

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA
EN POITOU-CHARENTES

2012-2013

Courts-métrages



SURFEURS
de Julien Lucas



FROZEN STORIES
de Grzegorz Jaroszuk



FATHER AND DAUGHTER
de Michaël Dudok de Wit



DIANE WELLINGTON
d'Arnaud des Pallières



NOLA
d'Askia Traoré



L'ACCORDEUR
d'Olivier Treiner

Mode d'emploi

Ce livret suit l'ordre des films tels qu'ils apparaissent à l'écran. Pour chacun, on trouvera les mêmes rubriques, à quelques variantes près : une première, d'ordre informative (*synopsis, fiche technique, réalisateur*), permet de préparer la projection. Le point de vue, soit de l'auteur du rédacteur, soit du cinéaste, apporte ensuite un éclairage sur l'oeuvre et sa genèse. Puis on entre dans le film proprement dit, soit par le biais de l'étude d'une séquence, soit par celle de plans clé de l'oeuvre. Enfin, la rubrique « Repérages » propose des pistes pédagogiques concrètes permettant le travail en classe. Certaines sont reprises dans la fiche pédagogique à destination des élèves.

Directrice de la publication : Ségolène Royal, Présidente de la Région Poitou-Charentes. **Directrice de rédaction** : Agnès Longueville, Directrice de la Communication de la Région Poitou-Charentes. **Rédacteur en chef** : Jean-Claude Rullier, chargé du Pôle d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de Poitou-Charentes. **Rédacteurs du dossier** : Jean-Claude Rullier, Mathieu Lericq, Pascal Vimenet, Damien Monnier, Michel Amarger et Arnaud Peuch. **Conception graphique** : Communication Région Poitou-Charentes. **Crédits photos** : Studio Kremlin, Nicolas Maupin, Polish National Film School / Lodz, SND Films, Les Films Hatari-Michel Klein, Abbel Films, 2425 Production, Réunion des Musées Nationaux. **Impression** : Ce document participe à la protection de l'environnement, il est imprimé sur papier promouvant la gestion durable des forêts par OUEST IMPRESSIONS EUROPE agréée Imprim'Vert - PEFC/10-31-1021 - n° de chaîne de contrôle FCBA/07-00826



Poitou-Charentes Cinéma : 15, rue de l'Ancienne Comédie - 86021 Poitiers Cedex
Tél. : 05 49 55 77 00 / Directeur : Pascal Pérennès
Merci à Pascal Pérennès, Bruno Duchadeuil, Agnès Paratte, Eva Gautier et Irène Hervois.

SOMMAIRE

Surfeurs

Synopsis, fiche technique, réalisateur	3
Point de vue : <i>Faux frères</i>	
Analyse de séquence : <i>L'éternel recommencement</i>	4
Repérages	5

Frozen stories

Synopsis, fiche technique, réalisateur	6
Point de vue : <i>Regard satirique sur une jeunesse désorientée</i>	
Analyse de séquence : <i>Un monde qui jouit de la souffrance</i>	7
Repérages	8

Father and daughter

Synopsis, fiche technique, réalisateur	9
Point de vue : <i>Méditation visuelle</i>	
Analyse de séquence : <i>Le temps de la vieillesse, la vieillesse du temps</i>	10
Repérages	11

Diane Wellington

Synopsis, fiche technique, réalisateur	12
Point de vue : <i>Pièce(s) détachée(s) de l'Amérique</i>	
Analyse par mouvements : <i>Copeaux du passé pour une inquiétude d'aujourd'hui</i>	13 / 14
Repérages	15

Nola

Synopsis, fiche technique, réalisateur	16
Point de vue : <i>Survivre, apaiser son passé, avancer vers son futur</i>	
Analyse du récit : <i>24h de liberté</i>	17
Analyse de plans : <i>Les élans de Nola</i>	18
Repérages	19

L'Accordeur

Synopsis, fiche technique, réalisateur	20
Point de vue : <i>Requiem pour un tricheur</i>	
Analyse de séquence : <i>La chute</i>	21
Repérages	22

Pistes transversales / Bibliographie

23

BIOGRAPHIE

JULIEN LUCAS

Né en 1976, Julien Lucas est diplômé du Conservatoire supérieur d'art dramatique. Depuis 2001, il mène une carrière de comédien au théâtre, au cinéma (longs et courts métrages) et à la télévision. Il tient ses premiers rôles en 2002 au cinéma dans *Résistance* de Todd Komarnicki aux côtés de Sandrine Bonnaire et dans *France boutique* de Tonie Marshall. On notera sa présence aux génériques des *Amants réguliers* de Philippe Garrel en 2005, du *Naufragé* de Guillaume Brac en 2009, de *Une vie meilleure* de Cédric Kahn et de *Bye bye Blondie* de Virginie Despentes en 2010. Il a été également la voix française de Madhur Mittal dans *Slumdog Millionnaire* de Dany Boyle (2008). En 2004, il se lance dans l'écriture et la réalisation de courts métrages auto-produits (*Niava* en 2004, *Loto* et *Comme un homme* en 2006), puis viendra en 2009 *Surfeurs*, financé par une société de production et soutenu par plusieurs collectivités territoriales. Comme pour *Surfeurs*, Julien Lucas est à la fois réalisateur et acteur de ses propres films.

FICHE TECHNIQUE

Durée : 14' 26"

Réalisation et scénario : Julien Lucas

Image : Julien Poupard

Montage : Xavier Colon, Julie Duclaux, Julien Lucas

Montage son : Claire Cahu

Musique originale : Michel Delage

Interprétation : Julien Lucas, Satya Dusauguey

Production : Studio Kremlin Productions

Avec le soutien de la Région Poitou-Charentes, des Conseils Généraux de la Charente-Maritime, des Landes et du Val de Marne. Le film a été tourné du 2 au 7 octobre 2009 sur la plage des Mathes (Charente-Maritime).

SYNOPSIS

Une plage déserte au bout de nulle part. Dépassant du sable, la tête d'un jeune homme, enterré jusqu'au cou par son frère aîné qui le domine de toute sa hauteur. Supplice sadique ? Pas du tout. Défi stupide lancé par le cadet, prêt à toutes les crétineries pour perturber la domination de son aîné. Entre les deux frères, l'atmosphère est à la rigolade. Mais dans l'ivresse du jeu, les vanités s'entrechoquent et les anciennes rancunes ressurgissent. Rythmé par l'inflexible métronome du ressac, le défi stupide tourne bientôt au jeu dangereux.

POINT DE VUE

FAUX-FRÈRES

Avec l'anonymat du titre, *Surfeurs*, c'est la fable qui s'impose dans ce film implacable. La démonstration tâtonnante de surf qui nous est donnée par le cadet est l'objet du défi lancé par le plus âgé et va devenir le nœud du drame qui couve et se met en marche. Rien des plages dorées de Californie ou de Polynésie, mais une grève au ciel plombé et métallique, une scène nue et immense où se déroule ce qui se changera en tragi-comédie ; rien du corps hâlé des surfeurs hawaïens mais des corps en combinaison noire, marionnettes en lutte contre les éléments naturels.

Tout entier investi dans sa performance têtue et sous les yeux de plus en plus sidérés de l'aîné coincé dans son trou de sable, le cadet cristallise sur sa planche tout le sens du film inclus dans la métaphore du *surfing* : glisser, au mépris du danger, sur le flux instable de l'eau, c'est relever le défi constant du déséquilibre et de l'aléatoire, c'est faire fi du péril.

Ainsi, dans l'hystérie engendrée par l'incessante provocation, la fratrie dessine-t-elle son versant le plus noir dont les psychologues ont mis à jour le sens : l'arrivée d'un frère ou d'une sœur déclenche de l'aversion contre celui ou celle qui, en ravissant votre place auprès de la mère, menace de vous faire passer au second rang. C'est le moment de rappeler que dans la famille *frater* on trouve et *fraternité* et *fratricide*, comme le montrent les effusions finales des deux frères : l'aîné, sauvé de la noyade in extremis par son frère cadet, éclate en sanglots nerveux et s'excuse. Et alors, dans les bourrades fraternelles, l'aîné lance une nouvelle provocation qui réveille l'ego et l'animosité du cadet et qui relance un cycle de défis : « *Tu sais pas surfer : qu'est-ce que ça peut faire ? C'est normal que t'y arrives pas.* » C'est montrer à quel point, au-delà des apparences qui parlent d'amour

Surfeurs

de Julien Lucas



et d'attachement tendre, la rivalité et la jalousie peuvent parfois être à l'œuvre au sein des fratries. C'est dire la complexité du lien fraternel.

La fable des deux frères a aussi son deuxième degré religieux, son versant parabole, au contexte biblique aisément repérable : celui, bien sûr, des frères rivaux Caïn et Abel. Ils se sont donnés rendez-vous sur la grève du bout du monde que le Caïn de Victor Hugo atteindra pour fuir l'œil vengeur de Dieu (*La légende des siècles*). Ils sont bien là en compétition, sous les auspices du Père que le cadet convoque d'ailleurs comme injure pour énerver son frère. Les deux jeux du surfing et de l'ensablement ont eux aussi leurs connotations bibliques : marcher sur les eaux pour le premier et vaincre l'ensablement pour le second, c'est-à-dire l'inhumation, la mort (dans d'autres contextes, l'enterrement jusqu'à la tête peut être le prélude à la lapidation ; dans le contexte de *Surfeurs*, c'est évidemment prendre le risque d'exposer le corps à la suffocation de la noyade). N'arrivant pas à s'extraire de son trou - à ressusciter - l'aîné fait monter la surenchère et enjoint au cadet de tenir debout sur sa planche - de défier les lois de la pesanteur. Le dénominateur commun à ces deux jeux dignes des saintes écritures sera l'Océan qui, comme le dit la note d'intention du réalisateur, se change peu à peu en « arbitre implacable de leur querelle, les rappelant à leur petitesse, à leur condition de mortels ». Et, quand la fraternité sauve l'un d'eux, à la dernière minute, de la mort, la puérilité de la concurrence et du dépit les lance dans un engrenage infernal. Sur ce rivage de bout du monde, les démons primitifs reprennent le dessus.

Ils doivent encore y être.

ANALYSE DE SÉQUENCE

L'éternel recommencement

(08 :12 / 14 :25)

Les vagues laissent découvrir le cadet, échoué sur le sable. Épuisé, il rampe et entend les appels à l'aide de son frère. Il relève la tête et scrute de tous les côtés : rien. L'aîné, désormais submergé par la marée montante, voit arriver son frère. Après maints efforts, le cadet réussit à le tirer de son trou. Ils s'affaissent, épuisés, enlacés, sur le sable mouillé. L'aîné éclate alors en sanglots nerveux et s'excuse. Mais il revient sur les difficultés de son frère à surfer...

Cette ultime séquence du film porte à son paroxysme l'ambiguïté de la relation fraternelle qui est au cœur du film de Julien Lucas. Il écrit à ce sujet dans sa note d'intention : « *Un instant aveuglés par le passage de la mort, leurs égos s'accordent un instant de trêve, mais comme sur un disque rayé, sitôt le danger passé, le refrain des querelles dérisoires reprend sa litanie, ad libitum* ». Dans une mise en scène concise qui fait le choix de plans serrés sur les visages et les corps, le cinéaste quitte le combat des deux frères contre les éléments naturels, filmé en plans larges et en montage alterné, pour nous faire partager, dit-il « le caractère étriqué et petitement nerveux des personnages ».

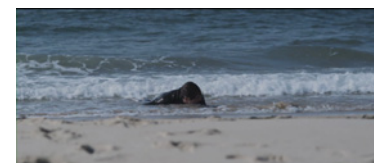
La première étape de cette séquence est tout entière consacrée au repérage de l'aîné par son frère. C'est bien sûr par le montage alterné que le tempo du suspense s'installe. Du côté du cadet, comme du côté de l'aîné, chacun des plans impose son intensité. Le montage va ainsi croiser trois fois de suite des plans du cadet qui reprend connaissance (1), repère les appels à l'aide de son frère (3) et se dirige enfin vers lui (5), avec des plans de l'aîné disparaissant de plus en plus sous l'eau (2, 4), au bord de la submersion totale (6). La dilatation de cette jonction entre les deux va s'augmenter encore de l'évaluation de l'espace que le cadet doit parcourir pour rejoindre son frère, puisqu'il a dû dériver (5) ;

les plans, beaucoup plus brefs, de l'aîné submergé par l'eau, viennent, eux, en contrepoint.

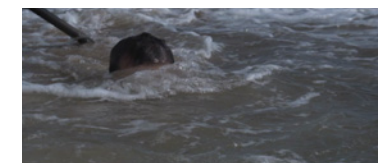
La seconde étape s'amorce dans le changement de point de vue signifiée par le traitement du son : très nettement nous passons sous l'eau ; les sons assourdis, voire le silence brutal, nous placent alors dans le regard flou et le point d'écoute de l'aîné (7, 8). L'effet produit est radical, saisissant et déstabilisant : l'identification du spectateur est totale d'autant plus que cet assourdissement est anticipé bien avant d'être effectivement placé dans le regard de l'aîné. Cet effet de passage du son « direct » au son assourdi se reproduira une seconde fois au moment où le cadet entreprend d'extraire son frère du trou. Il se jette alors dans un combat désespéré contre l'élément naturel filmé en gros plans.

La troisième étape est construite et mise en scène autour de l'évolution progressive des sentiments entre les deux frères : d'abord pris de sanglots nerveux, puis admettant qu'il dévalorise en permanence son frère (« *Tout le temps j'essaie de te rabaisser...* »), l'aîné se laisse aller à un aveu incontrôlé qui va à nouveau déclencher les hostilités dont on retiendra le fameux « *C'est normal que t'y arrive pas...* ». Et, de l'image du frère aimant et réconfortant (9, 10), on glisse à celle de la virile fraternité des corps filmée en champ contre champ (11, 12), pour enfin terminer par l'empoignade de « deux judokas à moitié saouls » comme le disait le scénario (13). On notera au photogramme 12 la bascule des sentiments à l'œuvre dans le regard sombre du cadet qui laisse à nouveau sourdre sa colère.

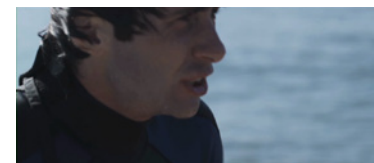
Enfin, on quitte les plans rapprochés pour le plan d'ensemble (14) et la caméra opère un travelling arrière qui fond dans le décor de la grève la lutte des deux frères. L'agitation stérile de leur querelle devient une impasse dérisoire dans le cadre de l'immensité de l'océan. Le film s'inscrit ainsi dans une boucle, et dans l'espace scénographique (le même plan d'ensemble de la plage ouvrirait le film) et dans le récit (la violence fratricide). Le rythme à la fois lancinant et aérien de l'aria chantée de la musique finale traduit et la constance de la violence des passions et, en même temps, leur futilité.



1



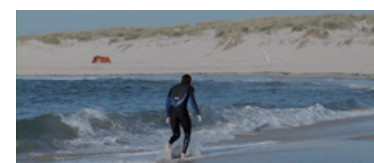
2



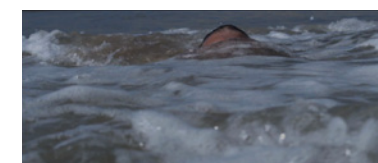
3



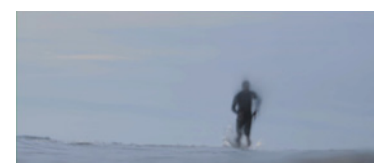
4



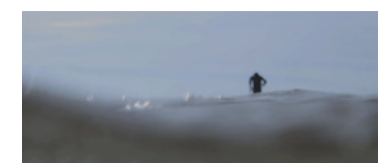
5



6



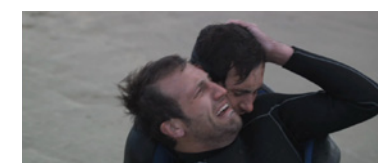
7



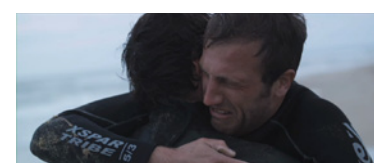
8



9



10



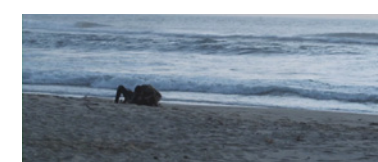
11



12



13



14

REPÉRAGES

LA BOUCLE NARRATIVE

La facture narrative du film est classique et efficace : on pourra s'intéresser d'abord au récit lui-même en reconstituant ses grandes unités (le prologue, le jeu, le défi de l'aîné, le défi du cadet, la noyade imminente de l'aîné, la reprise des hostilités) ; on analysera ensuite quelques choix et partis pris du cinéaste, comme le travail du son (notamment au moment où la tête de l'aîné passe sous l'eau).

Le film s'ouvre sur une violente anticipation narrative, qui harponne le spectateur, amorcée, alors que l'écran est encore noir, par des appels à l'aide *en off*. Au terme d'un panoramique sur une plage déserte et menacée par de lourds nuages gris qui emportent le spectateur dans un univers inquiétant, on découvre une tête sortie du sable appelant désespérément à l'aide. Puis l'engrenage des défis (cf *Jeux dangereux*) conduit le spectateur au pic de la noyade programmée.

Parallèlement, le film glisse, sans coup férir, de la comédie du jeu puéril au piège du sable et de la mer, puis enfin à l'ironie grinçante de la tragi-comédie dans la séquence finale.



Tournage de *Surfeurs*

LA GRÈVE ET L'OCÉAN

Les ciels plombés de nuages lourds aux couleurs métallisées et l'image panoramique du cinémascope donnent au récit un cadre aux frontières du fantastique. La plage et la mer forment ainsi une scène au conflit en cours. Cette extrémité du monde, comme le dit la note d'intention, est, pour les deux frères, un refuge et une impasse : « *D'élément constitutif de l'ambiance, l'océan se change peu à peu en arbitre implacable de leur querelle, les rappelant à leur condition de mortels* ».



On fera une lecture du photogramme d'ouverture en mettant en évidence ses qualités picturales. En lisant ce plan, on pourra se souvenir des paysages réalistes de Gustave Courbet (*La mer orageuse* daté de 1870). Là aussi, les rouleaux des vagues trouvent des échos dans les rouleaux de nuages. Alors que les jeux des deux frères se déroulent sur fond de ciel bleu et de soleil, le ciel devient menaçant au moment où la mer monte, au moment où le piège se referme. Le plan de coupe d'un ciel bleu bouché de gros nuages précède alors ses cris d'angoisse.



JEUX DANGEREUX

L'ensablement auquel s'adonnent les deux frères de *Surfeurs* est un grand classique des jeux de plage. Mais, tel qu'il est pratiqué dans le film, il prend l'allure d'une épreuve initiatique dont le déroulement codifié sera perturbé par le défi du *surfing* lancé par l'aîné au cadet. Une relecture de cette séquence (04 :38 / 06 :59) permettra de mettre à jour le mécanisme du défi qui conduit les deux frères à une situation tragique.

La seconde étape du jeu est bien sortir du trou, le plus rapidement possible, et d'entraîner une poursuite. Lutter contre le poids du sable sur le corps - contre les éléments naturels -, valoriser sa force musculaire et prouver à l'autre sa maîtrise physique : tels sont les enjeux de l'initiation.

Ce qui se joue au moment où l'aîné, enseveli à son tour, doit sortir de son trou de sable, relève de l'engrenage du défi : n'arrivant pas à s'extraire, il refuse les conseils du cadet (« - *Ça coince ou quoi ? - Non, ça va, c'est bon. - C'est quoi qu'est bon ? - Occupe-toi de tes pattes...* »). L'amour-propre, l'estime de soi feront le reste. Et lorsque le cadet propose de sortir son frère du trou, on entendra : « *J'te dis que je suis bien ! Tu vas pas me forcer à sortir, non ?* ». Et, pour confirmer ce refus d'aide qui traduirait une infériorité inadmissible pour l'aîné, la conversation glisse sur les propres incompétences du cadet en matière de surf. La hargne du défi prend le dessus : aveuglé par la provocation à relever, le cadet oublie son frère dans son trou ; l'aîné n'a pas encore pris conscience que la mer monte et qu'il risque la noyade...



BIOGRAPHIE

GRZEGORZ JAROSZUK

Né en 1983 à Varsovie (Pologne), Grzegorz Jaroszuk réalise des court-métrages, oscillant entre la fiction et le documentaire. Il a intégré le département « Réalisation » de l'École nationale de cinéma de Łódź d'où il sort diplômé en 2011. Après plusieurs courts-métrages remarquables, dont *L'histoire d'une voiture brûlée* (*Historia o braku samochodu*, 2009), il continue de cultiver un univers original où le tourment existentiel se confond avec l'étrangeté dans *Contes gelés* (*Opowieści z chłodni*, 2011), son film de fin d'étude. Ce dernier est sélectionné dans les plus prestigieux festivals au monde (Locarno, Los Angeles, Lisbonne, Clermont-Ferrand). Il reçoit également de nombreuses récompenses, parmi lesquelles le Grand Prix des Rencontres Henri Langlois, Festival International des Ecoles de Cinéma de Poitiers en 2011.

FICHE TECHNIQUE

Durée : 26'

Réalisation et scénario : Grzegorz Jaroszuk

Image : Marcin Władyniak

Montage : Barbara Fronc

Son : Nicolas de la Vega

Musique : Michał Marecki

Décors : Magda Sabina Samborska

Interprétation : Justyna Wasilewska, Piotr Żurawski, Andrzej Walden, Piotr Trojan, Urszula Gryczewska, Michał Jarmicki, Michał Rzecznik, Bogusław Suszka, Dorota Kiełkowicz, Barbara Dembińska, Paweł Maksym, Zbigniew Błażejowski et Grzegorz Dębowski.

Production : PWSFTViT (École de cinéma de Łódź)

Frozen stories

de Grzegorz Jaroszuk



SYNOPSIS

Une fille et un garçon nourrissent un mal-être qui les empêche de vivre et de travailler normalement. Employés dans un supermarché, ils se voient désignés par leur patron "les pires employés du mois" et donc destinés de facto à être licenciés. Mais le gérant leur fait une proposition : pour garder leur travail, ils doivent trouver un "objectif". Les deux individus décident alors de participer à une émission de divertissement populaire. Débute ainsi une relation inattendue entre les deux personnes. Cette expérience leur permettra-t-elle de reprendre goût à la vie ?

POINT DE VUE

REGARD SATIRIQUE SUR UNE JEUNESSE DÉSORIENTÉE

Filmer un problème de société ne signifie pas forcément relater un fait divers ou porter un regard immédiat sur le monde. *Contes gelés* en est la preuve éclatante. C'est par le biais d'un univers poétique à la fois enchanteur et désenchanté que le film se propose de soulever des enjeux touchant à la jeunesse contemporaine. Les détours métaphoriques sont le filtre choisi par le réalisateur pour porter un discours libre et subtil sur des thématiques telles que le désespoir, la place de l'individu dans la société de consommation, la marginalité, l'anonymat, la déréliction des relations sociales et le rôle de la télé-réalité. À en croire son titre, le court-métrage s'affirme avant tout comme un conte, un récit poétique en forme de jeu par lequel le spectateur prend conscience de certaines vérités.

Pourtant, loin d'un conte de fées, il s'agit plutôt d'une valse triste. Le scénario développe la trajectoire de deux employés dans un supermarché qui partagent un mal-être existentiel : la difficulté à trouver un sens à leur vie. Le spectateur assiste à leur évolution, placée sous les yeux et les oreilles attentives de leur patron dévoué à leur cause. Ils doivent trouver un "objectif" et décident de participer à une émission de divertissement populaire. Soigner le mal par le mal, c'est-à-dire la dépression intérieure par le mal-être théâtralisé à travers la télévision, voilà le processus fatal de leur trajectoire. Mais cette équation tragique est bousculée par la naissance d'un sentiment. S'esquissant tout au long du film, le sentiment amoureux interviendra comme la condition d'un tressaillement final. Aussi *Contes gelés* est-il d'abord un récit initiatique mêlant deux

poussées contradictoires. De la froide réalité émerge le diamant ardent des sentiments, pour reprendre la métaphore thermique du titre.

Plus globalement, le film dépeint un univers laborieux plein de contrastes. En effet, les contradictions contaminent le reste du film, laissant planer des impressions jonglant entre le comique, l'ironie, la satire, et même l'absurde. Car le portrait dressé du monde du travail est lui aussi chargé de ruptures : il est un point de rencontre entre la réalité et l'imaginaire. Un chef d'entreprise usant des outils technologiques (portable, micro) pour exprimer son amour et pour extirper ses employés de la dépression, un employé irascible fanatique de Rilke, un chat alcoolique : voici quelques éléments qui composent ce conte satirique où un monde renversé, qui concentre les excès d'une étrange humanité, se substitue à la banalité.

À travers une mise en scène implacable, fondée sur des cadrages frontaux parfaitement composés, le cinéaste cherche à faire cohabiter ces caractères excessifs afin de modifier l'échelle des valeurs habituellement acquises. Dans le film, les animaux sont dotés d'une psychologie tandis que les êtres humains agissent selon leurs instincts. *Contes gelés* déjoue ainsi les frontières entre l'humanité et l'animalité, la volonté et la fatalité, le tragique et le romantique, le public et le privé, l'inertie et le mouvement, pour soulever des questions sociétales et philosophiques. En somme, par le détour du conte satirique, impulser un cinéma social d'un nouveau genre.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Un monde qui jouit de la souffrance

(11'38 / 18'20)

La séquence relate le parcours des protagonistes jusqu'à leur participation à l'émission "L'individu le plus malheureux du mois". La cohérence formelle fonctionne à travers un graduel élargissement de l'échelle des plans fixes, passant d'un plan rapproché sur le patron (1) pour finir sur un plan d'ensemble de tous les employés face aux écrans de télévision (10). Pour reprendre la division classique de l'écriture dramatique, il s'agit de la fin du développement où les nœuds narratifs, en même temps que la dimension grotesque, se clarifient. La tension dramatique trouve son point d'orgue au moment de l'émission de télévision. Mais l'homogénéité narrative sous-tend un univers de contrastes, travaillé par trois tensions : public/privé, intérieur/extérieur, réalité/virtualité. Dégager les stratégies de *cloisonnement* et de *débordement* étayera cette analyse.

À première vue, la séquence oscille entre l'univers du supermarché, lequel est régi par un chef d'entreprise au comportement singulier, et les moments de préparation du couple en dehors du lieu de travail. À l'image de la construction diégétique globale, la séquence met en rapport deux sphères hétérogènes *a priori* inconciliables : la sphère professionnelle et publique, d'un côté, et d'un autre côté, la sphère privée. Or, si l'on s'en tient aux deux premiers plans de la séquence (1 et 2), on remarque déjà le cloisonnement des personnages par le truchement de plans frontaux qui minimisent leur action, avec la parole excessive du patron diffusée par le haut-parleur. La mise en scène distingue parfaitement les personnages, les maintient dans une forme d'inertie, tandis que la voix du patron déchire les frontières topographiques pour affirmer son autorité affective. De la même manière, lorsque les deux protagonistes sont assis dans le parc, un plan d'ensemble (3) concentre la présence des personnages au centre de l'image.

Mais le patron s'infiltré à nouveau à travers trois appels sur le téléphone portable des protagonistes, comme si sa

présence dépassait largement le cadre professionnel pour s'inscrire également dans le cadre intime (4). Fondement de la dimension comique du film, l'utilisation spécifique du son joue à rendre poreuses les frontières entre public et privé pour marquer la présence débordante de celui qui semble tirer les fils de l'action.

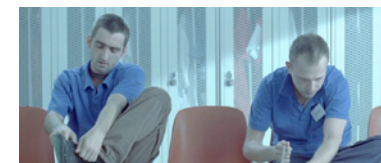
En vérité, le statut professionnel des personnages connaît un renversement inattendu : le supermarché devient un étrange lieu d'expression intime. D'abord, le patron est montré comme une figure d'autorité singulière, une figure paternelle. On le voit dès le début de la séquence : le microphone/haut-parleur est utilisé non pas en tant que support d'un flux d'informations neutres mais comme le socle d'un message personnel adressé aux deux protagonistes. Dans la suite de la séquence, la figure paternelle du chef d'entreprise se dote même d'une dimension grotesque lorsque, dans le plan de la salle d'attente, il s'assoit entre les deux héros (5) : il est ici recroquevillé comme si les deux protagonistes se libéraient de son joug.

Il devient progressivement la figure d'une autorité déplacée. Ensuite, de la neutralité à la partialité, de son statut public à celui de privé, la parole acquiert également un rôle nouveau : celui d'exprimer librement les sentiments. L'employé présent dans le vestiaire dit qu'il aime la poésie et que personne ne le croit (2). Il récite alors le premier couplet du poème *La Panthère* de Rilke. Le mélange entre le caractère plat du décor, le ton insensible de l'homme et la dimension tragique du poème, favorise là encore une forme de décalage comique.

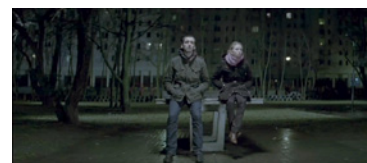
Enfin, le régime de parole entre les deux protagonistes évolue également. La nécessaire collaboration des deux individus, marquée par une coexistence dans le même plan, se transforme en unité, marqué par une complicité naissante. Outre le débordement de la parole du "père", la parole des protagonistes devient le flux détourné d'un



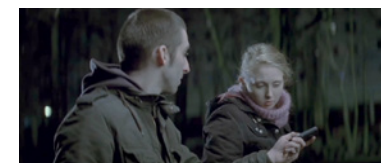
1



2



3



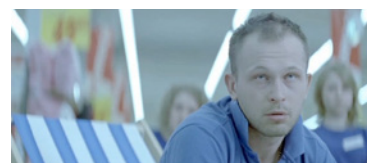
4



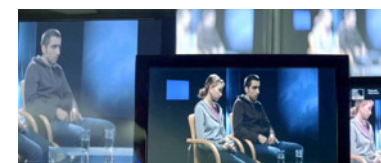
5



6



7



8



9



10

échange sentimental. Plus qu'un travail entre le public et le privé, il s'agit de tracer une frontière nouvelle entre l'introverti et l'extraverti, l'intériorité et l'extériorité. La mise en scène avance plus généralement le long d'une crête, située entre l'indifférence et la cruauté, la tragédie et l'ironie. La stratégie mêlée de cloisonnement et de débordement trouve son paroxysme final lors de la diffusion de l'émission. Le champ/contre-champ entre le plan de cinq écrans superposés (6,8) et le visage des employés-spectateurs (7,9,10), donne à l'espace télévisuel un rôle majeur : la virtualité dépasse la réalité.

REPÉRAGES

DES PERSONNAGES SATIRIQUES

En littérature et au cinéma, la satire se développe à travers l'exposition de personnages caricaturaux, de figures aux traits définis capables de refléter un corps social. Quatre personnages de ce genre se côtoient dans *Contes gelés* : l'homme que l'on prend toujours pour quelqu'un d'autre, la femme inconstante prête à se suicider pour la mort de son chat, un gérant de magasin paternel au comportement excessivement délicat et l'employé violent fanatique de Rilke. Ils incarnent par excès les vaincus parfaitement maladroits de la société de consommation contemporaine, s'opposant ainsi à l'image de la rectitude domptée par les clichés positifs.

À la manière des *Caractères* (1688) de Jean de La Bruyère, une analyse peut être menée afin de dégager leurs qualités respectives mais aussi les clichés auxquels ils se réfèrent. Par exemple, le patron acquiert une fonction inhabituelle : l'autorité qu'il possède ne se quantifie pas en termes de pouvoir mais en termes d'affection. En même temps, son autorité "paternelle" l'amène parfois à repousser la cruauté à ses limites. Aussi ce personnage, de par ses excès d'amour et de brutalité, se réfère par la négative au cliché du chef d'entreprise insensible, uniquement accaparé par le profit. Radicalisant et détournant les clichés, le film fait du personnage un objet de réflexion, voire de critique.

En outre, un caractère se définissant par son rapport à l'éloquence (La Bruyère), les personnages peuvent être appréhendés selon leur type de langage respectif, allant de la déclaration emphatique du gérant aux murmures gênés des protagonistes, en passant par la lalomanie interrompue de l'employé.



LA COMÉDIE DU TRAVAIL

La mise en scène de *Contes gelés* se fonde sur de effets comiques divers. Le contenu et le ton des dialogues, la confrontation entre les personnages mutiques et marginaux avec les personnages extravertis et impulsifs, la frontalité et la distance des cadrages vis-à-vis des personnes ou des lieux filmés, sont quelques éléments qui déplacent la vision anecdotique vers un regard poétique et ironique du monde du travail. Or, user d'un tel regard ne signifie pas s'extraire du débat : au contraire, il s'agit de renverser les stéréotypes pour impulser un questionnement sur la société de consommation, ce qui n'est pas sans rappeler la démarche des films comme *Les Temps modernes* (1936) de Charles Chaplin ou *Playtime* (1960) de Jacques Tati. Analyser la dimension comique se couple dans *Contes gelés* avec la mise en exergue de questions sur la valeur de l'être, l'importance accordée à l'apparence et à la télévision, l'anonymat et la tentation du suicide.

Cet atelier fonctionne selon deux orientations : d'une part, il s'agit de désigner les différents types d'effets comiques à l'œuvre dans la mise en scène (comique de situation, comique de mots, comique de gestes, satire) et, d'autre part, désigner les questionnements sociétaux et philosophiques auxquels ils correspondent. Par exemple, le jeune garçon met en place une stratégie de séduction ostensible, presque mécanique : le comique de mots tend à soulever la question du sentiment au milieu d'un monde dépersonnalisé où le sentiment amoureux cède sa place aux purs désirs. Pour mettre en perspective la dimension comique, il est à noter le rapprochement entre l'humanité et la bestialité, lequel trouve un écho dans l'omniprésence des détails liés au monde animal.



L'ESPACE ET LE SON : JEUX D'UBIQUITÉ

Dans *Contes Gelés*, l'espace et le son font l'objet d'un traitement spécial. Ils fonctionnent de deux manières : d'une part, l'inscription des personnages principaux dans l'espace tend à cloisonner leur perspective, à les concentrer dans des espaces inhabitables qui refusent le mouvement et où le contact est limité, comme l'immense et froid supermarché. Les quelques plans de contextualisation insistent d'ailleurs sur la dimension statique, presque fantastique, du magasin.

D'autre part, le cinéaste cherche à sous-tendre l'espace d'un souffle humain à travers la sphère sonore. Le haut-parleur et le téléphone portable impliquent la présence d'une voix qui traverse l'espace, faisant du son le lieu d'une parole à la fois autoritaire et intime. Par conséquent, le cloisonnement spatial et le débordement sonore se juxtaposent, révélant à la fois le mal-être mental des protagonistes et l'autorité singulière du personnage du patron.

Analyser l'espace et le son revient d'abord à identifier les divers lieux du récit et les modalités formelles à travers lesquelles ils sont appréhendés, jouant souvent sur le plan fixe, la composition horizontale, et la vision frontale.

Contrairement à l'espace filmique d'action, les lieux sont ici souvent perçus comme un support de stagnation et de dialogues, appelant à réfléchir à la déshumanisation de l'espace et à la valeur de l'action dans le monde contemporain. L'atelier doit enfin permettre d'interroger la valeur du téléphone portable et de la télévision, deux médias à travers lesquels se joue l'illusion de l'ubiquité.



BIOGRAPHIE

MICHAËL DUDOK DE WIT

Né en Hollande en 1953, Michaël Dudok de Wit étudie la gravure à Genève puis le cinéma d'animation en Grande-Bretagne. Installé à Londres, il collabore à différents spots publicitaires et illustre des livres pour enfants, avant de réaliser, en 1992, *Tom Sweep*, pilote d'une série qui n'aboutira pas. Sélectionné en résidence à Folimage en France, il y réalise en 1994 *Le Moine et le Poisson*, qui le rend célèbre. Le film, César du meilleur court-métrage 1995, nommé aux Oscars, lui permet depuis de développer un travail d'auteur. Avec *Father and Daughter*, oscarisé et primé dans de nombreux festivals, il affirme son style et renforce sa renommée.

Tout en poursuivant la conception de livres pour enfants, il réalise un autre court-métrage (*The Aroma of Tea*, 2006) avant de décider de se lancer dans un long métrage, *The Red Turtle* aidé par la Région Poitou-Charentes et le département de la Charente. Le projet bénéficie d'une coscénariste célèbre, qui fait sa première incursion dans le domaine du cinéma d'animation, la réalisatrice Pascale Ferran.

FICHE TECHNIQUE

Animation encre de Chine, peinture sur cellulo et aquarelle

Durée : 8'8"

Réalisation, scénario, graphisme, storyboard, lay-out, décors : Michael Dudok de Wit

Animation : Michael Dudok de Wit, Arjan Wilschut

Musique originale : Normand Roger

Son : Jean-Baptiste Roger

Thème d'ouverture et de fermeture : The Danube Waves, Iosif Ivanivici, 1880

Production : Clouddrunner Ltd, UK (Claire Jennings), CineTe Filmproductie bv, Hollande (Willem Thijssen)

Father and Daughter

de Michaël Dudok de Wit



POINT DE VUE

MÉDITATION VISUELLE

« Être poète ne signifie pas imaginer des choses mais leur attacher de l'importance » (Thomas Mann)

« Un jour, au volant de ma voiture, (...) je me suis demandé ce que j'aimerais le plus exprimer. Ma réponse fut cette douleur très belle qu'est ce grand désir silencieux et très profond qui peut vous travailler toute votre vie. En anglais on appelle ce désir *longing*. (...) Puis l'histoire s'est cristallisée sur le désir entre un enfant et son père... »¹.

L'intention est donc métaphysique, le *longing* recouvrant une notion de douleur ravivée par la dilatation temporelle, de désir et de regret venus d'un temps ancien. En quelque sorte une *saudade* nordique... à la fois nostalgie d'un paradis perdu et mélancolie de son impossible retrouvaille. Cette intention atteint son expression formelle exacte, incarnée par une méditation visuelle, une image-poème qui condense et dilate ce sentiment. Par son parti pris minimaliste, le film parvient à re-présenter le tremblement de la vie. Fidèle en cela aux traditions de la calligraphie notamment chinoise ou à celles de l'école hollandaise.

Sous le pinceau de Michaël Dudok de Wit, le « *trait danse comme le nuage dans le ciel, parfois lourd, parfois léger* », parvient à « *imprégner [son] esprit de ce [qu'il fait]* » et à arriver « *à la vérité* »². Arbres, ciel, nuages, polders, mer et personnages sont empreints de ce souffle et de cette fragilité, traces de la modernité de Rembrandt et de la vitalité de Jongkind. Striures, jeux d'encre et de masses, dépouillements contrastés, silhouettes archétypales : sur tout ce qui constitue le dessin en mouvement

SYNOPSIS

Father and Daughter (Père et Fille) raconte en huit minutes toute une vie, un paradis perdu - histoire d'une fillette, au pays plat des polders hollandais, qui voit brutalement disparaître de son horizon son père. Elle l'attend et retourne, tout au long de sa vie, sur les lieux de la séparation. Au soir de sa vie, elle espère encore le retrouver. Récit mélancolique et nostalgique, *Father and Daughter* est à la fois un conte, une ballade poétique et une réflexion existentielle.



Rembrandt Canal dans une ville



Jongkind Petit canal bordé d'arbres coulant entre des pâturages

semble s'être déposé, sépia, ocre ou lavis d'encre effacé, comme l'écho chromatique d'un temps révolu.

Dans cet espace où l'immensité se révèle d'autant plus qu'elle est sujette à une lente métamorphose, la roue de la bicyclette est associée à celle du temps. Stimulatrice du souvenir, comme la fameuse madeleine, elle active cette recherche d'un temps perdu. C'est elle qui, par son évocation sonore, s'associe, comme l'a voulu le compositeur Normand Roger, au tempo des « chapitres » engendrés par la valse de Iosif Ivanovici qui ouvre et ferme le film. C'est elle encore qui introduit les silhouettes du Père et de la Fille, et permet les croisements des personnages ou l'expression des jours qui passent. C'est elle enfin qui favorise la réunion finale des ombres filiformes de la Fille et du Père, fusion œdipienne que la fermeture au noir dissimule à peine, signe de la quête éternelle d'harmonie de Michaël Dudok de Wit. *Father and Daughter* va au-delà de la quête d'un enfant pour un père trop tôt absent. Le film nous étreint parce qu'il réveille en nous un sentiment de perte indicible, de paradis enfoui, qui nous est à tous commun.

1 - « *Profondeur et simplicité* », entretien avec Michael Dudok de Wit, Gilles Ciment, 6 juin 2002, Positif n°508, juin 2003. / 2 - Li Si, fondateur de la calligraphie chinoise, 210 av. J.-C.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Le film est conçu comme un continuum, chaque « partie » étant liée par des ellipses visuelles très discrètes que la composition musicale s'est employée à légèrement souligner. Néanmoins, deux scènes finales semblent incarner au mieux le film et receler l'essentiel des procédés mis en œuvre.

Le temps de la vieillesse, la vieillesse du temps

(05.21 / 06.00)

Le film ne fait pas appel au langage parlé. Son expressivité repose sur une combinatoire du dessin en mouvement, de la succession des plans et de leur association à la trame sonore. Ce procédé formaliste semi-muet fait appel à un principe mimodramatique. Il est néanmoins susceptible d'atteindre profondément le spectateur. Celui-ci sera surpris de constater qu'il en subit d'abord l'imprégnation inconsciente avant de pouvoir en démêler l'écheveau. Dans cette première scène finale, on voit successivement : un vol d'oiseaux dans un paysage automnal ; la Fille, devenue vieille, progresser du fond de ce paysage vers nous ; son buste surmonté d'une roue de vélo ; celle-ci passant dans une flaque d'eau ; la Vieille croiser une jeune fille à vélo ; puis la Vieille tentant de faire tenir en équilibre sa bicyclette sur la colline de son enfance. Soit six plans, de durées inégales, pour un total d'environ 40 secondes.

Michael Dudok de Wit a dit son parti pris : « *Je voulais condenser toute une vie en quelques minutes, tout en créant un sentiment très fort de temps et d'espace...* ».¹ Malgré sa brièveté et l'absence de définition psychologique du personnage principal, c'est l'impression que communique la séquence. Pourquoi ?

D'une part, la diversité des valeurs de plans crée une dynamique visuelle et narrative : panoramique et mouvement dans l'image, plans fixes diversifiés avec personnage(s) en mouvement, plan fixe recadré dans le

mouvement avec personnage en mouvement. D'autre part, en tant que spectateur, nous jouons avec ce matériau que nous donne à voir le réalisateur et nous procédons inconsciemment à une série d'associations, que la bande son induit.

Car, schématiquement que « voyons-nous » ? Vol d'oiseaux et pépiements caractéristiques de l'« automne », **(1)** accompagnés du leitmotiv musical nostalgique. Espace du ciel, immensité. Ce mouvement est un prétexte pour rejoindre en fond de plan la Jeune fille à vélo. Gros plan, elle est d'abord une ombre, que sa progression éclaire soudain. Elle marche difficilement à côté de son vélo, petite et voûtée, âgée. Le temps a passé. Elle est comme l'ombre qui s'étire au sol, au crépuscule de sa vie. Et le pâle soleil n'est peut-être que le reflet de son ruminement intérieur. Une roue de bicyclette qui tourne bien lentement. Une silhouette menue et fragile qui croise celle, énergique et rapide, d'une jeune enfant lancée sur un bolide. Enfin, une silhouette impuissante face aux lois de l'équilibre.

Les 20 secondes finales sont ainsi une démonstration de la mise en scène du réalisateur. Elles décrivent deux échecs pour faire tenir debout le vélo. Le premier révèle le décalage de réactivité de la Vieille à la chute du vélo et sa force physique déclinante : il lui échappe une première fois et retombe à terre, avant qu'elle ne parvienne à le réinstaller **(2)**. Le second entérine son renoncement : elle tourne le dos au vélo, qui reste à terre. Cette lutte microscopique contre l'entropie est traduite par l'amplitude minuscule du déplacement mesuré du corps de la Vieille dans un espace restreint ainsi que par son économie gestuelle. Symboliquement, enfin, la scène a lieu sur le tertre où s'est noué le conflit.

La réunion des ombres

(06.49 / 07.22)

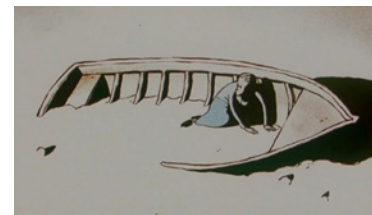
La 2^e scène finale fonctionne selon des principes identiques. Le dessin en mouvement, les mouvements de caméra, les jeux de lumière et la musique sont là pour traduire un état intérieur des choses et du personnage. Ils jouent sur une série de correspondances qui érigent le film au rang de transfert visuel.



1



2



3



4



5



6

La Vieille, en position fœtale au fond du décor sensuel d'une barque-matrice enfouie dans le sable au milieu de roseaux, se réveille, comme stimulée par le passage des nuages ou par le thème musical plus alerte **(3)**. Le corps de la vieille semble soudain revitalisé. Au tragique antérieur, succède une renaissance. Elle court à rebours à la rencontre de son enfance. L'animation la métamorphose à vue, de jeune fille en fillette, inscrivant visuellement le fort désir de régression.

Lorsque le processus de transformation des profils de la Jeune Fille s'achève, une rupture de plan, à peine visible, intervient. Le nouveau plan cadre en plongée latérale droite le corps de la Jeune fille courant vers son père **(4,5)**. Simultanément leurs ombres se rapprochent, et après un temps de reconnaissance, s'étreignent avant que leurs corps ne se rejoignent.

Une ultime métaphore visuelle clôt la séquence. Appel de la filiation, pulsion œdipienne affichée, mythologie de l'Unité : le bloc-corps du Père et de la Fille et son ombre portée deviennent deux discrètes aiguilles d'un espace circulaire **(6)**. Un temps apprivoisé...

1 – Ibid, note 1 du « Point de vue ».

REPÉRAGES

SOURCES D'INSPIRATION ET RÉSONANCES

L'unité et la force de *Father and Daughter* dépendent de ses choix plastiques. Ils incluent plusieurs notions. Le réalisateur le dit. Il avait l'intention de re-présenter dans ce film à la fois le sentiment du *longing* (voir *Point de vue*) et des éléments de souvenirs très physiques : polders des Pays-Bas, échappées à vélo. Ces souvenirs sont liés aussi à des sensations auditives, qui ont pu suggérer ensuite l'ambiance sonore et musicale du film. On explorera donc toutes les notions qui en découlent : la géographie physique, la flore et la faune des Pays-Bas ; leurs multiples représentations graphiques antérieures. On consultera par exemple le site du Musée du Louvre à « École hollandaise » en centrant la recherche sur « canaux et polders », notamment entre les XVII^e et XX^e siècles. Parmi les centaines de pistes possibles, des récurrences anonymes ou célèbres apparaissent : traitement des végétaux, des paysages, des personnages. Par exemple, *Paysage de rivière* de Jongkind (1) ou *Sainte Famille dans un intérieur éclairé par une fenêtre à gauche* de Rembrandt (2) pourraient être utilisées afin d'établir certaines comparaisons. Le premier traite du reflet, le second, du contraste et du clair-obscur très présents dans le film.

Sur le plan du cinéma d'animation, plusieurs résonances existent avec d'autres œuvres. Par exemple, dans la poétique des films de Jean-François Laguionie (*La Jeune Fille et le Violoncelliste*, 1965, *Le Tableau*, 2011), de Frédéric Back (*Crac !*, 1981), ou de Iouri Norstein (*Le Conte des contes*, 1979).



1



2

LES VAGUES DU DANUBE

Sur le plan musical, Normand Roger nous écrit : « Michaël m'avait proposé deux avenues à explorer : une valse bien connue [Waves of The Danube, Ivanovici, 1880] et un instrument musical, l'orgue de Barbarie, qui lui rappelaient son enfance. Je ne voyais pas d'inconvénient à utiliser cette valse (...) qui pouvait participer à évoquer le souvenir, la nostalgie. Par contre, après quelques tests, je trouvais que l'orgue de Barbarie ne se mariait pas parfaitement avec l'environnement du film. (...) Je recherchais une certaine variété dans l'instrumentation qui permettrait de traiter l'ensemble de la trame musicale dans une structure que j'identifie à une suite de chapitres. Chapitres dans la vie du personnage central qui commencent avec de nouveaux thèmes musicaux avec des variations dans l'instrumentation de manière à ce qu'on sente bien les passages de temps d'un « chapitre » à l'autre. Finalement, le thème d'Ivanovici n'est utilisé qu'au début et à la fin du film et la majorité de la musique est originale, mais a été composée malgré tout en m'inspirant de celle-ci et dans l'esprit d'une suite musicale. (...) Certains bruitages, les clochettes de bicyclettes particulièrement, sont un élément important pour la trame sonore et participent également à l'effet nostalgique et à l'émotion qui se dégage de l'ensemble. (...) Enfin, comme mon fils Jean-Baptiste travaillait avec moi à cette époque-là, au montage sonore, il y avait encore un autre

niveau de sensibilité avec le sujet du film qui s'exprimait par cette collaboration père-fils. »

Comment le rythme du film est-il construit par la musique et les bruitages ? On mettra en évidence l'adéquation entre la valse et la roue des vélos, entre la légèreté et la mélancolie qui s'en dégage.

L'ENFANT AU VÉLO

Construction du récit, contenu sous-jacent : le récit, sur un mode archétypal, met en scène une enfance transposée de l'auteur. Michaël Dudok de Wit pense initialement à un récit où « il faisait du vélo seul [...] enfant », puis, dit-il, « l'histoire s'est cristallisée sur le désir entre un enfant et son père ». Cet enfant, dans le processus de création, devient une fille. La fille du film est traitée comme un archétype. A aucun moment, nous ne sommes en état d'établir son histoire et de la définir plus précisément que par ce nom. Il y a donc distanciation. La fille devient toutes les filles que nous avons été ou tous les enfants que nous avons été.

Sur cette base, le principe de projection – c'est-à-dire d'identification du spectateur au sujet principal du film – fonctionne et réveille en nous une série de souvenirs associés à ceux qui sont évoqués. Il serait intéressant de faire réagir les élèves sur les sensations provoquées par le film. Si, derrière la fillette se cachent tous les enfants du monde, le vélo, qui hante le film en permanence, est bien sûr le symbole du temps qui passe. On recherchera comment la roue figure la destinée du personnage principal.



BIOGRAPHIE

ARNAUD DES PALLIÈRES

Né en 1961, Arnaud des Pallières débute sa carrière artistique par la création d'une troupe de théâtre où il met en scène une correspondance entre le Marquis de Sade et Nietzsche. La découverte de Syberberg l'amène au cinéma. Il étudie la réalisation à la Fémis où il invite et filme en 1987 Gilles Deleuze (*Qu'est-ce que l'acte de création ?*). C'est sous l'angle de l'expérimentation qu'il réalise *La mémoire de l'ange* (1989), film-enquête sur une rue parisienne dont la rumeur dit que le sous-sol contiendrait les cadavres de communards. Il y amorce son art du rapprochement de fragments et sa quête des traces de l'Histoire dans le présent. Filmer une pensée en train de se construire va devenir un de ses motifs filmiques qu'on retrouvera dans *Avant après* (1993), *Drancy avenir* (1996), *Adieu* (2003). Il passe du documentaire à l'essai (*Disneyland, mon vieux pays natal* en 2001) puis à la fiction, les mêlant même parfois. *Poussières d'Amérique* en 2011 développe *Diane Wellington* : un portrait des USA avec des images d'archives. Il termine le tournage de *Michaël Kolaas*, adapté de Heinrich von Kleist.

FICHE TECHNIQUE

Librement inspiré de *South Dakota* de Nancy Peavy

Durée : 16'

Réalisation, texte et montage : Arnaud des Pallières

Assistante : Caroline Detournay

Son : Jean Mallet / Musique piano :

Louis Moreau Gottschalk / Musique

additionnelle : *La savane* – Musique originale : Martin Wheeler

Mixage : Jean-Pierre Laforce

Production : Les Films Hatari - Michel Klein

Diane Wellington

de Arnaud Des Pallières



POINT DE VUE

PIÈCE(S) DÉTACHÉE(S) DE L'AMÉRIQUE

Depuis 2002, Arnaud des Pallières s'intéresse à la collection d'images d'archives américaines de Rick Prelinger. Disponible en libre accès sur internet, elle rassemble des films publicitaires, institutionnels, éducatifs, de propagande et des films de famille allant de 1906 à nos jours. D'abord objets de curiosité, ces images ont rapidement été répertoriées par le cinéaste, au gré de ce qui lui faisait appréhender maintenant, quelque chose du passé. Au fil de ce travail de détachement de plans du flux des archives est née l'idée de *Poussières d'Amérique* : agencer à ces images, des récits, des sons et des musiques de l'Amérique qu'elles lui évoquaient. Et selon Des Pallières, l'Amérique est d'abord une idée, universellement répandue par le cinéma, avec ce qu'elle charrie ayant trait au progrès, à la loi, à Dieu, au commerce, à la réussite. *Poussières d'Amérique* interroge donc notre part d'américain. *Diane Wellington* en était une séquence que Des Pallières a extraite pour en faire un film autonome, comme un avant-goût de cette attention portée aux poussières de l'histoire.

Diane Wellington est le premier de ses films né d'abord d'images préexistantes. Toutes proviennent de cette collection et au 9/10^{ème} me fonds Ivan Besse qui, coïncidence hasardeuse, a tourné ces images en

SYNOPSIS

Diane Wellington est le portrait fantomatique d'une jeune fille ayant disparu dans le Dakota du Sud. C'est aussi l'histoire de cette histoire et celle de la colère et de la tristesse que cette disparition tragique suscite.



1938-39 dans le Dakota du Sud. Le puritanisme qu'elles semblent contenir ont rappelé au cinéaste la nouvelle *South Dakota* de Nancy Peavy. Cette nouvelle raconte la disparition et la mort de Diane Wellington dans une ville rurale et puritaine. Elle fait partie du recueil *Je pensais que mon père était Dieu* établi par Paul Auster suite à une collecte, auprès d'américains d'aujourd'hui, d'histoires vraies qui leur tenaient à cœur. Remises en forme par l'écrivain, ces nouvelles étaient lues à la radio.

Réemployer ces matériaux préexistants prolonge sa filiation avec le cinéma d'Isou, qui pratiquait un cinéma de *found-footage*. Cette démarche relève aussi de l'exercice à contraintes formelles. Pour raconter cette histoire tragique, il cherche à créer une voix qui, pour le spectateur, serait intérieure. Ainsi, les traditionnelles voix off deviennent-elles des intertitres. Il s'impose alors l'alternance d'une image et d'un intertitre (qui, comme toute contrainte, n'existe que pour être détournée). Envisagé comme un exercice de pauvreté entre deux long-métrages, *Diane Wellington* est un palimpseste qui donne autant à voir, qu'à entendre ou qu'à lire.

ANALYSE PAR MOUVEMENTS

Copeaux du passé pour une inquiétude d'aujourd'hui

Les intertitres, les images d'archives, les souffles de vent et les musiques sont les éléments premiers qui composent *Diane Wellington*. Jouant de la crudité des mots et des aspérités de l'image, du contraste, du silence et de la saturation, la dynamique de montage les agence, par écarts et rapprochements, en une forme chorégraphique ou musicale. On privilégiera un découpage du film en cinq mouvements.

GÉNÉRIQUE

Trois cartons indiquent le producteur, l'auteur et enfin, le titre (1). Les fondus de chaque carton intensifient le rythme lent du générique.

PREMIER MOUVEMENT :

La rudesse du Dakota du Sud (25''- 2' 48'')

Ce premier mouvement pose d'emblée le principe narratif d'alternance d'images d'archives et d'intertitres. Textes et images, sépia ou noir et blanc, décrivent une ville de campagne du Dakota du Sud et ses habitants. Le puritanisme affleure. Les visages, surtout masculins, sont marqués par le froid. La rudesse du climat (2) est accentuée par de massifs souffles de vent qui s'amplifient au fil du mouvement. Avant cette austère description, c'est l'image d'une enfant qui ouvre le film. Regard caméra, elle pose, nœud dans les cheveux et robe à fleurs, dans un piétinement gêné : Diane Wellington ? La mère du narrateur est désignée comme l'énonciatrice de son histoire. À la fin de ce mouvement, une seule note de piano, sèche, ponctue la nouvelle : « *On a retrouvé Diane Wellington* ».

DEUXIÈME MOUVEMENT :

La disparition (2' 48''- 6' 03'')

Le piano continue d'égrener des notes claires, d'abord sur le plan d'une autre fillette face caméra et endimanchée (3). Elle sautille d'un pied sur l'autre

comme pour appuyer le ton grave de la musique. Les images sont celles d'enfants à l'école et de jeunes femmes se promenant en tenues chics. Les intertitres présentent Diane Wellington comme une gosse de riches, élégante, et partant en voyage en train. Son statut social en fait une enfant isolée. "Un jour, Diane ne vint pas à l'école" énonce l'intertitre qui précède l'unique plan d'homme de ce mouvement : d'âge mûr, en chapeau et chemise, il est filmé de loin, à son insu. Une suspension mélodique alimente le trouble naissant à l'assemblage de ce plan et de cet intertitre. La musique reprend pour raconter l'annonce de sa disparition, en alternance avec des portraits de jeunes filles.

Au cœur de ces plans, le verbe "évoquer", quand la police qualifie de fugue sa disparition, trouble à nouveau (4). La musique s'arrête sur le gros plan d'un visage de jeune fille pour laisser place à une rumeur urbaine : la vie a repris son cours. L'intertitre suivant, "Ma mère et ses amies, inventèrent des histoires" établit une transition avec le mouvement suivant.

TROISIÈME MOUVEMENT :

Imaginer avant d'oublier (6' 03''- 7' 34'')

Les bruits de la ville sont remplacés par une variation de la mélodie que l'on connaît déjà. Plus légère, il s'y ajoute des crissements d'insectes. Ce court mouvement rompt avec le réel en une brève échappée vers l'imaginaire. Les images passent du noir et blanc à la couleur avec, de surcroît, trois plans sur plans, d'images d'archives. Des paysages de montagnes ensoleillées défilent depuis une voiture rutilante sur une route en lacets. La vie nouvelle de Diane Wellington, imaginée par la mère du narrateur et ses amies adolescentes, a un air de liberté et d'épanouissement loin de la rudesse du Dakota du Sud. L'imagination confine même au fantasme érotique : les intertitres évoquent un riche et bel homme et, en surimpression de ces paysages, noyés dans un jaune brûlant de chaleur, apparaît le reflet d'un morceau d'étoffe d'une robe blanche à pois bleus dont sortent les jambes d'une femme (5). Puis, nouvelle entorse au parti-pris formel et amorce du retour au réel, trois autres plans sur plans de la voiture qui amorce sa descente. Dans le dernier, à côté du reflet, surgit furtivement une voiture marron.



1



2



3



4



5



6

La tonalité de l'échappée se déplace de l'emphase vers le doute : « *Bien sûr c'était étrange* » (6), mais tout le monde se tait. Le silence complice est pointé alors que la voiture ralentit. La durée des intertitres devient supérieure à celle des images, l'imaginaire ne fonctionne plus. N'en demeure qu'un très court aplat d'arbres et de buissons desséchés qui entérinent que *Tout le monde / finit par oublier*. Le mouvement s'apaise, la voiture arrive en bas de la montagne, la musique s'arrête pour laisser à nouveau la place à la rumeur urbaine. Le moment des histoires fantasmées a permis le passage au temps de l'oubli. Le dernier intertitre affiche *Diane Wellington*. La jeune fille se réduit à un fait-divers : une disparition.

QUATRIÈME MOUVEMENT :

Le passé ressurgit (7'34''-11'28'')

Plusieurs dizaines d'années plus tard, la disparition de Diane Wellington se rappelle à cette communauté **(7)**. Ses ossements ont été retrouvés dans un champ. Un écart temporel se creuse entre les images d'hier et le récit de sa mort des suites d'un avortement clandestin. L'austérité finit de se transformer en silence complice, nourri d'une violence sourde et patriarcale. Puis, le narrateur ne contient plus son horreur en se laissant aller à imaginer les scènes de l'avortement et de l'abandon dans un champ. Ses questions prennent le ton de l'invective à l'attention des hommes **(8,9)** qui composent cette communauté. Entre recueillement et sidération, le silence se substitue à la musique.

En alternance avec la scène imaginée des dernières minutes de vie de Diane Wellington, des images couleurs faites à bord de train ou de voiture reviennent. Parmi elles, une réminiscence : l'image d'une voiture marron sur la route de montagne. Le trajet de Diane Wellington vers un ailleurs heureux et doux est brutalement invalidé par cette révélation. La voiture à bord de laquelle elle a disparu avait plutôt des allures de corbillard clandestin. Fin des intertitres, fin de l'histoire. Stridents et profonds, des vents violents se font entendre petit à petit. Combinés aux images couleur, ils contribuent à instaurer ce rythme disloqué qui préfigure le désarroi du mouvement suivant.

CINQUIÈME MOUVEMENT :

Les remous de l'histoire (11'28''- 15'27'')

Délestée de l'histoire mais chargée de son émotion tragique, une composition impressionniste d'images et de sons s'installe sur l'écran. Images couleur et noir et blanc se mêlent, toutes à bord de train ou de voitures. Leur flux est étourdissant. Au fil de mouvements latéraux et frontaux, avant ou arrière, elles dévoilent une nature rugueuse faite de rochers **(10)**, d'étendues d'eau, de végétation sèche que strient des fils électriques, des rails de chemins de fers et des armatures métalliques de pont ferroviaires **(11)**. Ce foisonnement cinétique est scandé par des variations marquées d'intensité lumineuse et amplifié par le rythme du montage qui s'accélère. Épousant cette dynamique, l'intensité du continuum

de la musique bruitiste, faite de souffles de vents et de nappes de basses, va crescendo. Ces combinaisons sérielles expriment à la fois la colère et la tristesse du cinéaste. En forme d'apaisement, une mouette disparaît en s'envolant dans le blanc intense du ciel surexposé **(12)**. Lui succède une image noire durant laquelle la musique ample et stridente, alors arrivée à saturation arrête brutalement sa tension. Silence auditif et visuel : le temps du relâchement.

GÉNÉRIQUE DE FIN

(15'27''-15'59'')

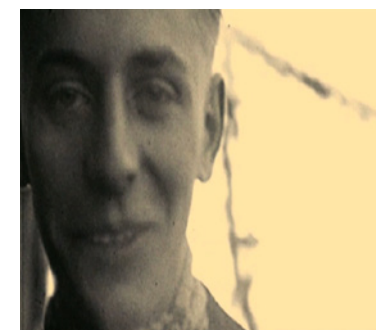
Dans le silence, sept cartons prolongent notre expérience esthétique d'un film toujours en tension qui nous laisse une place active. La durée des intertitres et le rythme imprévisible de leur alternance avec les images créent un phénomène de l'ordre de l'inspiration-expiration. Le texte, dans son alternance avec les archives, insuffle un sentiment, des idées. Le blanc diffus des images-documents est comme recentré dans le blanc des lettres des intertitres, lieu de la narration. Alors le blanc de ces mots se rediffuse dans le blanc des images qui contextualisent l'infâme tragédie. Ce qu'écrit Sylvie Lindeperg à propos des intertitres de *Respite* d'Harun Farocki, s'applique à *Diane Wellington* : ils « jouent le rôle de cristalliseurs de mémoires et d'opérateurs de vision tout en ménageant une place aux images absentes. »¹

Jouant de l'ambivalence et de la polysémie d'éléments disparates, Arnaud des Pallières nous embarque, au fil des raccords, vers un état d'intranquillité. Notre écoute, notre vision, notre compréhension sont sans cesse déstabilisées pour suggérer un sentiment, un motif, un état, une idée... Par ces raccords précis et ouverts s'exprime une forme d'inquiétude qui nous active et nous place face à la question, politique, du comment de la possibilité d'une telle mort.

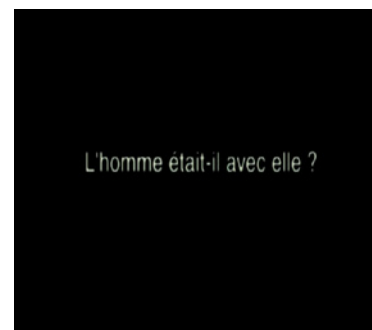
1 - Sylvie Lindeperg in *Vies en sursis, images revenantes*. Sur *Respite* d'Harun Farocki in *Trafic* n°70, été 2009, p.29.



7



8



9



10



11



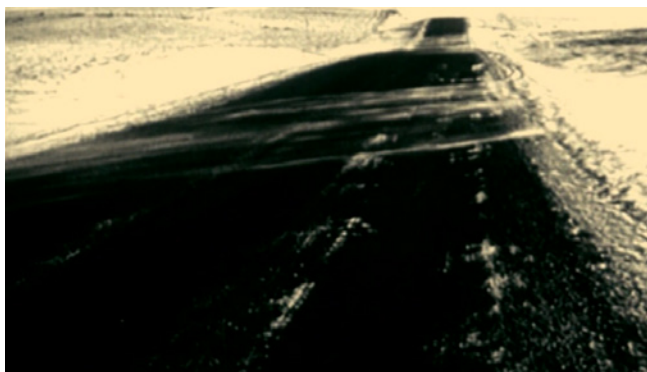
12

REPÉRAGES

DE LA NOUVELLE AU FILM : le redéploiement d'un texte en images, sons et intertitres

La lecture de la nouvelle permettra de relever les passages que le cinéaste reprend et ceux qu'il délaisse, puis de distinguer ceux qui passent dans les images de ceux qui composent les intertitres. Parmi ces derniers, quels sont ceux repris à la lettre et ceux modifiés ? Que signifient ces différentes formes de réappropriation ? Le titre est symptomatique de ses choix. Avec *Diane Wellington*, l'accent est mis sur la jeune fille alors que *Dakota du Sud* insiste davantage sur le lieu de l'histoire. Le titre de la nouvelle a comme glissé dans les images.

Des Pallières s'approprie aussi la narration. Le choix d'intertitres blancs semble être la traduction de la phrase de la nouvelle : « *Ce fut ce que ma mère me raconta en chuchotant* ». Du creux de l'oreille on passe au creux de l'œil, et le chuchotement devient intertitre. L'énonciation est toujours déléguée au « je » qui se réfère à « sa mère ». À l'écrit comme à l'écran, l'histoire se raconte de proche en proche et cette énonciation enchâssée continue de situer l'histoire du côté du souvenir. Cette dimension manifeste de la mémoire permet de pointer les lacunes de l'imaginaire et de la fiction propres à ce type de récit. Enfin des Pallières transforme les voyages en avion de Diane en voyages en train. Ce changement ramasse en partie son expressivité autour de ce motif ouvert, qui suggère quelque chose de l'Amérique : le progrès, la vitesse, le cinéma. Le rêve américain et sa soif de liberté se fracassent ici contre l'atrocité de ce meurtre.

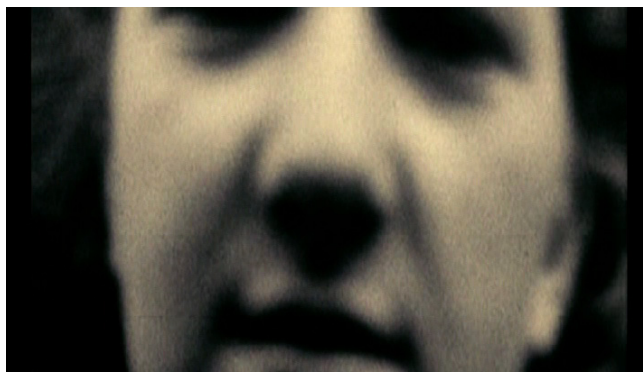


LA PORTÉE DES IMAGES AMATEUR

Les films amateurs relèvent d'une forme de poésie de l'imperfection. Le regard caméra, le flou marqué puis le net, la surexposition et le gondolement de la pellicule en début de plan, les rayures et les poussières, la présence indirecte de celui qui filme (regards qui lui sont adressés, la familiarité manifestée à son égard par ceux qu'il filme, les images tremblées car faites à la main), les personnes filmées qui se cachent ou fuient la caméra, celles qui prennent la pose, celles filmées à leur insu... sont autant de figures stylistiques qui caractérisent le film amateur. Elles génèrent un effet de réel qui, en tant que spectateur, nous rapproche des personnes filmées et facilite, sinon notre identification, tout au moins notre inclusion dans cet univers.

Après avoir relevé ces figures, il s'agira de pointer ce qu'elles évoquent et envisager ce qu'elles permettent de créer en termes de récit, de choix esthétiques et d'adresse au spectateur.

Un prolongement de cet atelier pourra consister à visionner, sur le site des archives Prelinger, le fonds Ivan Besse dont sont issues les images. Les choix et les coupes effectués par des Pallières pourront être repérés et analysés. Des pistes de montage alternatifs pourront être envisagées et discutées.



LE MOTIF DE L'OISEAU

L'oiseau, avec les os duquel ceux du fœtus de Diane Wellington présentent une ressemblance, intervient à deux reprises. Il finit de raconter la mort tragique de la jeune fille, et clôt le film. Dans le quatrième mouvement, il survient dans le texte : « *Parmi les restes de la jeune fille/Une poignée d'os minuscules/Pareils à ceux d'un oiseau/Les os d'un fœtus.* » La comparaison du fœtus et de l'enfant en puissance avec l'oiseau contraste avec la violence des faits. Entre chaque intertitre, un homme élégant entre dans une voiture, un garçon marche à côté d'une voiture, un homme fume une cigarette face caméra. Entouré de ces textes, le garçon suggère à la fois l'enfant que ce fœtus aurait pu donner comme un futur patriarche en puissance. L'air suffisant et hautain du visage de l'homme face caméra finit de faire suinter leur pouvoir dominateur. En porte-à-faux du motif de l'oiseau, ce plan s'étire, insiste sur cet homme, semblant aussi retenir l'arrivée du prochain texte qui nous dévoile ce qu'on déjà deviné : il s'agit des os d'un fœtus. L'image de l'oiseau prend alors la valeur d'un fantôme.

Surexposés et voilés, ces oiseaux désignent les vies, écourtées, insistent sur la vitalité et la persistance, même diffuse du souvenir. Le blanc intense et jauni dans lequel s'efface la dernière mouette s'oppose au noir de la nuit dans lequel le narrateur imagine que la voiture a disparu après avoir laissé le corps de Diane Wellington en plein champ. L'oiseau repasse ainsi de l'image au texte et caractérise l'esthétique du montage à travers ces rapprochements et ces correspondances à distance.



BIOGRAPHIE

ABDOULAYE ASKIA TRAORÉ

Né à Beyrouth, en 1973, d'une famille originaire du Tchad, Askia Abdoulaye Traoré grandit en France. Il suit des études universitaires à Lyon en arts du spectacle et sociologie, en 1998. Après avoir tourné des sujets institutionnels pour la MJC Duchère, il approche les plateaux de tournage de la région Rhône-Alpes comme stagiaire en régie et travaille dans l'exploitation cinématographique, de 1996 à 2000.

Il se dirige ensuite vers Paris pour s'orienter vers la production. Il est assistant à Parenthèse Films de 2001 à 2003 (*Daresalam* et *N'djamena City* de Issa Serge Coelo) puis chargé de production chez Dominant 7. Il produit des programmes courts pour Abbel Films entre 2004 et 2007 et est chargé de production à Granit Films de 2009 à 2011 (*Aujourd'hui* de Alain Gomis).

Il passe à la réalisation avec *Nola*, sa première fiction, en 2010. Il prépare le tournage de *Nulle part*, un court-métrage de fiction, filmé dans les Pays de la Loire, durant l'hiver 2012.

FICHE TECHNIQUE

Durée : 25'26"

Réalisation et scénario : Askia Traoré

Image : David Chizallet

Montage : Frédéric Baillehaiche

Scripte : Christelle Garcia

Son et montage son : Renaud Duguet

Mixage son : Ivan Gariel

Musique originale : Thomas Boffelli

Production : Abbel Films

Coproduction : Les Films Velvet. Avec le soutien de la Région Rhône-Alpes

Productrice : Marion Boffelli

Interprétation : Mata Gabin, Sophie

Vaude, Satya Dusaughey

Nola

de Askia Traoré



POINT DE VUE

ASKIA TRAORÉ**Comment est née l'idée d'écrire le sujet de Nola ?**

- L'histoire du film est née d'un ami réalisateur qui travaillait à la prison de la Santé (il organisait des ateliers vidéos et d'écriture), et qui a recueilli un témoignage d'un détenu qui racontait ses huit heures de permission qui ont été un calvaire pour lui. J'ai décidé de m'approprier l'histoire et de transformer le personnage par une femme. Il y a très peu de fictions qui représentent les détenues femmes.

Qu'est-ce qui vous a motivé à réaliser ce film ?

- Je suis sensible au sujet qui tourne autour des injustices et des personnes dont on ne veut pas parler.

Avez-vous enquêté sur l'univers carcéral français ?

- Je connais un peu l'univers carcéral. J'ai grandi dans un quartier sensible comme on dit de nos jours, et j'ai eu malheureusement beaucoup d'amis qui ont fréquenté les prisons.

Pourquoi avoir choisi une protagoniste de couleur ?

- Le choix du personnage principal noir m'a paru naturel et politique. J'ai voulu donner des premiers rôles à la diversité (je n'aime pas ce mot) pour habituer le spectateur, et contribuer un jour à ne plus se poser ce genre de question et ne regarder qu'une actrice à laquelle tout le monde peut s'identifier. Je voulais aussi travailler avec Mata Gabin qui est une

SYNOPSIS

Une jeune femme noire prend le bus et gagne le centre d'une ville de province française. Elle s'appelle Nola et regarde attentivement le monde qui l'entoure. Elle flâne, prend un café. L'évocation de scènes qui la montrent en prison où elle discute avec une détenue, nous renseigne sur sa situation. Nola est une prisonnière qui bénéficie d'une brève permission. Elle prend une chambre dans un hôtel qu'on lui a recommandé, se baigne longuement et se change. Elle se dirige vers un immeuble où réside sa mère qui refuse de lui ouvrir. La nuit, dans l'hôtel, des bruits de couloir la réveillent et lui rappellent sa condition de détenue. Elle se lève, se maquille et sort se dépayser dans une boîte de nuit. Quatre hommes la remarquent et boivent avec elle. Ils dansent et l'un d'eux la raccompagne dans la rue en lui faisant des avances poussées. Nola se rebelle et le frappe violemment. Puis elle marche seule dans la nuit et s'endort sur un banc. Au matin, elle repart doucement vers la prison.

formidable actrice, sous-employée. Et pour finir, ce film est aussi une métaphore de mes questionnements sur le fait d'être noir en France : est-ce qu'on se crée nos propres prisons ou vit-on, étant noir, dans une prison ?

Qu'est ce qui guide le parcours de Nola dans le film ?

- Nola est guidée par un sentiment de survie et l'envie d'apaiser son passé pour pouvoir avancer dans son futur.

Pourquoi ne révéler que des fragments de son passé ?

- Les fragments du passé ne sont pas mis en avant pour éviter qu'on juge le personnage, et que l'empathie que l'on peut éprouver pour elle soit gommée par son «délit».

Quel parti pris de mise en scène avez-vous choisi ?

- J'ai veillé à travailler sur l'opposition entre le dedans et le dehors. Je la filme souvent de loin à l'extérieur, perdue et apeurée, alors que paradoxalement l'intérieur lui est plus rassurant.

En fonction de quoi disposez vous les moments musicaux que l'on entend dans le film, au milieu et vers la fin ?

- Pour la place de la musique, j'ai regardé avec le monteur, le film sans son, pour trouver une musicalité et un rythme d'accompagnement du film qui est lent.

ANALYSE DU RÉCIT

24h de liberté

Le court-métrage de Askia Traoré propose de suivre la journée de permission d'une détenue. Le récit commence par ses premiers moments de liberté, en captant les sensations de l'héroïne. D'emblée, elle occupe l'écran et s'impose comme figure centrale du récit **(1)**.

Elle est presque de tous les plans et la caméra la cadre en plans moyens, en gros plans, de face, de dos, et parfois en plans larges. Pourtant, malgré son omniprésence, peu de choses sont énoncées pour caractériser cette héroïne. Au cours du film, on apprend qu'elle s'appelle Nola (lorsqu'elle tente de rencontrer sa mère) et qu'elle est détenue dans une prison. Les motifs de son incarcération ne sont pas définis, ni la durée du séjour en cellule. Par contre ce sont les flash-back comportant des scènes de prison qui nous font comprendre sa situation.

Trois moments où Nola est vue comme prisonnière, viennent ponctuer le récit et nous renseigner sur sa condition.

Dans le premier, elle dialogue avec une détenue dont elle partage la cellule. Elles sont vues de profil, symétriquement. Des gros plans rapprochent la codétenue. La discussion porte sur l'hôtel qu'elle recommande affectueusement. Elle exprime son exaspération d'être surveillée par une gardienne dont on ne perçoit la présence que par l'oeilleton de la porte de la cellule où apparaît son oeil, vu en gros plan **(2)**.

Le deuxième flash-back montre une usine de chaussures où Nola évolue au milieu de formes verticales et de vitres qui l'enserrent et la figent **(3)**. Une position qui induit l'oppression subie dans le monde du travail. A noter la présence d'un calendrier dans le plan-séquence qui permettrait de le dater en 2009.

Un autre flash-back cadre l'oeil de la gardienne dans l'oeilleton de la porte de cellule, après que Nola ait entendu du bruit dans le couloir de son hôtel, ce qui

la ramène à l'univers de la prison. On la voit ensuite marcher le long de la prison, en extérieur, d'un pas lent et raide **(4)**.

Les plans d'intérieur qui rattachent Nola à la prison ponctuent régulièrement sa trajectoire dans la ville. Là, elle semble renouer avec un monde de sensations enfouies ou réprimées durant le séjour en cellule. Elle prend le soleil, marche, les sens en éveil, boit un café, déguste une bière **(5)**. Il y a ce que découvre Nola : la ville avec sa rumeur qui remonte peu à peu (le son ambiant arrive progressivement sur les premières images de sa marche dans les rues), les gens autour d'elle, la chambre meublée de l'hôtel où elle se loge (avec les motifs des draps et du papier peint qu'elle contemple). Elle y savoure un bain voluptueux et éprouve, dans la moiteur de l'eau, un plaisir sexuel libéré. Il y a aussi ce que l'on découvre d'elle, au fil du récit : sa condition de prisonnière, la rencontre espérée avec sa mère qui refuse de lui répondre (ce qui induit qu'il existe un rapport conflictuel entre elles), le dépaysement recherché dans la boîte de nuit où Nola attire l'attention des hommes qui la cernent, la violence farouche qu'elle oppose aux avances insistantes de l'un d'entre eux.

Le réalisateur livre ici un portrait de femme, sensible, en opposant les intérieurs sombres et chargés, presque rassurants, et les extérieurs vivement éclairés où Nola se cherche et cherche à s'inscrire. Une musique empreinte de gravité et de nostalgie apporte une aération à la moitié du film, reprise dans les derniers plans, attachés à Nola regagnant la prison **(6)**.

Le film a été tourné dans les rues de Grenoble et les extérieurs de la prison à Aiton, en Savoie. Le soutien de la Région Rhône-Alpes étaye les moyens de la production au sein de laquelle Askia Traoré a déjà travaillé. Il s'impose comme un nouvel auteur, apte à donner du sens aux émois d'une femme et à son désir d'occuper son propre espace de liberté. A noter que le



1



2



3



4



5



6

film est dédié à Oumar Traoré, son grand frère, décédé en 1999. Comme si l'esprit du disparu accompagnait les premiers pas de réalisateur de Askia Traoré, lui-même sur les pas d'une femme de couleur à la liberté encadrée.

ANALYSE DE PLANS

Les élans de Nola

Privée de liberté, restreinte dans ses mouvements, surveillée jour et nuit, Nola va pourtant pendant 24 heures s'élancer vers son identité perdue. Askia Traoré filme avec attention et pudeur les aspirations et les pulsions d'une femme trop longtemps entravée.

(1) – Première image de Nola. Gros plan sur ses yeux dans la pénombre. Il succède à un travelling sur une forêt. L'héroïne sort de l'ombre pour rentrer dans l'imaginaire du spectateur. Nous regardons son regard et allons voir ce qu'elle éprouve du monde extérieur.

(2) – Gros plan sur le visage de Nola. Elle occupe la moitié de l'image et son regard semble chercher avidement des repères. A gauche, un espace ouvert, clair, suggère la profondeur de la rue et sa vitalité.

(3) – Plan moyen sur Nola étendue sur le lit de la chambre d'hôtel, bras en croix, vue en plongée. Elle se couche voluptueusement sur le couvre-lit et respire doucement les yeux ouverts, savourant la quiétude de cet espace clos avec lequel elle semble faire corps un moment.

(4) – Gros plan sur le visage de Nola, incliné vers la gauche. Il occupe la moitié de l'écran. A droite, le haut du corps est plongé dans le bain. Les caresses de Nola sont hors champs mais son visage suggère l'abandon au plaisir. Nola s'offre à sa sexualité retrouvée. Elle redevient une femme à part entière. Ses gestes (hors champs) et son expression deviennent plus explicites pendant la durée du plan.

(5) – Plan large. Vue en plongée d'une rue. Nola est seule, isolée dans ce cadre. Sa position annonce la tentative de communication avortée avec la mère. On remarque qu'elle a mis une robe pour la circonstance.

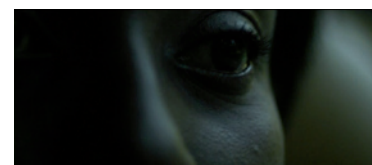
(6) – Gros plan sur le visage de Nola, de profil. Elle vient de sonner et demander : « *Maman, c'est Nola. Je peux monter ?* » Mais en réponse, on a coupé l'interphone. Devant ce refus de communiquer, Nola recule comme soufflée. Son visage est fermé, elle semble repoussée du cadre mais la caméra la suit pour accompagner son émotion.

(7) – Chambre d'hôtel, de nuit. Réveillée par des bruits de couloir, Nola s'est assise sur le lit dans l'obscurité. Un rayon de lumière est concentré sur son visage. Elle est en proie à des sentiments sombres et repense sans doute à sa situation de prisonnière, au rejet de sa mère. Le personnage semble fondu dans la nuit, écrasé de douleur.

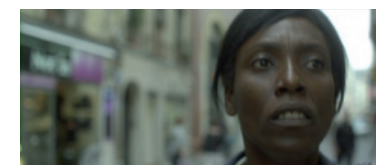
(8) – Gros plan sur Nola qui se maquille. Son visage occupe la gauche de l'écran. Ses yeux sont ouverts, attentifs. Elle récupère sa féminité et prend soin de son apparence. Comme si cela allait lui permettre de sortir de l'ombre qui l'entoure. Cela fait écho aux conseils de sa codétenue qui relevait son charme et lui conseillait de prendre un amant occasionnel pour se faire du bien. Dans le plan suivant, on retrouve Nola dans la boîte de nuit.

(9) – Plan rapproché sur Nola et l'homme qui dansent dans la boîte de nuit. Il la domine dans le cadre et la convoite du regard. Nola lève les yeux et sourit comme attirée par la lumière qui vient d'en haut, hors champs. Son désir aussi semble monter vers l'homme.

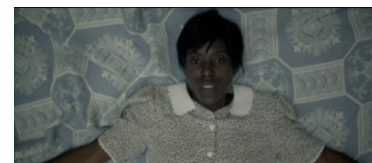
(10) – Extérieur nuit sur un banc. Plan rapproché de Nola qui se couche pour dormir, éprouvée par sa lutte contre l'homme. Son visage se fond dans la nuit. Elle est renvoyée à ses zones d'ombre et à sa solitude pendant que commence à s'égrener, la musique assez grave de la fin.



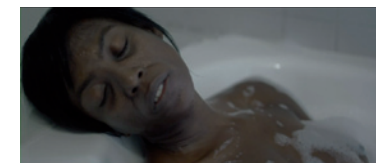
1



2



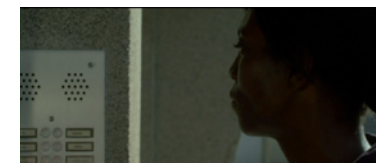
3



4



5



6



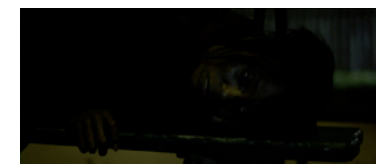
7



8



9



10

REPÉRAGES

DE LA PRISON À LA PERMISSION

Le film invite à s'interroger sur les conditions de détention des détenues dans le système pénitentiaire français. On évaluera comment le réalisateur filme la prison en opposant son extérieur clair avec l'intérieur de la cellule, plus sombre, qui est aussi un indice de stabilité pour Nora. Elle y est cadrée en plans fixes, dans une composition d'images stable.

La codétenue occupe souvent le cadre dans une posture d'abandon, rassurante. Elle transmet à Nora l'argent d'une collecte (50 euros) et indique un hôtel pour se loger. Sa proximité est soulignée par son ton bas. Elle est la seule à communiquer vraiment avec Nora, ce qui fait contrepoint à son isolement dehors. On recensera les indices de véracité de cette situation : les échanges complices avec la codétenue, la présence de la gardienne (hors champs mais visible par son oeil inquisiteur), les objets disposés dans le cadre.



Parallèlement on pourra s'interroger sur la condition des permissions attribuées aux prisonnières et examiner comment elles se déroulent dans la réalité. Il faut noter qu'ici, aucune formalité administrative n'est restituée et que la prison reste un espace référentiel qui sert de tremplin au déroulement du récit. On s'interrogera sur ce mode d'approche de l'univers carcéral. On analysera les diverses manières de se comporter pendant une permission (défoulement, repos, renouer avec ses proches, se dépayser...) et on les comparera aux réactions de l'héroïne en cherchant à les expliciter.

SE RÉINSÉRER DANS LE MONDE

On étudiera comment le film procède par petites touches pour nous intéresser aux émotions de Nola (notons qu'elle est le seul personnage à être nommé), et comment sa perception du présent la renvoie au passé. Le récit est elliptique, la construction simple (linéaire, entrecoupée de trois flash-back), le rythme lent. La longueur des plans permet de partager plus profondément les émotions de Nola qui émergent peu à peu, et tour à tour, face à la caméra. Il s'agit pour elle de se remettre (provisoirement) dans le monde, après une période de rupture. Le film nous propose de partager cette réinsertion dans un espace social. Pourtant, au bout de sa permission, Nola n'aura pu rencontrer sa mère comme elle l'espérait, ni échapper à la violence du désir masculin qui engendre sa propre violence et la renvoie à sa solitude. On n'oubliera pas à ce sujet d'analyser comment la musique accentue ce sentiment.



On recensera les étapes de sa trajectoire et on étudiera le mode avec lequel le cinéaste oppose le monde clos de la prison avec les espaces ouverts et animés de la ville. On analysera aussi la scène de la boîte de nuit où Nola trouve d'abord un havre exotique en buvant un verre, seule. Puis on verra comment les cadrages montrent qu'elle devient l'objet de la convoitise des hommes. La libération de ses sens par la danse, la drague du séducteur sont relayées par la sortie dans la rue où les avances sont pressantes. Le découpage de cette séquence illustre un changement dramatique dans le traitement du film. On mesurera comment l'héroïne bascule de la proie sexuelle en une partenaire qui demande plus d'attention, puis en révoltée face aux caresses explicites de l'homme. La violence qui surgit révèle-t-elle la vraie nature de Nola ou sa fragilité fondamentale ?

MATA GABIN, DE L'ACTRICE AU PERSONNAGE

Le film, centré sur le personnage de Nola, fonctionne sur l'empathie que provoquent ses démarches. Pour cela, Askia Traoré choisit une comédienne noire, Mata Gabin, qui tient le rôle principal avec sobriété. L'actrice, née à la frontière du Libéria et de la Côte d'Ivoire débute en 1995. Elle occupe des rôles pour des réalisateurs français (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* de François Dupeyron en 2002, *Black* de Pierre Lafargue en 2008). Les réalisateurs de couleur qui l'emploient misent sur sa plastique et son tempérament (*Lumumba* de Raoul Peck en 2000). Ses prestations au théâtre ou dans les téléfilms laissent peu augurer de l'intériorité de son jeu dans *Nola*.

On étudiera comment avec une économie de dialogues, des vêtements sobres, elle exprime par son regard les états d'âme nuancés de Nola. On mettra en perspective son jeu intérieur avec celui des protagonistes rencontrés : serveur de café, passants dans la rue, tenancière d'hôtel, hommes de la boîte de nuit.



Par ailleurs, on pourra examiner la situation des comédiennes de couleur (Firmine Richard ou Aïssa Maïga) dans le cinéma français et le genre de rôles qu'elles occupent. On reviendra sur le choix du réalisateur qui dirige une protagoniste noire : qu'est-ce que cela apporte au film ? On se souviendra de la place des réalisateurs d'origine noire ou maghrébine dans le cinéma français d'aujourd'hui en s'interrogeant sur le genre de films qu'ils proposent (Alain Gomis, Roschdy Zem, Rachid Bouchareb...).

BIOGRAPHIE

OLIVIER TREINER

Né en 1978, Olivier Treiner fait des études littéraires. Après une Licence d'Histoire il entre au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris où il étudiera entre 2001 et 2003. Jusqu'en 2008 il joue dans plusieurs pièces (*L'Achat du Cuivre* de Brecht, *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare...). Très tôt, il met aussi en scène Marivaux, Pouchkine puis ses propres pièces : *Outrage* (2008). Il est lauréat 2008 de la Villa Médicis/Hors les Murs pour sa pièce *Fission*.

Il réalise son premier court métrage en 2007, *Crassus*, avec une voix off interprétée par Denis Podalydès. Olivier Treiner se met lui-même en scène en *Crassus* contemporain à partir de photos en noir et blanc, dans un film expérimental où se mêlent références historiques, réflexions sur l'appât du gain et le sens de la vie.

FICHE TECHNIQUE

Durée : 13'

Réalisation et scénario : Olivier Treiner

Image : Julien Roux

Montage : Jean-Baptiste Beaudoin

Son : Nicolas Waschkowski

Décors : Alexandra Henocq

Musique originale : Raphaël Treiner

Musique pré-existante : Robert

Schumann, Sergueï Rachmaninov

Interprétation : Grégoire Leprince-

Ringuet, Gregory Gadebois, Danielle

Lebrun, Micheline Levchin

Production : 2425. Avec le soutien de la Région Poitou-Charentes et du département de la Vienne.

César 2012 du Meilleur Court Métrage

L'accordeur

d'Olivier Treiner

POINT DE VUE
REQUIEM POUR UN TRICHEUR

L'Accordeur possède une capacité de séduction qui propulse le spectateur dans un espace ludique. Si dès les premières notes de Schumann, nous avons goûté la grave mélodie de l'existence, très vite nous flirtons avec le fantastique, en découvrant la quasi nudité du pianiste narrateur. Comment en est-il arrivé là ? Nous voilà pris dans un jeu où l'élégance tranquille le dispute au mystère.

Le cinéaste opte pour une narration en boucle, à la manière d'un conte. La structure rappelle celle des contes (comme celui du Taj Mahal) où les humains sont punis pour s'être montrés avides ou vaniteux. Le dispositif de mise en scène utilisé pour souligner la délectation d'Adrien prend la forme d'une dégustation de pâtisseries au restaurant, alors qu'il vante avec gourmandise à son interlocuteur les avantages de sa nouvelle condition. Les avertissements de Simon permettent de faire planer une menace dans laquelle il fonce, en aveugle. C'est son insistance inconsciente à vouloir pénétrer l'appartement qui va le jeter dans la toile de la veuve noire.

« On vit vraiment dans une société de voyeurs et d'exhibitionnistes ! » Avec ces mots de Simon, l'employeur d'Adrien, le réalisateur stigmatise l'une des contagions de notre époque, propagée grâce aux réseaux sociaux. Rien de moins anodin dans la logique filmique. Cet

SYNOPSIS

Adrien est un jeune pianiste prodige. Il s'est effondré psychologiquement après avoir échoué à un concours de renom et travaille désormais comme accordeur de piano. Il s'invente un masque d'aveugle pour pénétrer l'intimité de ses clients. Adrien croit, par cet artifice et ce jeu, pouvoir reprendre goût à la musique, à la vie... Mais à force de voir des choses qu'il ne devrait pas voir, il se trouve pris à son propre piège, quand ce mensonge le conduit à être le témoin d'un meurtre. Sa propre vie est alors menacée.

accordeur aveugle est bien le thème du voyeur/exhibitionniste, thème classique d'un propos sur le cinéma qui met en abîme le spectateur-voyeur. Une parabole sur l'art de voir et de montrer, sur la pulsion scopique comme dans *Fenêtre sur cour*. Un thème qui vient en contrepoint de la prolifération des images et des écrans que dénonçait déjà Régis Debray : « Plus nous fabriquons des images, moins nous les regardons » (cf bibliographie p.23). Cela nous ramène à la cécité, symbolique cette fois.

Si Adrien devient aveugle, c'est la conséquence de son échec musical. Et ce travail d'accordeur représente un pis aller par rapport à son désir profond. « J'ai décidé de devenir aveugle », avoue-t-il en voix off, troquant une fausse cécité physique contre un terrible aveuglement psychologique. Adrien ne veut plus voir l'échec de sa vocation ; cette clairvoyance lui est tellement insupportable qu'il préfère s'aveugler, *eyes wide shut* ! Il triche et devient un pseudo-musicien voyeur. Mais il devient aveugle à la vérité de son existence. Il n'est pas question de morale ici mais d'erreur. Car le vrai mal consiste à tricher avec son destin en essayant d'étouffer sa force vitale. Adrien l'appendra à ses dépends : on ne badine pas avec sa vérité profonde. Cette aberration karmique qui crève les yeux va attirer l'imprudent musicien vers une audition où il devra jouer pour sauver sa peau.

ANALYSE DE SÉQUENCE

L'échec (01:00/01/50)

Ces deux scènes bien que tout à fait disjointes dans l'espace et le temps filmiques forment cependant une unité narrative bien distincte : une séquence de flash-back racontée en voix off. La séquence se situe entre la scène d'ouverture chez la meurtrière et la séquence du salon de thé qui nous livre la première scène de dialogues. Elle permet au narrateur de ponctuer l'événement déclencheur, la genèse de la situation en deux temps : la cause, l'effet.

Le traitement stylistique y est homogène avec des plans brefs, sans dialogues, très précis, très composés et à l'efficacité narrative remarquablement efficace.

(1) – L'illustration sonore de la porte de l'auditorium qui s'ouvre et qui fait la transition entre le titre du film et le plan d'où provient probablement le son, résonne comme un coup d'arrêt, une déflagration, un présage tragique sinon funeste ; à moins que ce son soit le dernier son du film celui qui met fin à l'audition d'Adrien... Nous venons de basculer dans le flash-back. Nous allons avoir l'explication, remonter les méandres des chaînes de cause à effet, pour connecter avec ce point de départ, logique. Le décor et la lumière nous plonge dans une ambiance de spectacle, voire de salle de cinéma avec cette barre d'ombre qui rappelle les barres scopes. Nous sommes doublement spectateur ici, spectateur du film intérieur, dans la plus grande cinémathèque du monde : la mémoire. C'est là que le narrateur ponctue l'origine du drame, c'est là qu'il va se jouer. Le plan général rend le personnage insignifiant, perdu dans ce décor immense.

(2) – « *Et je me croyais promis à un brillant avenir* ». synchronisé avec une plongée zénithale qui écrase à nouveau le personnage et le ramène à l'état de vulgaire pion, ignorant de sa propre destinée, marionnette impuissante, pantin vantard dans les mains de la vie. Les propos de la voix-off renforce un peu plus la connotation d'échec, d'impuissance et d'illusions déçues.

(3) – La caméra revient à hauteur d'homme et pour la première fois nous nous mettons à la place du protagoniste, en point de vue subjectif.

(4) – Ce gros plan sur la main tordue par le verrouillage du tabouret exprime remarquablement toute la crispation contenu dans le geste. Il illustre la puissante volonté de contrôle sur le cours des choses. Des efforts voués à l'échec car comme nous l'ont annoncé les plans précédent Adrien n'est qu'un pion impuissant.

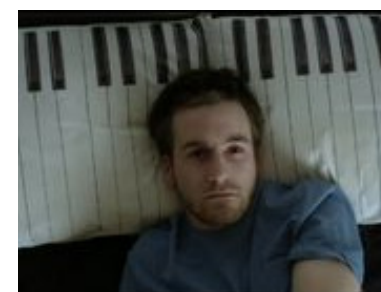
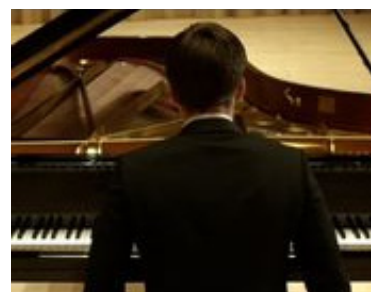
(5) – Le geste de la main qui essuie le clavier rappelle l'idée du temps écoulé, de l'orientation vers un but et aussi l'idée que quinze années d'efforts et de pratique peuvent être balayés en un instant, comme de la poussière, comme une longue série de dominos qui s'écroule.

(6) – Ce plan rapproché poitrine nous permet cette fois de prendre réellement la mesure de l'état intérieur du personnage, nous ressentons monter sa panique, accompagnée d'une illustration sonore extra-diégétique.

(7) – Une main tremblante, petite morsure sur l'ongle, s'avance vers son destin. L'illustration sonore progresse vers la saturation à mesure que la respiration du pianiste apeuré se fait de plus en plus bruyante, elle parasite tout l'espace sonore jusqu'à l'insupportable, jusqu'au point de rupture où l'unique note poussive émise par l'instrument ajoute par sa fausseté encore un peu de disgrâce à la cruauté de la situation.

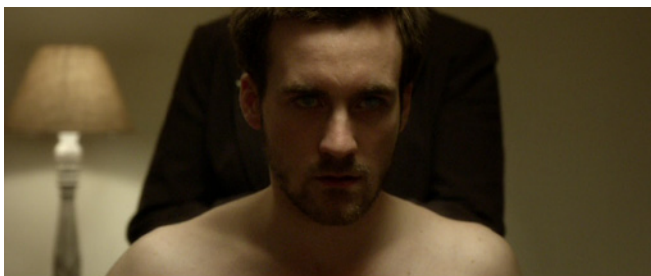
(8) – A nouveau la plongée zénithale nous dévoile un Adrien blême, les yeux gonflés, rougis par la fatigue et les larmes. Le visage est mal rasé, les yeux sont hagards. Et la voix off tombe sur le côté en position foetale ; il régresse. Ironiquement le piano n'est plus qu'un oreiller.

La séquence se clôt un plan qui synthétise, par la richesse de sa composition, la déchéance de notre héros. On en trouvera l'analyse page 22 (*L'art du plan*).



REPÉRAGES

UN ABÎME DE CÉCITÉ



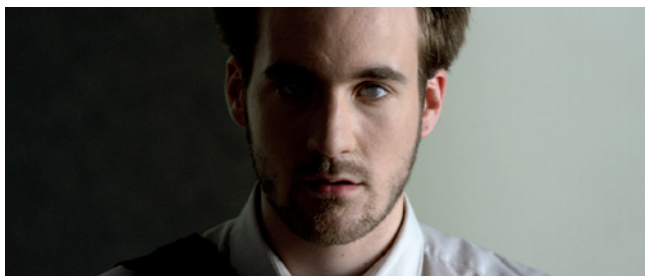
Mise en abîme et jeux de miroir mettent en cohérence aspects formels et sens du récit. A commencer par la place du spectateur, témoin et voyeur. Il est question à la fois de mort au sujet d'Adrien et un homme mort dans le salon : un jeu de miroir entre la mort physique d'un des protagonistes et la mort symbolique du musicien Adrien. On joue aussi avec la fausse cécité, physique et un réel aveuglement symbolique. L'ensemble de la narration elle-même s'apparente à un emboîtement de scènes en flash-back, encadrées par la scène finale située en début et fin du film.

TEL EST PRIS



Le film baigne dans le jeu. Dès les premiers plans, le réalisateur joue avec notre désir d'en savoir plus. Puis c'est au tour d'Adrien qui, pour se remettre de son échec, commence à jouer les aveugles, puis les voyeurs. Il s'amuse à jouer des tours, comme lorsqu'il demande à la vieille dame s'il peut l'aider à traverser la rue, ou en profitant carrément de son "statut" en se faisant payer sa note au salon de thé. Mais, les rôles s'inversent. De voyeur de l'intimité des autres, il devient victime et exhibitionniste malgré lui, témoin oculaire d'un meurtre qu'il n'aurait pas du voir...

LUMIÈRE ACTRICE



Comment Oliver Treiner s'y prend-il pour rendre cet aveuglement visible ? Ce ne sont pas les attributs de l'aveugle, lunettes noires et canne blanche car ils ne sont là que comme des artifices, une panoplie factice. C'est bien par le travail sur l'image, le cadre et la lumière en revanche, Adrien est un être partagé entre l'ombre et la lumière, divisé, il danse sur le fil du rasoir entre vérité et mensonge.



Ce jeu avec les ombres correspond à un motif classique qui traverse l'histoire du cinéma et trouve ses racines dans la peinture et le cinéma expressionnistes. Il agit comme un des ressorts du suspense dans la narration. Il met également en scène la part obscure des personnages, les mouvements de leur inconscient restés dans l'ombre, car Olivier Treiner s'aventure ici aux frontières du fantastique. Comme dans *M le Maudit* (Fritz Lang, 1931), l'ombre menaçante précède le danger réel.

L'ART DU PLAN



Travail conjoint du réalisateur (pour sa conception) et du chef opérateur (pour l'art de la lumière), le plan est l'objet de toutes les attentions dans *L'Accordeur*. Comme son nom l'indique, le court métrage doit resserrer son récit car le temps est compté, d'où le soin apporté à la mise en place de plans clés, chargés de signification. C'est le cas du plan qui clôt la séquence d'ouverture du film (cf page 21).

Ce plan est d'une précision et d'une richesse impressionnante dans sa composition : les médicaments (antidépresseurs?) sur la table de nuit rappellent la maladie, l'insomnie ; le bocal du poisson et l'effet loupe déformant le visage du héros pour le rendre méconnaissable, monstrueux ; le poisson lui-même qui tourne en rond dans ce petit bocal comme le héros recroquevillé sur son malheur, aliéné, tournant perpétuellement autour de la douleur indépassable de l'échec. Cette image pourrait trouver un écho improbable dans le roman de Muriel Barbery : « *Les gens croient poursuivre les étoiles et ils finissent comme des poissons rouges dans un bocal.* » (*L'Élégance du Hérisson*, p.20. Folio - 2009).

A l'arrière plan, les lignes verticales venant couper le corps couché en renforce l'horizontalité. La profondeur de champ est faible, le héros est comme dans le brouillard, le monde s'est rétréci autour de lui, le reste est flou. Une fille, dans la profondeur du champ, s'habille nerveusement pour partir : elle quitte l'appartement, elle LE quitte. « *Tout s'écroule. On se retrouve seul. Hanté par le spectre de la défaite.* » Ambiance macabre, piano et violoncelle, c'est « Le trou noir. »

Et à nouveau, pour clore la scène, une porte qui claque comme une gifle, comme la mâchoire d'un piège qui se referme, comme un corps qui tombe.

Pistes transversales

L'écran palimpseste

Constituer un programme de courts métrages c'est mettre côte à côte des films : sur la toile de l'écran, comme sur un palimpseste, vont se succéder puis disparaître, les images de chacun des six films. Des liens ou des échos, des contrastes ou des ressemblances vont surgir ; des thématiques et des esthétiques, communes ou profondément différentes, vont apparaître. Le spectateur va mettre en regard des écritures, des choix de mise en scène. S'offre ainsi, aux enseignants et à leurs élèves qui viendront rencontrer ce programme de courts métrages, l'occasion d'explorer quelques-uns des enjeux de la création cinématographique.

Voici quelques chemins qui pourraient être empruntés.

La plus évidente est d'abord celle **des thématiques, des motifs**, qui circulent dans les films et **des propos** que tiennent les récits. Ainsi le motif de **la boucle**, de **la répétition**, de **la roue**, circule-t-il dans la structure narrative de *Surfeurs*, de *L'Accordeur* et de *Father and Daughter* où la femme redevenue fillette se love dans le ventre de la barque paternelle. Il est intéressant d'en repérer la mise en forme à l'écran de manière très simple pour ensuite essayer de comprendre quelle en est la justification, la logique, au service des intentions de mise en scène respectives. **La mort** se retrouve de différentes manières dans *Surfeurs*, *Contes gelés*, *Father and daughter*, *Diane Wellington* et *L'Accordeur*. Si elle est le pain quotidien, sous sa forme la plus monstrueuse et le moins explicable, des faits divers que sont la mort de Diane Wellington ou celle qui règne dans l'appartement feutré de *L'Accordeur* (que s'est-il passé dans le couple ?), elle est une pulsion cachée qui corse le défi des *Surfeurs* ou qui est désirée dans *Contes gelés*. Enfin, la peur de la mort (la mère de toutes les peurs) est mise en scène de manière très directe et réaliste dans *Surfeurs* et de manière plus suggérée et fantastique dans *L'Accordeur*. Et la disparition de l'être aimé (le père dans *Father and daughter*), de l'être dans lequel on se reconnaît, conduit à la solitude et au vide affectif (*Nola*).

Les questions du **voyeurisme** ou de **l'exhibitionnisme**, de **la place du spectateur**, du **statut des images**, de **l'intimité**, agissent puissamment et à plusieurs niveaux dans *L'Accordeur*,

de manière plus saugrenue et décalée dans *Contes Gelés* avec le *reality show* télévisé et enfin de façon immédiate et physique dans la scène d'intimité de *Nola*.

Le corps est fait pour être maîtrisé ou pour affirmer sa puissance dans les épreuves physiques que se lancent les *Surfeurs* ; la chair est triste, dérisoire et raillée dans *Contes gelés* ; du corps rayonnant d'une belle jeune fille, il se résume en quelques os au coin d'un champ du Dakota ; il devient objet de désir dans *Nola* et *L'Accordeur*.

Une autre piste - qui viendra naturellement épauler la précédente puisque le sens d'un film s'exprime d'abord par des choix et des partis pris d'écriture - serait de faire une analyse comparée des six courts métrages du point de vue d'**une question de cinéma** : comparer les génériques, les musiques et leurs fonctions, la mise en scène, l'emploi de la lumière, le rythme du montage... On arrivera alors rapidement sur **la forme brève**, sur les liens hypothétiques qu'elle aurait en littérature, par exemple sous la forme de la nouvelle, avec le court métrage. Qu'est-ce qui fait la spécificité du court-métrage ? Autrement dit, comment faire court (on ira observer le coup de force narratif de *L'Accordeur* lorsqu'il décide de ne pas nous montrer la fin du repas du pianiste et de son ami), comment séduire en peu de temps ? On s'interrogera ici sur la concentration des effets, le resserrement narratif, la chute.



Tournage de *Surfeurs*

BIBLIOGRAPHIE, SÉLECTION VIDÉO & INTERNET

Sur *L'Accordeur* :

www.nuitdeslutins.com/2012/laccordeur.html - Entretien avec Olivier Treiner réalisé par *Les Lutins du court métrage*.
Sur la prolifération des images et leur statut : Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard Education (janvier 1995)

Sur *Diane Wellington* :

- Paul Auster, *Je pensais que mon père était Dieu*, Actes Sud, 2001.
- Ariane Beauvillard, *Diane Wellington*, critikat.com, septembre 2010
- Ludivine Letertre, Alisa Lachynan, entretien filmé d'Arnaud des Pallières, docencourts.com (novembre 2010)

Sur *Arnaud des Pallières* :

- Laure Adler, entretien avec Arnaud des Pallières, *Hors-Champs*, France Culture (octobre 2010) - www.franceculture.fr/emission-hors-champs-arnaud-des-pallieres-2010-10-05.html
- Emmanuel Chicon, *La voix des Parias / Diane Wellington*, et, avec Luciano Barisone, *Pourquoi faire ce qu'on peut faire ?*, catalogue *Visions du réel* de Nyon 2012, avril 2012
- Matthieu Chéreau, entretien avec Arnaud des Pallières, objectif-cinema.com, septembre 2004.
- Julie Savelli, *Arnaud des Pallières, conteur de notre temps*, Bref, le magazine du court métrage n°103, juillet-août 2012.

En ligne :

www.centreimages.fr/vocabulaire

Cours de cinéma en ligne (avec de nombreux extraits de films) classé en 4 rubriques : Image/Plan/Montage/Son. 11 séances pour se lancer dans l'analyse des films. Réalisé par Ciclic, *L'Agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique*.

www.le-court.com/index.php

Site dédié à la planète « court métrage » co-animé par l'Agence du Court Métrage et l'association « Sauve qui peut le court métrage », Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand.

www.arte.tv/fr/court-circuit-le-magazine-du-court-metrage

Emission hebdomadaire, *Court-circuit* diffuse des courts métrages encadrés d'entretiens et de sujets sur la forme courte.

Outils sur le court-métrage :

La forme courte : DVD, CNDP, coll. L'Eden CINEMA, 2006, 192 mn
Ce DVD propose sept courts-métrages d'époque et d'horizons divers pour initier une réflexion lors d'un travail en classe.

Bref, la revue du court métrage : éditée par l'Agence du court métrage, elle recense les projections et les télédiffusions ainsi que des critiques des films qui font l'actualité. A noter *La petite collection* qui propose dans chaque numéro un DVD rassemblant quelques-uns des films évoqués dans les pages du magazine.

Rédacteurs du dossier

Jean-Claude Rullier

Enseignant de cinéma en lycée et à l'université, chargé du Pôle d'éducation à l'image de Poitou-Charentes. Il a développé la formation des enseignants aux images et les dispositifs d'éducation au cinéma dans les écoles, collèges et lycées de Poitou-Charentes. Il a écrit plusieurs outils d'analyse de films consacrés à des cinéastes, notamment africains.

Mathieu Lericq

Rédacteur au magazine *Format Court*, critique de cinéma, spécialisé dans l'esthétique et l'histoire du cinéma d'Europe de l'est. Il étudie, plus particulièrement, les rapports anthropologiques qu'entretiennent l'imaginaire collectif et la mémoire dans le cinéma polonais et roumain. Comme programmateur, il a collaboré au Festival de Brive et au projet *illegal_cinema*.

Pascal Vimenet

Critique, historien et enseignant de cinéma, auteur-réalisateur documentaire, actuellement en charge avec le scénographe François Confino de la définition d'un projet de musée du cinéma d'animation à Angoulême.

Damien Monnier

Il découvre les *Soviets plus l'électricité* de Nicolas Rey lors d'études de cinéma à Rennes et Berlin, puis se forme au documentaire à Lussas. Avec des amis, il édite *Dérives*, revue, dvd et site internet, autour de films et d'auteurs peu vus. Il travaille pour le festival *Retours vers le futur* de Châteauroux consacré à l'archive. Il réalise en 2011 *Six faces d'une brique*.

Michel Amarger

Réalisateur de films documentaires et de recherche, journaliste pour Radio France Internationale. Il couvre l'actualité cinéma, et traite de sujets sur l'audiovisuel africain. Il participe à la gestion d'associations de promotion du 7^{ème} art et anime le réseau de critiques *Africiné* dont il est l'un des initiateurs.

Arnaud Peuch

Enseignant d'Education Socioculturelle à Poitiers et intervenant pour *Lycéens Au Cinéma* depuis une dizaine d'années. Après des débuts en tant que journaliste puis responsable de structures culturelles, il s'essaie à l'écriture, la réalisation et la production de films documentaires avant de rejoindre l'enseignement à temps plein.

Le court métrage est un espace de liberté

Ce programme de six films courts se propose d'éprouver la vérité de cette affirmation. Voici des œuvres qui refusent le surcodage ou la frime, ou encore les angles de prise de vue bizarres et les mouvements de caméra virtuoses. Voici des films qui vivifient notre paysage cinématographique : leurs propos sont forts ; leurs partis pris esthétiques ou leurs formes narratives sont créatives ; ils s'installent enfin dans des genres divers - la fable, la chronique, le thriller, l'essai, la tragi-comédie -. Un dialogue entre les films proposés, autour de thèmes, de motifs ou de « fils rouges » récurrents, va se mettre naturellement en place et permettre une rencontre renouvelée, dans la salle de cinéma et dans la classe, avec l'art cinématographique. Le court métrage n'est pas seulement un travail d'esquisse, c'est aussi un genre à part entière, qui procure autant d'émotions et propose autant d'œuvres majeures.

