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929, ou du miroir déformant naturel que constituait la surface de l'eau. Dans *H2O* de Ralph Steiner (1929) ; la surface d'un lac, ou d'une rivière, est parfois filmée de si près qu'on ne distingue plus qu'une danse abstraite de formes noires et blanches.

En transformant des scènes dont subsiste la dimension familière, Patrick Bokanowski réactive peut-être quelque chose de l'étonnement qu'ont pu éprouver les premiers spectateurs de cinéma en découvrant les vues Lumière – tel Georges Méliès s'émerveillant de feuilles d'arbre agitées par le vent, dans *Le Repas de bébé*. Ces scènes de plein air étaient elles-mêmes un prolongement de l'impressionnisme. Certains motifs du film de Bokanowski nous sont contemporains (le frisbee) ; d'autres, comme les canotiers, renvoient plus directement à cette période (1 et 2). L'atmosphère de loisirs au bord de l'eau évoque *La Grande Jatte* de Seurat. *Au bord du lac* réfléchit donc à cette période durant laquelle un nouveau regard sur la nature ouvrait la voie, en peinture, à l'abstraction.

En dégageant grâce au mouvement les figures de l'environnement dans lequel elles se fondaient, le film de Bokanowski rappelle aussi un trompe-l'œil naturel : la capacité de camouflage de certains animaux et insectes, et l'étonnement qu'ils procurent lorsque nous découvrons le subterfuge et qu'il nous faut repenser la distribution du vivant en face de nous (la tige d'une plante se révèle être un phasme...). Le principe de l'indistinction figure/fond a donné lieu à de nombreuses images d'Epinal et des jeux « scientifiques » dont le retentissement sur les peintres

surréalistes peuvent aussi expliquer l'affinité d'*Au bord du lac* avec l'univers de plusieurs d'entre eux, et notamment avec celui de Max Ernst. On pense particulièrement à certaines des toiles peintes dans la deuxième moitié des années vingt (entre autre, les « visions provoquées par... »), mais aussi aux formes molles de Dali, aux *Joueurs de football* (1908) du douanier Rousseau (avant le surréalisme), et (à côté du surréalisme) à certaines figures de Picasso (*L'Acrobate*, 1930 ; *Baigneuse assise au bord de la mer*, 1930...) ou encore, plus récemment, aux torsions et aux effacements que Francis Bacon a fait subir à la figure humaine. A leur manière, toutes ces œuvres ont « la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et, de leur rapprochement, de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir » (André Breton²).



2

² À propos de Dada dans un texte sur Max Ernst (1921) in *Œuvres complètes*. Coll. I, « Pléiade », Gallimard, Paris, 1988, p. 245.

Surveiller les tortues

Un film d'*Inès* **RABADAN**

■ GÉNÉRIQUE

Belgique, 1998

Réalisation et scénario Inès Rabadan

Images Philip Van Volsem **Son** Olivier Hespé

Montage Fred Meert et Inès Rabadan

Musique Mamas and Papas **Décors** Sophie Dubuisson

Interprétation Brigitte Dedry, Arno Hintjens, Stéphane Excoffier, John Dobrynine

Production Need productions (Denis Delcampe)

Film 35 mm, couleur **Format** 1,85 **Durée** 20 minutes

■ SYNOPSIS

Esther et André sont renvoyés d'une usine de poissons surgelés. On leur propose des vacances dans une somptueuse villa à la condition de l'entretenir et de prendre soin de quatre tortues. Au bout de quelques jours, Esther et André décident de ne plus s'occuper de la maison et vivent dans le jardin avec les tortues. Après que la mère des propriétaires a succombé à une crise cardiaque en découvrant l'état de la villa, Esther et André partent de la propriété et rejoignent une petite rivière, au milieu des pêcheurs, au rythme de la chanson des Mamas and Papas, « *Monday, Monday* ».

■ BIOFILMOGRAPHIE

Après une faculté de Lettres, Inès Rabadan entre à l'I.A.D., école de cinéma belge. En 1995, elle réalise *Vacance*, son premier court métrage de fiction déjà interprété par Brigitte Dedry. En 1998, elle tourne *Surveiller les tortues* qui fait le tour des festivals internationaux, remportant notamment le Prix de la jeunesse à Clermont-Ferrand. Son prochain film, un court métrage cofinancé par la Belgique et la France, sera interprété par Nathalie Richard.

■ LA RÉALISATRICE

> Rencontre avec Inès Rabadan

« Les films viennent souvent d'une collision entre deux idées. Pour moi, *Surveiller les tortues* se situe au croisement de l'idée du farniente et d'une visée plus politique à laquelle je suis très attachée. Pour autant, je n'ai pas réalisé ce que l'on appelle communément un film social, mais plutôt une fable dans laquelle le discours est sous-jacent. Je ne suis pas vraiment une documentariste travaillant autour de la question de l'usine. Qu'est-ce que le travail aujourd'hui ? Quel sens a-t-il ? Comment peut-on résister par rapport à cette pression ? Voilà les questions qui m'ont intéressées à l'écriture. C'est donc un film sur la force du farniente aujourd'hui comme moyen de résistance. » Mais cela insiste sur un certain manichéisme primaire entre le couple de bourgeois caricatural et les deux chômeurs. Finalement, quel est l'avenir de ces personnages en marge ? Le travelling final peut aussi être interprété comme un cul-de-sac. « De façon plus

anecdotique, le film est né de l'histoire vraie d'un ami à qui l'on a proposé de rénover une maison de riches avec en retour la possibilité de pouvoir vivre dans la maison et dans le jardin. Cette idée qu'habiter dans une grande maison, pour un pauvre, constitue déjà des vacances est typique d'une mentalité de riches. Le film est enfin né d'une rencontre avec un texte de Jean Paulhan dans lequel j'ai trouvé les mots "Surveiller les tortues". Le titre est un élément moteur pour moi. Il a une puissance évocatrice et devient une sorte de fil rouge. Le titre permet toujours de recentrer son film autour d'une idée. J'ai choisi un traitement esthétique assez marqué en donnant au film un aspect visuel et sonore parfois proche de la science-fiction. La couleur par exemple a été pensée avec mon chef opérateur dès le départ comme un élément signifiant, la couleur bleue représentant l'usine, par exemple. Pendant l'écriture, je pensais opposer cette couleur bleue aux couleurs plus vives du jardin. Et puis finalement, au moment du tournage, nous avons décidé avec mon chef opérateur de donner un aspect froid à tout le film. On a parfois utilisé des filtres, notamment dans le premier plan de ciel bleu. Nous voulions donner au film une impression de voilage et de luminosité dans le même temps. Dans le même ordre d'idées, nous attendions systématiquement le passage des nuages pour filmer afin de filtrer la lumière d'été. Le choix de la maison était essentiel en rapport avec l'impression générale de froideur. Nous voulions trouver une maison qui ressemble à celle de *Mon oncle* de Jacques Tati. Finalement, nous avons trouvé la maison d'un architecte qui était ravi que l'on veuille la filmer. J'attache une grande importance à l'univers sonore de mes films. Les bruits de l'usine étaient fascinants. Dans la maison, on a décidé que chaque pièce aurait son bourdonnement, son propre son, évoquant

furtivement l'usine. J'ai travaillé les dialogues afin qu'ils semblent insignifiants. Le couple de riches est en représentation et ne raconte que des choses insipides.

J'ai choisi mes deux acteurs pour leur présence physique à l'écran car ils n'ont finalement que peu de dialogues. Il leur suffit d'être présents, de remplir le cadre et d'observer lentement le monde qui les entoure. Nous avons très rarement refait les prises par exemple. Le principal pour eux n'est pas de jouer, mais simplement de peser d'un certain poids sur tout le film et, petit à petit, de prendre corps dans le jardin. Leur relation est volontairement évasive. Je ne voulais pas qu'une relation amoureuse se crée. Pour moi, le film n'est pas du tout une histoire d'amour et j'ai tout fait pour qu'on ne se demande jamais quelle était la teneur de leur relation¹. »



■ LECTURE DU FILM

Retour à la nature

Les premières scènes de *Surveiller les tortues*, dans l'usine de poissons surgelés, présentent un monde froid et inhumain qu'Inès Rabadan va ensuite contester, organisant ainsi son récit selon l'idée de progression. Esther et André, les deux personnages, étaient enfermés dans cette usine et vont se libérer du poids du travail pour finalement imposer leur propre rythme de vie.

Le sujet principal du film serait la décongélation de deux personnages ayant toujours eu un horaire et un espace à respecter. Ils font partie d'une chaîne mécanique dont ils vont s'extraire en retrouvant une dimension plus humaine, presque organique. Ainsi, Esther et André, contrairement au discours convenu des personnes qu'ils sont amenés à rencontrer (le chef d'entreprise, le couple de riches propriétaires), sont peu disert et leurs paroles souvent empruntées. Dans le même ordre d'idées, leurs gestes sont mesurés, leur rythme lent, comme s'ils réapprenaient en douceur les mouvements élémentaires après avoir subi, pendant des années, une sorte de congélation physique et mentale liée à leur travail.

Esther et André vont donc semer le désordre dans le monde qui les entoure, symbolisé par une maison aux allures froides et métalliques rappelant l'usine (avec le même aspect visuel et la même ambiance sonore). Le chant des oiseaux remplace le bruit des machines alors que le vert de l'herbe envahit l'image, s'opposant à l'aspect bleuté de la maison. La réaction des deux personnages face au décès de la grand-mère est symptomatique puisqu'ils la laissent littéralement pourrir (« *Ça commence à sentir* », dit la jeune femme alors que le bruit des mouches s'approchant du corps devient plus prégnant) tout comme ils refusent de laver la vaisselle ou de tondre la pelouse. Personnages, aliments, objets exhalent dorénavant des odeurs, loin de l'aseptisation du monde qu'ils connaissaient jusque-là. La couleur rouge (couleur chaude, celle du sang) envahit l'écran et est systématiquement présente dans les vêtements des deux personnages.

Le dernier plan, au bord de la rivière, au milieu des pêcheurs, confirme la transformation d'Esther et d'André. Les poissons surgelés sont maintenant décongelés et nagent dans des eaux naturelles. Nos deux personnages ont donc définitivement changé leur alimentation en refusant l'étape intermédiaire de l'usine. A cet instant, le dégel contamine également la caméra d'Inès Rabadan qui utilise un travelling tranchant violemment avec le statisme qui régissait tous les autres plans du film.

Cette libération de l'appareil filmique, en relation avec le récit, se retrouve également dans le rapport que le film et les deux personnages entretiennent avec les tortues. Nos deux protagonistes effectuent ce retour à la nature en s'imprégnant des tortues qu'ils doivent surveiller. Comme par un effet de contagion, celles-ci vont déteindre sur les personnages et sur le film lui-même. Le sous-titre, « un petit film animalier » serait ainsi à prendre au pied de la lettre, *Surveiller les tortues* cherchant finalement à épouser le point de vue des animaux. A de nombreuses reprises, dans les scènes au-dehors de la maison, la caméra se positionne au niveau du sol, au milieu d'herbes hautes (voir également le point de vue renversé lorsque l'une des tortues est installée sur le dos). Fascinée par ces animaux, Inès Rabadan les filme de plus en plus près, jusqu'à les cadrer en gros plans. Le vert de leur peau remplit l'écran alors que leur lente démarche semble imprégner le rythme du film qui se ralentit sensiblement, une fois les propriétaires partis en vacances. En refusant la propriété et en s'installant au-dehors, Esther et André n'ont plus d'autre maison que leurs sacs à dos, à l'image des tortues. Le retour à la nature passe par une fascination (et même par une identification) aux tortues. Dans cette façon bien particulière de se promener dans tous les sens, de ne pas suivre un chemin défini, les tortues annoncent le refus des deux personnages de ne plus suivre la voie toute tracée et leur volonté de revenir à un trajet plus chaotique et imprévisible.



¹ Propos recueillis en juin 2000.

■ MISES EN SCÈNE

De la planification à l'immédiateté



1



2



3



4



5

1 > Le travail d'Esther est planifié à l'avance et elle doit s'y plier sans la moindre émotion. Le nombre de poissons surgelés à produire en un temps précis, ses pauses, sa gestuelle sont déterminés au préalable. Elle devient le maillon d'une chaîne dont elle ne voit pas les tenants et les aboutissants. Reposant sur un bruit de fond omniprésent de petits bruits mécaniques réguliers, son environnement sonore est étouffant parce que programmé et immuable.

2 > La maison des riches propriétaires est une extension de l'usine. On retrouve le même aspect froid et métallique perceptible notamment au niveau des couleurs ternes et de l'univers sonore diffus. Dans ce plan, l'aspect ouvertement géométrique de l'architecture de la maison, fondée sur le cercle, donne l'impression que tous les gestes des occupants sont prévus et font partie d'un parcours

restrictif obligatoire, comme si un fléchage dessiné sur le sol ordonnait tous les parcours. C'est ce que démontre la présentation de la maison aux deux personnages : certaines choses sont autorisées, d'autres interdites. La grandeur de la maison, qui devrait la transformer en espace de liberté, est plutôt synonyme d'enfermement dans la forme circulaire. Ainsi, par ces formes géométriques claires, la maison du film stigmatise un univers ultra-organisé.

3 > Le monde des riches propriétaires est fondé sur la perspective non seulement pour donner une impression de grandeur spatiale, mais également pour insister sur la notion de programmation. La perspective présente un espace fondé sur une voie tracée (comme une carrière prédéfinie à respecter), sur une route à suivre dont il ne faut surtout pas s'écarter (on remarquera que les quatre personnages se gardent bien de marcher sur la pelouse). Esther et

André sont face à un monde de planification, symbolisé par un couple qui a déjà tout programmé.

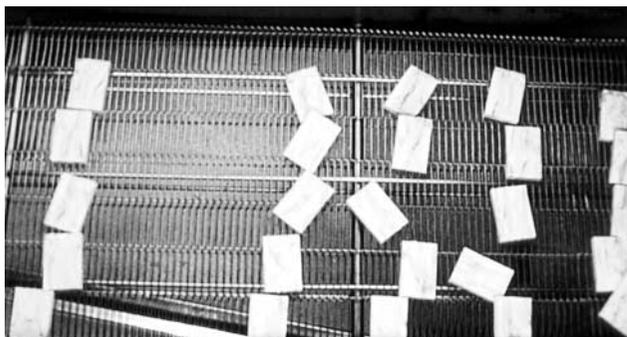
4/5 > Le monde que proposent Esther et André conteste, par des choix esthétiques forts, cette idée de perspective à suivre à tout prix. La profondeur de champ qui caractérisait le photogramme précédent laisse bientôt la place à un autre monde, non plus fondé sur la profondeur, mais plutôt sur la notion d'horizontalité (4) où le plan est divisé en deux zones (la maison et le ciel d'une part, et la terre et l'herbe où gît un cadavre d'autre part) et sur la notion de verticalité grâce à un travelling latéral gauche sur les pêcheurs et le couple (5). Ce travelling nie la profondeur de champ en concentrant l'intérêt du plan sur la découverte du hors-champ. On découvre ainsi les deux personnages au bord de la rivière avec un certain retard. Le plan ne les annonce pas

comme c'était le cas de la maison des riches que l'on voyait dans le fond de l'image et que les personnages rejoignaient naturellement, comme happés par sa présence.

Esther et André ont donc réussi à imposer d'autres principes esthétiques et ne subissent plus les règles instaurées par les propriétaires. Comme l'indique la question que pose Esther : « *Quel jour on est ? – Je n'sais pas* », lui répond André alors que la chanson des Mamas and Papas lui apporte bientôt une réponse : « *Monday, Monday* », les deux personnages ne veulent plus concevoir leur vie selon le découpage classique (par jours de la semaine), mais plutôt vivre au jour le jour, sans penser ni au lendemain ni aux conséquences de leurs actes. Comment vont réagir les propriétaires à leur retour ? Que va devenir le corps de la grand-mère ? sont des questions qu'Esther et André ne se posent plus dès lors qu'ils ont imposé leur propre temporalité.

■ EXPLORATIONS

Influences de Jacques Tati



Inès Rabadan le mentionne dans l'entretien : la maison du film a été choisie pour sa ressemblance avec celle de *Mon oncle* de Jacques Tati. *Surveiller les tortues* est en outre influencé par tout l'œuvre de Jacques Tati².

Le personnage de Monsieur Hulot, qui jalonne quatre longs métrages de Tati (*Les Vacances de M. Hulot*, 1952, *Mon oncle*, 1958, *Playtime*, 1967 et *Trafic*, 1971), préfigure ceux d'Esther et d'André. Tout comme les deux personnages, Hulot entre systématiquement en conflit avec la société (au début de *Mon oncle*, il est d'ailleurs lui aussi renvoyé d'une usine pour s'y être endormi). Il ne parvient jamais à se fondre dans la vie réglée comme l'horloge de l'hôtel des *Vacances de M. Hulot*, transformant tous ses hôtes en pantins mécaniques. Sa démarche empruntée renvoie à l'allure un peu lunaire d'Esther et d'André tout comme sa perte au milieu de personnages qui parlent pour ne rien dire (alors que Hulot est avare de paroles) préfigure la visite de la villa avec les propriétaires. Dans sa volonté de nier les fléchages inscrits sur les routes de *Trafic* ou de *Playtime* ou de ne plus suivre le chemin de pierres au milieu de la pelouse de la villa

de *Mon oncle*, Hulot renvoie là encore aux deux personnages de *Surveiller les tortues*. Cependant, le cinéma de Tati est fondé sur la contagion, le personnage de monsieur Hulot étant toujours capable de faire souffler un discret vent de liberté dans un monde restrictif (*Mon oncle*), d'apporter un brin de folie dans la vie bien réglée de ses concitoyens (*Les Vacances*) et de faire resurgir un peu de l'Ancien Monde dans l'univers moderne des villes nouvelles dans lesquelles il erre en huluberlu anachronique (*Playtime*). Comme les deux personnages imaginés par Inès Rabadan, Hulot parvient toujours à influencer sur le monde mécanique qui s'offre à lui et à inverser le cours des choses.

> Gestuelle mécanique

Surveiller les tortues propose un mélange entre le vivant et le mécanique. A l'instar de *Mon oncle* de Tati où la maison semblait parfois posséder ses propres yeux et où les personnages suivaient mécaniquement un chemin prédéfini, Inès Rabadan stigmatise un monde où les présumés humains sont robotisés au profit d'éléments mécaniques s'humanisant progressivement. Ce n'est plus la machine qui se plie à l'homme, mais plutôt l'inverse. Chacune des pièces de la villa revêt sa propre identité dès lors qu'elle a un son spécifique qui la définit. De même, lorsque les deux personnages quittent la propriété, le téléphone puis l'alarme qui retentissent aussitôt semblent émaner directement d'une maison devenue indépendante et qui réagirait physiquement devant le désordre de la propriété, comme si elle venait d'être attaquée. Inès Rabadan décrit un monde où le travail implique une forme d'aliénation transformant l'exécutant en un automate intégré à une chaîne. Comme dans tous les films de Tati, cette constatation amère est finalement contestée par les personnages principaux. Esther et André retiennent l'une des leçons de monsieur Hulot qui se plaisait à détourner le sens des objets

inanimés (une roue de secours prise pour une couronne funéraire dans *Les Vacances*, par exemple). Ils s'approprient notamment le mixer pour broyer les cigares des riches et en faire des cigarettes. Les deux personnages réussissent à donner un autre sens à la machine qui n'appartient qu'à eux.



² Cf. Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, Paris, 1987 et Francis Ramirez et Christian Rolot, *Mon oncle*, coll. « Synopsis », Nathan, Paris, 1994.

Foutaises

Un film de *Jean-Pierre* JEUNET

■ GÉNÉRIQUE

France, 1989

Réalisation Jean-Pierre Jeunet

Scénario Jean-Pierre Jeunet

Image Jean Poisson **Son** Claire Bernardi

Montage Jean-Pierre Jeunet

Musique Carlos d'Alessio

Décors Sylvia Gubern

Interprétation Dominique Pinon

Production Zootrope

Film 35 mm, noir et blanc **Format** 1,85 **Durée** 7 minutes 30

■ SYNOPSIS

Au cœur d'un univers enfantin et poétique, le film tente de tracer le portrait d'un homme à travers la mise en scène de son monde intérieur. Ainsi, tout au long d'une succession de vignettes illustrant ses goûts et ses dégoûts, se dévoile l'imaginaire de ce personnage fait de souvenirs d'enfance et d'impressions saisies dans les replis de sa vie quotidienne.

■ FILMOGRAPHIE

L'Evasion, 1978, 35 mm, couleur, 7'15, animation.

Le Manège, 1979, 35 mm, couleur, 10'10, animation.

Le Bunker de la dernière rafale, 1981, 35 mm, couleur, 26'30, coréalisé avec Marc Caro.

Pas de repos pour Billy Brakko, 1983, 35 mm, couleur, 4'40.

La Fille au bas nylon, 1984, clip pour Julien Clerc.

Zoolook, 1984, 5', coréalisé avec Marc Caro, clip pour Jean-Michel Jarre.

Fantasmagories, 1984, série sur le cinéma d'animation pour FR3, 8 x 30'.

Tombé pour la France, 1986, clip pour Etienne Daho.

Hélène, 1987, clip pour Julien Clerc.

Souvenez-vous de nous, 1988, clip pour Claudia Phillips.

Foutaises, 1989, 35 mm, noir et blanc, 7'30.

Delicatessen, 1991, long métrage, coréalisé avec Marc Caro.

La Cité des enfants perdus, 1995, long métrage, coréalisé avec Marc Caro.

Alien la résurrection, 1997, long métrage.

Amélie, actuellement en tournage, sortie prévue en 2001.

■ LE RÉALISATEUR

> Tandem

Si l'on parcourt le paysage cinématographique français des vingt dernières années, le « couple » Caro et Jeunet apparaît de toute évidence comme l'un des plus inventifs de sa génération. En effet, le succès d'un film tel que *Delicatessen* et – dans une moindre mesure – de *La Cité des enfants perdus* prouve à quel point leur univers, mêlant noirceur et poésie, a pu trouver chez le public un écho sensible et bienveillant. Enfants de l'après-guerre, les deux complices se sont rencontrés dans les années 70 à l'occasion du Festival d'animation d'Annecy. Marc Caro publiait alors régulièrement ses bandes dessinées à l'atmosphère volontiers morbide dans des revues telles que *Métal hurlant*, *Fluide glacial* ou *L'Echo des savanes*, tandis que Jean-Pierre Jeunet étudiait les techniques de l'animation auprès des studios Cinémathèque. Ces deux univers alternatifs semblaient alors faits pour se rencontrer, et après quelques publications en commun – notamment des monographies sur Tex Avery, Jacques Rouxel (créateur des Shadoks) ou encore les frères Fleischer (créateurs

de Betty Boop et de Popeye) –, leur collaboration cinématographique se concrétise par la réalisation de *L'Evasion* en 1978, puis du *Manège* en 1979 – deux courts métrages d'animation dans



lesquels Jeunet met en scène les « créatures » imaginées par Caro. Déjà à travers ces deux histoires courtes s'affirme l'univers sombre et inquiétant que l'on retrouvera dans bon nombre de leurs films suivants, notamment dans *Le Bunker de la dernière rafale* qu'ils coréaliment en 1981, empreint de l'esthétique expressionniste et de la culture punk chère aux années 80.

Les œuvres qui succéderont à ce film s'inscriront dans un registre beaucoup plus léger et poétique, privilégiant un vocabulaire toujours plus visuel. Cette période s'ouvre avec *Pas de repos pour Billy Brakko* en 1983, adaptation par Jeunet d'une bande dessinée de Caro, puis les deux compères prendront ensuite un peu d'écart, Caro s'orientant vers la vidéo avec des génériques d'émissions de télévision et quelques films de danse pour Régine Chopinot et son *Ballet Atlantique*, tandis que Jeunet se consacrera essentiellement à la réalisation de clips, notamment pour Julien Clerc et Etienne Daho.

Six ans plus tard, en 1989, Jean-Pierre Jeunet réalise seul *Foutaises*, dont le succès et les multiples récompenses (prix du public, prix Jacques-Tati et prix de la presse au Festival de Clermont-Ferrand, prix du public au Festival d'Alès, César du court métrage, etc.) viendront consacrer son talent de court métrage, et lui ouvrir les portes du long métrage. En effet, deux ans plus tard, il retrouvera Marc Caro pour coréaliser le mémorable *Delicatessen*. Puis ce sera *La Cité des enfants perdus* en 1995 qui malgré un succès plus mitigé n'en demeure pas moins un chef-d'œuvre d'inventions visuelles et techniques.

Enfin, Jeunet s'envole en solitaire vers les Etats-Unis pour réaliser *Alien, la résurrection*, expérience aussi difficile que passionnante, dans laquelle il a su tirer son épingle du jeu et déjouer les rouages de la machine hollywoodienne au profit des noirceurs labyrinthiques de son imaginaire.



■ LECTURE DU FILM

Le jeu du je

Lorsque l'on considère la petite histoire du court métrage français, *Foutaises* apparaît comme le film emblématique des années 80, non seulement par la nouveauté du langage cinématographique inventé par Jean-Pierre Jeunet, mais également grâce à la richesse du film lui-même, dont la construction offre plusieurs niveaux de lecture.

D'un point de vue purement formel, le film renvoie, par sa construction, à un certain nombre de références littéraires, dont la plus évidente est sans doute l'inventaire des 486 souvenirs d'enfance, énumérés avec autant de méthode que de poésie par Georges Pérec dans son livre *Je me souviens*. Au-delà même du simple exercice de style, le formalisme rigoureux auquel se plie Jean-Pierre Jeunet n'est pas non plus sans rappeler les expérimentations dialectiques de certains linguistes, dont la démarche consistait à créer des œuvres littéraires à partir d'un cadre formel préétabli (Roland Barthes par exemple, avait employé ce procédé dans un texte utilisant à l'instar de *Foutaises* la formule binaire « j'aime/je n'aime pas »).

Pourtant, l'atmosphère à la fois fantaisiste et foisonnante de *Foutaises* n'a rien de véritablement conceptuelle, bien au contraire : la démarche de Jean-Pierre Jeunet privilégie la spontanéité et consiste plutôt à recréer, à travers les différentes images suggérées par son personnage, un univers sensible souvent très concret. En effet, les séquences illustrant les souvenirs du narrateur ne cessent de faire appel aux sens tels que l'ouïe (le rire de Richard Widmark, la comptine sur Thierry la Fronde), l'odorat (le pain grillé, la colle blanche), le goût (le jaune d'œuf, le jambon, les petits beurre) ou le toucher (dérouler la toile cirée, fouler la neige immaculée). La vue elle-même est sans cesse sollicitée par l'enchaînement presque hypnotique des images.

Mais avant tout, par cette force suggestive, le film parvient à faire resurgir chez le spectateur des impressions peut-être oubliées et enfouies dans une forme

d'inconscient collectif, comparables à l'émotion de la Madeleine de Proust, ou aux *Tropismes* de Nathalie Sarraute, c'est-à-dire ces « imperceptibles mouvements de l'âme », aussi furtifs qu'insaisissables.

Quoi qu'il en soit, il est certain que Jean-Pierre Jeunet n'a pas consciemment élaboré son film à partir de telles références, car son propos est à la fois plus humble et plus universel. En effet, *Foutaises* n'est à aucun moment un exercice spéculatif. Il prend plutôt la forme d'un regard nostalgique sur l'enfance, celle du narrateur naturellement, mais également, en écho, celle du spectateur, c'est-à-dire l'image d'un monde fait de sensations brutes (les choses sont perçues d'une manière primaire – j'aime/j'aime pas – sans qu'il n'y ait jamais une quelconque justification).

On pourrait même évoquer une forme de régression, au sens poétique du terme, face à ce narrateur au visage burlesque – mi-homme, mi-clown – difficile à replacer dans le monde réel, et devenant peu à peu insaisissable, à l'instar des images surannées qu'il fait naître (les décors rappelant les années 50 avec les congés payés, les départs en vacances, les dimanches en famille, etc.). Tout un monde d'inconscience et de naïveté que dans la solitude de sa chambre il semble vouloir retrouver.

Ainsi, la présence des souvenirs et la force des images parviennent véritablement à plonger le spectateur au cœur de cette indicible mémoire collective, mêlant les clichés nostalgiques tels que les personnages de bandes dessinées, les jeux d'enfants, mais aussi, et surtout, le cinéma. Une évocation alors si puissante que les acteurs s'emparent tout à coup du dialogue, reprenant la ronde des « j'aime/j'aime pas », comme s'ils prenaient vie devant les yeux d'un enfant. Sans doute plus qu'un hommage, cette dernière séquence devient un véritable acte de foi de la part du réalisateur envers cet art, qui prend métaphoriquement le contrôle de l'histoire.

■ MISES EN SCÈNE

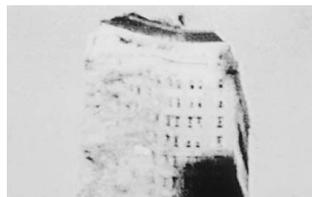
Engrenages et ruptures



1



2



3



4



5



6

Foutaises est un film qui surprend par sa forme, découpée et nerveuse, voire chaotique. En effet, grâce à un montage extrêmement rythmé, l'enchaînement des séquences crée un ensemble tout en vitesse et en ruptures, qui entraîne le spectateur dans une mosaïque d'images foisonnantes, mais tout en conservant une profonde cohérence.

Le procédé narratif demeure quant à lui volontairement élémentaire et relève en pratique d'un exercice de style, dont Jean-Pierre Jeunet avait déjà jeté les bases quelques années auparavant dans son quatrième film, *Pas de repos pour Billy Brakko*, constitué d'une succession de scènes visuelles extrêmement brèves dont le rôle était d'illustrer les divers rebondissements de l'intrigue racontée en voix *off*. Ce décalage permanent entre une trame narrative cantonnée à la bande-son et des images au rôle purement illustratif a donc été repris et systématisé dans *Foutaises*, avec cependant une dimension poétique beaucoup plus présente.

L'idée de départ est une fois encore très simple : dresser le portrait d'un personnage à travers une série d'anecdotes issues de ses souvenirs et de quelques impressions tirées de sa vie quotidienne. D'emblée, bien que le narrateur soit visible et identifié dès le premier plan, le film prend immédiatement la forme d'un dialogue permanent entre les interventions de ce narrateur et les différentes images convoquées par l'évocation de ses souvenirs.

A partir de cette figure imposée, le procédé de l'illustration est méthodiquement appliqué : à chaque proposition du narrateur est juxtaposée une image venant illustrer le propos. Le premier souvenir évoqué est celui d'une poignée de sable retrouvée dans un livre après les vacances. Ainsi, après que le narrateur s'est adressé dans un premier plan à la caméra, le plan suivant intervient en rupture avec le précédent, pour montrer effectivement du sable s'écoulant d'un livre ouvert, avec un bruitage très particulier qui donne encore plus de matérialité à l'évocation.

De la même manière, le film tout entier joue sur cette dichotomie entre le lieu du narrateur – une chambre assez vétuste proche d'une cellule – et le lieu du souvenir, dans lequel s'incarnent les images. Certaines séquences dépassent cependant la simple illustration, au profit de collages beaucoup plus fantaisistes et expressifs, en particulier lorsque, en quatre plans, Jeunet donne à l'arrachage d'un poil de nez une dimension quasi apocalyptique. Partant d'un gros plan sur la narine en question, le plan suivant s'élargit sur le visage hystérique du narrateur, suivi en crescendo – et comme par voie de conséquence – de l'écroulement d'un immeuble, puis de l'effondrement d'une dizaine de tours métalliques (1 à 4). On retrouve ce type d'exagération comique lorsque, en caressant le corps d'une femme (5), il avoue frémir en imaginant « l'intérieur ». Surgissent alors en rafale trois plans extraits de livres d'anatomie en trois dimensions (6), accompagnés de cris d'effroi *off*, rendant la psychose du narrateur aussi émouvante que grotesque.

En outre, Jeunet utilise à plusieurs reprises ce procédé d'accumulation, comme dans la séquence où il évoque pêle-mêle, à la manière d'un zapping, le catalogue Manufrance, les catastrophes illustrées des vieux Larousse et les mots « Trans-Europe-Express », « Trans-Orient-Express », « Trans-Sibérien-Express » (avec pour chaque image une bande-son en écho).

Mais il sait également privilégier l'émotion et la sensibilité, comme dans la dernière scène où l'atmosphère nostalgique d'un vieux film semble tout à coup rattraper la parole et laisse apparaître le mot « FIN » que le narrateur n'a alors plus à prononcer. Ainsi, succédant à l'enchaînement ininterrompu des souvenirs et des illustrations, cette fusion de l'imaginaire et du réel apparaît comme la plus émouvante des conclusions.

■ EXPLORATIONS

Références et influences



L'originalité de *Foutaises* réside avant tout dans la force de son univers visuel, car c'est essentiellement grâce à ses multiples clins d'œil que le film parvient à susciter la complicité du spectateur. En effet, depuis sa construction formelle jusqu'au choix des éléments de décors, se développe un réseau de références extrêmement riche, que Jean-Pierre Jeunet sait utiliser d'une manière tout à fait originale et personnelle.

La référence la plus évidente du film est sans doute la bande dessinée, qui s'explique tout naturellement par l'itinéraire artistique de Jean-Pierre Jeunet, ayant longuement fréquenté ce milieu par l'intermédiaire de Marc Caro. Dans *Foutaises*, on retrouve cet esprit non seulement dans le découpage du film en une succession de vignettes – comme autant de cases illustrées – venant pour chaque séquence mettre en images une idée, ou un souvenir ; mais également dans un choix de cadrages insolites qui rappellent l'atmosphère des fanzines tels que Caro avait pu en créer dans les années 80.

De plus, la bande-son est très élaborée et très illustrative.

De nombreux bruitages viennent émailler les images par une multitude d'éclats sonores qui apparaissent tout à fait comme une transposition cinématographique des exclamations typographiques propres au *cartoon*. A juste titre, cette débauche d'effets sonores vient, d'une manière symbolique, « colorer » le film et le rapprocher – malgré l'utilisation du noir et blanc – de l'esthétique *pop* de l'art américain des années 60 (on pense notamment aux toiles de Roy Lichtenstein qui reprenaient les figures archétypales des *comics* de cette époque, ou même à certaines œuvres d'Andy Warhol, dans sa manière d'idéaliser les objets caractéristiques de la société de consommation).

Cependant, *Foutaises* n'a rien d'un film *pop* au sens américain du terme, mais il n'en demeure pas moins profondément ancré dans un registre populaire, en développant toute une imagerie faite de petits riens, d'images simples et anodines, susceptibles précisément de toucher une mémoire universelle. De plus, Jeunet semble avoir une tendresse particulière pour la France des années 50 – celle de son enfance – que l'on retrouve dans les multiples images anciennes parsemant le film, dans un esprit proche des illustrés ou de la réclame de l'époque, et qui lui donnent cette atmosphère rétro et doucement nostalgique, si attachante.

Pourtant, Jeunet ne se cantonne pas à la citation pure et simple et il ne s'agit à aucun moment pour lui d'une tentative de reconstitution. En effet, il n'hésite pas à mêler certains éléments contemporains à cette ambiance nostalgique (comme par exemple la télévision ou l'éclairage particulier de la tour Eiffel pour son centenaire), afin de créer une atmosphère hybride et finalement beaucoup plus difficile à identifier. Ainsi, le narrateur de *Foutaises* se trouve entre deux mondes, le réel et le passé, qui s'interpénètrent sans cesse. Or, c'est justement cet univers ambigu qui deviendra par la suite caractéristique de l'œuvre de Jeunet. En effet, on retrouvera ce mélange d'imagerie rétro et de modernité dans *Delicatessen*, et aussi dans *La Cité des enfants perdus* qui donne un regard particulier sur l'enfance, déjà si présent dans *Foutaises*.

Ce thème de l'enfance est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet, que ce soit dans sa capacité à imaginer – grâce au talent de Marc Caro – des décors aux accents à la fois modernistes et surannés, comme ceux que l'on retrouvera dans *Delicatessen* et dans *La Cité des enfants perdus*, ou encore par l'omniprésence, dans ces films, des enfants qui viennent habiter l'histoire comme des images de tendresse et de pureté.

Mais par-dessus tout, l'univers de Jean-Pierre Jeunet s'appuie invariablement sur les cauchemars et les frayeurs incontrôlables de l'enfance, qui prennent par exemple la forme des mondes souterrains de *Delicatessen*, des voleurs d'enfants de *La Cité des enfants perdus*, et surtout de l'image terrifiante du monstre d'*Alien, la résurrection*, qui replonge les adultes eux-mêmes dans un état d'angoisse propre à l'enfance. Cette cruauté est sans doute bien loin de la fausse naïveté de *Foutaises*, mais tous ces éléments y figurent déjà en filigrane, d'une manière aussi discrète qu'incontestable.



Quest

Un film de *Tyron* **MONTGOMERY** et *Thomas* **STELLMACH**

■ GÉNÉRIQUE

Allemagne, 1996, animation (film de marionnettes)

Direction, image, scénario Tyron Montgomery
Production, animation, histoire Thomas Stellmach
Conseiller au scénario Paul Driessen
Fabrication des marionnettes Norbert Höbrecht, Thomas Stellmach
Fabrication des maquettes supervisée par Tyron Montgomery
Second concepteur de maquettes Thomas Stellmach
Assistant à la fabrication des maquettes Said Arefi, Gisa Brandes, Monika Stellmach
Animation additionnelle Norbert Höbrecht, Tyron Montgomery, Monika Stellmach
Mixage et enregistrement des sons Tyron Montgomery, Thomas Stellmach
Musique Spyra **Montage** Irma K. Theimer

Film 35 mm, couleur, sans dialogue **Format** 1,85
Durée 11 minutes

■ SYNOPSIS

En quête d'eau, un bonhomme de sable quitte le monde dans lequel il vit. Guidé par des clapotements, il erre à travers des mondes de papier, de pierre, d'acier et parvient à trouver de l'eau dans des conditions tragiques.

■ BIOFILMOGRAPHIE

La cheville ouvrière de *Quest*, Thomas Stellmach, est née en 1965 à Straubing, en Allemagne. Il s'intéresse au cinéma depuis le lycée où il a obtenu de nombreux prix en graphisme et peinture. Il a étudié l'animation avec Paul Driessen au département « communication visuelle » de l'université de Kassel. Son travail de fin d'études, *Noch ein Korn (Encore un grain)*, qui décrit l'éducation d'un poussin par sa mère, une poule attentive et douée pour la pédagogie, fait preuve d'une grande inventivité. Depuis 1982, il a produit seize films d'animation et enseigne à l'Académie du film de Ludwigsburg ainsi qu'à l'université de Kassel, ville dans laquelle il a fondé une maison de production de films d'animation, la *Lichtbof*. Thomas Stellmach a réalisé plusieurs courts métrages d'animation : *Weeds* (1990), *Small Talk* et *Old Super Lady* (1994), avant de recevoir pour *Quest*, en 1997, l'Oscar du meilleur film d'animation et de nombreux prix nationaux et internationaux, tel que le Prix spécial du jury 1997 du Festival de Clermont-Ferrand ou le Cartoon d'or 1996 de l'Association européenne du Film d'animation de Bruxelles. Son dernier film, *Chicken Kiev* (2000), en images de synthèse, a d'ores et déjà été récompensé. Stellmach reste très influencé par les films de Georges Lucas, notamment par *Star Wars*, ainsi que par *Wallace et Gromit* de Nick Park.

Tyron Montgomery (de son vrai nom Wolfgang Schröter) est né en Allemagne en 1967 et vit actuellement en Irlande et à Paris. Il a étudié la physique à Wuppertal et a fait des études de cinéma à Kassel. *Quest* est son premier film.

■ LES RÉALISATEURS

> Deux voix complémentaires

Quest n'aurait pu se faire sans les conseils de Paul Driessen, animateur reconnu né en 1940 en Hollande et enseignant à Kassel. Le réalisateur de *L'Histoire d'un petit yaourt* (1968) et des *Taches noires de la vache* (1985) utilise les techniques classiques du dessin sur cellulo¹. Ses films requièrent la participation du spectateur et partent toujours d'un scénario très précis.

La quête par l'homme d'un bonheur qu'il ne peut pas trouver dans le quotidien, tel est le sujet que Thomas Stellmach voulait aborder. Il a travaillé pendant quatre ans sur ce film d'animation de onze minutes avec Tyron Montgomery (coauteur et cameraman). Dans l'atelier du département « communication visuelle » de l'université, ils ont animé et déplacé 19 500 fois la poupée articulée recouverte de sable et son environnement en papier, en pierre et en fer. Certains jours, ils parvenaient à fabriquer sept secondes de film. Pour des raisons financières et techniques il était en effet impossible d'enregistrer les plans selon des angles différents.

C'est pourquoi un story-board permettant de visualiser précisément le découpage avait été méticuleusement préparé. Le tournage n'était plus qu'une formalité et consistait à reproduire ces croquis. Le montage s'est par conséquent révélé basique. Il consistait simplement à mettre les plans dans le bon ordre, à travailler sur le rythme et le temps. Thomas Stellmach et Tyron Montgomery voulaient créer,

¹ Le cellulo, procédé de trucage adopté dans le monde entier depuis 1915, est une feuille transparente en acétate de cellulose, permettant de ne dessiner le décor qu'une seule fois et de ne reproduire dans un personnage en mouvement que les détails mouvants. Cette technique adoptée par exemple par Walt Disney a peu à peu évolué et utilise désormais plusieurs feuilles transparentes distancées les unes des autres pour donner un effet de relief.

■ LECTURE DU FILM

Les stades de l'initiation



pour ce film, une atmosphère particulière. Ils ont cherché et trouvé, à l'université de Kassel, une formation étudiante, Wolfram Der Spyra, spécialisée dans la techno et la transe. La plupart des musiques ont été créées synthétiquement, avec du matériel digital et des ordinateurs. Pour l'ambiance mélancolique qui caractérise le monde de papier, il a suffi à Spyra de jouer quelques notes de flûte.

Quest apparaît comme la métaphore de la condition absurde de l'homme. Le fait que nous ayons affaire à de l'animation, à un personnage de sable, ne rend pas l'univers décrit comme moins angoissant. Le spectateur ne passe pas à côté de l'identification. Les réalisateurs prêtent en effet des expressions reconnaissables, comme la surprise et la peur, à cet être émouvant et enfantin dont la silhouette quasi humaine se révèle engoncée dans la matière. Ainsi voit-on se dessiner, sur ses traits basiques, un sourire de contentement au moment où il aperçoit une petite flaque d'eau à la surface des feuilles de papier. Les plans d'ensemble du désert, au début du film, plongent l'homme de sable dans une solitude qui s'apparente au cauchemar. Il ne rencontre personne pour le secourir ou l'aider à trouver le chemin de l'eau, si ce n'est des blocs homogènes de papier, de pierre, de fer ou des machines monstrueuses crachant le feu, tout au plus des accidents du paysage qui ont tôt fait de contrarier sa marche. La confrontation aux matières rythme son avancée, introduit actions et événements dans un monde horrifique et silencieux, dans lequel même le vent devient une menace. Ici, il évite de justesse une feuille de papier ; là, il se retrouve juché sur un monticule pierreux, soudainement sorti de terre. La lumière et l'eau, contrastant avec la sécheresse des autres éléments naturels, représentent, quant à elles, des sources d'apaisement.

Quest joue admirablement avec toute sorte de sensations, celles que nous pouvons expérimenter nous-mêmes au contact des choses et du monde : la vue et les couleurs se métamorphosant selon la nuit ou le jour ; le toucher et les matières, humides ou froides, chaudes ou poreuses, liquides ou dures. Voyage initiatique, odyssée cosmique (on pourrait se croire sur d'autres planètes), la marionnette des sables effectue son apprentissage par contact : chute, marche, cognement, frôlement, creusement. Elle doit éviter les objets, souvent lourds, qui tombent sur elle plutôt qu'entreprendre une lutte contre eux, même si ce protagoniste désemparé, doué de raison, se trouve à l'origine de tous les changements d'horizon auxquels nous assistons et ne reste pas inactif. Sa mobilité garantit sa survie dans un univers sans vie, du rocher à la goutte d'eau, soumis à la pesanteur et s'orientant nécessairement, quoi qu'il arrive, vers le bas. L'être sableux tombe quatre fois, du

sable au papier, du papier à la pierre, de la pierre au fer, du fer à la terre, et circule ainsi de monde en monde de manière étonnamment verticale. Ces quatre âges, peut-être quatre saisons, se déroulent à peu près de façon identique, même si la fragilité du personnage s'y distingue progressivement et si les sensations, à chaque fois, s'y modifient. En manque d'eau, celui-là s'effrite et son arrivée dans le monde du fer laisse percevoir, sur le sol, des traces de pas. Représentation toute matérielle et fine traduisant si ce n'est une intériorité, du moins une fatigue. Mais, comme un refrain, il finit toujours par s'accroupir sur le sol et par creuser un trou. Ce cheminement ne possède qu'un seul but : la recherche de l'eau équivalente à celle d'un bonheur inaccessible. Le liquide bleu, précieux, diaphane, objet d'espoir, est d'abord perçu à travers une petite ouverture que le petit bonhomme ne tardera pas à agrandir, une découverte qui lui vaudra sa perte, comme si son périple n'avait servi à rien. Mais ne se serait-il agi que d'un rêve ? Une fin ambiguë le laisse supposer, qui nous ramène aux espaces désertiques du commencement et au corps étendu de la marionnette.



■ MISES EN SCÈNE

Verticalité de la chute



1



2



3



4



5

Quest commence dans un désert sableux et se poursuit dans des paysages de matières différentes. Du début à la fin, le film joue constamment avec la notion de chute, s'organise selon des verticales et des horizontales et utilise habilement, par des moyens divers, les trois dimensions. Cette conception picturale de l'image confère aux plans un dynamisme peu commun dans l'animation et concourt à la participation émotive du spectateur.

1 > Les plans d'ensemble de paysages contribuent, tout le long du film, à installer une impression d'angoisse. Ainsi en est-il de celui qui inaugure le film. Le plan d'ensemble, doublé d'un panoramique balayant de manière horizontale l'espace d'une étrange nudité, fait le désert encore plus désert, intensifie son caractère inanimé. Deux bandes de couleurs, l'une jaune pour le sable et ses dunes, l'autre bleu pour le ciel nuancé,

séparées en leur milieu par un trait lumineux, finiront par laisser apparaître une forme oblongue, supposée humaine, enfouie dans le sable. Une musique mystérieuse à laquelle s'ajoute le bruitage du crissement du sable nous introduit dans une ambiance de fin du monde.

2 > Un plan d'ensemble d'un monde de feuilles de papier blanches nous fait découvrir la chute d'un corps. C'est celle du bonhomme de sable traversant verticalement le plan de haut en bas. Cette verticalité donne vertige et angoisse au même titre que l'absence de musique, les bruitages (de feuilles roulant sous l'effet du vent, du choc du corps tombant à plat sur le sol) valorisant, du fait de leur rareté, l'esseulement de la créature.

3 > Le dynamisme du plan résulte, d'une part, de l'horizontalité de la marche suivie, grâce à un travelling latéral, par une caméra

voyeuse et en retrait comme si un spectateur attentif le contemplant du bord du chemin ; d'autre part, des chutes de pierres ou de leur surgissement, mouvements qui semblent les animer d'une certaine vitalité, provoquant chez la créature des sables des réactions de surprise, notamment quand une des ces pierres se soulève et l'emporte sur son sommet en obstruant le cadre. Les bruits de pas et du fracas des pierres accentuent là encore la solitude de ce pérégrin des sables.

4 > La créature des sables se trouve au sommet du monticule de pierres et se penche pour regarder en bas, ce qui donne, en plongée, un point de vue subjectif et vertical de la scène. Il s'agit d'une étonnante vision du sol et de la tombée d'un rocher, qui traduit autant la sensation du vide et du gouffre que de la pesanteur. Celle-ci humanise également la marionnette et met en valeur sa frayeur. Une manière pour le réalisateur de

nous rendre proche de ce personnage à la forme grossière, fait de matière inerte.

5 > La caméra subjective, au même titre que les gros plans de « visage » ou des diverses parties du corps, donne au personnage une conscience. La manière expressive dont celui-là traverse les plans participe aussi de cette humanisation. Le bonhomme des sables poursuit son chemin dans le paysage obscur de l'acier. Le dos tourné à la caméra, il s'éloigne, en même temps que la caméra effectue un panoramique vers le haut permettant de le filmer dans son entier. La traversée verticale de ce personnage solitaire et fatigué, agrémentant le sol de traces de pas, contraste avec un horizon qu'un plan d'ensemble restitue dans son ampleur.

■ EXPLORATIONS

Animer l'angoisse



> L'angoisse

Quest évoque des notions qui sont communes à tous, en particulier la terreur que nous inspire notre propre condition et la modernité. Ce film baigne dans une atmosphère irrationnelle, une réalité transfigurée, dont les éléments nous sont en tout point reconnaissables. Les paysages désertiques ne ressemblent à aucun autre et nous sont pourtant familiers. L'existence du petit bonhomme sableux s'apparente, plus ou moins, à celle d'un homme, moitié enfant, moitié animal, suffisamment humain pour nous émouvoir. La coupure avec d'autres présences ou altérités (plantes et animaux sont eux aussi absents) suscite la compassion et, même si la chute représente un thème éminemment théologique, si la structure verticale correspond à une structure religieuse, on ne peut guère y percevoir une référence à une puissance divine. La créature paraît ici totalement livrée à elle-même. Son existence semble sans justification (d'où vient-elle ? quelle chose l'a précédée ?). Minuscule dans des paysages le plus souvent balayés par la caméra, perdue dans une existence préhumaine et un monde crépusculaire, elle évolue dans le silence

des espaces infinis et la déréliction, dans un univers que l'on peut ressentir comme claustrophobique, malgré son étendue et notre incapacité à pouvoir en déterminer les limites. Le schéma circulaire qui soumet le bonhomme des sables à la chute peut se rapporter à cette figure mythologique dont parle Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* (roulant éternellement son rocher vers le sommet d'une montagne et se trouvant condamnée à recommencer sans cesse) ou aux thèmes qui obsèdent toute l'œuvre de Sartre, et notamment ses romans – l'absurdité fondamentale de l'existence, l'angoisse, l'expérience de la contingence. Ainsi Antoine Roquentin (*La Nausée*) découvre-t-il progressivement cette contingence qui fait de l'existant humain un être aussi dépourvu de justification que les objets du monde. Il commence par éprouver une nausée dont il ne comprendra que peu à peu le sens métaphysique. Ce sens est celui du caractère superflu et absurde de l'existence.

> Animation

Le procédé de l'animation, basé sur l'enregistrement de 24 images différentes, de 24 étapes consécutives d'un même mouvement par seconde, précède l'invention du cinéma. Doué d'une liberté totale, le cinéma d'animation est aussi un laboratoire de formes et d'expérimentations qui nécessitent parfois les techniques les plus abouties. Du film peint directement sur pellicule au film avec marionnettes en passant par l'image de synthèse, tout peut être entrepris pour animer l'immobile. Exercice de création, le cinéma d'animation exige autant des dons de plasticiens, de peintres ou d'informaticiens qu'un imaginaire de cinéaste. La fabrication des décors, des personnages, le choix des couleurs, l'écriture d'un scénario contribuent à sa réussite. Quest fait partie de ces films d'animation qu'on appelle pixilation, consistant à animer des objets et des personnages en

volume. Ceux-ci sont filmés, à chaque image, et non plan par plan, dans des positions différentes, ce qui aboutit, lors de la projection, à un mouvement continu. L'utilisation de matières premières simples, telles que la pâte à modeler et une structure en fer pour le personnage, de décors peints à l'aérographe, s'oppose à la minutie du tournage puisque les feuilles volantes, les pierres qui tombent et les machines en rotation, tout comme la position du personnage, ont été manipulées et photographiées 19 500 fois.



La beauté des décors et la fluidité des mouvements de caméra se révèlent surprenantes. Dans ce contexte, le personnage, loin d'être inadéquat ou inadapté, semble au contraire gagner en humanité et en intérêt. Son rapport aux paysages s'affirme de manière d'autant plus troublante.

Salam

Un film de *Souad* **EL BOUHATI**

■ GÉNÉRIQUE

France, 1999,
Scénario et réalisation Souad El Bouhati
Image Olivier Chambon
Son Eric Rophe
Montage Josyane Zardoya

Interprétation Benaïssa Ahaouari, Mohamed Damraoui,
 Fela Zellag, Yao Konan, Daniel Isoppo

Production Movimento production
Film 35 mm, couleur **Durée** 28 minutes

■ SYNOPSIS

Sous les yeux d'Ali et de Mohamed, deux sexagénaires d'origine marocaine, un cercueil est embarqué dans un avion qui s'envole pour le Maroc. Le défunt était un de leurs amis. Si Mohamed, qui élève seul sa fille, travaille encore sur un chantier, Ali doit pour sa part quitter bientôt le foyer dans lequel il vit. Il refuse la proposition qu'on lui fait de s'inscrire dans une maison de retraite et, décidé à finir ses jours au Maroc, considère qu'il n'a plus rien à faire en France. Diversement accueillie au sein d'un foyer dans lequel la vie de tous les jours continue à suivre son cours, avec son cortège de disputes et de moments complices, la décision d'Ali le force à quitter ceux qui l'aiment.

■ BIOFILMOGRAPHIE

Née en 1962, Souad El Bouhati est éducatrice sociale dans des centres d'hébergement pour personnes en difficulté à Toulouse pendant une dizaine d'années puis décide de changer de voie : « Je ne pouvais plus être confrontée directement à la misère. J'avais vu ce que c'était, je me sentais impuissante, car nous étions payés pour maintenir cette population en veillesse. »

Elle rencontre alors Dominique Andreani de Movimento Productions sur le tournage de *Bonjour, je vais à Toulouse*, un court métrage de Jacques Mitsch sur lequel elle est assistante scripte. Elle part à Paris suivre des études de cinéma à l'université de Paris VIII. Elle y fréquente notamment un atelier de scénario dirigé par le regretté Philippe Arnaud où lui vient le goût de l'écriture. Puis elle travaille pour Movimento sur de nombreux tournages, dont ceux de Laurent Achard. Secrétaire de production sur son long métrage, *Plus qu'hier, moins que demain*, elle passe trois semaines sur le plateau, expérience qui lui donne définitivement l'envie de sauter le pas de la mise en scène. Encouragée par son entourage, elle écrit *Salam*.

L'écriture a été pour elle une période très positive et sereine, sans enjeu, puisqu'elle n'était pas réalisatrice. Elle obtient une subvention du FAS, l'aide au court métrage du CNC, de l'APCVL et une bourse de la Fondation Beaumarchais, enfin une récompense lors du Festival du court métrage de Clermont-Ferrand 2000.

■ LA RÉALISATRICE

➤ Entretien avec Souad El Bouhati¹

Comment s'est déroulée votre première expérience de direction d'acteurs ?

Le casting a été la grosse difficulté, car il y a très peu de comédiens arabes. Ceux de cet âge sont surtout issus du théâtre. On est allé dans les bars, on a passé des annonces sur des radios. J'ai rencontré plein de vieux, tous voulaient jouer Ali. Mais j'avais repéré Benaïssa Ahaouari dans *Bye Bye* de Karim Dridi. Ce n'est pas un comédien, c'est un ouvrier qui a travaillé sur les chantiers et qui habite dans les quartiers nord de Marseille. Lui et Mohamed Damraoui étaient très heureux de jouer dans *Salam* ; ils disaient que c'était digne. Je n'étais pas préparée à diriger les comédiens. Une fois qu'on a l'argent, tout va très vite. Je comptais beaucoup sur l'expérience des professionnels.

Y a-t-il eu des répétitions ?

Peu. J'étais accaparée par la relation d'amitié entre Momo et Ali. Ils venaient à Paris, on répétait avec une petite caméra. Je leur ai donné les grandes lignes du texte en arabe et ils l'ont joué d'emblée. Pendant ces répétitions, Mohamed s'est même effondré parce ce que ça lui rappelait un ami décédé. Benaïssa a gardé le costume pendant tout le tournage. Il s'est vraiment passé quelque chose quand Ali et Momo se séparent. Quand j'ai vu les rushes, je me demandais si ça allait marcher, si j'avais bien fait de les montrer en train de pleurer.

¹ Propos recueillis par Stéphane Kahn le 22 juin 2000.

N'avez-vous jamais pensé faire du départ d'Ali un élément de suspens ?

Ali est seul et a envie de partir en beauté, de revoir une dernière fois son pays même s'il n'est pas dupe. C'est aussi une question d'odeurs, de sensations. La fin est ouverte, mais il va vers la mort. C'est une fin de vie.



Que pensez-vous de la représentation des immigrés dans le cinéma français ?

Je suis toujours choquée par les amalgames qui sont faits entre les Arabes et la délinquance, la drogue, le terrorisme, l'échec scolaire ou les enfants battus. C'est pour ça que je suis contente que ce film ait touché. J'avais envie de montrer des Arabes ordinaires, ni héros ni victimes. Je voulais filmer des hommes, tout simplement. C'est une histoire sur l'exil. Ça concerne beaucoup de gens.

Quels sont vos projets ?

Je travaille sur un long métrage, un projet que j'avais avant *Salam*, encore autour de l'immigration. Quitte à m'embarquer dans une histoire, j'ai l'impression qu'il faut déployer une énergie telle que je préfère travailler sur un long. Et je ne peux pas la condenser sur un format court. Mais rien n'est acquis, il y a des gens qui ne font qu'un seul film.



■ LECTURE DU FILM

L'exil et le retour

Salam prend le contre-pied de nombreux films sur l'immigration en déplaçant l'enjeu dramatique traditionnel (l'intégration plus ou moins forcée des immigrés et les difficultés de la vie en France, autant de thèmes généralement rabâchés dans les films sur ce sujet) vers la question, souvent occultée, de l'origine et de la nostalgie. Car Ali, le héros de *Salam*, appartient aux premières vagues de l'immigration nord-africaine. Il vit en France depuis quarante ans et choisit, presque au terme de sa vie, de revoir ce pays vers lequel ses souvenirs lui commandent de retourner. Pour Ali, cette décision de repartir au Maroc avant de mourir est aussi un deuxième départ, un nouvel exil dans une vie déjà marquée par le déracinement et par le mensonge d'une société qui se déclarait prête à l'accueillir et qui n'a su lui proposer qu'une petite chambre dans un foyer, et une succession d'emplois qu'on devine souvent précaires (cette situation perdurant dans le présent quand, sous les yeux d'un Ali circonspect, un jeune homme déboule dans le foyer, ravi d'avoir obtenu un dérisoire contrat de six semaines).

Salam est en ce sens un film sur le deuil. En partant, Ali emprunte un chemin qui, aux yeux de ses proches, le rapproche en fait de la mort. Déjà placé en marge de la communauté et du foyer (Ali a en effet quitté le rang des actifs), sa décision de partir finit de l'éloigner des autres. Cette menace discrète pesant sur la vie de cet homme que l'on sent affaibli explique l'émotion poignante véhiculée par la scène des adieux à Mohamed, son meilleur ami. Trop vieux pour recommencer une nouvelle vie, on perçoit ce moment comme la fin d'un cycle, et l'on peut penser que plus ou moins consciemment Ali choisit de repartir là où il est né pour y mourir.

Ce parti pris procure à *Salam* une valeur universelle. Plus qu'un film social, c'est un film sur l'exil, un court métrage qui va s'attacher à détailler les étapes d'un départ et où

l'émotion provient non pas des problèmes rencontrés par un personnage principal ou par l'irruption d'un éventuel antagoniste, mais de sa décision, de ses propres choix. Souad El Bouhati prend donc le temps de nous montrer Ali partir, certains gestes tenant ici nettement du rituel. Quand il arpente les couloirs du foyer, c'est certainement avec à l'esprit le souvenir des années passées dans ce lieu, quand il se met à danser avec les autres travailleurs, c'est comme un chant du cygne, sans doute la dernière fois qu'il s'amuse avec eux. Des moments anodins dans le film (lorsqu'Ali accompagne son ami africain jusqu'à l'église, par exemple) se teignent d'une émotion particulière parce qu'ils sont très nettement une « dernière fois ». Cette part de rituel d'adieux est essentiellement assumée par la fille de Mohamed, quand elle propose à Ali de choisir en guise de souvenir une paire de chaussures. Ce don est ici particulièrement symbolique car chaque année, depuis sa naissance, Ali lui en offrait une paire. Belle idée visuelle balisant les années de sa présence en France, les paires de chaussures sont exposées sur un fil dans la chambre de la jeune fille. Elles offrent une illustration émouvante du temps qui a passé et des liens que le départ d'Ali va dénouer.

Peu importe donc si, à la fin, le film de Souad El Bouhati n'apporte pas de réponse définitive : son intérêt est au fond d'aborder un thème universel et d'offrir une représentation digne et dénuée de tout pittoresque condescendant à des hommes ordinaires dont certains prétendent qu'ils seraient différents parce que nés de l'autre côté de la Méditerranée.

■ MISES EN SCÈNE

Doutes et certitudes du départ



1



2



3



4



5

Ce qui intéresse la réalisatrice, ici, ce sont surtout les préparatifs de ce départ, cet abandon librement consenti de ceux qu'Ali aimait et de ce foyer dans lequel il avait trouvé une véritable place.

1/2 > La dualité d'Ali

Le héros de *Salam* nous est donc présenté sous deux angles, selon que les scènes se déroulent de jour ou de nuit, avec ou sans les autres. D'un côté, on le voit dans des scènes bruyantes, rythmées, où les personnages se télescopent. Ce sont des scènes ordinaires de la vie en collectivité, où Ali est présenté comme un homme généreux, joyeux, prodigant moult conseils. De l'autre, on le découvre dans son intimité, seul au détour de longs plans étirés et silencieux, las et en proie au doute, au fond de son lit, gravissant péniblement les escaliers ou arpentant les couloirs du foyer. Dans ces moments-là, souvent situés la nuit – au crépuscule d'une vie, serait-on tenté de dire –, Ali apparaît comme

un homme vieilli, fatigué par une vie de labeur, et dont on ne sait pas exactement s'il aura la force de réaliser son rêve de retour. Ici, la narration se suspend avec des plans qui nuancent la joie que l'on peut ressentir en voyant Ali bien décidé à faire ce qui lui plaît. *Salam* se nourrit constamment de cette ambivalence, la réalisatrice jonglant très habilement avec l'optimisme et la mélancolie, l'euphorie et le doute.

3/4/5 > Figures du départ

Un deuxième personnage, son meilleur ami Mohamed, contrebalance le choix d'Ali et incarne en quelque sorte son pendant : l'immigré qui choisit de rester en France. Lui y a plus d'attaches : il travaille encore et doit s'occuper de sa fille. Ali, s'il part, le décide seul. Et tout l'intérêt du film de Souad El Bouhati est d'avoir refusé de faire de cette question (partira/partira pas) un enjeu dramatique. Ce choix est placé en amont. Ali part. C'est comme ça.

Dès le début du film, des indices visuels sont là pour nous mettre sur la voie : dans la chambre, qu'il balaye sans doute pour la laisser en bon état, ses valises sont déjà faites, et la première séquence marque du sceau de la nécessité sa décision. Au tout début du film, Ali et Mohamed sont saisis à l'aéroport, observant en silence les étapes du départ d'un proche. Le tout premier plan se focalise donc sur un mort. Il suit le trajet d'un cercueil métallique que l'on embarque dans un avion. Un panoramique nous dévoile ensuite les deux personnages venus accompagner leur ami pour son dernier voyage. Les deux hommes murmurent une prière. Puis, tandis que l'avion s'élève dans le ciel en oblique, les silhouettes en contre-jour des deux hommes restent vissées au sol, comme rivées à une terre qui les a accueillis et qu'il n'est peut-être plus si simple de quitter.

Cette présence de la mort amène une vraie tension dans la trajectoire d'Ali. Il ne lui reste plus beaucoup de temps et il est évident

que cette première image hantera ensuite tout le déroulement du film. Ali ne veut pas rentrer chez lui les pieds devant et refuse l'éventualité d'une inscription en maison de retraite – d'où la scène de dispute dans le bureau de l'éducateur. Plus que d'apporter l'information du départ d'Ali, de dramatiser la narration (en gros, Ali est mis à la porte du foyer), cette scène sert surtout à mettre en avant sa détermination. A peu de choses près, Ali se présenterait alors comme un aventurier avide de réaliser son rêve de retour dans un pays que, selon Mohamed, il idéalise. Dans ces moments-là, *Salam* est aussi un beau film sur le courage, sur la poursuite d'un idéal. Et sa fin ouverte (Ali, valise à la main, marque un temps d'arrêt devant la devanture d'une pension) le rend d'autant plus émouvant. Finalement, on ne sait pas si Ali aura la force de réaliser son rêve de retour, le plan fugace sur le panneau « Chambres à louer » teintant d'incertitude une fin particulièrement mélancolique.

■ EXPLORATIONS

Nouveau regard sur l'immigration



Les films abordant la question de l'immigration en France traitent plus facilement de la jeunesse que de la vieillesse, comme si les réalisateurs avaient plus ou moins consciemment assimilé l'idée véhiculée par les médias selon laquelle l'immigration serait forcément liée aux problèmes des jeunes et des banlieues (voir *La Haine* de Mathieu Kassovitz, *Bye-Bye* de Karim Dridi, *Etat des lieux* et *Ma6T va cracker* de Jean-François Richet).

Dans *Salam*, le héros est âgé d'une bonne soixantaine d'années. C'est un travailleur d'origine nord-africaine et l'originalité fondamentale du film réside dans le fait qu'il ne s'agit pas ici de

savoir s'il va réussir à s'intégrer, à être accepté (c'est déjà fait depuis longtemps), mais de voir s'il aura la force de repartir d'où il est venu voici quelques décennies. La nostalgie du « bled » est certes très répandue et quelques films, chansons ou romans s'en sont récemment fait l'écho. Il y a des tas d'Ali en France. De plus en plus d'immigrés d'Afrique du Nord expriment le souhait de retourner dans leur pays d'origine. Cette question du retour devient plus épineuse quand elle concerne une famille entière, et notamment des jeunes qui se sentent plus Français qu'immigrés. Souad El

Bouhati, en mettant en scène la décision d'un seul homme, contourne ce que peut avoir de problématique cette question. *Salam*, dont l'argument pourrait être celui d'un article dans un magazine de société, n'est heureusement pas un film à thèse.

Est-ce pour cette raison que le film est si fédérateur ? Il est certain que, contrairement à ce qui se fait d'habitude, l'immigration n'y est pas présentée sous un jour dramatique. Dans *Salam*, on s'amuse même discrètement du racisme sous-jacent des Français (celui qui aide Ali à trouver des billets d'avion à bas

prix et dont il est dit qu'il est toujours prêt à aider les Arabes surtout s'ils veulent rentrer chez eux ne cesse de se plaindre des bruits et des habitudes de ses voisins de foyer). On pourrait bien sûr reprocher à *Salam* son approche généreuse et sans aspérités, sa dédramatisation d'un racisme ordinaire, mais ce serait oublier la volonté de Souad El Bouhati de filmer un homme comme les autres. Qu'il soit arabe n'est en soi finalement pas si important. Ce qui compte, c'est le geste qu'il veut accomplir, le film présentant le portrait digne d'un déraciné dont la nostalgie et le choix prennent naturellement une portée universelle.

Rattacher *Salam* à une lignée de films sur l'immigration serait donc finalement assez réducteur, la réflexion sur ce film commençant véritablement à partir du moment où l'on a su accepter et surtout dédramatiser la réalité de l'immigration en France.

