

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA  
COURTS MÉTRAGES 2018/2019  
AUVERGNE-RHÔNE-ALPES

# RÉPLIQUE(S)

saute qui peut  
le courtmétrage 

## RÉPLIQUE(S)

Une programmation Sauve qui peut le court métrage en partenariat avec l'AcirA. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

## LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Lycéens et apprentis au cinéma en région Auvergne-Rhône-Alpes est coordonné par l'AcirA et Sauve qui peut le court métrage avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, de la DRAC, des Rectorats des académies de Clermont-Ferrand, de Grenoble et de Lyon, de la DRAAF et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

## AUTEURS DU LIVRET

Gilles Berger : intervenant et formateur pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

Sandrine Comes : intervenante et formatrice pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

Claire Avit : intervenante et formatrice pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

Hélène Bobroff : intervenante et formatrice pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

Céline Rochon : intervenante et formatrice pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

Jérôme Peyrel : intervenant et formateur pour l'Académie de Clermont-Ferrand.

## ÉDITION

Une édition Sauve qui peut le court métrage en partenariat avec l'AcirA.

Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

Directeur de la publication : Jean-Claude Saurel

Propriété : Sauve qui peut le court métrage, La Jetée, 6 place Michel de l'Hospital, 63058 Clermont-Ferrand Cedex, tél. 04 73 91 65 73, [www.clermont-filmfest.org](http://www.clermont-filmfest.org)

Coordination et conception éditoriale : Jérôme Ters

Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Publication : septembre 2018.

## SOMMAIRE

La mise en scène de la parole au cinéma ou « les possibilités du dialogue »	3
<i>Vous voulez une histoire</i>	5
<i>Wasp</i>	10
<i>Le repas dominical</i>	14
<i>Aïssa</i>	19
<i>Réplique</i>	24
<i>The centrifuge brain project</i>	27

# LA MISE EN SCÈNE DE LA PAROLE AU CINÉMA OU « LA POSSIBILITÉ DU DIALOGUE »

En ouvrant ce texte par une référence explicite au film de Jan Švankmajer<sup>1</sup>, il s'agit bel et bien d'établir en premier lieu une sorte de cartographie. Tout au moins une liste, lacunaire, des valeurs et des usages de la parole au cinéma. De la parole devenue dialogue. De cette parole qui existait déjà alors qu'on prétendait le cinéma « muet ». De ces mots qui, sans cesser de se lire parfois, se feront entendre dès 1927, date du premier film sonore : « *Le chanteur de Jazz* » réalisé par Alan Crosland à la suite de l'accord entre Warner Bros. et Western Electric. De ce cinéma dit « parlant » qui confiera ses discours – répliques de la langue du réel – aux professionnels des mots, écrivains et scénaristes. Le dialogue écrit, la langue fictive, règnera entre 1934, date à laquelle le muet sera totalement abandonné en occident – exception faite de Chaplin –, et 1960, où l'on entendra pour la première fois la parole de l'homme de la rue dans un film documentaire qui redonnera ses lettres de noblesse au cinéma comme art de l'enregistrement, « *Chronique d'un été* », réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin.

À la vision de ce film à l'écoute d'une France mécontente qui va basculer dans la colère huit ans plus tard, on saisit tout l'enjeu politique de la parole au cinéma, art populaire et, de fait, souvent vecteur de propagande depuis son invention.



Définissant par le contre-exemple ce qu'il nommait « pure cinema », Hitchcock déclara lors d'une interview donnée à la BBC en 1964 : « It's like a lot of films one sees today, not that I see very many, but to me they are what I call photographs of people talking »<sup>2</sup>

Le cinéma, dans sa forme la plus pure, serait donc le contraire de la « photographie de gens qui parlent ». D'autant que le son apportera son lot de contraintes techniques et culturelles à un art qui avait, à la fin des années 1920, atteint des sommets dans la sophistication d'un langage propre.

L'arrivée du « parlant » va mettre en place un discours normatif reposant sur l'idée directrice de l'intelligibilité des propos de l'acteur. Le but ? Uniformiser la continuité de l'audition du dialogue par le spectateur quelle que soit la distance de la caméra.

<sup>2</sup> Cf. l'émission « *Monitor* » où Huw Wheldon recevait le cinéaste britannique, le 5 juillet 1964 : <https://www.youtube.com/watch?v=c9PO-767D8I> ; [https://the.hitchcock.zone/wiki/Monitor\\_\(BBC,\\_05/Jul/1964\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/Monitor_(BBC,_05/Jul/1964)).



La clarté de la voix prenant le pas sur la « perspective sonore ». C'est ce que Michel Chion nommera « verbo-centrisme », « texte-roi »<sup>3</sup> : « Formule du cinéma parlant dit classique dans laquelle la mise en scène, le jeu des acteurs, la conception des sons et des images sont consciemment ou inconsciemment orientés dans le but général de faire écouter les dialogues (généralement abondants) comme de l'action, en en faisant le centre - souvent invisible - de jeux de scènes, d'effets de montage, d'éclairage, etc, destinés à en faciliter l'écoute et à en dramatiser l'enjeu, tout en effaçant la perception du dialogue comme tel. Le spectateur - consentant - du cinéma classique verbo-centré ne se surprend pas en train d'écouter un flot de dialogues autour duquel tout s'organise : il est convaincu d'assister à une action complexe où les dialogues ne constitueraient qu'une partie, qu'il prendrait presque pour négligeable. »<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p.p.436-437. / <sup>4</sup> Ibid

<sup>1</sup> « *Les possibilités du dialogue* », 1992, de Jan Švankmajer, animation.

Découle alors une hiérarchisation précise des trois constituants de la bande-son – dialogue, musique, bruitage. Notons que la bande-image n'en compte que deux – image iconique et signes scripturaux. C'est dire la force et l'importance du son au cinéma.

Il y a là une conception de la mise en scène de la parole que la modernité remettra en question à partir de 1945 dans son souci de faire entrer toujours plus de réel dans l'espace filmique. Néo-Réalisme, Nouvelle Vague ou Nouvel Hollywood exprimeront un désir de remettre en question la hiérarchisation classique afin d'inclure la composante verbale dans ce grand projet du cinéma qu'est la captation du réel. Dès lors, la supériorité des sons dits linguistiques, de l'ordre du verbal non tonal (au contraire du chant par exemple), aura été mise en crise par de nombreux cinéastes (que l'on songe à Tati pour n'en citer qu'un seul). Une place nouvelle sera ainsi réservée au silence, élément expressif fort au cœur du cinéma parlant. Réplique, parmi d'autres, à la contrainte du « texte-roi ».

Car c'est bien de répliquer qu'il est question ici. Un point étymologique et historique s'impose peut-être. Le verbe est emprunté au latin *replicare*. Il signifie replier, recourber, renvoyer et refléter. Formé de « re », préfixe à valeur intensive, et de « plicare » – plier et replier – le mot évoque le fait de répondre avec vivacité et sens aigu de l'à-propos à des raisonnements ou des objections. Il peut également être connoté par l'impertinence ou même l'obstination.

Associé au vocabulaire du droit, de la justice, il deviendra, de locution en locution (manquer sa réplique, donner la réplique, etc.), un terme étroitement lié au théâtre à partir du 18<sup>e</sup> siècle. Mais le terme, riche d'interprétations, signifie également « reporter à plusieurs reprises ». Cette valeur itérative a pris le sens de « reproduction », de « simulacre » dès le 15<sup>e</sup> siècle. C'est ce dernier sens qui se répandra en art, au cours du 19<sup>e</sup> siècle, pour désigner la répétition d'une œuvre par son créateur. Par extension, réplique permet de

nommer une œuvre semblable à un original et une personne paraissant le double d'une autre.<sup>5</sup> À travers l'évolution du terme, c'est, insensiblement, le travail du cinéaste et de l'acteur qui transparait : comment mettre en scène cette singulière parole qu'est le dialogue, matière scénaristique aux fonctions diverses.<sup>6</sup>

Le dialogue apporte des informations. *Aïssa*, écrit et réalisé en 2014 par Clément Tréhin-Lalanne, va radicaliser ce principe par l'usage d'une voix off reproduisant le discours de l'expert.

Le dialogue peut également caractériser des personnages, une époque. *Wasp*, qu'écrit et réalise Andrea Arnold en 2003, et *Réplique*, scénarisé et réalisé en 2016 par Antoine Giorgini, usent à merveille d'un phrasé qui confine à ce que Michel Chion nomme la « parole-émanation ».

Cette typologie « fait apparaître la parole comme une expression parmi d'autres du monde sensoriel, que ce soit par des partis pris de découpage, de cadrage, de montage, qui décentrent l'attention en la partageant entre les dialogues et d'autres éléments significatifs qui ne renforcent pas la perception du texte »<sup>7</sup>.

Le dialogue permet en outre l'instauration d'une tension dramatique. La « parole-caméra », qui alterne avec la voix off, dans « *The centrifuge brain project* », docu-menteur écrit, produit et réalisé en 2011 par Till Nowak, instaure une tension toujours plus forte à mesure que ce qui est dit s'écarte de ce qui est montré. Et c'est la sacro-sainte parole scientifique qui est alors mise en doute.

<sup>5</sup> On se reportera à ce propos à l'excellent *Robert historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 3, Paris, 1992, p.3186

<sup>6</sup> Cf. Claire Vassé, *Le dialogue – du texte écrit à la mise en voix*, collection Les petits cahiers, éditions Cahiers du Cinéma-Scérén-CNDP, Paris, 2003.

<sup>7</sup> Michel Chion, *Op. Cit.*, p.428

Le dialogue, enfin, commente l'histoire. « *Vous voulez une histoire ?* » ou « *Le repas dominical* » proposent ainsi une « Parole-texte » pour le premier, qui « a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou même les scènes de ce qu'il évoque. » et une parole iconogène pour le second où le récit est transvisualisé par le travail d'animation.

On l'aura compris, les interminables querelles destinées à établir lequel du son ou de l'image est au cinéma le vecteur de l'autre ne présentent guère d'intérêt. Tous deux se soumettent en fait à la constitution d'un espace-temps narratif, singulier, cinématographique.

Gilles Berger



# VOUS VOULEZ UNE HISTOIRE ? ANTONIN PERETJATKO

France, 2014, documentaire / fiction, 10 minutes

Réalisation, scénario, image, voix et montage : Antonin Peretjatko / Montage son : Martial de Roffignac / Producteur : Alix Pennequin / Production : Le Septième Continent

> Récompense : Prix de la presse Télérama au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand 2015

*Mettez deux femmes dans une pièce et imaginez que l'une d'elles est rousse.*



Comme le rappelle Claire Vassé, « le premier critère pour décrire la mise en scène du dialogue est la question de la visibilité de sa source à l'écran »<sup>1</sup>. La narration de « *Vous voulez une histoire ?* » repose sur le principe de la voix off. Serge Daney a ainsi défini la notion de voix off : « On rapporte la voix off à une absence dans l'image. » C'est là la définition la plus simple en effet mais elle s'avère également très incomplète. Ainsi Daney ajoute-t-il : « Je crois qu'il faut inverser la démarche et référer les voix à leur effet dans ou sur l'image, à la présence de cet effet. [...] J'appellerai voix off, stricto sensu, celle qui est toujours parallèle au défilé des images, qui ne les recoupe jamais. Exemple : le commentaire d'un documentaire sur les sardines peut dire ce qu'il veut (décrire les sardines ou les diffamer), il reste sans impact mesurable sur elles. Cette voix, surimposée après coup à l'image, montée sur elle, n'est susceptible que de métalangage.

Elle ne s'adresse [...] qu'au spectateur avec lequel elle fait alliance, contrat, sur le dos de l'image. Laquelle, laissée dans une sorte d'abandon énigmatique et inquiétant, de déshérence frénétique, à force de ne servir que de prétexte à l'alliance commentaire-spectateur, y gagne une sorte d'être-là [...] dont il est permis (mais il faut être pervers) de jouir incognito (coupez le son de la télé, regardez les images livrées à elles-mêmes). »<sup>2</sup>

C'est sans doute par la force intrinsèque de cet être-là des images, que le film d'Antonin Peretjatko, par-delà l'humour inhérent à la notion de détournement, dégage une force mélancolique indéniable : car toujours l'image échappe à la voix qui pourtant voudrait régner en maître, faire et refaire sens en pliant à son bon vouloir de conteur les êtres et les choses présents à l'écran.

Pour saisir la poésie suscitée par le film, il faut confronter plusieurs notions afin de définir précisément la manière dont le dialogue (avec le spectateur) et la voix (qui en est le vecteur) sont mis en scène par le réalisateur.

Car « l'ouïe est un sens aussi subtil qu'archaïque, laissé pour une très grande part dans les limbes de l'innomé [...] »<sup>3</sup> Alors tentons de nommer...

Prosaïquement, « *Vous voulez une histoire ?* » s'inscrit dans la tradition des films de téléphone. Ce lien vocal sera en effet largement usité par le thriller : « *Raccrochez, c'est une erreur* » d'Anatole Litvak en 1948 ou « *Terreur sur la ligne* » de Fred Walton en 1979. Ce rapport prédominant au suspens caractérise le téléphone comme l'instrument de la séparation, de la disjonction entre la voix et l'image. C'est la voix qui se déplace, traverse l'espace, alors que les corps demeurent à peu de choses près immobiles. Le téléphone implique une sorte de montage parallèle. Il suspend, au propre comme au figuré, ce que l'on voit à ce que l'on entend. Il y a un assujettissement de l'image à une voix – généralement masculine – qui peut s'attribuer des pouvoirs acousmatiques, c'est-à-dire laisser clairement entendre qu'il voit, sait et même peut tout. Héritage mabusien<sup>4</sup>, que « *Vous voulez une histoire ?* » détourne totalement.

<sup>3</sup> Michel Chion, *La voix au cinéma*, collection Essais-Cahiers du Cinéma, éditions de l'Etoile, Paris, 1987, p.250 / <sup>4</sup> En référence au Docteur Mabuse, célèbre super-criminel omniscient créé par Fritz Lang dans les années 1920.

<sup>1</sup> Claire Vassé, *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, collection Les petits cahiers, éditions Cahiers du Cinéma / SCEREN-CNDP, Paris, 2003, p.27.

<sup>2</sup> Serge Daney, *L'Orgue et l'Aspirateur*, article paru dans les Cahiers du cinéma n°278-279, Août-Septembre 1977.

En effet, la voix off du film n'est pas un acousmètre car nous devinons très vite qu'elle n'appartient pas au même espace-temps que ce qui nous est donné à voir (« Ça faisait longtemps que j'étais en voyage, c'était un voyage à travers un sentiment, c'était un voyage à travers une idée, une idée de la légèreté. Je voyageais comme on titube. C'était un voyage dans ma mémoire. »). Plus proche des voix off d'Alain Resnais dans « *Hiroshima, mon amour* » en 1959 et son célèbre leitmotiv : « Tu n'as rien vu à Hiroshima », ou de Chris Marker dans « *La jetée* » en 1962, qui détourne à des fins dramatiques l'imagerie du roman-photo, et où l'on entend ce dialogue : « Ils s'arrêtent devant une coupe de séquoia couverte de dates historiques. Elle prononce un nom étranger qu'il ne comprend pas. Comme en rêve, il lui montre un point hors de l'arbre. Il s'entend dire : je viens de là. » La voix filtrée téléphoniquement de « *Vous voulez une histoire ?* » provient également d'un point auquel le titre, l'adresse directe au spectateur, confère une dimension hors du temps de l'histoire qui nous est racontée puisque celle-ci commence pratiquement par le mot fin, « The end » apparaissant sur l'image d'un téléphone.

Sous couvert d'un humour basé sur l'absurde, couve une mélancolie qui infuse tout le film. Cette voix relayée téléphoniquement, celle du cinéaste lui-même, nous est-elle rendue plus proche ou plus lointaine ? Difficile de trancher. Est-ce que les mots prononcés par cette voix hors du temps des images de cinéma, qui se présentent toujours au spectateur comme conjuguées au présent de l'indicatif, est-ce que ces mots, donc, s'offrent à nous comme un don ou comme une perte ? Don de souvenirs toujours vivaces ? Perte à jamais de moments fugaces ?

Il y a là matière à réflexion psychanalytique. Dans son essai, « *L'ombilic et la voix* », recueil de dessins d'enfants, Denis Vasse développe l'idée d'un lien étroit entre l'expérience intra-utérine de l'enfant et la voix de la mère qui provient de tous les points de l'espace, tissant un réseau de liens que Michel Chion nomme « toile ombilicale ».

Voix et champ visuel sont, on le comprend ici, de nature bien différente. La voix du nouveau-né, le fameux premier cri, « s'inscrit dans la rupture ombilicale » nécessaire à l'enfant. L'ombilic et la voix forment un couple où « l'ombilic est clôture, la voix est subversion de la clôture. Qu'elle nomme ou qu'elle appelle, la voix traverse la clôture sans pour autant la rompre. Elle la signifie au contraire comme lieu d'un sujet qui ne se réduit pas à la localisation corporelle (...) Dans le même acte, elle atteste de la limite et en dégage. »<sup>5</sup> La psychanalyse croise ici le cinéma dans la mesure où l'image cinématographique est en elle-même limite c'est-à-dire de nature discontinue – photogramme séparés par un noir dans la réalité mais réunis dans l'esprit du spectateur par l'effet phi, plans différents unifiés par des effets de raccords, images pouvant à tout moment disparaître si le regardeur ferme les yeux – là où le son, lui, est continu. Il est bien souvent le garant ultime du sentiment de continuité. L'image a un cadre, un lieu d'images, là où le son et donc la voix, tout au contraire, ne possèdent pas de contenant sonore. En résumé, les sons – voix, musique et bruits – se positionnent par rapport au cadre visuel sans pour autant former un tout bien délimité. Là où l'image figure les étapes cadrées et successives, d'un voyage, le son, la voix humaine ici – pour emprunter un célèbre titre à une « *Histoire téléphonique* » de Jean Cocteau – se rapprochent davantage d'une errance.

Comment la nommer ? La congruence peut-être. Le premier travail du cerveau : rendre cohérent, à minima, les rapports du moi et du monde. En radicalisant la nature discontinue de l'image à l'écran par le refus de tous raccords visuels et en ne faisant reposer le sentiment de continuité que sur un dialogue (aux allures de monologue diégétique), Antonin Peretjatko montre en fait ce que toutes et tous nous passons notre vie entière à tenter de réaliser sans toujours y parvenir et que réussi à merveille le cinéma qui, en cela, nous venge toujours un peu du réel : faire correspondre notre expérience vécue avec la perception que nous en avons.

<sup>5</sup> Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*, collection Le Champ Freudien, éditions du Seuil, Paris, 1999, p.20.

Il s'agit en définitive d'arriver à faire coïncider les perceptions idéales que l'on a de soi-même avec son vécu. Selon le psychologue clinicien Carl Rogers, la congruence crée un état d'esprit sain, propice à la réalisation de soi reposant sur plusieurs conditions posées sous forme d'auto-questionnement :

- Suis-je authentique et ai-je bien conscience de qui je suis ?

- Suis-je capable de relations positives ?

- Ai-je la force d'être distinct de l'Autre ?

- Ai-je assez de sécurité intérieure pour laisser l'Autre libre ?

En littérature, la congruence désigne le fait de convenir, d'être adapté, de coïncider, de s'ajuster parfaitement. Un idéal de cinéma classique en somme. Un désir de mise en scène transparente, invisible. Une illusion. Rien de plus qu'un tour de magie réussi semble nous dire « Vous voulez une histoire ? » dans son refus catégorique de la fluidité. Le cinéaste s'y présente implicitement comme ce que Michel Chion nomme « le maître des voix » : aucune des femmes qui peuplent ce film-cerveau n'a voix au chapitre. « L'Histoire est toujours la même – écrit Michel Chion - un homme, un individu de sexe masculin veut mettre sous son pouvoir, capturer dans la « cage de l'écran » [...] une voix féminine, et peut-être aussi la jouissance que cette voix lui signifie ; à moins que ce ne soit le pouvoir originel dont cette voix est le signe le plus archaïque (quel pouvoir est plus originel, pour l'être humain, que celui de la Mère qui l'a porté ?). Cela finit généralement par l'échec, dans la mort, la déchéance ou le ridicule : car la voix déborde l'espace où l'on veut l'enfermer, elle échappe à la volonté du metteur en scène d'occuper et de maîtriser chaque centimètre de l'écran, elle ne se laisse pas commander et déclencher comme cela. »<sup>7</sup>

En mettant les voix des femmes sous cloche, en les réduisant à des images muettes, le cinéaste

<sup>7</sup> Michel Chion, *Op.Cit.*, p.76.

rejoint étrangement le propos d'Alain Resnais dans *Je t'aime, je t'aime* réalisé en 1968, ou même d'Andrei Tarkovski dans *Solaris* qu'il met en scène en 1972. Mais que reste-t-il au final au maître des voix? Une brune. Une blonde. Une rousse. Sans voix. Sans nom. Jamais au bon endroit. Jamais au bon moment. Fin de toute possibilité de congruence. Début de toutes les histoires, de celles qu'on (se) raconte pour faire un peu sens. Pour faire tenir un minimum sa vie debout. Pour pouvoir encore préférer les vagues à la piscine.

« Vous voulez une histoire ? ». Si ces références peuvent à première vue sembler écrasantes face à l'humour potache de « *Vous voulez une histoire ?* », elles n'en demeurent pas moins pertinentes quant à cette manière d'assujettir l'Autre au souvenir qu'on en a, à la vision qu'on s'en ai forgé et qui voue inlassablement à l'échec la relation, c'est-à-dire le simple présent. On songe à Orson Welles, à son plaisir de doubler avec sa propre voix certains personnages secondaires de ses films (Dans « *Monsieur Arkadin* » en 1955 exquis cadavre,

appartient au bout du compte des lieux, des choses, des femmes, au bout du monde, à un cinéma de la perte, à ce « transport en commun » – comme l'a dit Jean-Luc Godard – mais qui serait le témoin privilégié d'une invention de la solitude, à un art des spectres, à une invocation des fantômes, à un substitut de la mémoire qui, on le sait, oublie en premier lieu la voix des êtres que nous avons aimé.

Gilles Berger

## (JEU DE) PISTES DE TRAVAIL

### VOULOIR UNE HISTOIRE OU COMMENT FABRIQUER LES OUTILS UTILES À LA NARRATION

Le film d'Antonin Peretjatko est une invitation à la narration de par sa manière très libre d'associer les mots et les images. Il suffit pour en prendre la mesure de montrer le film aux élèves en supprimant le son, de montrer, entièrement ou sous forme de courtes scènes, comme le dirait Serge Daney, « les images livrées à elles-mêmes » : quelles histoires inspireraient-elles à chacun ? Muet, « *Vous voulez une histoire ?* » se transformerait immédiatement en petit théâtre de la polysémie car l'image toujours réclame qu'on l'investisse pour faire sens.

Si l'on désire approfondir cette première piste de travail, il suffit de convertir le dialogue en signes scripturaux, c'est-à-dire de transposer le dialogue oral en phrases écrites associées à des photogrammes, reliquats de bande-son passant par bribes dans la bande-image seule et permettant alors de constituer une sorte de banque de couvertures de livres imaginaires... Ne resterait que le plus simple: les écrire ! Antonin Peretjatko montre la voie dès l'ouverture du film.

**VOUS VOULEZ UNE HISTOIRE ? ÉCRIVEZ LA VOTRE !**



Il devient aisément possible, à partir de ce premier exemple, d'en concevoir bien d'autres, ou de faire imaginer ces associations par les élèves eux-mêmes, le plus simple des logiciels de traitement d'image permettant facilement la manipulation.

EXEMPLE :



À partir de ce qui peut constituer un travail en soi – proposer le visuel d'un livre qui n'existe pas – il devient ensuite possible d'écrire un texte – nouvelle, poésie, essai, etc. – qui puisse correspondre à ce visuel.

Il s'agit de s'appropriier le film en investissant un instant avec son propre imaginaire. « *Vous voulez une histoire ?* » peut alors s'envisager comme une véritable boîte à outils pour apprenti conteur.

## MODESTES PROPOSITIONS



### AU BOUT D'UN SOUVENIR, AU BOUT D'UN SENTIMENT ?

Dans cette séquence, j'imagine à quoi pourrait ressembler le bout du monde, il se trouve que c'est justement un endroit situé au bout du monde (le plan a été filmé à Vladivostok). J'y ai mis un plongeur : un grand saut vers l'inconnu.

Sur ce plongeur une vigie permet de voir qu'au loin qu'il n'y a plus rien. Le plan « un peu plus loin » (tourné au Lac Baïkal) répond à celui du plongeur. Le bout du monde: une étendue d'eau qui pourrait être la mer, où la vue semble dégagée mais sans aucun horizon. Et si on allait voir comment c'est un peu plus loin ? Alors on va s'éloigner de la berge comme un souvenir s'éloigne de nous, un souvenir qui va se perdre comme un petit point au fond de la mémoire.

Qu'est-ce qu'un souvenir ? Du temps dans de la pensée. On se remémore un souvenir et au bout de ce souvenir, qu'y a-t-il dans la tête ? Qu'est-ce qui lui succède ? L'inconnu. Considérant que le souvenir c'est un sentiment au passé, j'ai lié souvenir et sentiment dans la même phrase : « au bout d'un souvenir, au bout d'un sentiment ».

### VOUS, VOUS AVEZ CHOISI LES VAGUES ?

Au-delà de cette phrase qui peut faire référence à l'histoire du cinéma avec la Nouvelle Vague, on y trouve un autre sens. Veut-on vivre de façon morne ou aventureuse ? Combien de gens préfèrent la sécurité à l'aventure ? Tous les jours, dans la presse, les publicités, les assurances qu'on vous vend, une vie professionnelle, des placements financiers sûrs, on nous demande de rester sage en nous disant l'aventure c'est le danger. Le narrateur qui raconte sa vie, ses souvenirs en mouvements se définit comme quelqu'un en mouvement avec un horizon. La piscine est sans horizon, le nageur des allers-retours.

La nouvelle vague avait cette chose de particulier qu'elle a amené du renouveau dans le cinéma Français qui

s'endormait sur lui-même. Tout à coup le cinéma est parti à l'aventure.

### RICHESSSES PERDUES ?

Ce qui m'a frappé en visitant le métro de Moscou c'est la richesse des matériaux utilisés. Des mosaïques (qui me font penser à Pompéi), du marbre, des lustres. Comme si soudainement, cette chose nouvelle qu'était le communisme avait décidé que les richesses du pays allaient pouvoir profiter à tous.

Les richesses perdues, celles du passé, c'est aussi la richesse d'une idée, celle du communisme dévoyé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle pour ne plus ressembler à rien aujourd'hui.

En montrant une mosaïque, je montre une richesse artistique qui remonte à l'antiquité (celles de Pompéi par exemple) mais aussi la richesse de ce que pouvait représenter le communisme dans son jeune âge. Cependant la plus grande richesse que nous perdons tous, c'est celle de la jeunesse.

C'est beau la jeunesse, et puis un jour les idéaux se fracassent contre le réalisme et la compromission. Le jeune âge n'est plus qu'un regret.

### VOUS VOULEZ UNE HISTOIRE ?

Ce plan répond au premier : celui de « once upon a time, fuck you. The end. » où le téléphone qui sonne annonce toujours dans les films une information scénaristiquement importante. Dans un film de détective, un téléphone qui sonne annonce la découverte d'un cadavre, le début d'une enquête : on appelle le détective pour résoudre un fait divers, le film commence.

Partons du principe que nous sommes dans un film noir. Chambre d'hôtel, ventilateur au plafond, sirènes de police à l'extérieur, un vieux téléphone en bakélite sonne dans le vide.

Et si pour une fois le détective décidait de ne pas répondre ? Il dirait « fuck you » alors le film ne commence pas. The end.

C'est donc dans sa tête que le film va avoir lieu. Dans des souvenirs.

C'est aussi un refus explicite de répondre aux canons dramaturgiques du cinéma qui sclérosent parfois les films (longs ou courts).

L'image de ces statues de l'île de Pâques, longtemps mystérieuses a quelque chose de magique. Nous sommes sur une île quasi déserte avec des monuments donc une trace de civilisation avec une Histoire. Ici le petit et le grand H se confondent. Par ailleurs l'image choisie n'est pas seulement une image de statue, mais une image de côte avec des falaises et des vagues puissantes.

La phrase « vous voulez une histoire ? » est posée sur une image qui symbolise le film.

Si vous voulez une vie pleine d'histoires - au sens propre et figuré - partez en voyage. Partant du principe que l'amour est un voyage, la phrase « partez en voyage » signifie aussi « tombez amoureux ». Une histoire peut commencer : c'est pourquoi le téléphone sonne à nouveau. Vous voulez une histoire ? Débranchez le téléphone.

### UN TRAJET SANS RETOUR ?

Tomber amoureux est toujours un trajet sans retour. On part d'un point et on arrive à un autre, pour soi-même ou dans la vie de la personne qu'on a rencontrée. Ce qui est fait ne peut plus être défait. On ne revient sur son passé que par la pensée mais on ne le change pas. Si on part d'un point et qu'on arrive sur ce même point c'est qu'on a fait le tour du monde, ou de soi-même.

## BIOGRAPHIE

Né le 25 mars 1974 à Grenoble, Antonin Peretjatko est diplômé de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière en section cinéma-chef opérateur en 1999.

Il écrit et réalise plusieurs courts métrages avant de réaliser le documentaire *Derrière les barreaux* qui évoque le tournage du film de Jacques Audiard, *Un prophète*. Ce documentaire obtient le Prix du Syndicat de la Critique.

Il réalise son premier long métrage, *La fille du 14 juillet*, en 2013. Le film est présenté à la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes la même année. Le film est très bien accueilli par la critique et est nommé pour le César du meilleur premier film.

Il est identifié, avec Justine Triet, Guillaume Brac, Rebecca Zlotowski ou encore Yann Gonzalez, comme faisant partie des jeunes cinéastes français prometteurs dans le n°688 d'avril 2013 des Cahiers du Cinéma.



## FILMOGRAPHIE / ANTONIN PERETJATKO

### COURTS MÉTRAGES

1998  
*La montagne égrenée*  
documentaire

2002  
*L'heure de pointe*

2004  
*Changement de trottoir*

2004  
*French kiss*

2006  
*L'opération de la dernière chance*

2010  
*Paris monopole*

2011  
*Les secrets de l'invisible*

2014  
*Vous voulez une histoire ?*  
Prix de la Presse Télérama  
Clermont-Ferrand 2015

2018  
*Panique au Sénat*

### MAKING OF

2009  
*Derrière les barreaux*  
(making of de *Un prophète* de Jacques Audiard)

### LONGS MÉTRAGES

2013  
*La fille du 14 juillet*

2016  
*La loi de la jungle*

# WASP

ANDREA ARNOLD

Royaume-Uni / Angleterre, 2003, fiction, 23 minutes

Réalisation et scénario : Andrea Arnold / Image : Robbie Ryan / Montage : Nicolas Chaudeurge / Producteur : Natasha Marsh / Production : Cowboy Films Ltd

> Récompense : Oscar du meilleur court métrage de fiction en 2005

*Wasp*, troisième court métrage d'Andrea Arnold, met en scène une jeune britannique, Zoé, mère célibataire de quatre enfants, vivant dans un quartier ouvrier de la banlieue londonienne. Zoé lutte pour s'occuper de ses gosses qu'elle ne réussit plus à nourrir, tout en essayant de concrétiser un rendez-vous avec Dave, une ancienne connaissance pour qui elle a le béguin.

## LE STYLE D'ANDREA ARNOLD

Andrea Arnold s'inscrit dans le sillon du cinéma social réaliste anglais: installant ses récits au coeur des quartiers défavorisés, où chômage et pauvreté sont la norme, travaillant avec des acteurs non professionnels auxquels, comme Ken Loach, elle ne révèle le scénario que progressivement, assumant un aspect presque documentaire sur les ravages du tatcherisme, elle dépeint des figures malmenées par la société mais porteuses d'une force existentielle.

Toutefois, les films d'Andrea Arnold ne sont jamais de purs films sociaux. Son admiration pour Tarkovki (qu'elle cite dans de nombreux entretiens comme une de ses influences majeures) indique aussi la valeur poétique et spirituelle de son travail. À l'âpreté d'une réalité sociale impitoyable et à la brutalité des relations humaines, se mêlent une tendresse pour des êtres marginaux voire déglingués, une vision poétisée et réconfortante de la nature et des paysages,



et une caméra sensuelle au plus près de la chair de ses personnages. Son cinéma accorde également une place centrale aux jeunes femmes (adolescentes ou jeunes adultes) qui pourraient être surdéterminées par la pression sociale et la violence des rapports familiaux, abimées par des conditions d'existence sordides, dévastées par leurs désirs, écrasées sous l'ébouli de responsabilités trop tôt rencontrées, et qui pourtant manifestent une vitalité et une capacité de résistance qui défient énergiquement ces déterminismes. La réalisatrice refuse à la fois l'ordre établi et le fatalisme sociologique. Loin du conformisme moral, ses films ne cherchent pas tant à dénoncer qu'à faire partager son empathie pour des individualités aussi vulnérables que courageuses, qui aspirent fiévreusement à la liberté.

À cet égard, une cohérence très nette se dégage de sa filmographie, qui sert une évidente vision d'auteur: de ses premiers courts métrages (*Milk* en 1998, *Dog* en 2001 et *Wasp* en 2003) jusqu'à *American Honey* (2016), la cinéaste n'a eu de cesse d'affirmer son style, avec une remarquable constance. Toujours sa caméra tonique et heurtée, portée à l'épaule, est mise au service d'un processus d'immersion

dans la subjectivité du personnage principal; toujours la logique narrative, largement ouverte aux improvisations des acteurs et aux hasards des mouvements des corps, obéit au rythme instable des affects et du désir charnel; toujours un onirisme, un imaginaire enfantin, et le motif récurrent des animaux viennent tempérer la violence du réel... On a pu voir dans son adaptation des *Hauts de Hurlevent* un genre de pas de côté dans sa filmographie. Mais en réalité, le film est à plus d'un titre parfaitement raccord avec ses autres réalisations: dans cette interprétation tourmentée et audacieuse du roman d'Emily Brontë, l'on retrouve l'esprit et la touche d'Andrea Arnold, qui réussit à ne pas tomber dans le piège du classicisme et y réaffirme sa réelle singularité. C'est que celle-ci se loge autant dans ses thèmes que dans un langage visuel palpitant et sensible.

Arrivée sur le tard à la réalisation (elle fut d'abord danseuse puis animatrice télé d'une émission pour enfants), Andrea Arnold a très vite acquis une reconnaissance internationale. En 2004, *Wasp* reçoit l'Oscar du meilleur court métrage de fiction ainsi qu'une quinzaine d'autres récompenses; suivent trois prix du jury à Cannes :

en 2006 pour *Red Road*, son premier long métrage, en 2009 pour *Fish Tank* et en 2016 pour *American Honey*.

## ON NE DEVRAIT PAS JUGER

Figure du prolétariat moderne, le personnage de Zoé correspond au stéréotype de la mère isolée (qui ne connaît manifestement pas la contraception), irresponsable, immature et vulgaire, victime emblématique d'une fatalité sociale implacable. Déterminée à en découdre avec une voisine qui menace de faire un signalement aux services sociaux, elle va, nus pieds et vêtue d'une chemise de nuit, son bébé sous le bras les fesses à l'air, régler ses comptes à grand renfort d'empoignades et d'insultes. Constatant qu'il ne reste dans ses placards qu'un vieux sachet de pain de mie pourri, elle donne un paquet de sucre à ses filles pour seul repas, tout en leur précisant: « N'en prenez pas trop ! ». Cherchant coûte que coûte à conclure avec Dave, elle lui fait croire qu'elle n'a pas d'enfant et laisse ses gamins affamés dans la rue pendant qu'elle flirte au pub. S'apercevant que Kai a les babines pleines de sauce, elle se montre injuste avec Kelly, l'enguirlande lorsqu'elle devrait plutôt s'excuser. Autant de motifs donc qui suffiraient à justifier la condamnation du personnage. Sauf qu'Andrea Arnold ne le juge jamais et rejette toute vision simpliste et toute normativité morale. Résumant sa devise, elle déclare: « On ne devrait pas avoir d'a priori sur les gens, on devrait regarder chacun dans son individualité et ne pas porter de jugement ».<sup>1</sup>

Le film réussit ainsi le tour de force de rendre Zoé attachante, précisément parce qu'elle n'est jamais réduite à un cliché et que la cinéaste s'applique à montrer d'abord l'élan vital d'une jeune femme qui ne renonce pas son désir.

<sup>1</sup> Andrea Arnold : a voice of the working class women of Britain (<http://www.bitchfricks.com/2016/04/andrea-arnold-a-voice-for-the-working-class-women-of-britain.html#.WtnkpCMS9ol>)

Certes, Zoé est une laissée-pour-compte (père(s) absent(s); grand-mère trop occupée à sortir pour l'aider; société libérale qui préfère accuser les pauvres plutôt que de lutter contre les inégalités,...) ; pour autant elle n'inspire pas pitié. Si le personnage est touchant en dépit de toutes ses tares, c'est parce qu'elle porte une joie de vivre et qu'elle la partage spontanément avec ses gosses.

Aussi irresponsable soit-elle à plus d'un titre, le lien qu'elle entretient avec ses gamins n'en demeure pas moins complice et affectueux. La douceur avec laquelle est filmée la dernière séquence, apaisée et caline – la tonalité chaude des couleurs, le silence, la délicatesse et la pudeur de la caméra qui ne filme pas le regard de Zoé mais juste, en gros plan, une mère serrant contre elle son petit endormi – atteste cette volonté de la réalisatrice de ne pas tenir le langage de la cupabilisation.



Il semble qu'Andrea Arnold soit d'autant moins encline à juger le comportement de Zoé qu'elle-même fille de parents adolescents, ne cultive aucune espèce de ressentiment à l'égard de leur négligence: « J'ai grandi dans une cité entourée de champs, non loin d'une ferme, et on m'a toujours laissée très libre d'aller et venir à ma guise. Je courais partout sans surveillance, à tel point que je me suis même fait renverser par une voiture à l'âge de 5 ans... »<sup>2</sup>. De cette enfance peu protégée, elle a manifestement gardé au contraire un goût pour l'errance et la liberté.

<sup>2</sup> *Libération*, 7 février 2017, entretien avec Elisabeth Franck-Dumas

## ZOÉ ET SES TROIS RÉPLIQUES

Les trois filles de Zoé (Kelly, Sinead, Leanne) forment une troupe solidaire, telle une duplication en triple exemplaire de leur maman. Le comportement mimétique des fillettes raconte d'abord la reproduction sociale qui s'opère mécaniquement entre les générations: autant d'habitus contractés qui imprègnent les corps et les conduites et marquent socialement les êtres.

Il révèle aussi la connivence de Zoé avec ses filles, qu'elle ne se soucie guère d'éduquer aux bonnes manières (qu'elle n'a pas), mais avec lesquelles elle partage tout son temps, toutes ses mésaventures et toute sa culture, quelque populaire qu'elle soit, dans une relation qui relève plus du copinage que de la parentalité.

Plusieurs passages jouent à montrer cette osmose mère/filles :

- la scène de rixe entre Zoé et la voisine, qui s'achève sur le plan des doigts d'honneur collectifs, savamment coordonnés par Zoé.



- les références partagées à la culture pop: Victoria Beckham dont Zoé fantasme d'être la réplique; le tube *Hey Baby*, version Dj Otzi, dont les filles connaissent par cœur les paroles; le titre *5,6,7,8* du groupe Steps dont elles exécutent la chorégraphie synchronisée devant le pub; Robbie Williams que Kelly réclame d'entendre; la comptine *Wheels on the bus* chantée en chœur sur la passerelle au-dessus de l'autoroute ; mère et filles ont les mêmes goûts, les mêmes références.

- La scène des poussettes : Zoé impulse une course (« La dernière arrivée est une andouille ») et met en action dans une émulation commune toutes les filles qui dévalent la descente vers un même point de fuite.



Toute l'ambivalence de ces scènes vient pourtant de ce que Zoé se sert de cette culture commune pour faire diversion aux demandes légitimes des enfants. Il s'agit tantôt de ne plus penser à la faim, tantôt de tromper leur attente interminable devant le pub... Ambivalence accentuée encore par le fait que si Kelly occupe parfois la place d'une maman miniature, c'est moins par jeu que parce que Zoé lui commande d'autorité la mission de s'occuper de son petit frère. La complexité du récit ne néglige par ailleurs pas de souligner la singularité de chacune des fillettes. L'aînée s'identifie à sa mère et s'efforce de la satisfaire, bien que lucide et malgré la surcharge de responsabilités qui lui sont confiées; Sinead, la cadette, est plus prostrée et récalcitrante; Leanne enfin, très innocente et très affamée, n'a que la charge de sa poupée. En outre, si le partage des références solidarise le groupe, il dessine également une certaine forme de misère culturelle: la récitation de slogans publicitaires pour des enseignes de la malbouffe, qui revient comme un gimmick dans la bouche de la benjamine, atteste de sa fringale persistante autant que de praxis alimentaires malsaines et laisse supposer une consommation, elle intensive, des spots de promotion télévisuels.



## RÉPLIQUER POUR RIPOSTER

Le personnage de Zoé peut être regardé comme un être voué en permanence à se défendre contre l'adversité de sa condition et les attaques extérieures qui lui sont faites. La scène d'ouverture dévoile explicitement ce rapport de force violent par la confrontation physique de Zoé avec celle que Kelly appelle « la grosse vache ». La combattivité de Zoé y est immédiatement démontrée et en ce sens elle a une fonction programmatique. Car tout le récit n'est jamais qu'une continuation de cette lutte: sous tension permanente, Zoé se débat tant bien que mal pour exister c'est-à-dire pour ne pas renoncer à ses projets. Contre tout ce qui l'empêche et l'entrave, Zoé riposte (« T'en fais pas, je trouverai une solution », dit-elle à sa copine Joanne au téléphone), quitte à sacrifier ses responsabilités et prendre des risques inconsidérés. Cette pression atteint son apogée lors de la scène du pub: le montage alterné qui opère un va et vient régulier entre l'intérieur du bar et l'extérieur où les filles s'impatientent puis s'agitent, orchestre une montée en puissance de l'angoisse. Les allers-retours à répétition de Zoé, sous prétexte d'aller aux toilettes, (« T'as une cystite », se moque Dave) ne suffisent naturellement pas à sécuriser la situation qui s'avère de plus en plus périlleuse. Zoé doit composer à chaque instant: elle n'a pas assez de monnaie pour régler sa commande, les filles réclament de manger puis de rentrer à la maison, la « grosse vache » est là qui réitère ses menaces, Dave veut aller ailleurs (mais l'appartement est impossible, tout comme n'importe quel autre lieu d'ailleurs). Comme cette guêpe bloquée derrière la vitre (et que Zoé a délivrée), elle est prise au piège. Néanmoins elle persévère. La réponse sera de rester dans la voiture stationnée, autant dire derrière les vitres d'un aquarium.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Notons au passage la récurrence des scènes de sexe en voiture dans la filmographie d'Andrea Arnold: la voiture est un non lieu, qui raconte souvent l'absence d'un chez soi possible; en outre, l'inconfort de l'espace confiné de l'habitacle, qui entrave les mouvements des corps, contraint la mise en scène à filmer la chimie du désir dans une proximité qui confine à une relation tactile.

Face à chacune des complications, toujours plus oppressantes, Zoé improvise et s'obstine à trouver la réplique qui lui permet de poursuivre son flirt, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus ignorer son rôle de mère, lorsque l'alerte est donnée par les cris des filles.

## RÉPLICATION D'UN MOTIF

La guêpe, qui donne son titre au court métrage, apparaît à deux reprises, telle une réplique musicale (dans un intervalle, répétition d'une des notes de cet intervalle à une autre octave). Ce motif entre en dialogue avec lui-même et structure le récit en se répliant. L'animal prisonnier aspirant à s'échapper (tout comme Zoé cherche une issue à son dilemme), annonce évidemment la séquence du drame à venir, lorsque la guêpe est montrée rôdant au-dessus des poubelles (comme les filles qui ramassent les déchets de spare ribs) avant de devenir la cause d'une détresse, qui déclenche le retour précipité de Zoé à la réalité.

Symboliquement donc, la réapparition de la guêpe, moment paroxystique du récit, rappelle d'une part que les humains et les animaux obéissent aux mêmes lois biologiques - liberté de mouvement et satisfaction des besoins vitaux sont leur nécessité commune fondamentale - et dénoue d'autre part la situation, qui finit par réunir, dans un même mouvement panoramique, tous les protagonistes. Une guêpe vient de remettre les choses et les êtres à leur juste place et il va peut-être être enfin possible, comme le propose gentiment Dave, de « bavarder un peu ».

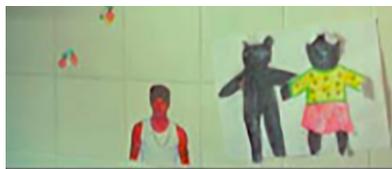
Hélène Bobroff



## PISTES DE TRAVAIL

### DÉCORS ET LIEUX

L'esthétique naturaliste du film repose pour une large part sur les décors et les lieux dans lesquels les personnages évoluent. On pourra notamment demander aux élèves de relever les éléments de décor, qui dans l'espace de la cuisine accumulent les indices socio-culturels et racontent la quotidienneté désordonnée de la famille.



De même, la narration est ponctuée par de nombreux plans de coupe sur les cités HLM et la zone industrielle de Dartford, ville natale de la metteuse en scène. En les identifiant et en les dénombrant, il est possible de reconstituer le contexte socio-économique dans le-

quel se déroule le récit et de le mettre en relation avec l'histoire du déclin industriel de la ville.

### INCONFORT DU SPECTATEUR

La caméra portée ne ménage pas le spectateur. « La caméra à l'épaule (...) donne vite la désagréable sensation d'être ballotté dans une mer en furie »<sup>4</sup> écrit un critique à propos de la méthode de filmage d'Andrea Arnold. Que penser de ce jugement de valeur ? Quelles intentions motivent l'usage de ce geste cinématographique ? Se contente-t-il de produire une sensation de ballonnement ? En quoi participe-t-il de l'effet de réel ? Quelles autres fonctions sémantiques peut-il avoir ?

En comparant notamment la séquence d'ouverture de la descente des escaliers avec la scène de jeu des fillettes sur le parking du pub (13'56"), toutes deux particulièrement saccadées, on pourrait distinguer deux fonctions différentes du même effet : essentiellement dynamique dans le premier cas (nous entrons dans le film comme jetés dans la turbulence du réel), chargé d'une dimension anxiogène dans le second (les secousses que subissent Kai puis la poupée, renforcées par les soubresauts de la caméra, témoignant d'une insécurité grandissante).

<sup>4</sup> Jacques Morice, *Télérama*, 8 décembre 2012

## BIOGRAPHIE



Née en 1961 en Angleterre, Andrea Arnold débute comme danseuse dans des shows télévisés avant de reprendre des études de cinéma et de sortir diplômée de American Film Institute Conservatory en 1991.

Elle devient alors scénariste et actrice pour la télévision avant de réaliser ses premiers courts métrages.

Elle est récompensée de l'Oscar du Meilleur court métrage de fiction en 2004 pour son film *Wasp*. elle reçoit le prix du jury du festival de Cannes ainsi que le BAFTA du meilleur film britannique en 2006 pour son premier long métrage *Red Road* et en 2009 le prix du jury du festival de Cannes ainsi que le BAFTA du meilleur film britannique pour son deuxième long métrage *Fish Tank*...

## FILMOGRAPHIE / ANDREA ARNOLD

### SCÉNARISTE

- 1982 : *No 73*, série télévisée
- 1990 : *A Beetle called Derek*, série télévisée
- 1998 : *Milk*, court métrage
- 2001 : *Dog*, court métrage
- 2002 : *Bedbugs*, court métrage télévisé
- 2003 : *Wasp*, court métrage
- 2006 : *Red Road*
- 2009 : *Fish Tank*
- 2011 : *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)*
- 2016 : *American Honey*

### RÉALISATRICE

- 1998 : *Milk* (court métrage)
- 2001 : *Dog* (court métrage)
- 2003 : *Wasp* (court métrage)
- 2006 : *Red Road*
- 2009 : *Fish Tank*
- 2011 : *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)*
- 2016 : *American Honey*

# LE REPAS DOMINICAL CÉLINE DEVAUX

France, 2015, animation, 13 minutes

Réalisation, scénario et animation : Céline Devaux / Voix : Vincent Macaigne / Image : Robbie Ryan / Montage : Céline Devaux, Chloé Mercier / Producteur : Ron Dyens / Production : Sacrebleu Productions

> Récompenses : Prix du meilleur film d'animation francophone et prix spécial du jury au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand 2016. César du court métrage d'animation 2016.

*C'est dimanche. Au cours du repas, Jean observe les membres de sa famille. On lui pose des questions sans écouter les réponses, on lui donne des conseils sans les suivre, on le caresse et on le gifle. C'est normal, c'est le repas dominical.*

Ce court métrage est une animation réalisée en peinture acrylique sur rhodoïd. Cette technique permet de créer une première version du dessin, un peu brute. Ensuite, Céline Devaux creuse, gratte avec un outil la peinture du support afin de faire sortir la lumière, des masses blanches ou grises.

Les dessins sont majoritairement en noir et blanc ; mais des touches de couleurs viennent souligner des détails ou des moments clés de la narration. Lorsque la couleur intervient, elle le fait en transparence par superposition ou en dessinant directement sur le support.

On remarque deux styles de dessin. L'un graphique, précis, plus réaliste ; l'autre « plus fluide, plus sensuel, plus brouillon » pour les digressions du narrateur par exemple.

Avant de commencer à dessiner, elle élabore une trame narrative extrêmement rigoureuse, notamment pour trouver le ton juste.

La réalisation se fait en animation traditionnelle sous caméra, avec prise d'une photo à chaque étape. Cela lui permet de dessiner, reprendre,



effacer, ajouter ; de travailler avec une équipe réduite qui se résume souvent à elle seule ; et pour ce film, sur une durée de 6 mois.

La narration est subjective, selon le point de vue de Jean, mais aussi les pensées/paroles/avis des autres personnages. On raconte ce à quoi pensent les personnages, mais on ne les montre pas dans l'acte de raconter. À quelques petites exceptions près, par exemple lorsque le père exprime son ras-le-bol du discours intrusif des tantes (07'20).

Anne Golliot-Lété et Francis Vanoye, dans *Précis d'analyse filmique*, parlent d'une « voix intérieure » qui incarne une « forme de focalisation mentale : on entend les pensées des personnages alors que ceux-ci ne parlent pas »<sup>1</sup>.

Cette voix off est incarnée par l'acteur Vincent Macaigne. L'animation est alors un sous-texte ou un sur-texte, plus souvent décollée du propos qu'illustrative ; la conjonction des deux est très significative.

<sup>1</sup> Anne Golliot Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, 2009, p.38-39.

La voix rauque et éraillée de Vincent Macaigne monte et descend au gré des montagnes russes initiées ou subies par chaque protagoniste au cours du repas. Elle est tour à tour désabusée, murmurée, criée ou dédoublée.

La musique réalisée par Flavien Berger sera « littéralement la trame de la narration et vice-versa ». C'est un ami de longue date et Céline Devaux a collaboré avec lui sur tous ses projets. Écriture et musique se sont faites conjointement.

Au départ, ce court métrage devait être une comédie musicale, mais pas au sens classique du terme, plutôt une trahison, un détournement. L'idée n'était pas d'adapter un dialogue à une musique. De plus, elle mêle drôlerie, légèreté et réflexions crues ; certaines chorégraphies retranscrivant des propos déroutants à l'aide d'images étonnantes ou érotiques.

Cependant, la réalisation d'une comédie musicale s'est avérée trop complexe, avec trop d'informations à l'image. Céline Devaux a donc écrit tardivement la voix off qui joue un rôle essentiel. Elle a contacté Vincent Macaigne car elle apprécie son travail d'acteur et la puissance de sa voix.

Le critique Stéphane Kahn écrit à ce propos dans *Bref* : « Si Macaigne est le narrateur de ce repas familial, c'est

pour donner corps, par sa voix voilée au bord de la fêlure, à l'intériorité du personnage principal, aux sentiments contradictoires qu'il porte envers les membres de sa famille. »<sup>2</sup>

L'animation foisonnante rebondit, complète, contredit cette voix off.

De plus, comme l'écrit Stéphane Kahn, ce court métrage porté par cette voix si particulière et si à propos, est un « extraordinaire et jubilatoire jeu de massacre familial ». Mais il n'est pas que cela...

C'est aussi une sorte de clip ou de ballet sur les relations douce-amère au sein du cercle familial lors d'un rituel, le repas de famille, qui cristallise des tensions multiples, comporte des passages obligés comme les poncifs ou les « questions d'usage » sur les études, met en scène des non-dits ou au contraire permet de régler ses comptes entre le fromage et le dessert. Le sujet de discussion de cette famille est l'homosexualité de Jean, que ses parents vivent « comme un curieux mélange de défaite et d'exotisme ».



Les remarques, a priori, interrogations, projections et autres fantasmes de chacun étant finalement un miroir de leurs failles et de leurs frustrations. Le tout en dansant, en chantant, avec une animation débordante et débridée mêlée à des propos crus voire insultants, mais traités avec humour et ironie.

Jean se désolidarise du modèle hétéro-normé ; et sa différence se retrouve chaque dimanche face à la curiosité de ses parents, ses tantes et sa grand-mère.



La musique mêle les sons de la table à une musique originale. Une fois que le repas débute et que la discussion est lancée, les différents membres de la famille se mettent tour à tour en scène lors d'une chorégraphie très graphique entraînante, loufoque, dérangeante, sur-réaliste. On alterne entre effet chorale de cette famille, solo et portraits que Jean fait de chacun.

« Les flux qui traversent les personnages imaginés par Céline Devaux constituent la matière première de son écriture et de ses dessins, animés et travaillés autant par la bande dessinée, les arts numériques, la peinture, l'art contemporain, la littérature, que par l'univers musical de son partenaire d'écriture et compositeur Flavien Berger. En conteuse d'histoires à la fantaisie noire et débridée, Céline Devaux invente des figures et ausculte la banalité crue d'un quotidien transfiguré par la morbidité des pensées mises en mots et en images. Les incarnations se rabougrissent ou s'étirent, existent souvent de façon morcelée, ne sont plus soumises aux lois de la gravité. »

Erwan Floch'lay et Nicolas Thévenin, *Répliques n°10*.

Au cours de ces mises en scène, de ces portraits chorégraphiés, on sera attentif aux mots, au ton, au sens et aux images. Un jeu savamment orchestré se tisse entre ce qu'on dit, ce qu'on montre et ce qu'on pense ou ressent véritablement.

03'00 - Le portrait de la mère glisse inexorablement vers un numéro de danseuse burlesque, dans son verre de Martini telle une Dita Von Teese, un peu passée de mode, ou nue sur une cuillère en bois, version old school de Miley Cyrus et sa boule de chantier. Néanmoins, Céline Devaux explique que même si elle est languée, ridicule, raconte n'importe quoi, dépasse les bornes, elle est une reine qui aime son fils.



La séquence se termine d'ailleurs par un moment de tendresse fils-mère toujours savamment saupoudré d'humour prosaïque et de décalage.

Des frustrations de la mère, on passe sans transition au gigot, pièce maîtresse d'un repas dominical réussi... C'est à ce moment-là qu'on pense un peu, beaucoup, à Piccoli qui quitte la table en répliquant aux autres convives : « Je vous emmerde avec vos dimanches et votre gigot à la con ! Merde ! » dans une scène de repas d'anthologie dans le film de Claude Sautet, *Vincent, François, Paul et les autres* (1974).

Réplique que Jean peut penser, mais ne prononcera jamais, comme il ne renoncera pas à participer au traditionnel repas dominical. Au contraire, il embrasse tendrement sa mère, il trouve ses tantes drôles et n'en veut pas à son père d'être incapable de lui dire ce « quelque

<sup>2</sup> <https://www.brefcinema.com/blog/cahier-critique/le-repas-dominical-de-celine-devaux.html>

chose » qui flotte entre eux parce que continuer de parler en « faisant semblant » c'est parfois « agréable ». Il y a des incompréhensions, des débordements parfois violents, mais aussi beaucoup de tendresse.

06'05 – Les tantes « vieilles, vierges et rapidement ivres » ; duo poil à gratter, sel et poivre, qui multiplie les clichés, les remarques déplacées voire d'une grande violence et qui semble ne former qu'une seule et même personne. Ce « dessert » passe presque tout seul grâce à la drôlerie d'un bon mot, l'entrain de la musique et une animation dynamique.

Toutefois un arrière-goût subsiste, au sein de la danse et des images festives, la violence et le malaise transparaissent ; on se sent un peu inquiet...voire menacé par leur logorrhée, leur sourire carnassier.



Le père et la mère au-delà de leur couple, ont en commun leur mélancolie.

Les éléments sur le père interviennent par petites touches et font l'objet d'un portrait plus développé à 07'18.

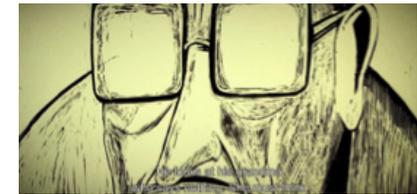
Son ivresse (qui n'est pas sans rappeler celle de Jean pour supporter le repas) est proportionnelle à ses non-dits. Le motif de la bouteille et du verre étant récurrent.

Son discours sur la vie est illustré par les poncifs censés représentés les étapes supposées obligatoires : voiture familiale, maison, enfants, objets de consommation du quotidien. Son fils essaye d'échapper aux questions et remarques ; lui essaye d'échapper à cette vie de famille traditionnelle et routinière qu'il semble ne pas avoir choisi ; comme ses enfants qui sont des « accidents » mais qu'on aime quand même.

Il sort du cadre de la photo de famille. Il tente d'échapper à la maison dans un jeu de bonneteau revisité. Qu'importe la famille pourvu qu'on ait l'ivresse. Sa chorégraphie est faite de bouteilles colorées, de tableaux à la Jérôme Bosch où il apparaît et disparaît aussi glissant qu'il est mutique et immobile dans la réalité.



09'07 – Portrait de la grand-mère aussi bref qu'intense et corrosif en termes de relations familiales.



Même si on grandit et s'émancipe, la famille s'infiltré partout ; et à moins de choisir une rupture définitive, l'amour, les liens subsistent, malgré les désaccords et la complexité des rapports.

« La famille est un trou sans fond. On ne peut pas y échapper, dans la vie comme à l'écriture. On vit à défaut de famille, malgré sa famille, grâce à sa famille. Si on ne les aime pas, il faut se justifier, si on les aime trop aussi. C'est passionnant. »<sup>3</sup>

Dans ce court métrage, les images et motifs entrent et sortent du cadre de tous côtés, y compris la profondeur. Les motifs se répètent et s'entrechoquent. Les gestes vocaux savamment orchestrés de Vincent Macaigne sont parfois plus importants que ce qui est dit ; et selon les scènes, la parole se retrouve débordée par l'image.

Claire Avit

<sup>3</sup> Céline Devaux, *Breakfast avec Le Repas dominical*, Clotilde MyDylarama, 13/02/2016.

## AU MENU ...

### AVANT LE VISIONNAGE



À l'aide de l'affiche et du synopsis, expliquer la position de Jean et ce qu'il ressent ; qui sont les différents membres de sa famille et pourquoi ils sont positionnés ainsi.

Écouter à l'aveugle la bande son jusqu'au titre (01'18).

Quelle animation peut-on imaginer ?

### APRÈS / PENDANT LE VISIONNAGE

Les ennuis de Jean débutent dès qu'il est assis. Il a rejoint le cercle ; la représentation peut commencer.

Séquence 01'50 à 02'36



Observer et commenter les liens/décalages entre images et voix off. Remarquer les différences d'échelle entre les personnages et/ou les éléments représentés ; voir comment Jean essaye de s'échapper du cadre ; la manière dont les transitions très fluides s'effectuent par un mouvement et/ou une métamorphose d'un élément.

À l'origine, Céline Devaux avait prévu un personnage supplémentaire : le petit frère de Jean âgé d'une dizaine d'année. Il aurait passé son repas à réaliser des « constructions délirantes » avec sa nourriture ; présence silencieuse qui ne serait intervenu que lors du chœur final.

On peut réfléchir sur le choix qui a été finalement fait de ne pas l'inclure ; voir ce que signifiait ou ce qu'apportait ce personnage (rappel muet que les adultes ne font pas attention à ce qu'ils disent et devant qui ; symbole que ce repas et tout ce qui va avec sont un cercle sans début ni fin auquel il aura sans doute droit lui aussi quelques années plus tard) ; voir si un autre personnage reprend des éléments attribués à cet enfant.

Jean est un jeune adulte qui prend son indépendance et ne partage plus le quotidien de ses parents. D'où cette cristallisation et ce resserrement du temps partagé lors de moments symboliques comme le repas du dimanche.

Voir les étapes de ce temps resserré et les transitions. S'attarder plus particulièrement sur les enjeux de la scène de début et celle de fin.

## EN ACCOMPAGNEMENT

### CÉLINE DEVAUX ET SES RÉALISATIONS

> <http://labrasserieeducoort.com/break-fast-avec-le-repas-dominical/>

> <http://cinema.arte.tv/fr/article/le-repas-dominical-de-celine-devaux>

> <http://cinema.arte.tv/fr/article/making-le-repas-dominical>

> <https://www.arte.tv/fr/videos/078666-015-A/court-circuit/> : En 1 minute, elle résume *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton.

> Article de Stéphane Kahn : <https://www.brefcinema.com/blog/cahier-critique/le-repas-dominical-de-celine-devaux.html>

### COMÉDIES MUSICALES ET CHORÉGRAPHIES

Les films de Jacques Demy, notamment *Peau d'Âne* ; la symétrie et la folie de Busby Berkeley ; chez Walt Disney, l'animation de *Fantasia* ou la scène du repas dans *La Belle et la Bête* ; les choix musicaux et les prises de vue osées de Lars Von Trier dans *Dancer in the dark*.

### ANIMATION ET FAMILLE

Travail du réalisateur anglais Joseph Pierce dans *A Family Portrait*. Court métrage de 5 minutes réalisé en 2009.

Un portrait de famille tourne mal à mesure que jalousie et soupçons se font jour, sous le regard implacable du photographe. Le malaise règne à la fin de la séance, laissant présager une journée mémorable.

> <http://www.formatcourt.com/2010/01/a-comme-a-family-portrait/> (film + critique + interview de Joseph Pierce).

### ANIMATION

Réalisations de David O'Reilly, dont Céline Devaux apprécie la « subtilité ». Il « parsème ses films de phrases courtes mais expressives, en laissant l'animation exprimer l'essentiel ».

> <http://tracks.arte.tv/fr/david-oreilly>

Dessins de William Kentridge pour son trait, sa poésie, qui l'ont inspirée : *Stereoscope* (1998) et *Obesity and Growing Old* (1991)

### ANIMATION ET MUSIQUE

*Les Triplettes de Belleville*, Sylvain Chomet, 2003, 1h20. Pour les performances scéniques avec des objets du quotidien comme un aspirateur ou un frigo.

### MUSIQUE

Court métrage *Music for one apartment and six drummers*, de Ola Simonsson et Johannes Stjerne Nilsson (2001) 09'00.

### REPAS DE FAMILLE

On peut montrer des extraits d'*Un Air de famille* de Cédric Klapisch (1996).

Comme tous les vendredis soirs, les Ménard se retrouvent dans le café que le père, décédé, a légué à son fils Henri, le mal-aimé de la famille. Mais ce soir-là n'est pas tout à fait comme les autres. Betty, la sœur d'Henri, éternelle révoltée, a décidé de rompre avec Denis, le garçon de café qui travaille avec son frère. Philippe, le fils préféré, cadre dans une grande entreprise, est passé à la télévision. Sa mère encense sa prestation et entend que chacun lui rende le même hommage. Et puis ne va-t-on pas célébrer l'anniversaire de Yolande, la femme de Philippe ? Mais que fait donc Arlette, l'épouse d'Henri ? Pourquoi tarde-t-elle autant ? Peu à peu, chaque membre de la famille dévoile ses blessures secrètes. Impassible, le chien paralysé refuse de bouger... ou des scènes de repas d'*American Beauty* de Sam Mendes (1999), pour les apparences, le jeu de massacre en famille, l'ironie, la frustration et les désirs cachés.

> <https://www.youtube.com/watch?v=d3xVWjhvRI> (Arte Blow up : un panorama sur le repas au cinéma)

## BIOGRAPHIE

Née en 1987. Réalisatrice et illustratrice ; monteuse et scénariste.

Formation initiale en classes préparatoires littéraires et en histoire.

Elle intègre l'École des arts décoratifs de Paris durant 5 ans pour devenir illustratrice, mais lors de sa 1ère elle a un véritable coup de coeur pour le cinéma d'animation. *Vie et mort de l'illustre Grigori Efimovitch Raspoutine* (2012) est son film de fin d'étude. Il a été sélectionné et récompensé dans de nombreux festivals.

Elle collabore à divers projets plastiques, films d'animations et illustrations (pour l'hebdo *Le 1* par exemple).



## FILMOGRAPHIE / CÉLINE DEVAUX

### COURTS MÉTRAGES

2010  
*Skeleton*

2011  
*L'affreux Freud*

2011  
*1000 murs*

Court métrage promotionnel pour l'Abbaye de Fontevraud (Centre culturel de l'Ouest)

2012  
*Vie et mort de l'illustre Grigori Efimovitch Raspoutine*  
Animation ; directrice de la photo ; monteuse ; réalisatrice.  
Meilleur film d'animation francophone (SACD) au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand

2013  
*L'Onde nue*  
Court métrage réalisé pour Radio France.  
Céline Devaux imagine la radio du futur ; sur une musique de Flavien Berger  
<http://www.dailymotion.com/video/k5EsOzH48x1wNX4MbfV>

2015  
*Le Repas dominical*  
César du meilleur court métrage en 2016  
Prix du Meilleur Film d'Animation francophone SACD, Prix Spécial du Jury au festival du court-métrage de Clermont-Ferrand 2016

2015  
*Gravité*, clip de Flavien Berger  
Réalisation (stagiaire Rosalie Loncin ; avec qui elle a travaillé en collaboration pour *Le Repas dominical*).

2017  
*Gros chagrin*  
Effets visuels ; réalisatrice.  
Lion d'or du court métrage à la Mostra de Venise en 2018

# AÏSSA CLÉMENT TRÉHIN-LALANNE

France, 2014, fiction, 8 minutes

Scénario et réalisation : Clément Tréhin-Lalanne / Voix : Bernard Campan / Image : Romain Le Bonniec / Montage : Mona-Lise Lanfant / Producteur : Pauline Seigland, Michel Tavares, Karine Blanc / Production : Takami Productions

> Récompenses : Prix producteur au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand en 2015 et mention spéciale au Festival de Cannes 2014

*Aïssa est congolaise. Elle est en situation irrégulière sur le territoire français. Elle dit avoir moins de dix-huit ans mais les autorités la croient majeure. Afin de déterminer si elle est expulsable, un médecin va examiner son anatomie.*

L'actualité et un ancrage dans le réel comme point de départ : un article « *Après l'ADN, des contrôles au poil* » paru sur le site *Rue89* en octobre 2007, dénonce le recours à des tests osseux et de puberté - dont la validité scientifique n'a jamais été reconnue - pratiqués par un médecin expert auprès de la Cour d'appel, afin de déterminer l'âge civil de deux jeunes congolaises, procédure pouvant mener à leur expulsion du territoire. Le sujet interpelle le réalisateur qui décide de s'en emparer pour mobiliser plus largement l'opinion publique.

Film militant, *Aïssa* se concentre exclusivement sur la visite médicale de la jeune fille, qui dérange par son mécanisme implacable et glaçant.

Il est sans cesse question de répliques, de reproductions dans *Aïssa*, tant par le traitement sonore, de celui du corps que par le sujet lui-même.

## RÉSONANCES SONORES

Dans *Aïssa*, le travail du son interpelle forcément. D'une entrée classique avec un son intra-diégétique qui brouille un peu les pistes, ou du moins,



qui ne nous renseigne pas vraiment sur les lieux où nous nous trouvons - le bruit des pas qui accompagnent la caméra et qui ne sont même pas interrompus par le jump cut qui nous fait passer de l'extérieur à l'intérieur du bâtiment avant même d'avoir franchi les portes coulissantes - des sirènes lointaines, une sonnerie de standard téléphonique.. ni même sur la nature de l'intrigue, du fait d'un dialogue en arrière plan à peine audible, le son se complexifie en superposant son in et son extra-diégétique et en jouant sur les couches temporelles. En cela, nous pouvons déjà parler de répliques. L'interrogatoire qui nous est donné à entendre ne se produit pas sous nos yeux mais a posteriori, et il ne nous sera d'ailleurs jamais donné à voir. À l'image alors, l'attente d'Aïssa assise devant la porte de ce que nous découvrirons être un cabinet médical. Nous avons donc un temps d'avance sur le personnage et apprenons une partie de ce qui l'attend derrière elle. Le son in n'a pas pour autant disparu, nous percevons encore les pas dans le couloir ou même ceux de la boucle de son sac quand elle commence à s'agiter par nervosité du fait de son impatience et/ou de son appréhension.

Le plan serré sur le dictaphone introduit encore une autre dimension sonore. Le dé clic du déclenchement de l'ap-

pareil - qui, lui non plus, n'est pas illustré par l'image - pourrait nous conduire sur la piste de l'enregistrement du compte rendu de la visite médicale faite par le médecin. Mais il s'agit à nouveau d'une fausse piste.



C'est la fonction lecture d'un son précédemment enregistré qui est enclenchée, le son passant par le haut-parleur du dictaphone après avoir été capté par le micro. C'est un son restitué par l'appareil et non un son direct de la voix du médecin. La notion de durée se brouille et les couches temporelles se superposent d'autant plus. Elles nous bousculent dans notre rapport au temps. L'examen médical n'a pas encore eu lieu, mais l'enregistrement du rapport du médecin a déjà été réalisé et nous en écoutons le résultat.

Autre réplique, celle du contenu même de compte-rendu. L'acteur Bernard Campan lit un vrai rapport de médecin qui a été transmis par RESF (Réseau Éducation sans Frontières) au site d'informations en ligne *Rue89* en 2009. Même si le texte et certaines informations ont été restructurés ou modifiés pour les besoins de la narration, l'avis du

médecin qui fait suite à l'examen médical existe réellement, il s'agit d'une reproduction, en grande partie fidèle, d'un support existant.

C'est l'image qui peut parfois illustrer la bande sonore et non l'inverse. Le contenu du rapport revêt toute son importance et nous n'en perdons aucun détail. Les tampons encreurs viennent appuyer, par leur caractère officiel, la conformité des observations menées dans le cadre de la procédure d'examen par le médecin expert auprès de la Cour d'appel, qu'il « certifie » avoir réalisées. Lors de l'examen mammaire ou de l'examen dentaire, l'image vient à nouveau se conformer au son. Cependant, cela n'a rien de systématique car le son peut venir en conclusion d'un examen déjà réalisé, comme pour la pesée. Le cadran de la balance est bien visible, la voix du médecin vient ensuite attester du poids de la jeune femme alors que par un jeu d'inversion, sa taille nous est donnée avant la mise au point sur la toise. Dans tous les cas, il s'agit bien de délivrer des preuves irréfutables. Le temps s'étire davantage entre la mention de la radiographie du poignet et le plan qui nous la présente. Il y a une discordance à l'image avec la prise du pouls, même le cadrage nous montre bel et bien cette partie de son corps.

Là encore, le son in et le son off viennent se superposer. Dans ce labyrinthe sonore, l'usage de la voix-off nous délivre aussi quelques réponses. Le médecin n'est jamais identifiable autrement que par sa voix par laquelle il a décliné son identité (et fait décliner celle d'Aïssa). Difficile alors de le considérer comme l'unique responsable de ce que Aïssa subit, dans cette procédure très impersonnelle et purement administrative. Pour le réalisateur : « ces examens [sont menés] en notre nom, à nous de Français, et du coup, je ne voulais pas qu'on identifie un méchant dans le film. »<sup>1</sup>.

## LE CORPS PRIS DANS LE CADRE

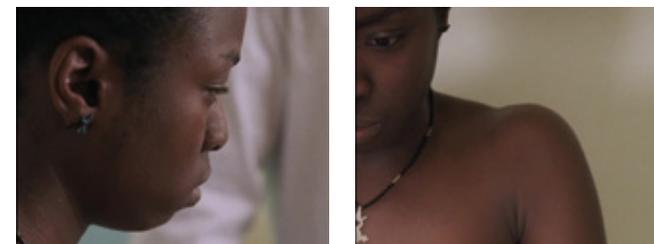
Tout comme la bande sonore habilement travaillée, l'image qui nous renvoie le corps d'Aïssa structure la narration. Le format 4/3 la contraint dès les 1<sup>ers</sup> plans. Un corps qui ne nous est pas dévoilé immédiatement. Aïssa en mouvement, filmée de 3/4 dos, caméra à l'épaule. Nous soutenons alors le rythme de son pas décidé, avec des accélérations rendues par le recours au jump cut.



Un changement d'axe, en plan rapproché laisse découvrir son visage mais elle n'est pas seule à occuper le cadre, partagé plus ou moins avec son accompagnateur. Le champ accorde ensuite toute sa place au corps d'Aïssa, visible dans son ensemble et centré à l'image mais toujours dans un cadre qui l'entrave déjà et qui génère des mouvements d'agitation. Les deux séquences en plan moyen du film (la deuxième étant la toute dernière séquence) laissent la place au vide : le corps quitte le champ soit parce qu'on l'engage à le faire dans le premier cas, soit parce qu'elle en sort délibérément une fois la sentence prononcée (même si elle n'en a, elle, vraisemblablement pas encore connaissance) mais l'examen médical a été suffisamment éprouvant pour faire naître en elle (comme en nous) un sentiment d'aversion.

L'étude menée par le médecin donne lieu à une succession de plans serrés qui morcellent chaque partie du corps d'Aïssa, rythmée par la procédure des différents examens cliniques visant à catégoriser, classer, mesurer, évaluer chaque détail de son corps, examiné au plus près. La caméra n'est pas toujours subjective – nous ne sommes pas toujours dans le regard du méde-

cin, celui-ci pouvant faire face à la caméra mais le cadre fait pression sur le corps de la jeune femme. L'image cherche à confirmer la validité du rapport du médecin, apportant tout du moins la preuve que tous ces examens ont bien été réalisés, même si elle n'illustre pas systématiquement tous les éléments présents dans le compte-rendu.



Chaque plan sur l'expression du visage d'Aïssa, regard souvent baissé, révèle le malaise de la jeune femme dans son mise à nue, le sentiment d'être atteinte dans son intégrité. Les parties de son corps occupent même parfois tout le cadre et nous engage à accorder toute notre attention, dans une démarche identique à celle du médecin et apprivoise notre pulsion scopique dans une approche assimilable au voyeurisme. Nous en oublions le hors-champ visuel : la caméra ne nous montre plus que ce que nous savons voir. Le cadre agit comme un cache, comme une mutilation, en nous présentant un double réduit. Il génère à la fois attirance et répulsion. Il enferme. « L'objet d'étude » toujours contraint par le format n'évolue que très peu dans l'espace, ses mouvements étant limités par le cadre.



<sup>1</sup> Interview *Court-Circuit* Arte, 30 janvier 2015

La question du double se confirme avec l'utilisation de la radiographie qui occupe tout le cadre. L'objet renvoie lui-même à la reproduction, à la réflexion d'une partie du corps sur une pellicule photosensible, à l'imagerie – une image recréée - destinée à visualiser. Tout est scruté, même le corps interne traversé par les rayons X, reconstitué sur un négatif devant être mis en lumière pour être lisible. Image enregistrée mais déformant la réalité, ne laissant apparaître que l'ossature du un fond noir.

Alors que son sort est scellé par la porte qui claque annonçant la conclusion du rapport médical retransmis par le dictaphone, le corps d'Aïssa – plus partiellement revêtu qu'à son arrivée - a quitté le champ. Il a perdu de son intégrité.

## RÉPÉTITIONS HISTORIQUES

Un article de presse dénonçant le recours au test osseux pour estimer l'âge supposé de sans-papiers est à l'origine de l'écriture du scénario de ce film engagé et militant qui condamne ces pratiques dont la validité scientifique n'a jamais été avérée (dans le compte-rendu, le médecin appelle à la « plus grande prudence » quant aux « tables d'ossification anciennes [...] établies à partir d'une population caucasienne et nord-américaine. ») Réserves finalement balayées peu après à l'énoncé de sa conclusion. Le parallèle avec d'autres processus plus anciens de catégorisation des populations humaines selon des critères raciaux est évident à établir. Alors que ces procédés d'un autre temps sont unanimement condamnés par le bon sens moral et l'absence de fiabilité scientifique, pourquoi recourir encore aujourd'hui à des examens dérivés tout aussi condamnables ?

Interpeller le spectateur par le ton particulièrement froid et cinglant d'un film qui calque sa forme sur un rapport administratif dicté et déshumanisé renforcé par les génériques au silence pesant et utilisant une police de caractères blancs sur fond noir qui rappelle l'écriture des rapports officiels tapés à la machine à écrire.

Le choix de la pellicule Super 16 (plus contraignant techniquement, 50 minutes de rushes ici obligeant à l'efficacité dans la mise en scène) est une référence appuyée aux films qui ont pu consacrer une ou plusieurs séquences à cette question de la mesure de l'humain dans l'objectif de le classer par espèce pour mieux l'exclure.

Sorti en 1976, à une période où les travaux de plusieurs historiens commencent à accabler la France pour sa responsabilité dans la déportation des juifs, Mr. Klein de Joseph Losey s'ouvre sur un test de judéité pratiqué sur une femme par des médecins français sous le régime de Vichy. Dans cette séquence, les étapes sont identiques à celle de l'examen médical d'Aïssa : diverses mesures et observations...



... puis des conclusions tout aussi sujettes à controverse, les médecins employant le conditionnel, n'étant jamais dans l'affirmation catégorique avec l'utilisation du verbe « paraître » dans leur rapport final. Dans les deux cas, il faut obtenir des résultats qui justifient de telles pratiques et leurs réserves de langage ne seront vraisemblablement pas retenues.

Ici, le médecin est identifié à l'image, dans son rôle de fonctionnaire zélé qui applique à la lettre des préconisations venues dont on ne sait où.

La mise à distance est plus marquée mais l'effet de la mise en scène n'en perd pas pour autant en froideur et en cruauté.

Autre exemple, autre période, celle du XIX<sup>ème</sup> siècle et de la découverte des peuples africains qui commencent à subir la colonisation et que l'on fait venir en Europe pour les exhiber. Une autre histoire ancrée dans la réalité, celle de la vie de Saartjie Baartman, portée à l'écran par Abdellatif Kechiche en 2010 dans *Venus Noire*. La dénonciation du racisme y est, là aussi véhémente, et la reconstitution des cabinets de médecins du XIX<sup>ème</sup>, tout aussi fidèle à ceux des années noires de la Collaboration.



Sous couvert de pseudo-études scientifiques et médicales, le corps de cette jeune femme, originaire du peuple Hottentote et victime d'hypertrophie au niveau des hanches, des fesses et du sexe, est scruté, dessiné et mesuré. Elle est contrainte de l'exhiber devant un parterre d'hommes blancs convaincus de leur supériorité culturelle.

Un recours récurrent à l'anthropométrie.

Dans chacun de ces extraits comme dans *Aïssa*, le regard méfiant, parfois désabusé mais toujours apeuré de ces femmes est tout aussi saisissant.

Céline Rochon

Deux axes peuvent être travaillés pour une approche formelle du court métrage de Tréhin Lalanne.

### LA SÉQUENCE DE L'ATTENTE

Située à 1'04 du début du film, la séquence rompt dans sa forme avec les plans précédents et permet d'annoncer plusieurs enjeux narratifs majeurs du film. Succédant à une série de plans filmés caméra portée à l'épaule, ne nous laissant que très peu d'informations sur le lieu, les personnages et l'action concernée (montage cut, cadrage en plans serrés avec un effet travelling avant puis arrière ne dévoilant qu'une partie du corps d'Aïssa en mouvement, jeu sur la profondeur de champ...), un plan de transition commence à se fixer sur elle de profil en l'accompagnant dans son changement de position. Suit alors, par un raccord regard dans le hors champ, un long plan apparemment fixe d'une minute et 13 secondes, qui diffère des précédents par sa durée et qui trouvera un écho dans la toute dernière séquence du film pour sa temporalité et son traitement formel.



Rupture de rythme avec la séquence d'ouverture, changement de position de la caméra – qui n'est donc a priori plus mobile mais qui est aussi plus à distance. De caméra subjective qui nous engageait à accompagner le personnage sans trop en savoir plus, elle pose notre regard dans un cadre plus large qui nous laisse découvrir enfin entièrement le corps d'Aïssa assise, centrée dans le cadre et dans l'attente. Mais un cadre qui la contraint : à gauche par l'amorce d'une cloison dont la ligne n'est pas parfaitement verticale mais légèrement à l'oblique et qui empiète donc un peu plus sur le cadre et une porte close à droite. Nous scrutons alors chaque détail, chaque changement d'expression dans le visage

d'Aïssa, chaque mouvement. Désormais, ce n'est plus la caméra qui génère ou accompagne le déplacement mais - même s'il y a un léger mouvement d'appareil, la caméra n'étant pas totalement fixe - elle ne fait plus que capter les mouvements : ceux de la tête d'Aïssa et de ceux qui entrent et sortent du champ venant encore davantage obstruer le champ, réduire l'horizon et l'espace de liberté d'Aïssa. L'inquiétude, l'impatience et la nervosité se lisent alors sur son visage. C'est par le son que la narration reprend. Jusqu'alors, seul un son in (les bruits de l'extérieur, les conversations, les pas dans le couloir, les sirènes...) constituait la bande sonore des premiers plans et du début de la séquence. Rupture auditive également avec l'introduction d'un dialogue dont les deux interlocuteurs ne nous sont pas donnés à voir. C'est un des éléments majeurs de la structure et du traitement de la chronologie dans le court métrage : le son aura désormais toujours un temps d'avance sur l'image, plus de synchronisation. Un interrogatoire qui renvoie immédiatement à la question de l'identité, thème central d'Aïssa. Dès lors, le son semble primer sur l'image, nous délivrant des informations que nous attendions. Mais les indications restent partielles et elles nous sont dévoilées qu'avec économie. À nous d'établir la correspondance avec l'image : la voix féminine est sans doute celle de la jeune fille qui nous fait face mais qu'en est-il de la voix masculine ? Plusieurs hypothèses potentielles encore, nous n'avons pas toutes les clés : est-ce un policier, un juge ? La situation en milieu hospitalier n'a encore rien d'évident (sauf pour les plus observateurs ont pu repérer un brancard dans la profondeur de champ des premiers déplacements dans les couloirs). Se pose alors la question de la place du corps des hommes à l'image et de celui du médecin en particulier.

Après la découverte de son statut en fin de séquence, il ne restera identifiable que par sa voix. Un quiproquo fait suite à l'énonciation de l'identité au sujet de la provenance : Aïssa manifeste son intégration à son pays

d'accueil alors que « l'enquêteur » la renvoie immédiatement à ses origines ethniques. L'inconfort se lit toujours à l'image. L'agitation corporelle et l'inquiétude visible sur le visage d'Aïssa apparaissent comme des signes prémonitoires au malaise que génère cet interrogatoire. Après avoir abordé la situation professionnelle et scolaire, vient la question de l'âge, question cruciale et centrale de par la redondance avec la précision de la date de naissance mais surtout par sa traduction visuelle : la porte s'ouvre sur sa réponse, sur sa justification qui vient confirmer l'information précédente qu'elle avait délivrée. Ce sera donc tout l'enjeu de cette visite. Le cadrage nous révèle ou nous confirme désormais la fonction de l'interlocuteur. Le bas de son corps laisse apparaître une blouse blanche. Retour au son in et à la synchronisation son/image, aux bruits du couloir et des pas : l'échange avec le médecin ne se fait que par la gestuelle, sans un mot dans une totale froideur qui va continuer à dominer tout l'examen à venir. Aïssa quitte le champ et pénètre dans un nouvel espace invisible. Le cadre laisse la place au vide, décliné dans le tout dernier plan glaçant qui clôt le film avec une résonance encore plus forte.



L'analyse de cette séquence permet donc d'identifier plusieurs éléments formels qui structurent le court métrage : le traitement du cadre, l'amorce de la focalisation, la particularité du décalage chronologique entre l'image et le son, l'alternance entre un montage cut et des plans plus longs, la sobriété et l'efficacité de la mise en scène...

## LA DÉNONCIATION DES MESURES ANTHROPOMÉTRIQUES

Le propos assumé du réalisateur est de dénoncer des pratiques d'un autre temps et d'alimenter la polémique autour de la validité scientifique sur laquelle elles continuent de s'appuyer. Une fois encore, au-delà du fond, la forme sert l'argument militant. Une analyse comparative avec deux longs métrages peut permettre de s'interroger sur les dispositifs mis en œuvre visant finalement à atteindre le même but.

Joseph Losey ouvre *Mr Klein* sur les tests de judéité, pratiqués en France, par des médecins français pendant l'occupation allemande. À deux reprises, dans *Venus noire* (séquence d'ouverture et à 1h41 de film), Abdelatif Kechiche présente les mesures anthropométriques réalisées par l'Académie royale de médecine en France au XIX<sup>ème</sup> siècle sur une femme-esclave Hottentote exhibée en Europe pour son hypertrophie des hanches, des fesses et du sexe. Devenue bête de foire, on pense aussi à *Elephant Man* de David Lynch. Un discours à teneur politique commun dans un contexte historique différent : l'esclavagisme au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'antisémitisme en France pendant la 2<sup>nde</sup> guerre mondiale, les sans-papiers aujourd'hui. Des pratiques similaires. Quels choix cinématographiques et de mise en scène, les trois réalisateurs opèrent-ils pour condamner ces procédés ? Le corps scientifique et médical est-il le seul à être incriminé ? Dans quel point de vue est-on placé ? Comment la mise en scène et le cadrage viennent-ils plus ou moins nous impliquer dans ces études qui se prétendent scientifiques ?

Clément Tréhin-Lalanne s'interdit toute mise à distance : gros plan, recours à caméra subjective qui nous place parfois mais pas systématiquement dans le regard du médecin.

Au-delà des tests pratiqués - dont la fiabilité est actuellement remise en question par l'Académie de Médecine et la Cour européenne des droits de l'Homme - et des dispositifs cinématographiques mis en œuvre, il s'agit bien toujours de dénoncer le racisme qu'entretient notre société au fil de l'Histoire.

## BIOGRAPHIE

Clément Tréhin-Lalanne, né en 1983, est originaire de région parisienne. Il tourne *L'attente* alors qu'il prépare sa licence d'Arts du spectacle - parcours études cinématographiques et audiovisuelles. Il réalise ses premières expériences professionnelles au cinéma sur des longs métrages en tant que régisseur et régisseur adjoint (*La famille Wolberg* d'Axelle Ropert ou *Quai d'Orsay* de Bertrand Tavernier notamment), travaillant parallèlement sur son deuxième court métrage *Lucien*. Cinq ans plus tard, il passe de nouveau derrière la caméra après avoir écrit le scénario d'*Aïssa*. Le court métrage a reçu un très bon accueil dans près de 150 festivals dont la mention spéciale suite à sa sélection en compétition officielle au festival de Cannes et le prix Procirep du producteur au festival international du court métrage de Clermont-Ferrand en 2015.



## FILMOGRAPHIE / C. TRÉHIN-LALANNE

### COURTS MÉTRAGES

2004

*L'attente*

2009

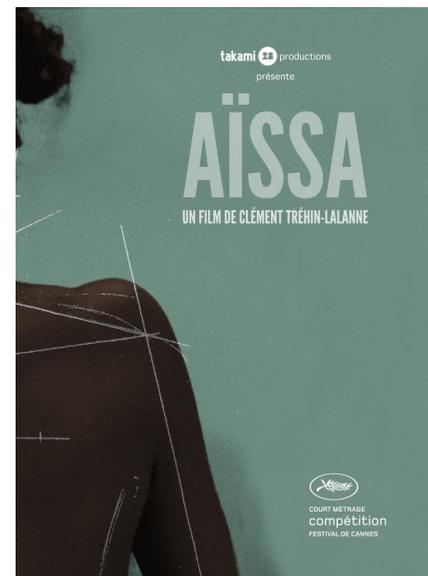
*Lucien*

2014

*Aïssa*

2018

*La Jupe d'Adam* (post-production)



# RÉPLIQUE ANTOINE GIORGINI

France / Belgique, 2016 fiction, 18 minutes

Réalisation et scénario : Antoine Giorgini / Image : Thomas Bataille / Montage : Cyril Slobodzian, Nicolas Sburlati / Producteur : Benoît Roland, Marie Dubas / Production : Wrong Men et Première Ligne Films

> Récompenses : Prix égalité et diversité et prix d'interprétation masculine - Festival du court métrage de Clermont-Fd 2016

*Aujourd'hui, Tony passe une audition au conservatoire d'art dramatique. Mais son meilleur ami Steven, censé lui donner la réplique, n'est pas là. Après avoir échoué à lui trouver un remplaçant, Tony quitte les lieux, déterminé à ne plus jamais adresser la parole au traître.*

## RÉPLIQUE OU LE DÉTOURNEMENT DU FILM D'AUDITION

Les films qui présentent des scènes d'audition, tels *Billy Elliot*, de S. Daldry, *Fish Tank* d'A. Arnold, ou *Little Miss Sunshine*, de J. Dayton et V. Faris, constituent presque un sous-genre de la comédie sociale. L'audition d'un personnage souvent prolétaire permet en effet une radiesthésie du milieu social tout en constituant un puissant vecteur d'émancipation personnelle. Billy Elliot paraît à cet égard emblématique. Le jeune garçon, que son père destinait à l'apprentissage de la boxe, découvre la danse classique, s'y essaie et se révèle extrêmement doué. Entraîné par son professeur afin de préparer l'audition du Royal Ballet School alors que son père et son frère, mineurs en grève, se battent contre le gouvernement de Thatcher, il parvient à vaincre les réticences d'un milieu familial ouvrier, et intègre la prestigieuse école.

*Réplique* reprend cette trame scénaristique mainte fois portée à l'écran, mais en détourne malicieusement les codes. Certes, Tony a prépa-



ré un texte de Shakespeare et se rend pour auditionner au conservatoire. Mais l'ami qui doit venir n'est pas là, et aucun artifice de scénario ne le sauvera. Il cherche à trouver quelqu'un pour lui donner la réplique, et rencontre Lucie. On aurait pu attendre une romance entre les deux jeunes gens, d'autant que Tony, charmeur, lui présente le texte qu'il a préparé comme une histoire d'amour. De romance il n'y aura pas, ni même d'entraide. La jeune fille refuse de l'aider, et pense d'abord à éliminer un concurrent. Quant à l'ami, il arrive trop tard. Les membres du jury, qui dissertent posément de la portée politique du texte présenté par un candidat dans l'ambiance feutrée du conservatoire, ne se montrent pas magnanimes et n'accordent pas de seconde chance aux deux jeunes. La séquence est d'ailleurs rapidement traitée, et les enjeux du film se déplacent ailleurs, dans les relations entre banlieue et centre ville.

## LA BANLIEUE AU CENTRE VILLE

Après *Les Brigands*, dans lequel deux adolescents de banlieue s'immergeaient dans le milieu de la forêt et des chasseurs, *Réplique* déplace Tony et Steven dans le milieu urbain du conservatoire. Antoine Giorgini semble s'intéresser à cette expérience et à la confrontation qui en résulte. Se révèle tout d'abord dans le film la tension entre quartier

populaire et centre ville. Tony prend le bus de ville et sur la vitre se reflètent les immeubles de banlieue qu'il quitte pour rejoindre le centre historique et le bâtiment en vieilles pierres du conservatoire, lieu patrimonial par excellence. Les dialogues et l'environnement sonore soulignent encore la tension entre deux manières de s'exprimer : injures et insultes dans la bouche de Tony, qui s'exprime avec un accent de banlieue mâtiné d'accent du nord, alors que le conservatoire bruit de musique classique et de phrases de politesse chuchotées. Tony détonne aussi au milieu des autres jeunes par sa façon de s'habiller : l'ami chez qui il sonne se moque de lui en lui demandant s'il va à un mariage, et les efforts vestimentaires qu'il consent soulignent néanmoins son appartenance à la classe populaire.

La confrontation est aussi celle des intertextes. Lucie veut présenter un monologue de *l'Antigone* d'Anouilh, alors que Tony choisit la déclaration d'amour de Ferdinand à Miranda dans *La Tempête* de Shakespeare. Si la jeune fille souhaite présenter la grande tragédie de la révolte contre le pouvoir et l'injustice, elle fait preuve au contraire de bien peu d'esprit frondeur, soucieuse avant tout d'assurer son entrée au conservatoire. Le jeu avec l'intertexte se pare d'une dimension ironique, tant la pièce d'Anouilh semble ici portée par une interprète qui risque de la dévitaliser. Le choix

même du monologue paraît aussi autarcique et révélateur de son individualisme, en accord avec son attitude de repli, dos voûté et épaules rentrées, casque sur les oreilles pour s'isoler. « C'est en solo, ça ? » lui demande Tony, qui, au contraire, prend le risque de jouer un dialogue avec son meilleur ami. Il fera au final revivre la pièce-testament de Shakespeare, et proposera un vrai moment de théâtre, partageant une oeuvre dont les enjeux touchent au pardon et à la rédemption.

Si Tony et Steven peuvent paraître impulsifs et violents, la violence n'est pourtant pas l'apanage des deux jeunes gens issus de la classe populaire. Lucie refuse par deux fois d'aider Tony, et le ton qu'elle emploie traduit aussi une violence de classe. De même, le grand frère du jeune homme à qui Tony a emprunté le portable, sous son langage poli et policé, engage un règlement de compte inégal. Après l'altercation qui reste hors-champ, un troisième groupe social intervient, celui des policiers, représentants de la classe moyenne. Ils manient un langage qui les rapproche des classes populaires tout en maintenant la différence liée à leur fonction et semblent le bras armé de la classe dominante, dont ils défendent les intérêts. La répartition des groupes sociaux semble être corroborée par celle des espaces dans le film, qui jouent sur des cercles concentriques. Les membres du jury ne quittent pas le lieu autarcique du conservatoire, et délibèrent à huis-clos. Les jeunes gens de la bourgeoisie évoluent dans l'enceinte préservée du conservatoire. Les policiers patrouillent dans l'espace adjacent, le centre ville, afin de faire respecter l'ordre. Quant à Tony et Steven, ils prennent des bus de ville et viennent de quartiers plus populaires et périphériques. Quand le policier l'interroge sur sa présence au centre, Steven lui répond, « Quoi ? C'est interdit de venir se promener en ville ?! », soulignant l'assignation à un territoire reçue par chaque groupe social.

## ÉCHOS, RÉPÉTITIONS ET CIRCULARITÉ

Ces tensions, oppositions et confrontations sont mises en valeur par des phénomènes d'échos et de répétitions, dans un film construit de manière circulaire. Ré-

plique s'ouvre sur un effet d'écho, soulignant que le principe de répétition est à l'oeuvre, et qu'il est lié à l'échec. Tony demande ainsi à un proche de Steven, si ce dernier est là. L'homme répète alors à l'identique chaque question, en s'adressant à quelqu'un à l'intérieur de la maison, avec un effet ironique certain, d'autant qu'aucune des questions ne reçoit de réponse et que Steven reste introuvable. C'est ensuite Lucie qui va dire « non » par deux fois à Tony, puis le grand frère (« Quand on te dit non, c'est non »), redoublant ainsi le dialogue avec la jeune fille. Deux interpellations par la police se terminent par une arrestation, et deux trajets en bus ouvrent et ferment le film, le structurant à la manière d'une boucle. Le sens de lecture inversé, droite-gauche, de ces deux plans, annonce puis confirme d'ailleurs l'échec de l'échappée. La circularité du film provient aussi de la musique. Ainsi quelques notes de violon, jouées en pizzicato, à la tonalité doucement ironique, sont égrénées à trois reprises : à l'ouverture, lorsque Tony cherche Steven, puis quand les deux amis se retrouvent par hasard, enfin, lors de la réconciliation finale. La musique peut s'envisager comme le thème de l'amitié, mais elle témoigne aussi du regard tendre et ironique que le réalisateur porte sur ses personnages, aussi touchants dans leur tentative de participer à leur propre vie, qu'agaçants en raison de leur impulsivité.

Ainsi ce principe de répétition, de redoublement, ainsi que la circularité du film, associés à l'échec mais tempérés par la douce ironie du film, invitent à s'intéresser aux événements, qui eux, n'ont lieu qu'une fois, et qui sont porteurs de réussite et de dépassement.

## GRÂCE ET MAGIE SHAKESPEARIENNES

Ainsi l'audition a finalement lieu et se voit ironiquement déplacée du conservatoire au commissariat, il s'agit à présent d'auditionner les suspects. Le policier mène au départ un interrogatoire classique, interpellant Tony sur les faits. La caméra placée entre eux, panote de l'un à l'autre, de part et d'autre du bureau qui matérialise la frontière et le rapport de force engagé entre les deux

hommes. Puis après l'entrée de Steven, il décide de donner foi à leur alibi et leur suggère de jouer la pièce. La mise en scène transforme alors l'interrogatoire en plateau de théâtre. La caméra se met ainsi à la place du spectateur, c'est-à-dire à la place du policier. L'éclairage zénithal s'apparente presque à une douche ( faisceau de lumière concentrique au théâtre), éclairant vivement le visage des comédiens. Les deux adolescents cadrés en plan de demi-ensemble se concentrent et prennent le temps de se mettre dans leurs rôles, avant de jouer Ferdinand et Miranda avec une grande solennité.

La scène est à la fois comique et touchante. Comique en raison des déplacements successifs : l'audition au conservatoire est déplacée au sein du commissariat, il s'agit maintenant de jouer pour se disculper et éviter la garde à vue. Par ailleurs, le duo entre Ferdinand et Miranda est incarné par deux garçons, qui laissent de côté leur virilité alors même que leur dialogue porte sur des questions d'honneur et de déshonneur. Ce faisant, ils retrouvent l'esprit et les codes du théâtre élisabéthain, dans lequel les rôles féminins étaient joués par de jeunes hommes. Touchante aussi est la scène car une déclaration d'amitié se dit en sous-texte. Le plan de demi-ensemble nous fait entrer dans l'intimité des personnages en laissant place au gros plan. Les mots d'amour prononcés par Ferdinand à l'encontre de Miranda prennent la valeur d'une réelle déclaration : « Vous, parfaite, incomparable, vous êtes faite du meilleur de tous les êtres ». La relecture comique et ironique du texte initialement lyrique permet paradoxalement à la véracité des sentiments de s'exprimer et à Tony de signifier à Steven qu'il est le meilleur ami qui soit. Le retour en gros plan sur le policier le montre lui-aussi touché par la sublimation des deux garçons par le texte de *La Tempête*. Le bureau qui les séparait reste alors hors-champ et le policier est cadré dans la même échelle de plan que les deux garçons. La fin de la séquence montre ainsi trois hommes réunis et touchés par la grâce sublimée du texte théâtral, dans une scène qui accorde une forme de puissance magique à la pièce de Shakespeare. Le policier, comme Prospero, le roi déchu de *La Tempête*, choisit de les écouter, d'ouvrir son

coeur et pour une fois, de les grâcier. Figure d'autorité saisie dans l'exercice de son métier, il ressemble au vétérinaire des *Brigands*, qui accepte de confier aux deux jeunes gens le sanglier blessé après l'avoir soigné, au lieu de le remettre au service vétérinaire.

Une ellipse nous ramène dans le bus du retour. Tony et Steven sont libres. Les notes de violon, légères et ironiques, accompagnent le rire complice des deux amis dont la réconciliation tient à un seul geste : Steven vient s'asseoir à côté de Tony. À défaut de faire bouger les lignes sociales, ce moment partagé autour du texte de Shakespeare leur aura permis de passer entre les mailles du filet. La fin résonne comme un éloge de l'amitié, de l'agilité et de la roublardise.

Ainsi ce film d'audition déplace les enjeux de la trame scénaristique attendue. L'audition n'a pas lieu, Tony n'entrera pas au conservatoire et les frontières entre classes sociales resteront bien étanches. Le théâtre ne joue pas le rôle d'émancipation sociale qu'on lui a longtemps prêté, mais la créativité, l'agilité et l'amitié sont des ressources qui permettent de se tirer d'affaire. Quant au film,

c'est à plusieurs titres qu'il est une réplique. Le titre anglais, *Partner*, traduit tout à fait l'idée que Steven est la réplique de Tony. Tony, quant à lui, ne manque pas de répliquer, de répondre avec virulence, ce qui donne lieu à quelques saillies mémorables. Le film réplique aussi à d'autres films, en particulier des comédies sociales, dont il se veut aussi une réplique, une copie, un double, mais un double agile et roublard. Un double moins optimiste et naïf sur la question sociale que certains de ses modèles. Un double qui ne cherche pas à sauver ses personnages, ni à les poser en victimes. Un double qui ne dénie pas une certaine complexité au constat doux-amer qu'il dresse.

Sandrine Comès

## PISTES DE TRAVAIL

### ANALYSE DU FILM

- > Rechercher les oppositions, les tensions, les confrontations au sein du film.
- > Proposer l'analyse de la séquence de l'audition au commissariat, de 13'13" à 16'45" et montrer comment toutes les tensions se résolvent pour proposer un moment de magie théâtrale.



### EXERCICE D'ÉCRITURE

- > Avant la projection, demander aux élèves de relever au moins cinq répliques marquantes dans le programme des courts métrages. Noter les répliques, les mettre en commun au tableau, et justifier à l'oral en quoi elles sont marquantes.
  - > Proposer la rédaction d'un texte intégrant plusieurs de ces répliques ainsi qu'un jeu sur la polysémie du mot « réplique ».
- PAR EXEMPLE :
- > Rédiger un dialogue entre plusieurs personnages des films du programme.
  - > Rédiger un texte visant à promouvoir le programme des courts métrages, en insérant plusieurs répliques et en jouant sur le mot « réplique ».
  - > Associer les répliques à la manière d'un cadavre exquis.

## BIOGRAPHIE ANTOINE GIORGINI

Tout en menant ses études de cinéma à l'université à Lille, puis à l'IN-RACI à Bruxelles, Antoine Giorgini, né en 1981, travaille comme animateur en centre social puis directeur de centre aéré dans le nord de la France. C'est ensuite comme accessoiriste, régisseur et décorateur qu'il rejoint les plateaux de longs métrages, avant de passer à la réalisation avec *Les Brigands*. Le court métrage, sorti en 2013, montre deux adolescents, qui après un

ché, se réfugient dans la forêt pour semer leurs poursuivants. En chemin, ils croisent un sanglier blessé qu'ils essaient de sauver. Le film est sélectionné dans une trentaine de festivals et remporte cinq prix. Antoine Giorgini reçoit ensuite l'aide à la réécriture du CNC pour *Réplique*, qui sort en 2016. Là aussi, deux adolescents quittent leur banlieue pour s'immerger dans un autre milieu, celui du conservatoire. Le film remporte le prix d'interprétation et le prix égalité

et diversité au festival du court métrage de Clermont-Ferrand 2016, ainsi qu'une mention spéciale du jury au Festival international de court métrage de Prague en 2018. Le réalisateur développe actuellement son troisième court métrage, *Air comprimé*. Le film met en scène un prof de maths, cible de tirs de paintball un jour qu'il se promène en ville avec sa femme enceinte, qui ne tarde pas à soupçonner l'un de ses élèves.

## FILMOGRAPHIE

2013  
*Les Brigands*

2016  
*Réplique*

2018  
*Air comprimé*



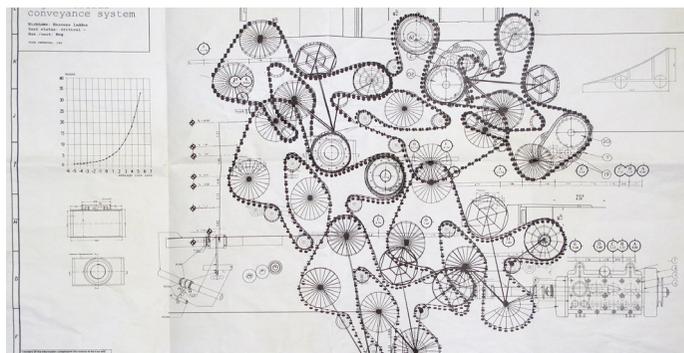
# THE CENTRIFUGE BRAIN PROJECT TILL NOWAK

Allemagne, 2011, fiction, 7 minutes

Réalisation, scénario, montage, effets spéciaux et production :  
Till Nowak

*Le Projet de Centrifugeuse Cérébrale est une expérience scientifique initiée dans les années 70. Il s'agit d'un parc d'attractions pour augmenter les capacités cérébrales des gens. Le docteur Laslowicz explique le projet. Il croit que soumettre les gens à une force centrifuge de 20 000 chevaux peut résoudre les problèmes des hommes.*

« all life is an effort to escape from reality »  
N. Laslowicz, ICR, (2011)



Difficile de parler de *Centrifuge Brain Project* sans en détériorer la vision. Aussi nous espérons que les lecteurs de ce texte auront eu la curiosité de voir le film avant d'en entamer la lecture.

Le film s'inscrit dans le genre du faux documentaire (ou mockumentaire, si on se calque sur l'anglais mockumentary), si tant est que ce soit un genre. En tout cas, il adopte les tics du documentaire pour développer une fiction, le tout autour d'une œuvre préalablement existante.

En effet, le point de départ du film est l'exposition de Till Nowak intitulée *L'Expérience de Fliehkraft*, composée d'une vidéo montrant les sept manèges qui apparaissent dans *Centrifuge Brain Project*, accompagnée par sept documents représentant les plans de construction des manèges.

Till Nowak décide alors de prolonger ce projet avec un documentaire sur ces fausses attractions, reprenant les images de la vidéo.

« all life is an effort to escape from reality ». C'est

ainsi que le professeur Laslowicz conclut le film. Cette phrase arrive à la fin du film, mais elle en annonce la couleur, le propos : s'échapper du réel, c'est ce que tente de faire partager Till Nowak dans ses réalisations (courts métrages et œuvres numériques), en tout cas l'enrichir d'une vision, parfois scientifique, parfois critique, et toujours poétique.

## LE FAUX DOCUMENTAIRE

« Toute histoire est un mensonge » Welles, dans ce contrat de lecture posé en ouverture de *F For Fake* rappelle à quel point l'art cinématographique (l'art en général pour ce qui est du propos de ce film) est pétri de mensonges. Comment dès lors rendre le réel – une gageure à laquelle se confrontent bon nombre de cinéastes, quand « le cinéma fait partie de l'industrie du mensonge » (Godard) ?

Au creux de cette dichotomie, durant les années soixante, apparaissent plusieurs films qui vont peu à peu se ranger sous l'étiquette de « faux-documentaires ». Des films qui empruntent des codes au genre documentaire, mais qui tissent avec ces outils narratifs décentrés une fiction, avec

l'idée de renforcer l'impact du propos, en « faisant croire », en jouant avec la candeur du spectateur.

Le mockumentaire fait partie d'une problématique bien plus large, et très à la mode actuellement, du mensonge, du détournement : on parle abondamment de fake news, notamment de pénaliser cette pratique.

Or le faux documentaire, même si ce n'est pas du tout son objectif, sort grandi du fait qu'une partie du public croie à son propos, ou, du moins, doute à la fin de la vision du film. C'est donc une posture délicate qui consiste à mentir, à susciter le doute, tout en s'assurant tout de même que le public ne soit pas si dupe que ça.

*Centrifuge Brain Project* valide la réalité de son propos en utilisant le témoignage du scientifique, filmé en interview. De plus, ce témoignage fait état d'une expérience vécue, rapportée à la 1<sup>ère</sup> personne. Laslowicz est scientifique, il est aussi témoin et acteur du « projet ».

Autres codes du documentaire, les bandeaux de textes qui ancrent les images, de la même manière que la voix off (au début), dans la réalité : et afin de lever tout doute

du spectateur, le film propose des schémas (plan 4 par exemple) qui attestent absolument de la réalité scientifique du témoignage.

Pris dans ce réseau de preuves qui s'enchaînent à un rythme assez soutenu, le spectateur n'a plus qu'à se laisser porter par la voix de Laslowicz, par le texte, et accepter les incohérences assez confondantes (notamment les plans 6 et 7, deux plans accolés par le montage mais qui n'ont rien à voir, et que le spectateur accepte par la seule justification du texte en off).

Si le faux documentaire est souvent utilisé à des fins comiques (l'un des premiers reportages de ce type, réalisé par la BBC, était une blague de 1<sup>er</sup> avril...) il permet aussi à son réalisateur de développer un point de vue sur la société, un propos d'ordre politique parfois (voir les films de Peter Watkins, *The War Game* par exemple).

Ici, Till Nowak dit « je sample des choses prises dans notre monde réel et je les transforme numériquement en quelque chose d'autre ; mon objectif principal est de dresser une caricature de notre civilisation afin qu'on se demande quel est le sens de ce qu'on fait en tant qu'être humain, quel en est notre objectif (...) »<sup>1</sup>

Mais le faux documentaire est surtout une mise en abyme d'un genre qui déraile : à travers l'écriture maniériste du faux documentariste, c'est non seulement le documentaire qui est questionné, mais absolument toute image cinématographique.

## UNE VRAIE HISTOIRE

Si le film s'appuie sur des codes qu'il sape, sur un genre qu'il déconstruit, c'est pour, nous l'avons vu, susciter un impact plus fort quant à son propos, ici peut-être la critique d'une société fondée sur l'amusement à outrance. Mais c'est aussi pour créer, au sein de ces codes, un très beau personnage de fiction.

Le film nous invite à la rencontre de Nick Laslowicz, le savant légèrement toqué, dont le discours échappe peu à peu à toute conscience étique, qui glisse peu à peu vers une folie douce très attachante.

On découvre au fil du film un personnage qui est seul, dans quasiment tous les plans dans lesquels il apparaît. L'adresse à la caméra est un incontournable du faux documentaire (on peut comparer à *C'est arrivé près de chez vous*, de Poelvoorde, Bonzel et Belvaux en 1992, ou à *Noroi, the curse*, de Kôji Shiraishi, mettant en scène un réalisateur menant une enquête sur des phénomènes paranormaux.

Seul à son bureau, dans le laboratoire, dans la nacelle du manège, perdu au milieu d'une foule... Le film se termine pourtant alors que Laslowicz justifie ses innovations techniques auprès d'un jeune homme, mais qui ne prendra pas la parole, comme si le regard, et l'écoute, de la caméra, qui accompagne notre personnage s'était humanisé...

Laslowicz réussit-il peu à peu à convaincre un public ?

Il est en tout cas montré aussi en compagnie de Brenswick, sur une photographie. Brenswick est l'homme qui fonde la société avec Laslowicz : on apprend que tout commence dans les années 70, dans une ambiance apparemment assez décontractée. Les deux hommes semblent héritiers d'une recherche universitaire née à l'époque de la contreculture ...

On pense évidemment, à la vision de cette photo, à de nombreux films – de fiction, ceux-là – qui prennent pour thème principal les recherches scientifiques : *Soylent Green* de Richard Fleisher (1973), *Charlie* (film de Mark Lester - 1984) et plusieurs autres histoires écrites par Stephen King, *Blue Sunshine* (Jeff Liebermann – 1978 : dans ce film, des étudiants ont servi de cobaye pour tester les effets d'une drogue surpuissante), etc., thème repris récemment dans la série *Stranger Things* (Duffer Brothers - 2016).

Il s'agit pour ces fictions de montrer comment la science dérape, quand elle est désireuse de profits, ou quand elle est menée par des savants ayant bien peu d'éthique.

Héritier de ces savants jusqu'au boutistes, Laslowicz, par ricochet, reste un doux-dingue (le réalisateur a choisi de ne pas garder une séquence dans laquelle il se mettait en colère contre le reporter, séquence qu'on peut voir en ligne).

Il devient très attachant, et drôle, dans sa façon d'accepter les échecs, et de tenter, par la seule force de sa parole, de les justifier, de construire une histoire personnelle fondée elle-même sur le mensonge.

À l'intérieur de notre documentaire menteur, le film construit le beau portrait d'un scientifique qui se ment à lui-même, en tentant de mettre des mots sur une réalité faussée, qui se dérobe peu à peu au contact de ses paroles.

Il finit d'ailleurs par lâcher prise face à cette impossibilité de convaincre, de dire : c'est ainsi qu'on peut comprendre cette danse enfantine, mimant un manège imaginaire, bien plus convaincante que toutes les infographies et les images de synthèses réunies ; Laslowicz, par ce geste, emmène le spectateur dans les images qu'il a en tête.

Jérôme Peyrel

<sup>1</sup> <https://youtu.be/tWdM2D9pXcQ>

## PROLONGEMENTS

« Dans un parc d'attraction de nos jours, on ne se pose pas de questions face à ces attractions gigantesques, nous nous y sommes habitués. Ce que je fais, c'est que je les multiplie par 10 pour ressusciter un sentiment de confusion, de fascination, ou de peur que nous avons oublié, mais si ces machines existaient, on s'y habituerait aussi »

Till Nowak (<https://youtu.be/tWdM2D9pXcQ>)

Une des spécificités intéressantes du faux documentaire, c'est les extensions qu'il provoque parfois : on pense aux pages internet prolongeant l'œuvre et son mensonge, par exemple dans le cas de *La part de l'ombre* d'Olivier Smolders...

Dans le cas de *Centrifuge Brain Project* : l'Institut du professeur Laslowicz a sa propre page internet qui véhicule ses théories. <http://www.icr-science.org>

## PISTES DE TRAVAIL

### COMPARER...

> L'ouverture de *Centrifuge Brain Project* et celles de *The War Game* (court métrage de Peter Watkins).

Comment le réalisateur donne-t-il l'illusion de la réalité ?

### TRAVAIL D'ÉCRITURE

> À partir de la vidéo *L'Expérience de Fliehkraft* (<http://www.framebox.de/creations/fliehkraft/>), imaginer un commentaire audio de reportage télévisé (à faire en live ou enregistré et monté).

### QUELQUES FAUX DOCUMENTAIRES, POUR PROLONGER L'EXPÉRIENCE

- > *La Bombe*, Peter Watkins (édité en DVD par Doriane)
- > *Les Documents Interdits*, Jean-Teddy Philippe (visibles sur vimeo)
- > *Konspiration 58*, Johan Löfstedt (visible sur vimeo)
- > *La Part de l'ombre*, Olivier Smolders (édité en blu-ray et DVD par l'auteur sur un volume intitulé *Mensonges et Vérités*)

## BIOGRAPHIE TILL NOWAK



Il crée en 1999 son propre studio, FrameBoX qui explore les arts visuels et le design numérique.

Il réalise le court métrage *Delivery*, qui lui assure le succès dans de nombreux festivals, notamment aux festivals d'Annecy et de Clermont-Ferrand.

Après *Centrifuge Brain Project* et l'œuvre protéiforme *L'Expérience de Fliehkraft* en 2011, il réalise un court métrage mêlant prises de vues en continu et animation, *Dissonance*, qui raconte l'histoire d'un musicien dont le monde s'est écroulé quand sa femme l'a quittée, et qu'il a été séparé de sa fille.

Till Nowak réalise de nombreuses modélisations numériques, décors, concept art, pour des longs métrages tels *Thor Ragnarok*, *Black Panther* ou *Les Gardiens de la Galaxie 2*, des clips vidéos, ainsi que des installations artistiques (*Passage* – sur le viaduc de Reinsburg en Allemagne).

## BIBLIOGRAPHIE

> Interview en anglais de Till Nowak à propos du film : <http://filmnosis.com/interviews/till-nowak-on-the-centrifuge-brain-project/>

> *Robotic art robotique*, catalogue de l'exposition du même nom à la cité des sciences de La Villette, 2014

> Le site de l'Institut pour la recherche centrifuge : <http://www.icr-science.org>

## FILMOGRAPHIE

2005 – *Delivery*

2011 – *Centrifuge Brain Project*

2015 – *Dissonance*

*Les trois courts métrages de Till Nowak sont visibles sur sa page vimeo (<https://vimeo.com/tillnowak>) ainsi que plusieurs vidéos de ses différentes œuvres, et les scènes additionnelles de *Centrifuge Brain Project*.*

2010 – *Unusual incident : windows crossing the street* / vidéaste

2017 – *Chained to the rhythm* (clip pour Katty Perry) / art designer

# Réplique(s)

*un programme de  
6 courts métrages*

