



# LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE

Le programme DOCUMENTAIRES ? a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignants et les partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre*. Il est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

*Lycéens et apprentis au cinéma* est coordonné par Ciclic, réalisé avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

## AUTEURS DU LIVRET

**Amélie Dubois** : critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, programmatrice au festival EntreVues de Belfort.

**Julie Garet** : a enseigné l'histoire et l'esthétique du cinéma à Paris 8, intervient pour *Lycéens et apprentis au cinéma*.

**Simon Gilardi** : chargé de mission édition pédagogique à Ciclic.

**Adrien Heudier** : coordinateur dispositifs scolaires à Ciclic.

**Amanda Robles** : enseignante en cinéma à Toulouse, rédactrice à *Bref, le magazine du court métrage*, auteur d'*Alain Cavalier, filmeur*.

**Sébastien Ronceray** : programmateur et intervenant pour l'association *Braquage* et conférencier au service pédagogique de la Cinémathèque Française.

**Julie Savelli** : rédactrice à *Bref, le magazine du court métrage*, chargée de programmation aux États généraux du film documentaire de Lussas.

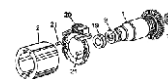
Directeur de la publication : Olivier Meneux. Propriété : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique / 24 rue Renan 37110 Château-Renault / tél. 02 47 56 08 08 / [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr). Rédacteur en chef : Simon Gilardi. Conception graphique : Dominique Bastien. Conception des rubriques en ligne sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : Julien Sénélas. Recherches documentaires : Claire Serizay. Remerciements : Eugène Andreansky, Association Les enfants de cinéma, Les Films de l'Astrophore.

Sources iconographiques : tous droits réservés (Association frères Lumière ; Les Documents cinématographiques ; Les Films du Paradoxe ; Paris-Brest Productions ; Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains ; Kurz Film Agentur ; Office National du Film du Canada). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

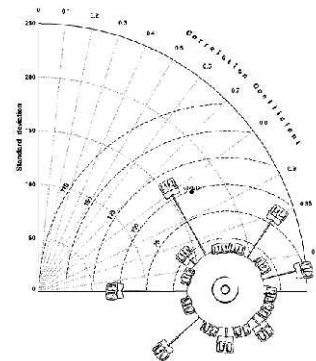
Les plans de manèges utilisés dans ce livret sont les plans fictifs des machines qui apparaissent dans *Le Projet Centrifugeuse Cérébrale*. La plupart ont été créés en dehors du film et font partie d'un projet artistique indépendant intitulé *L'expérience de la force centrifuge*. Plus d'information sur [www.framebox.com](http://www.framebox.com). Plans reproduits avec l'autorisation de Claus Friede\*Contemporary Art.

Publication : septembre 2012.

## SOMMAIRE



Cinématographe et documentaire	3
Trois vues Lumière	4
<i>L'illusionniste</i>	6
<i>Le Vampire</i>	8
<i>Nue</i>	10
<i>Plastic and Glass</i>	12
<i>Le Projet centrifugeuse cérébrale</i>	14
<i>Une vie sauvage</i>	16
Bibliographie sélective	18
Compléments de programme	19
Vrai / Faux : la mise en scène du réel dans la pratique documentaire	20



# Cinématographe et documentaire



Vue n° 625 Laveuses sur la rivière © Association frères Lumière



Vue n° 381 Les Pyramides (vue générale) © Association frères Lumière



Vue n° 128 Place des cordeliers © Association frères Lumière

Le Cinématographe, du grec κίνημα (cinéma) signifiant « mouvement » et γράφειν (graphein) « écrire », est breveté en 1895 par les frères Lumière. Il s'inscrit dans la lignée de multiples inventions cherchant à mettre au point un système d'enregistrement et de projection de photographies animées : le Kinétoscope de l'américain Edison, le Chronophotographe de Marey pour n'en citer que les plus célèbres. Mais la particularité de ce nouvel appareil est qu'il permet de projeter les images sur grand écran. L'affiche publicitaire annonçant la première présentation publique et payante de l'étonnante machine, le 28 décembre 1895, met en avant cette nouveauté : « Cet appareil permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran. »

Cette « grandeur naturelle » permet de montrer des images beaucoup plus complexes que celles du Kinétoscope dont les projections miniatures ne pouvaient être regardées que par une seule personne et obligeaient à une simplification des sujets reproduits. Les vues Lumière au contraire fourmillent de détails. Les opérateurs posent leur caméra dans la rue, sur le quai des gares, dans leur jardin et enregistrent des moments de vie pris sur le vif qui suscitent l'admiration du public. Il semble que l'appareil puisse capter la vie même car les images sont animées d'une multitude d'actions imprévisibles. Les passants, les voitures, un chien qui passe : tout bouge ! C'est la vie emprisonnée dans une machine ! Admiratif de l'étonnante vitalité de ces images primitives, le critique Noël Burch s'amuse à comparer les vues Lumière à des micro-organismes sous le microscope. Des documents attestent que l'intérêt des premiers spectateurs se portait particulièrement sur les mouvements les plus ténus : on admirait « la palpitation des feuilles, le frissonnement des eaux », la fumée qui s'envole, ces choses fugaces qu'on croyait ne pouvoir retenir. Notons par ailleurs que le Kinétoscope, par son volume et son poids, était difficilement maniable alors que la légèreté du Cinématographe rendait beaucoup plus aisés les tournages en

extérieur. De plus Edison pensait que son appareil servirait à reproduire des spectacles déjà existants (comme son Phonographe servait à la reproduction de pièces de musique) alors que Lumière pensait que l'intérêt de sa machine était de capter et de montrer tout simplement « la vie même ».

Louis Lumière possédait alors une entreprise de plaques photographiques dont les clients principaux étaient des photographes amateurs. Le Cinématographe était ainsi vu comme un appareil photo amélioré permettant d'enregistrer des scènes familières en mouvement. D'autres personnes devinent cependant que l'appareil peut offrir d'autres potentialités. Le prestidigitateur Georges Méliès assiste aux premières projections et comprend que l'invention des Lumière peut lui permettre de mettre au point des numéros de magie plus sophistiqués. Il utilise rapidement le Cinématographe à des fins bien différentes : par des jeux de montage et de surimpressions il crée un monde féérique sorti de son imagination.

On fait souvent remonter l'origine des deux versants du cinéma aux aspirations divergentes de ces premiers cinéastes : d'un côté les frères Lumière qui inventent un regard documentaire et revendiquent la simple captation du monde réel, et de l'autre le fantaisiste Méliès qui met en scène des histoires imaginaires. Mais les Lumière furent bien les premiers et l'on s'accorde à dire que le cinéma est d'abord né sous le signe du documentaire.

A.R.

# TROIS VUES LUMIÈRE

## ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT

France, 1896, 49 secondes

Un train entre en gare, s'arrête et de nombreux voyageurs descendent des wagons, pendant que d'autres y montent.

## CONCOURS DE BOULES

France, 1896, 44 secondes

Lors d'un concours de boules, les joueurs se donnent en spectacle en tirant à qui mieux mieux.

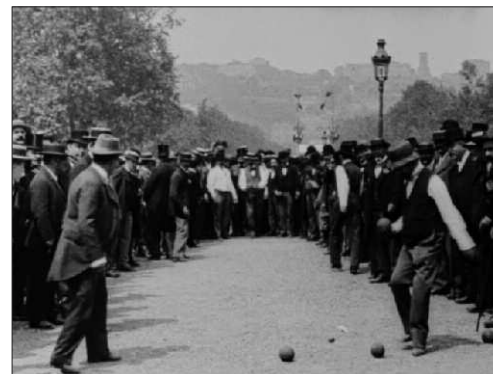
## KIEL : LANCEMENT DU FÜRST-BISMARCK

France, 1897, 57 secondes

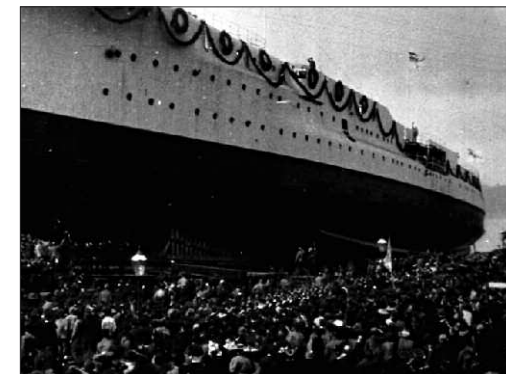
Le navire glisse sur la rampe devant une foule agitée.



Vue n° 653 Arrivée d'un train à La Ciotat © Association frères Lumière



Vue n° 27 Concours de boules © Association frères Lumière



Vue n° 785 Kiel : lancement du Fürst-Bismarck © Association frères Lumière

## LES FRÈRES LUMIÈRE

Auguste (1862-1954) et Louis Lumière (1864-1948) sont nés à Besançon, d'un père fabricant de plaques photographiques. Ces industriels sont aussi des inventeurs prolifiques : ils déposent quelques 170 brevets, en particulier dans le domaine de la photographie.

Le 19 mars 1895, grâce à leur nouvelle invention, le Cinématographe, Louis Lumière tourne devant l'usine familiale à Lyon le premier film de l'histoire du cinéma : *Sortie d'usine*. Le Cinématographe est d'abord présenté dans des manifestations scientifiques puis lors d'une projection publique payante le 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café, boulevard des Capucines à Paris. L'événement connaît un immense succès et le public ne tarde pas à venir en masse : on compte rapidement 2500 spectateurs quotidiens. L'exploitation de l'appareil commence à Lyon puis quelques mois après à Londres et à New York. Les Lumière engagent de nombreux opérateurs et se transforment en producteurs et en distributeurs. Ils continuent aussi leurs recherches et mettent au point, entre autres, le premier procédé photographique en couleur (à base de féculé de pomme de terre photosensible) et une caméra stéréoscopique avec laquelle ils tournent un remake, en relief, de *l'Arrivée d'un train à La Ciotat*.

## LES VUES LUMIÈRE

Le terme « vue » choisi pour désigner les films Lumière montre à quel point le Cinématographe était considéré comme un prolongement de la photographie dont il conservait le principe du point de vue unique. Dès qu'apparaîtront des films composés de plusieurs plans (vers 1903), cette appellation disparaîtra.

Les vues Lumière sont toutes tournées en plans fixes exceptés quelques « panoramas » où la caméra est placée sur un support en mouvement (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*). Les vues durent entre 35 et 50 secondes, soit la durée maximale permise par les premières bobines de film. Elles présentent des sujets variés avec une prédilection pour les scènes de la vie quotidienne (*Les Joueurs de cartes*) et les films de famille (*Le Repas de bébé*). On y trouve aussi des événements politiques et des actualités (différentes vues couvrant le voyage du président Félix Faure en Russie) ainsi que quelques saynètes comiques (*L'Arroseur arrosé*) et reconstitutions historiques (*L'Exécution de Jeanne d'Arc*). On compte enfin un grand nombre de vues filmées dans le monde entier (*Les Pyramides*).

La société Lumière de Lyon vendait les films aux forains. Il existait ainsi des catalogues de vente classés de manière chronologique. Plusieurs historiens du cinéma ont présenté par la suite des classements thématiques : Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, a proposé une typologie très précise (transports, loisirs, gestes

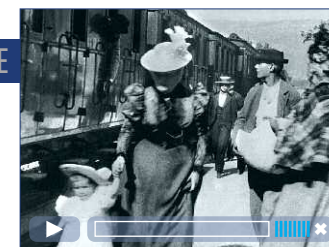
de travail) montrant à quel point les Lumière avaient porté un regard ethnologique sur la société de leur temps.

Les frères Lumière tournent seuls leurs premiers films. Puis, afin de montrer et de vendre leur Cinématographe mais aussi pour constituer rapidement un catalogue varié, ils envoient des opérateurs un peu partout en France et dans le monde, de l'Autriche-Hongrie au Mexique en passant par l'Australie et l'Indochine. Un des opérateurs les plus connus est Félix Mesguich à qui Louis Lumière aurait dit que le cinéma était une invention sans avenir !

Dès 1898, le catalogue Lumière compte plus de 1 000 titres, puis connaît un net ralentissement. En effet le cinéma propose des divertissements de plus en plus sophistiqués et les Lumière eux-mêmes se désintéressent de leur invention pour se lancer dans de nouvelles recherches. En 1946, Louis Lumière lègue à la Cinémathèque française plus de 1800 vues, dont seulement 80 ont été tournées par lui. Cependant, les instructions précises qu'il donnait à ses opérateurs, formés au préalable dans une école, donnent une unité à ces différents films. On y reconnaît les mêmes choix esthétiques : cadrage à hauteur d'homme, importance de la profondeur de champ, construction du cadre autour de lignes diagonales pour une plus grande mise en valeur des mouvements.

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo d'analyse, des pistes de travail et une sélection de ressources Internet.



On oppose généralement les vues documentaires des frères Lumière aux récits imaginaires de Georges Méliès. Mais en réalité, chez les Lumière, le cinéma ne cesse d'osciller entre documentaire et fiction, ou plus exactement entre images prises sur le vif et éléments mis en scène. On sait que Louis Lumière s'est lui aussi essayé à mettre en scène des saynètes comiques ou historiques mais, même au sein de ses vues dites documentaires, on s'aperçoit que de nombreuses choses ont été minutieusement planifiées.

## Documentaire ?

Il existe en fait plusieurs versions de *Sortie d'usine*, considéré comme le premier film de l'histoire du cinéma. Dans sa première version, la vue se termine avant que tous les ouvriers n'aient quitté l'usine tandis que dans la troisième la fin du film coïncide précisément avec la fermeture des portes. Les déplacements sont plus rapides et on comprend que l'opérateur a demandé aux ouvriers de presser le pas afin que l'action complète tienne dans les 50 secondes imparties. Il ne s'agit donc pas véritablement d'une action prise sur le vif mais d'une chorégraphie bien minutée cherchant à produire une représentation harmonieuse de la réalité. Ainsi le premier film documentaire de l'histoire du cinéma n'hésite pas à manipuler le réel afin de construire un micro-récit. De même, la vitesse à laquelle jouent les joueurs du *Concours de boules* laisse deviner ce qu'on peut déjà appeler une direction d'acteurs.

### LE CADRE ET LE HASARD

La simple découpe de l'espace par le cadrage est aussi une façon d'intervenir sur la réalité. La place de la caméra indique un certain nombre d'intentions en choisissant de mettre en valeur certains aspects de la scène tout en en laissant d'autres dans l'ombre. Le choix de déclencher la caméra à un instant précis fait aussi partie de la mise en scène. Dans *l'Arrivée d'un train à la Ciotat* l'opérateur commence l'enregistrement juste avant que le porteur ne sorte du champ, créant ainsi un équilibre entre la ligne dia-

gonale que trace l'homme se dirigeant vers le bord droit du cadre et celle que dessinera quelques instants plus tard la locomotive.

Une brochure sur la photographie publiée par les frères Lumière en 1894 en dit long sur leur rapport au réel : ils y défendent l'idée que la photographie n'est pas une simple captation passive de la réalité mais bien une construction d'un regard affirmant ses sensations et émotions propres. « *Celui qui a analysé et compris la raison des impressions qu'il ressent, celui-là seul est capable de saisir la nature dans ses combinaisons accidentelles... Il faut savoir surprendre la nature sous son meilleur aspect, et dans des conditions telles qu'elle soit susceptible de charmer et d'émouvoir.* » Ainsi dès sa naissance le documen-

taire pose la question de son objectivité : le Cinématographe ne propose pas des morceaux bruts de la réalité mais bien un regard subjectif qui cherche à saisir la substantifique moelle du réel en vue d'un plus grand impact sur le spectateur.

Cependant les hasards de la vie débordent sans cesse la rigueur du cadre et les arrangements astucieux mis au point par les frères Lumière. La force de ces premiers films réside précisément dans cette tension : une grande partie de l'aspect divertissant de *Sortie d'usine* ne tient-elle pas en effet aux comportements imprévisibles du chien qui passe et repasse devant la caméra, fait peur aux ouvriers et menace sans cesse d'interrompre le bon déroulement de cette prise de vues si bien calculée ?

Ces films ont pris avec le temps une grande valeur documentaire sur les modes de vie d'une époque. Mais là encore, les Lumière n'ont cadré que la réalité qui les intéressait. S'ils filment des ouvriers, c'est uniquement devant l'usine familiale : leur caméra ne suit pas les travailleurs jusque dans leurs modestes habitations, préférant filmer les beaux quartiers et les loisirs d'une bourgeoisie colonialiste. Les vues documentaires des frères Lumière, malgré leur apparente simplicité, leur diversité et le caractère brut de leur technique d'enregistrement, affirment bien un point de vue subjectif et maîtrisé sur le monde.

A.R.

## PISTES DE TRAVAIL

### MACHINES

Un train, un navire militaire : les vues Lumière ont souvent pour sujet les machines récemment inventées par l'homme, dont le Cinématographe lui-même fait partie. Depuis, des *Temps Modernes* à *Matrix* en passant par *Titanic*, le cinéma a continué de mettre en scène des machines, comme en témoignent ici *Plastic and Glass*, *Le Projet Centrifugeuse* et plus discrètement *Une vie sauvage* (le train trouve naturellement sa place dans un récit se déroulant en 1909).



Dans ces films et dans d'autres proposés par les élèves on comparera la manière dont les machines sont mises en scène. S'agit-il d'exprimer une admiration vis-à-vis de ces inventions humaines ou au contraire de s'inquiéter de leur omniprésence ? Les machines au cinéma sont-elles belles, hideuses ou poétiques ?

### « OH, FÉERIES DE LA SCIENCE ! »

C'est Henri de Parville, chroniqueur scientifique, qui s'émerveille ainsi en découvrant le Cinématographe. Parmi les premiers spectateurs, d'autres mettent en lumière le pouvoir paradoxal du cinéma, invention scientifique représentant mécaniquement la réalité mais qui stimule l'imagination voire les fantasmes du spectateur : « *si grand que soit le nombre de personnages ainsi surpris, vous les revoiez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle.* » (*Le Radical*, 30 décembre 1895) ;

« *dans un torrent de lumière presque surnaturelle, des personnages apparaissent, se meuvent, vivent... s'agitent, nous regardent... et revivent un court instant de leur passé. L'émotion nous étreint, nous allons nous élaner les bras tendus... Crac ! La mécanique s'arrête* » (*La Chronique*, Théo Hannon, 13 novembre 1895) ; « *Lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement [...], la mort cessera d'être absolue.* » (*La Poste*, 30 décembre 1895) ; « *Une tapissière arrivait sur nous au galop de son cheval. Une de mes voisines était si bien sous le charme qu'elle se leva d'un bond... et ne se rassit que lorsque la voiture tourna et disparut.* » (Henri de Parville) ;

« *On finit par être dérangé et déprimé par cette vie silencieuse et grise. [...] Cela fait défaillir le cœur. On oublie qui l'on est. Des idées étranges envahissent les esprits. On est de moins en moins conscient.* » (Maxime Gorki, juillet 1896). Le spectateur de cinéma d'aujourd'hui est-il si différent de celui des premiers temps ?

S.G.

# L'ILLUSIONNISTE | ALAIN CAVALIER

Antoinette, 86 ans, est illusionniste. Elle exerce ce métier avec passion depuis de nombreuses années. Elle nous fait découvrir quelques tours de magie puis évoque des moments forts de sa vie.

France, 1992, 13 minutes, 16 mm, portrait

Réalisation : Alain Cavalier / Image : Jean-François Robin / Son : Alain Lachassagne / Montage : Marie-Pomme Carteret / Production : Isabel Pons (Douce), La Sept



## ALAIN CAVALIER

Dans les années 1960, Alain Cavalier commence à faire des films dans un circuit traditionnel (scénario consensuel, stars, équipe nombreuse, matériel encombrant, budget important donc liberté encadrée) pour essayer ensuite de simplifier son geste cinématographique en inventant un cinéma plus direct, plus souple, plus rapide. Petit à petit, il délaisse les acteurs pour travailler avec des personnes qu'il connaît et avec qui il écrit des films inspirés de leurs propres aventures : *Le Plein de Super* (1976) et *Martin et Léa* (1978). Dans le même mouvement, il réalise son premier film autobiographique, *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), puis entame un cycle de films où son travail de concentration et de simplification devient de plus en plus saisissant : *Thérèse* (1986), film sans décor et *Libera me* (1993), sans décor ni dialogues. Avec les *Portraits*, tournés entre 1987 et 1992, il part à la rencontre d'artistes qui travaillent et vivent de manière indépendante. Face à elles, il comprend qu'il peut, lui aussi, s'emparer de ses propres outils pour filmer de manière artisanale et se libérer ainsi davantage des contraintes de production. C'est l'époque où les caméras vidéo légères arrivent sur le marché : juste après la réalisation de ces 24 portraits, tournés avec une équipe réduite, le cinéaste commence à filmer seul. Depuis 1996, ce cinéaste hors-norme est devenu un « filmeur ». Il a d'ailleurs signé, en 2001, un film qui porte ce nom.

## DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Le cinéaste lit les cartons du générique écrits par lui.
2. Premier tour de magie : on ne voit que les mains de l'illusionniste. Elle commente ses gestes.
3. Deuxième tour : l'illusionniste fait semblant de nous révéler son « truc ». La caméra reste sur ses mains.
4. Le visage d'Antoinette apparaît. Le cinéaste, hors champ, lui pose plusieurs questions. On apprend que son mari était chirurgien des yeux.
5. Troisième tour : Antoinette est debout, en costume de scène. Le spectacle commence.
6. Antoinette regarde la caméra. On entend une musique de cirque.
7. Elle enferme des oiseaux en papier dans une cage en carton et les transforme en véritables colombes.
8. Elle endort une colombe en lui grattant le menton.
9. Elle apparaît à nouveau sans son costume de scène. Les questions posées évoquent la vie privée d'Antoinette puis son métier et le cadre dans lequel elle l'exerce : une association caritative.
10. Dernier tour : Antoinette porte sa parure au complet et son numéro est accompagné d'un morceau de musique.
11. Antoinette referme la boîte aux colombes.

## LES PORTRAITS : UNE ŒUVRE EN SÉRIE

*L'illusionniste* est l'un des vingt-quatre *Portraits* réalisés par Alain Cavalier pour la télévision. À l'origine du projet : le désir de l'auteur d'archiver le travail manuel féminin. Il s'intéresse particulièrement aux métiers anciens, voués à disparaître, comme celui de *La Matelassière*, *La Trempeuse* ou encore *La Rémouleuse* qu'il espère « sauver de l'oubli ». Il filme aussi des activités plus communes comme celle d'une marchande de journaux ou d'une opticienne.

Comme pour toute série, chacun de ces films répond aux mêmes règles. Les films durent 13 minutes ; ils sont tournés le plus souvent dans le lieu de travail des artisanes (des boutiques parisiennes pour la plupart) durant une seule journée, avec uniquement un opérateur et un preneur de son. Rien n'a été rajouté au montage : les effets, fondu au noir ou accompagnement musical, ont été réalisés pendant le tournage. Si le cinéaste a refusé de transformer le matériau récolté pendant le tournage c'est, dit-il, pour essayer de conserver la spontanéité d'une rencontre, de ces impressions glanées sur le moment, avec leurs maladresses, leurs hésitations. Attentif aux techniques propres à chaque métier, le cinéaste nous montre aussi un peu du travail cinématographique et ces portraits finissent par former un autoportrait du cinéaste au travail.

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo mettant en regard l'illusionniste et le cinéaste et une sélection de ressources Internet.



Le cinéma possède ce pouvoir magique de faire apparaître sous nos yeux des personnes et des objets venus d'autres temps et d'autres lieux. Il nous fait croire à l'invisible et matérialise des fantômes. Le cinéma est un art de l'illusion et le cinéaste un illusionniste. Qu'en est-il du cinéma documentaire ? Est-ce que le documentaire refuse entièrement l'illusion et les jeux de dissimulations ?

## Documentaire ?

Le cinéma, comme la magie, est un spectacle qui consiste à montrer mais aussi à cacher des choses au spectateur. Grâce au montage, le cinéaste fait disparaître certains moments du tournage et peut aussi intervertir les séquences (ici par exemple, les scènes de discussion avec Antoinette et les scènes consacrées aux tours de magie), transformer la chronologie et modifier ainsi le sens des images. Le cadrage participe aussi de ce jeu de dissimulation. Comme disait André Bazin, un cadre est tout à la fois « une fenêtre ouverte sur le monde » mais aussi un cache qui limite le champ de vision. On repense par exemple à la séquence du tour de magie aux petits papiers où le cadreur aide l'illusionniste en laissant hors champ la main d'Antoinette au moment où elle dissimule la liasse de billets sortie de la boîte d'allumettes.

Cependant, face aux illusions d'Antoinette, Alain Cavalier décide de jouer plutôt le jeu de la réalité. Ici, pas de virtuosité de mise en scène et autres tours de passe-passe, ou très peu. On pourrait même croire, au début du film, qu'Antoinette et le cinéaste vont nous dévoiler les astuces permettant d'expliquer les numéros. Au début du film, Antoinette nous fait croire qu'elle nous a révélé son truc mais il n'en est rien : finalement le mystère demeure... Tout le film se construit sur ce fil : révéler un peu du mystère et en même temps savoir toujours le conserver. Travailler touche par touche et, en laissant des choses dans l'ombre, construire un certain suspense, règle essentielle à chaque récit et dont le cinéma, même documentaire, se nourrit.

La particularité du travail documentaire d'Alain Cavalier est que le cinéaste souhaite laisser appa-

rente sa présence et ses interventions de metteur en scène. Comme un chef d'orchestre le cinéaste dirige en direct les interventions de la personne filmée mais aussi les actions du caméraman (cet aspect est davantage visible dans d'autres *Portraits*). Il ne cherche pas à nous faire croire que la parole d'Antoinette est spontanée (il ne cache pas qu'il l'a interrogée précédemment) et conserve ses questions même quand elles suscitent une incompréhension (la question sur l'habit à la fin du film). Ce qui l'intéresse ce n'est pas seulement la réalité d'Antoinette mais aussi leur rencontre et comment le visage bienveillant

de la vieille dame accueille une équipe de cinéma et accepte de se dévoiler au fil du tournage. Cavalier a ainsi choisi de ne pas filmer Antoinette pendant l'une de ses représentations en public mais a préféré l'isoler en studio, dans un décor neutre qui saura mieux faire ressortir son visage et chacun de ses gestes et, en lui demandant de réaliser ses numéros directement pour la caméra, d'éliminer tout intermédiaire entre elle et le spectateur du film.

Ce court métrage documentaire se différencie ainsi radicalement des portraits habituellement présentés dans des reportages télévisés. Le rythme du film est lui aussi très différent des normes télévisuelles. Malgré la courte durée dont il dispose, le cinéaste sait prendre du temps et veille à ce que les informations ne submergent pas le spectateur. Il refuse le trop plein de paroles souvent utilisé dans les interviews éclair pour la télévision. Il n'a pas peur des silences (il filme le visage muet d'Antoinette qui regarde la caméra) car il sait combien ceux-ci peuvent être éloquentes et contenir, en creux, beaucoup d'indications qui viendront préciser le portrait de la personne, lui donner du corps, de la profondeur. Le cinéma n'est pas seulement un art de l'illusion mais surtout un art de la suggestion, de l'ellipse. Le film, en cachant des choses, nous en dévoile d'autres et tente de faire apparaître un peu de ce qui demeurera pourtant toujours caché et mystérieux, le secret d'une vie, la grandeur d'âme d'une personne.

A.R.

Extraits du *Cahier de notes sur... Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel*. © Les enfants de cinéma dans le cadre du projet national *École et cinéma*.

## PISTE DE TRAVAIL

### DRESSER LE PORTRAIT

La légèreté des moyens mis en œuvre par Cavalier pour réaliser ses *Portraits* incite à tenter l'expérience avec les élèves. Pour préparer l'écriture, étudions les différents portraits de ce programme de courts métrages : une femme filmée tantôt travaillant tantôt en entretien (*L'illusionniste*) ; un autoportrait où la réalisatrice, présente à l'image, s'adresse au spectateur (*Nue*) ; une enquête sur un jeune homme, utilisant sa correspondance et des témoignages de personnes l'ayant rencontré (*Une vie sauvage*).



Dresser un portrait uniquement à travers des gestes ou en faisant entendre la personne ; passer par des documents pré-existants (photos, lettres, films), des témoignages extérieurs ou filmer la personne au présent ; faire apparaître ou non le réalisateur à l'image ou dans la bande-son : il faudra choisir en fonction du sujet et de ce que l'on veut en dire. Il

faudra également déterminer ce qu'on ne souhaite pas montrer. Tous ces choix permettront de proposer un point de vue personnel sur la personne filmée.

Voici quelques propos d'Alain Cavalier (recueillis par Amanda Robles) qui éclaireront ses motivations et sa démarche de portraitiste. On pourra s'en inspirer, même s'il ne s'agit pas d'une méthode valable pour n'importe quel portrait.

« *J'ai fait ce film parce que cette femme me touchait profondément. Filmer son travail était accessoire. Ce qui comptait c'était d'arriver à faire un portrait de l'émotion qu'elle provoquait en moi.* »

« *J'ai tourné sur une journée, en quelques heures seulement, parce que je ne voulais pas qu'elle revienne le lendemain, qu'elle ait peur de ce qu'elle avait dit la veille et qu'elle essaie de compenser en disant le contraire ! Et je ne voulais pas faire deux prises. Si ce n'est pas bon, je préfère passer à autre chose, essayer de dire, de montrer d'une autre façon, sinon ça perd de sa spontanéité.* »

« *Un film est toujours l'histoire d'une métamorphose. L'illusionniste apparaît d'abord habillée normalement, puis elle met son costume... Le film est comme un arbre qui pousse.* »

« *Il faut montrer les différents visages d'une même personne.* »

À noter : un dossier sur le portrait dans les arts plastiques et la littérature, comprenant des propositions d'ateliers pédagogiques est en ligne sur le site de la BNF : <http://classes.bnf.fr/portrait/>

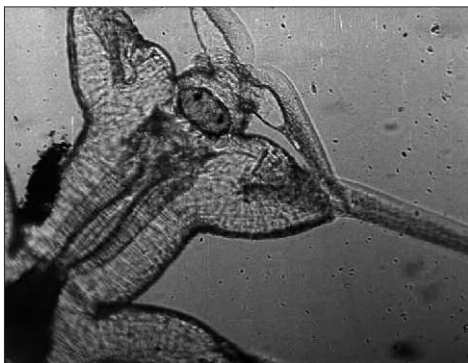
S.G.

# LE VAMPIRE

JEAN PAINLEVÉ

Après avoir présenté plusieurs animaux étonnants, le film décrit les mœurs du *desmodus rotundus*, une chauve-souris hémaphage d'Amérique du Sud communément appelée « vampire ».

France, 1939-1945, 9 minutes, 35 mm, documentaire animalier  
Réalisation : Jean Painlevé / Musique : *Black & Tan, Echoes of the Jungle* de Duke Ellington / Production : Les Documents cinématographiques



## JEAN PAINLEVÉ

Fils de Paul Painlevé, mathématicien et homme politique célèbre, Jean Painlevé (1902-1980) suit une formation scientifique et devient assistant du Laboratoire d'Anatomie comparée et d'Histologie à la Faculté des Sciences de Paris. À 21 ans il se fait remarquer pour ses travaux sur la cellule vivante, le protoplasme. Il se lie par ailleurs aux surréalistes mais aussi à Alexander Calder, S.M. Eisenstein ou encore Jean Vigo pour qui il écrit un scénario jamais tourné. Il comprend les formidables possibilités du cinéma comme outil d'observation scientifique et support pédagogique et présente devant l'Académie des Sciences son premier film, *L'Œuf d'épinoche* (1925). Mais le film est mal reçu et Painlevé fortement critiqué pour son manque de sérieux. Il continue de réaliser de manière indépendante de nombreux films et n'hésite pas à user d'un ton poétique et humoristique afin, dit-il, de mieux mettre en valeur le contenu de ses recherches. Ses films susciteront l'engouement de nombreux artistes, dont Fernand Léger ou Marc Chagall.

En 1930 il crée l'Institut du cinéma scientifique puis devient président de la fédération des ciné-clubs. Nommé directeur du Centre national de la cinématographie en 1944 il se voit rapidement retiré de ses fonctions à cause de son engagement politique. Scientifique hors norme, cinéaste novateur, homme libre et libertaire, Jean Painlevé est un esprit d'avant-garde dont l'œuvre, comptant plus de 200 films, a marqué l'histoire du cinéma documentaire.

## LE CINÉMA SCIENTIFIQUE

L'histoire du cinéma est intimement liée à l'histoire des sciences. Parmi les ancêtres du Cinématographe on compte de nombreux appareils inventés par des scientifiques afin de mieux pouvoir observer le vivant. En 1872, E. J. Muybridge est mêlé à une controverse : le cheval soulève-t-il ou non simultanément ses pattes pendant la course ? Il met au point plusieurs appareils électro-photographiques qui se déclenchent au passage de l'animal, décomposant son mouvement et démontrant que, pendant un court instant, le cheval au galop ne touche pas le sol. Le célèbre physiologiste français E.J. Marey s'intéresse à ces travaux et met au point en 1882 un fusil photographique, le Chronophotographe, dont les clichés en rafale décomposent de manière plus précise les mouvements. Ces inventions présentées dans des congrès scientifiques donnent des idées à d'autres savants et, de fil en aiguille, naît le Cinématographe dont le but n'est plus l'investigation scientifique mais le divertissement.

Les scientifiques utilisent cependant la caméra Lumière pour leurs recherches et continuent d'imaginer des systèmes de prises de vues de plus en plus perfectionnés. Des caméras à grande vitesse, à objectifs microscopiques ou télescopiques permettent de faire apparaître ce qui est invisible à l'œil nu et à l'échelle du temps humain. Jean Painlevé lui-même invente pour son premier film *L'Œuf d'épinoche* (1925) une

lentille pouvant grossir dix mille fois un objet et un objectif périscopique permettant des clichés sous-marins. Mais pour la plupart des scientifiques la caméra est un instrument de recherche parmi d'autres et les films produits dans ce cadre n'ont pas pour but d'être présentés au public. Une des particularités de Painlevé est d'avoir œuvré à faire sortir le cinéma de recherche des cercles de la science en défendant la vulgarisation et la transmission des savoirs.

Aujourd'hui les échanges entre cinéma et science sont toujours aussi nombreux et tous les champs scientifiques donnent matière à des films de recherche ou de vulgarisation. Les avancées de la science permettent aussi de mettre au point de nouveaux procédés capables de réaliser des images du monde plus précises, plus complexes et ces technologies modèlent l'industrie du cinéma de demain. L'invention de la vidéo puis du numérique provient de recherches menées par des scientifiques et c'est à des physiciens astronomes, W. Boyle et G. E. Smith, que l'on doit l'invention du capteur CCD. La science fait vivre le cinéma mais le cinéma par contre invite rarement la science sur ses écrans. La diffusion des films scientifiques reste marginale : de rares émissions télévisées et quelques festivals dont le Festival du film de chercheur lancé par le CNRS ([www.filmdechercheur.eu](http://www.filmdechercheur.eu)).

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo d'analyse, une piste de travail et une sélection de ressources Internet.





Pieuvres, oursins, hippocampes et autres animaux marins sont les sujets de prédilection de Jean Painlevé. Ses films diffèrent pourtant des habituels documentaires animaliers : aux considérations scientifiques se mêlent des formules poétiques tandis que les choix musicaux (musique concrète ou jazz) donnent à l'ensemble un caractère à la fois drôle et inquiétant. Ces originalités, auxquelles s'ajoutent un esthétisme des images et une recherche dramaturgique, vaudront à leur auteur un vif rejet de la communauté scientifique et l'admiration des plus grands

## Documentaire ?

artistes et cinéastes de l'époque. Selon ses détracteurs, la science, tout comme le cinéma documentaire, devraient être animés par la recherche de la vérité et non par la volonté de distraire. Mais Painlevé défend l'idée que les deux peuvent aller de pair. Sa société de production porte le nom très sérieux de « Documents Cinématographiques » alors que ses films osent toutes les fantaisies. Molière lui-même ne préconisait-il pas de plaire pour mieux instruire ? Cantonné à un ton trop sérieux, le documentaire scientifique ne risque-t-il pas d'ennuyer ? Pourquoi ne pas user d'humour et de poésie pour s'assurer un plus grand impact sur le spectateur ? Dans un entretien pour la revue *L'Éducation*, Painlevé s'explique sur sa méthode : « Dans le film de vulgarisation, mon but n'était pas directement didactique, j'essayais d'honorer la définition que je défends depuis mes débuts, c'est-à-dire un tiers de réalité et si possible de connaissance nouvelle ; un tiers pour faire passer, pour faire assimiler, au besoin par l'alliance des contraires, quelque chose de sérieux par quelque chose de comique, ou par autre chose de purement formel, magnifique ou poétique, mais qui n'a rien à voir avec le côté scientifique du sujet. Et puis un tiers de justification du thème du film : pour quelles raisons force-t-on l'auditoire à regarder, le propre du film de vulgarisation étant en effet de toucher des gens qui ne sont pas spécialement motivés par la connaissance scientifique<sup>1</sup>. »

Pour justifier ses fantaisies il revendique aussi le fait que la science est un inépuisable fonds fictionnel et

que la dramaturgie est présente dans les lois de la nature. « *La science est fiction* » disait-il et les titres de ses films affichent cette ambiguïté : *Les Assassins d'eau douce* (1947) qui joue à mettre en scène une ambiance nocturne inquiétante ou *Histoires de crevettes* (1964) aux accents burlesques. Quant aux commentaires en voix *off*, ils sont rythmés et ciselés comme des poèmes : l'introduction d'*Histoires de crevettes* évoque à la fois un texte de Francis Ponge et les vers d'une tragédie classique.

« *Cristal éperdu dans sa fuite irisée aux sursauts inutiles / Pitoyable victime aux ruses sans lendemain / Son refuge trop précaire d'algues ou de rochers / Ne la protège guère du filet implacable qui, d'un éclair vainqueur, l'enlève à sa famille.* »

Mais c'est sans doute son approche anthropomorphique qu'on a le plus reproché à Painlevé. Il n'hésite pas en effet à faire des animaux de véritables personnages et à leur prêter des sentiments humains tel l'hippocampe dont le regard mobile lui paraît « *angoissé* ». Ses films tournés en aquarium lui permettent d'installer des décors suggestifs : pour accentuer la monstruosité de la pieuvre il fait ramper l'animal sur une poupée puis sur un crâne humain. Dans cet étrange bric-à-brac, que reste-t-il alors de vérité scientifique ? Comme le disait Painlevé, il doit en rester au moins un tiers : si sa subjectivité et son goût de la fiction ornent le document qu'il nous transmet, cela veut-il dire pour autant que ce document est falsifié ? Par ailleurs, tout film scientifique, par la présence de la caméra, la chaleur et la lumière des éclairages nécessaires à la prise de vues, modifie le comportement des êtres vivants observés. L'observation scientifique implique donc toujours une part de reconstitution, inconvenient dont Painlevé a su jouer avec intelligence et amusement. Ce savant mélange entre document et fiction, didactisme et poésie explique la modernité de l'œuvre et sa longue postérité.

A.R.

1. « La caméra d'un chercheur. Entretien avec J. Painlevé », propos recueillis par Jean-Luc Michel, *L'Éducation* (23/02/1978) <http://www.cetec-info.org/JLMichel/Art.Painleve.html>

## PISTES DE TRAVAIL

### POÉSIE

Pour parler du cinéma de Jean Painlevé, on met souvent en avant l'association de la poésie et du documentaire. La première partie du film, jusqu'à l'apparition de Nosferatu, est représentative de cette tonalité particulière. À partir du commentaire en *off* retranscrit ci-dessous, on demandera aux élèves d'expliquer en quoi cela diffère des traditionnels documentaires. On soulignera par exemple comment sont entremêlées l'évocation et la description, on repèrera les figures de style, la musicalité de ce texte en prose (l'attention au nombre de syllabes, la répétition de structures syntaxiques).

« *Animaux cuirassés,*

*Bêtes étranges ou effrayantes de formes et de mouvements,*

*Vivantes sculptures hiératiques,*

*Gestes terribles ou gracieux,*

*Que de légendes inspirées aux poètes ou aux artistes !*

*Maléfices représentés par des razzias méticuleuses et totales,*

*Maladies ravageant hommes et bétails à l'aide des piqûres d'insectes,*

*Ou par le liquide issu de leur cuisse pendant qu'il se gonfle de sang,*

*Masque nègre imité peut-être de ce grillon du Cameroun,*

*Tout cela explique que l'imagination humaine ait transformé le vampire en un être humain buvant le sang à même la plaie qu'il fait à une gorge humaine, tel Nosferatu dans le film de Murnau. »*

A.H.

### DU FILM SCIENTIFIQUE AU FILM D'HORREUR

*Le Vampire* ne cesse de déjouer les attentes du spectateur. La police gothique utilisée pour le titre nous laisse penser que nous entrons dans un film d'angoisse, alors que les premières images sont bien dans le registre du film scientifique. Le commentaire décrit l'étrangeté des bêtes avec une emphase dans laquelle on sent de l'ironie, ironie renforcée par l'accompagnement jazzy. Malgré ce commentaire distancié, certaines images ont de quoi susciter sinon l'effroi au moins le dégoût du spectateur. Mais l'apparition d'un Nosferatu toujours jazzy — et nettement moins effrayant que les véritables bêtes le précédant — provoque alors plutôt le rire que l'effroi.



Après Nosferatu le film bascule soudainement, cette fois pour adopter un ton tout à fait pédagogique, simplement agrémenté de saillies plus fantaisistes (« *notre vedette* »). À partir de là, comment décrire les rapports entre le commentaire *off*, la musique et les images ? Que ressent le spectateur pendant la séquence du « *baiser du vampire* » ? Que penser à ce moment de la neutralité du commentaire, qui se termine sur le « *brin de toilette* » de l'animal ? Le jazz de Duke Ellington produit-il toujours un effet de distanciation ou renforce-t-il au contraire la violence des images ?

S.G.

# NUE | CATHERINE BERNSTEIN

Une femme est nue. Elle est filmée par sa fille qui s'attarde sur des détails de son corps. Sentant ce regard sur son corps adulte, marqué par les années, la femme raconte son histoire à travers celle de ses sourcils, de ses yeux, de ses seins, de son ventre, de ses jambes... Ce corps en morceaux devient petit à petit un tout.

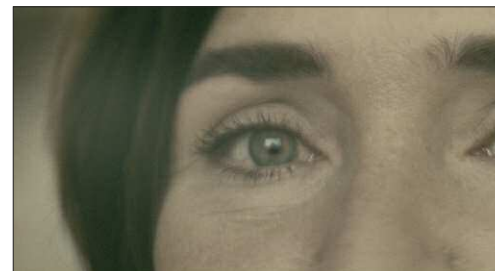
France, 2008, 8 minutes, 35 mm, autoportrait

Scénario et réalisation : Catherine Bernstein / Image : Laurent Dailland / Son : Cyril Holtz, Louanchi Mourad, Sophie Laloy / Montage : Stéfan Richter / Décors : Véronique Barneoud / Musique : Hervé Le Dorlot / Interprétation : Catherine Bernstein / Production : Paris-Brest productions

## CATHERINE BERNSTEIN

Catherine Bernstein est née le 18 août 1964 à Tours, qu'elle quitte après le bac pour venir étudier à Paris, où elle suit des études de Lettres Modernes. Une fois le DEUG en poche, elle obtient une Licence de cinéma à Paris-III. Elle réalise ensuite deux courts métrages, avant de se tourner vers l'assistantat sur de nombreux courts, téléfilms, films publicitaires et industriels, documentaires et longs métrages, parmi lesquels *Un monde sans pitié* d'Éric Rochant, *La Vie des morts* d'Arnaud Desplechin et *L'Irrésolu* de Jean-Pierre Ronssin. Elle travaille aussi sur des castings de longs (*Oublie-moi* de Noémie Lvovsky, *La Sentinelle* d'Arnaud Desplechin, etc.).

*Paysage* (2011, 30 minutes, documentaire) ; *Nue* (2009, 8 minutes) ; *Asylum* (2008, 40 minutes, documentaire) ; *Le Voyage encyclopédique de Michel Serres* (2007, 52 minutes) ; *Le Chant de la baleine* (2006, 44 minutes, fiction) *Assassinat d'une modiste* (2005, 87 minutes) ; *Pour la vie* (1999, 3 minutes, fiction) ; *Les Absentes* (1999, 87 minutes, documentaire) ; *Les Raisins verts* (1998, 56 minutes, documentaire) ; *Oma* (1996, 58 minutes, documentaire) ; *Autopsie d'une femme vivante* (1995, 46 minutes) ; *Zohra à la plage* (1995, 8 minutes, fiction) ; *Touché, coulé* (1987, 6 minutes, fiction) ; *Bonne fête maman* (1986, 10 minutes, fiction).



## DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

*Nue* est divisé en courtes séquences délimitées soit par le contenu du texte (on passe d'une anecdote ou d'une partie du corps à une autre) soit par le son (la caméra se déclenche ou bien la voix s'arrête et laisse entendre d'autres bruits).

Générique. Bruit d'une caméra qui se met en marche. On entend le défilement de la pellicule. Une femme se tourne vers la caméra. On entend la respiration de la personne qui tient la caméra. (00:27)

**1. Piqûre d'insecte.** Bruit de la caméra qui se met en marche. *C'est arrivé suite à une piqûre d'insecte. Pour se protéger, le reste du corps a totalement isolé cette partie là.* (00:50).

**2. Ski nautique.** *Un garçon a dit en parlant de moi : « c'est à cause de son cul qu'elle a pas décollé ». Le garçon qui avait dit ça était très maigre. J'ai appris par la suite qu'il était amoureux de moi. Comment aurais-je pu imaginer qu'un corps comme le mien puisse séduire un garçon comme lui ?* (01:40)

**3. Complexée.** *À cette époque j'cachais mon corps avec des t-shirts amples. J'avais honte de ma poitrine. [...] Quand je revois des photos de moi je m'aperçois que j'étais pas grosse du tout.* (02:12)

**4. Décomplexée.** Bruit de caméra. *Quand je pense que je suis là, nue, alors que pendant tant d'années je n'arrivais même pas à me mettre en maillot de bain...* (02:20)

**5. Moustache.** Bruit de caméra. *Ca m'a pourri la tête*

*pendant des années, mais maintenant je ne m'occupe plus de ma moustache, je ne m'en occupe plus du tout. Et j'ai l'impression qu'elle a disparu.* (03:00)

**6. Sourcils.** Des cloches sonnent. *Toutes les filles dans les magazines de mode ont les sourcils fins et bien dessinés. Les miens sont noirs et fournis. [...] Ton grand-père vient de mourir, nous avons hérité de lui ces sourcils épais, aujourd'hui j'en suis heureuse.* (03:39)

**7. Sourire.** Bruit de la caméra. *J'ai les dents très jaunes. Quand je ris c'est tellement sombre qu'on dirait un trou noir. Sauf si je lève la tête. [...] Ca fait pas très naturel !* (rires de la mère et de la fille) (04:01)

**8. Cou.** Bruit de caméra. *Les marques sur mon cou je m'en serais bien passé.* (04:18)

**9. Ventre.** *J'aurai toujours un ventre abîmé. J'aime pas que ton père le voit. Qu'il voit cette cicatrice qui coupe mon ventre en deux.* (04:57)

**10. Cuisses.** *J'ai tenté les crèmes anticellulite mais bon, la mienne semble incrustée.* (05:05)

**11. Jambes.** Bruit de caméra. *Les jambes ça va, elles sont correctes.* (05:10)

Chants d'oiseaux et respiration de la fille.

**12. Les morceaux et le tout.** *Ton père me réapprend chaque jour à être un tout. Je n'ai plus envie d'attendre encore 10 ans, pour regarder des photos de moi aujourd'hui et me dire que j'étais pas si mal. J'espère réussir à te transmettre cela, toi dont le tout est tellement beau, dehors comme dedans.* (06:48)

Dans un miroir on voit la fille tenant la caméra et sa mère nue au second plan.

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une piste de travail et une sélection de ressources Internet.



## SON CORPS À L'IMAGE

Qu'est-ce que se mettre soi-même en scène ? Choisir une manière d'aborder ce que l'on est, définir un espace, des cadrages, mesurer le degré de sa présence dans l'image et le son, évaluer ce qui sera favorisé de soi pour se montrer à d'autres. L'autoportrait, exercice de figuration des plus répandus, des plus exigeants aussi, incite à renvoyer quelque chose de sa propre personne, proposant un regard qui n'est plus celui des autres sur soi, mais bien le sien, per-

# Documentaire ?

sonnel, au risque de se mettre en danger. Il s'appuie aussi sur une question centrale : se montrer, n'est-ce pas un peu s'abimer ? L'autoportrait rejoint donc la démarche documentaire puisque le réalisateur ne passe pas par l'intermédiaire d'un comédien et d'un récit imaginaire. Il se met en scène et en l'occurrence, littéralement à nu. Et ici le corps est véritablement un document, dont les détails sont autant de traces de la biographie de la cinéaste. Pourtant, les choix de mise en scène permettent d'éviter de tomber dans une frontalité impudique. Comment ? Le choix opéré par Catherine Bernstein pour son film *Nue* consiste à se présenter nue face à la caméra, sur un lit, à travers des images et des sons très personnels, sans pornographie malgré un rapport très intime à son corps. Les images glissent, caressent ce corps de femme de 45 ans dont elle n'est pas sûre, en le fragmentant, le disséquant. L'exposer alors qu'elle l'a si souvent caché, parce qu'elle n'en était pas satisfaite, complexée par ses formes, ses courbes et ses imperfections. La réalisatrice parle de différentes parties de son corps, comme on parlerait d'un territoire aux paysages variés, forgés par des récits différents, par des conflits, des cultures, tout au long d'une longue histoire. Ce territoire corporel, meurtri, abimé mais aussi caressé, a été vécu au fil des ans comme un complexe par la protagoniste.

*Nue* se présente sous la forme d'une lettre, d'un récit très écrit que Catherine Bernstein adresse à

sa fille : quelques allusions au fil du son nous font comprendre cette adresse à sa fille, jusqu'à ce que cette dernière nous soit montrée, une caméra 16 mm à la main, comme une forme complice de mise en scène jouée entre mère et fille. Bien qu'en réalité ce ne soit pas la fille de la réalisatrice qui tient la caméra mais bien un chef opérateur professionnel, Laurent Dailland, l'enjeu du film se situe bien dans la transmission ; celle de l'expérience d'une femme en direction d'une adolescente. Dans sa confession, Catherine Bernstein avoue des angoisses de jeunesse, des sensations que son corps adolescent provoquait sur les hommes mûrs, elle raconte ses cicatrices, ses rondeurs, ses complexes, et laisse entendre que tout cela, maintenant, n'est pas tout à fait éteint. Pourtant elle se livre, mère courage et

femme revenant sur sa vie, celle de ses envies, celle de son corps. Marqué par les cicatrices du temps, celui-ci se dévoile à nous, accompagné des paroles de la cinéaste, parfois en *in*, parfois en *off*. On sent toujours qu'il s'agit d'un texte appris et récité, ce qui contribue à instaurer une distance sans doute nécessaire. De la pudeur jaillit donc dans cette confession, alors qu'elle s'offre nue aux images. Une lumière blanche, plutôt neutre, laisse jaillir les pores de la peau dans des gros plans comme des caresses, tandis que des flous (comme ceux provenant d'un mouvement, comme des pages que l'on tourne) viennent recentrer notre regard sur des parties du corps.

Se mettre en scène en acceptant de se montrer, mais en ayant prévu ce que l'on veut rendre visible : par les images stylisées, par le texte littéraire, la cinéaste nous invite à découvrir son intimité corporelle et la profondeur de ses pensées. Et même au-delà de ce qu'elle nous donne à voir. Dans un entretien, Catherine Bernstein explique avoir voulu avec ce film aller au delà des faux semblants sociaux, de l'image de soi faussée par les conventions, de transgresser ce carcan culturel dans lequel sa famille était plongée, et dans lequel elle ne trouvait pas de quoi exprimer ses doutes. Faire un film non pas pour régler des comptes avec son éducation, mais pour faire apparaître des interstices de vie collés à la peau, et que le cinéma peut bien révéler.

S.R.

## PISTE DE TRAVAIL

### BLASON

Les descriptions de son corps par fragmentation et l'écriture très littéraire du texte de son film, permettent à Catherine Bernstein de composer un film poème, reprenant les inspirations du blason. Cette forme poétique du XVI<sup>e</sup> siècle s'attache à faire l'éloge principalement du corps féminin (ou d'une partie de celui-ci). Pour aborder les liens entre les écritures poétiques et les formes cinématographiques, un atelier autour de la question de la description permet d'enrichir la vision du film de Catherine Bernstein.



En classe, confronter ce film à des poésies décrivant des corps (Clément Marot, Maurice Scève, Ronsard, mais aussi Louis Aragon, Paul Éluard ou Georges Brassens) peut servir à étudier la composition du film de Catherine Bernstein, le rythme du montage comparé aux rythmes des poèmes. Rapporter au cinéma, cela permet d'ouvrir ainsi vers d'autres films poétiques, tels que *L'Étoile de mer* de Man Ray (sur un poème de Robert Desnos) ou encore les films de Jean-Daniel Pollet.

Au cours de son histoire, le cinéma a constamment emprunté aux autres arts (Jean-Luc Godard le considère comme « *enfant des autres arts* »). La poésie elle aussi est source de création pour le cinéma. Art du mot, elle évoque au lecteur

les objets qu'elle fait naître par sa forme imagée. De la même manière, la représentation au cinéma, qui ne montre jamais une chose réelle (mais juste une image, choisie, composée...) permet l'interprétation poétique. Le collage des mots et de l'image peut révéler une étendue poétique propre au cinéma. Par exemple, dans *Les Photos d'Alix* (1980), Jean Eustache crée progressivement un décalage entre les photographies montrées et le commentaire qui en est fait par la photographe. Le réemploi poétique peut aussi se faire de manière intrinsèque : ainsi Joseph Cornell monte bout à bout les images (provenant d'un film exotique de fiction) d'une actrice dont il est amoureux pour composer son film *Rose Hobard* (1936). Il dresse ainsi un catalogue élégiaque décrivant, montrant les moindres gestes de l'actrice, composant un pur blason cinématographique.

Pour *Nue*, la question peut se poser au sujet du montrer et du cacher, du dit et du non-dit et de ce que cela provoque pour le spectateur (impression de découverte, de composition poétique, de confiance, d'intimité dévoilée...). L'atelier en classe peut donc consister à une mise en pratique de la forme élégiaque, soit par collage d'images, soit sous forme poétique.

S.R.



# PLASTIC AND GLASS

TESSA JOOSSE

Une usine de recyclage du nord de la France. Du fonctionnement des machines prodigieuses jusqu'au travail manuel de triage, le film montre le processus de recyclage. Le bruit qui accompagne le travail devient une cadence et le son de l'usine devient un rythme constant. Un chauffeur de camion commence à chanter une chanson pour son amoureuse. Avec des objets trouvés sur place, il veut bâtir une île où ils pourront être ensemble. Les ouvriers le rejoignent en chœur. Même les camions font presque un ballet.

France, 2009, 9 minutes, Beta SP, documentaire musical

Réalisation, scénario, montage, musique : Tessa Joosse / Image : Blaise Basdevant / Son : Sébastien Cabour / Production : Le Fresnoy / Avec : François Marzynski (le chanteur *lead*), Poet Stunt (la voix du chanteur *lead*), Fabrice Lecomte, Claude Lesne, Abdelhamid Bensbaa, Ahmed Benzouai.

## TESSA JOOSSE

Née en 1974 aux Pays-Bas, Tessa Joosse fait des courts métrages, de la musique et des décors vidéo pour le théâtre. Après des études de sculpture et d'installation vidéo, elle a développé une pratique dans l'opéra et le théâtre musical, en réalisant des installations et des films sur scène. Elle entre en 2008 au Fresnoy, studio national des arts contemporains situé à Tourcoing. Elle y réalise *Plastic and Glass* puis *Winter*, court métrage de fiction utilisant la 3D dans des images en prise de vues réelles. Elle mène par ailleurs des ateliers et des cours au sein de plusieurs écoles en France et en Hollande. Sa recherche autour du rapport son-image et sa démarche comme compositrice l'amène à produire ses propres courts métrages de manière indépendante.



## À L'ORIGINE : UNE EXPÉRIENCE PERSONNELLE

« Un été, je venais d'avoir 17 ans et j'ai eu un boulot de quatre semaines dans une usine d'emballage. L'été était chaud, le travail était harassant et morne. Chaque jour, je me mettais sur une chaîne d'assemblage différente avec de nouvelles collègues — il n'y avait que des femmes. Nous devions porter des blouses blanches et des charlottes. Les machines de la chaîne d'assemblage battaient un rythme, crack, ploink, pfff, cric. C'était comme ça toute la journée. Quand on revenait à la maison, on ne pouvait pas s'enlever ce rythme de la tête, comme s'il avait décidé de vivre dedans.

Un vendredi matin, je devais aller travailler sur la chaîne des chewing-gums avec neuf autres femmes. Elles parlaient seulement l'arabe marocain, donc on ne pouvait pas échanger (et puis de toute façon, ce n'était pas recommandé). La machine qui nous balançait les chewing-gums ne marchait pas très bien. Un mécanicien est venu la réparer. Nous, on est restées dans les parages et on a attendu. Quand le tapis roulant est reparti, on avait à nouveau le bon rythme. On travaille mieux avec un bon rythme. Crack, ploink, pfff, cric.

Une de femmes commence à chanter. Son chant est clair et fort, il s'entrelace avec le bruit du tapis roulant. Je sens un frisson partir en bas du cou et se terminer en chair de poule sur mes bras. Même si je ne comprends pas la langue, c'est beau. Pour le refrain, toutes les autres se mettent à chanter en chœur. C'est prenant, au point que j'en oublie presque de prendre les chewing-gums sur le tapis. »

Source : [www.iledefrance.fr/festival-film-environnement](http://www.iledefrance.fr/festival-film-environnement)

## LA CHANSON (PAROLES DE TESSA JOOSSE)

Plastic and glass

Paper rocks and scissors

I'll build you a mountain of cardboard

And a sea - of glass of course

A tree for the shade will be made

Of some fine aluminium foil

Refrain : Plastic and glass Plastic and glass Cardboard

I'll build us an island of leisure

With a paper maché fence

Whatever will be we're together

And you'll have to make amends

Refrain

'Cause if you start nagging again my dear

Like you did last night in the dark

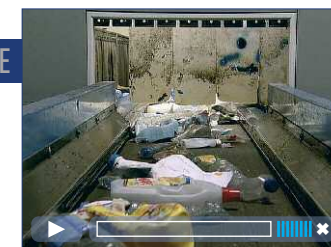
I'll sort you out and I'll break you down

To start anew with a spark

Refrain

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo analysant l'ouverture du film et des pistes de travail.



Au premier abord, le documentaire apparaît comme le genre tout désigné pour caractériser *Plastic and Glass*, qui s'ancre dans un cadre réel — une usine de tri des déchets — et rend compte de son activité. Le film s'intéresse à un rouage de notre société de consommation rarement exposé (sauf dans les galeries d'art contemporain), sans doute parce qu'il nous donne une image peu flatteuse du monde industriel, reflétant ses traces les moins nobles. Placer ces rebuts au centre de notre attention induit d'emblée un positionnement du regard et un geste de mise en scène. Ce choix premier du sujet en dit déjà long sur la difficulté à définir un cinéma documentaire pur, c'est-à-dire totalement démarqué de la

## Documentaire ?

fiction. Sélectionner par un cadre, une durée, un morceau de ce bloc qu'est le réel, c'est le sculpter et déjà le redéfinir, le réinventer. D'où l'idée qu'une part de fiction, aussi infime soit-elle, est inextricable du documentaire. La forme strictement documentaire est d'autant plus à interroger ici que *Plastic and Glass* nous invite clairement à revoir (et à réentendre) le genre, creusant sans cesse la porosité de ses frontières avec la fiction.

En effet, Tessa Joosse ne s'emploie pas uniquement à mettre sur le devant de la scène ce qui est caché, elle le réhabilite à nos yeux et l'anoblit d'une certaine manière, en le captant comme un spectacle musical. Cette représentation est d'autant plus surprenante que les détritiques, tels des cadavres, paraissent incompatibles avec l'idée de mouvement et de musique. Comme dans une comédie musicale, le passage au chant et à la danse constitue un enjeu fort de mise en scène, révélateur de la nature de la parenthèse enchantée ouverte. Cette transition, telle qu'elle est mise en scène ici, est porteuse d'une ambivalence quant à la source et à l'effet de cet enchantement : provient-il directement de la matière et du travail filmés ? Permet-il de mieux retranscrire ce monde et d'en révéler un aspect, une vérité ? Ou bien, cet enchantement est-il le fruit d'une projection, d'une rêverie qui détournerait cette activité et son

objet de leur caractère ingrat pour les sublimer ? Le film serait alors à considérer comme une ode au pouvoir de l'imagination, et pourrait être comparé à ce titre à *Dancer in the Dark* de Lars von Trier, dont l'héroïne ouvrière parvient à s'extraire de la dureté de son travail en s'inventant un monde musical à partir du rythme des machines. Qui, du documentaire révélateur ou du « documenteur » enchanteur, prend le dessus ?

### RECYCLAGES

La captation de cette (ré)animation est à double sens. Tout en restituant le circuit du tri, le montage n'établit pas un suivi strict de toutes ses étapes, même si nous en percevons des détails précis. Les plans suivent aussi une logique plastique, presque abstraite, porteuse de germes fictionnels (d'une dimension fantastique, par exemple). En revanche, quand la chanson est entonnée, les véhicules en marche dans l'usine ne s'intègrent que partiellement au mouvement musical. Ils semblent surtout appartenir à la réalité d'un travail et garder une certaine autonomie par rapport à la fiction. De leur présence naît juste l'esquisse d'une chorégraphie. Dans une moindre mesure, les plans des ouvriers en train de chanter, révélant leur statut d'acteurs non professionnels, gardent eux aussi un pied dans le documentaire. La comédie musicale existe par pulsations, en pointillé, dans la répétition d'une boucle propre au travail, mais elle ne disparaît pas complètement lorsque le chant des travailleurs prend fin : elle semble plutôt se prolonger discrètement dans le circuit des camions sur la route, dans le bruissement du monde, comme prise elle aussi dans un mouvement de recyclage. L'enchantement résulte alors plus d'un dialogue avec le réel que de son remaniement. Il mise sur le regard et l'écoute du spectateur pour recomposer, relayer, recycler le réel dans la fiction et la fiction dans le réel. Ainsi, entre cette réalité matérielle et humaine négligée et le monde vivant, une porte est laissée ouverte (voir le dernier plan), un lien, un flux sont saisis, qui maintiennent notre perception et notre conscience en éveil.

A.D.

## PISTES DE TRAVAIL

### OUVERTURES

Les élèves porteront leur attention sur les diverses grosseurs de plans dans *Plastic and Glass* et s'interrogeront sur leur sens. Pour commencer, ils identifieront ce qui, selon les types de cadrages adoptés, apparaît dans le champ ou en est exclu. Y a-t-il des éléments que l'on ne voyait pas au début et qui apparaissent au cours du film ? Et inversement ? Les détritiques, les ouvriers, l'usine sont-ils toujours filmés de la même façon ? La classe pourra constater l'élargissement progressif des mouvements et du cadre qui inclut par petites touches les hommes puis l'espace de l'usine.

En se concentrant sur la place occupée à l'image par les déchets, les élèves remarqueront qu'ils ne sont pas exclusivement au centre de l'attention : on les perd un peu de vue au fur et à mesure que le cadre s'ouvre à l'espace de l'usine. Que nous raconte cette évolution ? Oublie-t-on pour autant le plastique, le verre, le papier brassés ? Comment leur présence perdure alors qu'ils sont plus discrets à l'image ? En donnant la cadence du travail mais aussi de la chanson, les déchets restent au cœur du film et s'imposent comme les instigateurs de l'élargissement du cadre observé.



### MICROFICTIONS : LA VIE RÊVÉE DES DÉCHETS

Bien que situé dans un cadre trivial peu propice à la rêverie, *Plastic and Glass* invite le spectateur à imaginer des histoires, des mélodies à partir d'une matière brute, et cela avant même que les ouvriers se mettent à entonner leur chanson. Comment la mise en scène éveille-t-elle notre imagination ? Comment le film esquisse-t-il d'autres mondes ? Les élèves repèreront les éléments visuels et sonores porteurs de fictions, notamment dans la première partie, centrée sur les déchets. Quel contexte, quelle suite peut-on inventer à partir des premiers plans ? Chaque élève pourra laisser libre cours à son imagination et proposer divers pistes de scénario possibles. Que nous racontent ces objets usés à travers leurs mouvements, leurs bruits ? Comment traduire le langage dont ils semblent dotés ? Quelles histoires, quels univers, quelles vies se cachent derrière eux ? Plusieurs pistes peuvent être envisagées (aboutissant éventuellement au même plan final), comme, par exemple, celle d'un monde post-apocalyptique dans lequel ces rebuts de la société prendraient vie. Que penser alors de cette première main gantée qui apparaît ?

Les élèves pourront également s'interroger sur la dernière place occupée par les déchets, dans l'ombre, en bas du cadre. Comment l'interpréter ? Que leur évoque-t-elle ? Un effet de miroir est créé avec notre propre position de spectateur devant un écran de cinéma, effet qui nourrit l'impression que ces objets usés ont une âme et le pouvoir d'observer le monde. Quel regard renvoient-ils ?

A.D.

# LE PROJET CENTRIFUGEUSE CÉRÉBRALE

TILL  
NOWAK

Le Docteur Laslowicz, un pionnier ambitieux de la recherche sur la force centrifuge, raconte un projet scientifique datant des années 1970. Pour résoudre les problèmes fondamentaux de l'homme, l'affranchir des pesanteurs terrestres, des expériences sont menées dans des parcs d'attraction, avec des manèges géants et des cobayes humains. Le divertissement et une mécanisation sans cesse croissante sont mis au service de la poursuite du bonheur, où l'on s'é gare parfois.

Allemagne, 2011, 6 minutes 35, faux documentaire

Réalisation, scénario, montage, effets spéciaux : Till Nowak / Image : Ivan Robles Mendoza / Son : Andreas Radzuweit / Musique du générique : Siriusmo / Interprétation : Leslie Barany (Dr Laslowicz)

## TILL NOWAK

Né en 1980 en Allemagne, Till Nowak est à la fois réalisateur, photographe, designer et illustrateur. Il travaille sur commande ou sur des projets personnels. Pour l'obtention de son diplôme de média designer à l'université des sciences appliquées de Mayence, il réalise en 2005 le court métrage d'animation *Delivery*. Présenté dans plus de 200 festivals, le film obtient 35 prix et fait la renommée de son réalisateur. Installé dans son studio FrameboX depuis 1999, aujourd'hui situé à Hambourg, il décline ses talents d'artiste numérique pour des films, des expositions, des documentaires, des clips, des jeux vidéos, ou tout à la fois. Refusant d'avoir une seule plateforme d'expression, encore moins un seul outil, Nowak se nourrit également de références multiples, comme le prouve par exemple sa réalisation « Salad », hommage à Arcimboldo et à Giger, dessinateur d'Alien. Leslie Barany, l'acteur du *Projet centrifugeuse cérébrale*, est l'agent de Giger depuis de nombreuses années.

Nowak avait déjà travaillé à plusieurs reprises sur la juxtaposition d'images numériques et d'une vidéo en apparence « amateur », avec l'intrusion de l'extraordinaire dans un monde a priori désespérément banal. En 2009, les sauts des personnages du clip *Spring* provoquent l'envol de voitures, de bateaux ou d'immeubles. L'année suivante *An Unusual Incident* semble être la captation, prise sur le vif et par accident, d'une fenêtre qui traverse la rue pour s'encaster dans l'immeuble d'en face.



## DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Interviewé dans les locaux de l'institut pour la recherche centrifuge, le Dr Laslowicz revient sur l'origine du projet « *Centrifugeuse Cérébrale* », et son association avec le Pr Brenswick. Les deux hommes étudient l'interaction entre la force centrifuge et l'intelligence et mettent au point la centrifugeuse verticale en 1977. Malgré l'échec de ce premier essai, les expériences continuent, en dehors du monde universitaire (00:55).
2. Premier prototype réel, le *Spherothon* (1982) utilise la force centrifuge pour permettre aux gens de flotter la tête en bas. Même si le mécanisme ne permet pas d'arrêter la rotation dans de bonnes conditions, les recherches avancent, financées par les recettes des parcs d'attraction (01:43).
3. En 1985, le *Wedding Cake* (gâteau de mariage) est conçu pour expérimenter une liberté totale, en supprimant les contraintes physiques et morales de l'utilisateur. Le Docteur préfère ne pas s'attarder sur les résultats de cette expérience, trop extrêmes pour être publiés (02:23).
4. En 1991, forts de leur expérience, les deux hommes conçoivent le *High Altitude Conveyance* (HAC, Transport de haute altitude). Ils misent sur l'altitude, en oubliant d'anticiper les conséquences d'un tour de manège de 14 heures (03:00).
5. En 1993, l'*Expander* (agrandisseur) constitue une nouvelle étape et rend les utilisateurs actifs grâce à un bouton de déclenchement. Malgré un petit ennui impliquant un immeuble trop proche, les résultats de l'expérience

montrent bien un accroissement de l'activité cérébrale (03:44).

6. En 1996, le *Dandelion* (pissenlit) cherche à simuler la vie prénatale, en recréant les mouvements du fœtus lorsque sa mère marche (04:21).

7. En 2003, le *Steam Pressure Catapult* (SPC, catapulte à vapeur), en utilisant l'effet de surprise, provoque une remise en question des utilisateurs, amenés à repenser leurs objectifs et leurs choix de vie (04:57).

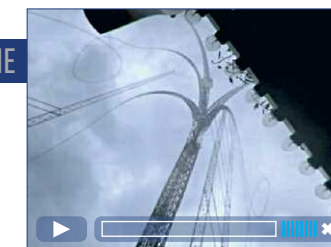
8. Interviewé dans un parc d'attraction, le Dr Laslowicz parle des améliorations à venir et des contretemps passés, fier de son cheminement, visant, à l'image de la vie, à échapper à la réalité (05:38).

9. Le dernier manège est la concrétisation du rêve du Docteur, qui peut danser, heureux, dans son bureau (06:06).

Générique de fin.

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo d'analyse de la séquence 7, une piste de travail et une sélection de ressources Internet.



Une des caractéristiques primordiales du *Projet centrifugeuse cérébrale* est sans doute son aspect composite. En seulement quelques minutes, Till Nowak entrelace plusieurs récits et chronologies, met en scène et détourne les codes du reportage, du documentaire et de la fiction.

## Documentaire ?

Pour induire la sensation du réel chez le spectateur, Nowak utilise les codes du film institutionnel ainsi que des images « amateur ». La cohabitation des deux univers est visible dès le premier plan du film au niveau du son et de l'image : légende permettant de situer l'action et image mal cadrée en contre-jour, bruits en prise de son directe, suivis d'une voix *off* très bien posée. La structure du film confère un caractère informatif au film : interviews du docteur, en prise directe ou en voix *off*, face caméra ou avec un journaliste (incarné par le réalisateur lui-même) ; inserts de plans de situation mettant en scène le docteur Laslowicz dans le laboratoire, en voiture ou dans le parc d'attraction ; légendes indiquant les noms et les dates ; photographies et images d'archive illustrant le propos de la voix *off*. Dans le même temps, le dispositif « amateur » fait intervenir une prise de son directe appuyée (les bruits de doigts du docteur sur le schéma), une caméra peu maîtrisée (mouvements brusques, mises au point hasardeuses) et une image dégradée semble-t-il par les conditions de tournage : gouttes de pluie, rayons de soleil, surexpositions ou contre-jours, abondance de blancs... Déjà, la notion de cinéma vérité est mise à mal, car ces choix esthétiques renvoient davantage à un imaginaire collectif des spectateurs sur le film de reportage qu'à la grammaire cinématographique des reportages actuels. Les images, et pas seulement celles d'archives, semblent en effet un peu datées. Le grain, les échelles de plans très classiques (plans poitrines suivis de gros plans sur le personnage) en légère contre-plongée, le décor du laboratoire (et notamment ses ordinateurs avec écran cathodique et lecteur de disquettes) ne relèvent pas des codes visuels de l'année de réalisation du film (2011).

Avec un récit construit en différentes étapes, faites de répétitions et de décalages, le dispositif se fictionnalise. Par petites touches, Nowak place le spectateur en situation d'attente sur les images à venir, par exemple avec des inserts sur les plans de manège pas encore vus en mouvement. À l'aide du montage, il introduit de nouvelles significations à l'intrigue. C'est notamment le cas sur cet enchaînement d'un plan évoquant les risques du *Spherothon* (« *la difficulté était de stopper la rotation sans que les gens ne viennent s'écraser contre les niveaux* ») suivi par un plan de Laslowicz, protégé à outrance avec son casque de chantier sur la tête alors qu'il est assis à l'arrière d'une voiture. Sans être encore incompatible avec le genre du documentaire, le film tend ainsi de façon ironique vers ce fameux genre hybride dont les contours ne sont pas même définis par un néologisme stable : docufiction, docudrama ou dramataire.

Dans ce contexte, le « surgissement » des images de synthèse, c'est-à-dire le moment où il devient impossible au spectateur de penser que les images qu'il voit sont réelles, ne s'apparente pas à une tromperie, mais davantage à un jeu complice, source de surprises et d'amusement. Après le *Spherothon*, chaque manège porte ainsi des enjeux narratifs et visuels : quels vont être les déboires inévitablement rencontrés, comment le manège « normal » va-t-il se transformer en machine extraordinaire ? La force du film, c'est de ne pas provoquer de basculement irréversible, mais au contraire de maintenir en permanence le double statut des images. À l'intérieur d'un plan, la séparation entre les images « réelles » et numériques est impossible à déceler pour le profane (manège existant et recréé, lumières...). L'amateurisme du cameraman se conjugue avec le travail d'orfèvre de la composition numérique. Avec ce faux documentaire, Nowak propose ainsi une réflexion amusée sur l'opposition illusoire et stérile entre l'image « vraie » du documentaire, et l'image « fausse » de la fiction.

J.G.

## PISTES DE TRAVAIL

### PORTRAITS DU DOCTEUR

On peut dire que *Le Projet centrifugeuse cérébrale* brosse, en creux du faux documentaire, un portrait du docteur Laslowicz, présenté comme un personnage nuancé et complexe. Ainsi, chacun portera sans doute un regard personnel sur ce poète en blouse blanche tout aussi philosophe que scientifique. Drôle, pathétique, inquiétant ou émouvant, chacun y sera sensible à sa manière. On peut d'ailleurs interpréter différemment ses propos : théories fumeuses, philosophie de comptoir amusante ou subtile réflexion sur l'homme et sa libération. On pourra demander aux élèves de rédiger un portrait du Docteur Laslowicz. Pour complexifier le travail, on ajoutera comme contrainte de mettre en avant une facette de sa personnalité, voire de n'en retenir qu'une seule : le scientifique sérieux, le philosophe, le menteur, le clown...

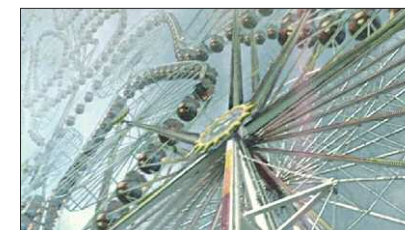


En plus de s'inscrire dans une réflexion plus globale sur le documentaire, le travail sur le portrait pourra rejoindre l'étude de *L'illusionniste* d'Alain Cavalier.

A.H.

### JUST FOR FUN ?

Jusqu'où les élèves ont-ils cru à cette histoire de manèges thérapeutiques ? Qu'est-ce qui leur a fait comprendre le canular ? S'agit-il des images de synthèse ou du discours du Docteur Laslowicz ? En répondant, chacun découvrira son degré de crédulité... Mais Till Nowak ne cherche pas à tromper le spectateur bien longtemps. À l'inverse d'autres faux documentaires, il ne s'agit pas uniquement de remettre en question notre croyance parfois exagérée en la vérité des images ou encore de dénoncer leur manipulation par certains. Dès lors, quel est le propos du film ?



Il y a évidemment une dimension comique, dont on pourra décrire les procédés : effets de surprise et de suspense, inventivité dans la création des machines, personnage du savant fou...

Mais comment interpréter les propos du Docteur Laslowicz, en particulier sa dernière phrase : « *toute la vie est un effort pour échapper à la réalité* » ? Sachant que Till Nowak fait souvent basculer des images en prises de vues réelles dans le merveilleux, s'agit-il d'un commentaire du réalisateur sur son propre travail ? S'agit-il d'émettre une critique sur les moyens démesurés que l'homme emploie pour éviter la réalité ? Le film peut-il être vu comme une satire de la société du divertissement ?

S.G.

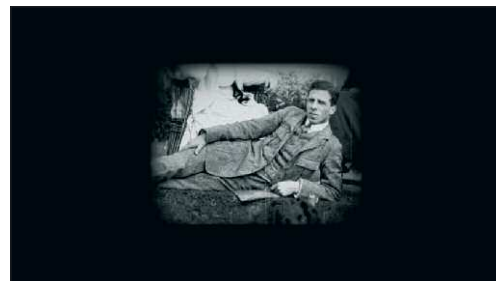
# UNE VIE SAUVAGE

AMANDA FORBIS & WENDY TILBY

1909 : un jeune Anglais débarque dans les grandes prairies de l'ouest du Canada.

Canada, 2011, 13 minutes 36, reconstitution

Réalisation : Amanda Forbis et Wendy Tilby / Musique originale : Judith Gruber-Stitzer / Montage : Yannick Carrier, Denis Gathelier / Montage sonore : Brent Planiden / Bruitage : Andy Malcolm / Titres et générique : Serge Gaspard Gaudreau / Voix françaises : Marcel Jeannin, Frank Fontaine, Frayne McCarthy, Jennifer Morehouse, Jean-René Quellet, Aline Pinsonneault, Tony Robinow, Benoît Rousseau



## WENDY TILBY ET AMANDA FORBIS

Née en 1960 dans la province d'Alberta (au Canada), Wendy Tilby hésite entre une carrière d'écrivain ou de documentariste lorsqu'elle commence ses études d'arts visuels et de littérature à l'université de Victoria. Un cours d'animation la fait changer d'avis et elle s'inscrit à l'Institut Emily Carr d'art et de design, à Vancouver. Elle y fait la connaissance d'Amanda Forbis (née en 1963), également originaire d'Alberta, issue de l'université de Lethbridge. Avant de travailler ensemble, les deux jeunes femmes réalisent des projets individuels : *A Table of Contents* (1986) et *Strings* (1991) pour Wendy Tilby, *The Reluctant Deckhand* (1995) pour Amanda Forbis. Les films de Tilby portent déjà les thématiques de leur collaboration future : la solitude et l'importance du lien social ou affectif. En 1999, elles réalisent *When the Day Breaks*, fable sur la vie urbaine. Après la peinture sur verre des films de Tilby, les deux réalisatrices travaillent avec crayon et peinture sur photocopies, avec une animation image par image. Le film rencontre un très gros succès et remporte de nombreuses récompenses. Installées à Montréal puis à Calgary, Tilby et Forbis collaborent sur de nombreux films de commandes, logos, publicités ou installations vidéos. *Une vie sauvage* est leur deuxième court métrage d'animation et mêle techniques artisanales et modernes, avec une peinture à la gouache image par image et une composition (*compositing*) numérique.

## DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

### 0. Pré-générique

Carton avec une citation « *Une comète est un amas de glace et de poussière qui, pour une raison quelconque, n'est pas parvenu à s'intégrer à une planète.* » ; des pas dans la neige (en flash-forward) (00:40).

### 1. Introduction

Un film d'actualités (composé de véritables images d'archives) : au début du vingtième siècle, de jeunes Anglais partent à l'aventure dans l'Ouest Canadien. En animation, des objets relatent la transition du voyage à venir : des symboles britanniques jusqu'au revolver et au Stetson. Avant le sous-titre (« *un Western* »), une interview du père du héros annonce les objectifs (01:29).

### 2. Premiers jours

Arrivée du héros dans le grand ouest : grands espaces à perte de vue, isolement dans le train, à la gare et dans le restaurant. Le temps et les distances semblent étirés (02:26).

Carton : « *Les comètes suivent une orbite très excentrique qui les propulse des abords du soleil aux confins de l'espace, bien au-delà de Pluton.* »

### 3. Les anglais ne sont pas des cowboys

Le héros s'installe et écrit une lettre à ses parents sur son impression d'être devenu un « *rancher* », idéal illustré par la musique country et les photos de cowboys typiques. Mais les autochtones sont formels : les Anglais ne sont pas des cowboys. La musique reprend

mais les activités relèvent de la tradition britannique : chasse à courre, badminton, cricket et polo sont au programme (03:43).

### 4. La vie suit son cours

Le héros, toujours très seul, intègre tant bien que mal le mode de vie anglais à son nouvel environnement. Promenade en barque sur une mare, avec observation de la faune et de la flore, visites à l'église pour profiter d'un bon repas, cérémonie du thé à l'anglaise avec produits envoyés par sa famille. (06:16).

Carton : « *Lorsqu'une comète se rapproche du soleil, elle se met à fondre, laissant dans son sillage un panache de débris.* »

### 5. L'hiver arrive

Pendant l'automne, le héros envoie une nouvelle lettre à ses parents pour demander de l'argent. Sa voisine, travailleuse acharnée, s'inquiète pour lui : l'hiver est rude. Le héros, gagné par l'angoisse et l'amertume tire une balle sur le rail, sur laquelle tombe les premiers flocons de neige (08:43).

Carton : « *On voyait autrefois dans leurs passages un signe de mauvais augure. On sait maintenant qu'il n'y a rien à craindre de leurs apparitions, aussi rares que spectaculaires.* »

### 6. Départ de la comète

La voix du héros lisant sa dernière lettre résonne dans la maison vide. Les autorités trouvent son corps inanimé dans la neige. On voit le jeune homme s'enfoncer dans la neige en pleine nuit.

EN LIGNE

Sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) : une vidéo analysant la séquence 5, une piste de travail et une sélection de ressources Internet.





Bien que nettement plus inscrit dans la fiction qu'un film emblématique comme *Valse avec Bachir*, *Une vie sauvage* renvoie au documentaire d'animation. Si les deux termes peuvent sembler contradictoires (réalisme du documentaire et imaginaire de l'animation), les approches théoriques se multiplient sur

## Documentaire ?

le sujet et le corpus filmique est en constante progression. La rencontre entre le documentaire et l'image animée peut s'articuler de différentes manières : prise de son « réelle » (interviews) ou documentarisante (voix off), reconstitution historique ou scientifique, expression autobiographique... Dans la grande majorité des cas, la technique de l'animation rend immédiatement perceptible la subjectivité du propos et *Une vie sauvage* s'inscrit dans cette problématique.

Peint à la gouache image par image, l'enjeu n'est pas de donner l'illusion de la réalité (comme pourraient le faire des images de synthèse par exemple), mais de recréer des événements qui sont au moins en partie basés sur des faits réels. Le film ne revendique pas directement sa véracité (intertitres qui préciseraient le contexte historique ou l'exactitude des faits présentés) et il impose une écriture poétique, mais certains éléments contextuels, visuels et narratifs tendent bien vers le documentaire. Le film a pour sujet les *remittance men*, souvent les seconds fils exclus de l'héritage, qu'on envoyait dans les colonies Britanniques, pourvus d'une rente confortable. Tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, ce phénomène de société prend fin avec le début de la première guerre mondiale. Avec un caractère pédagogique assumé (les réalisatrices se désolent de la vision ennuyeuse qu'ont les Canadiens de leur propre histoire), *Une vie sauvage* aborde le destin du héros avec un certain réalisme historique. Le contexte social et économique, la difficulté d'intégration des Anglais confrontés à un monde hostile, les conditions

de vie des autochtones et même la mort du héros sont inspirés de faits avérés. La précision visuelle et narrative est amplifiée par la qualité constante des bruitages : pas dans la neige, bruits d'assiettes, chant des oiseaux, feu qui crépite...

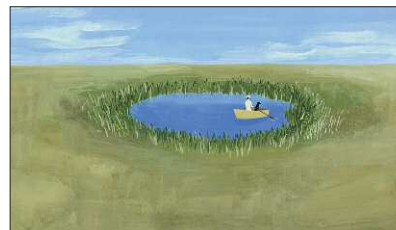
Les images d'actualités qui ouvrent le film, même ironiques et distancées, donnent également une certaine crédibilité au propos d'ensemble, avec l'utilisation d'une voix off typique et d'images en prise de vues réelles (fixes et animées) devenus symboles : paquebot, chasse aux grands fauves, portraits élégants... Un peu plus tard, les photographies des cowboys, cette fois peintes, renvoient à la manière dont l'animation peut s'appropriier le réel. La musique, originale ou reprise, est également significative, par exemple avec *I Am the Very Model of a Modern Major General*, satire de l'armée britannique écrite par Gilbert et Sullivan et maintes fois utilisée au cinéma ou à la télévision, qui accompagne le catalogue des objets au début du film. Les réalisatrices inscrivent leur intrigue dans une reconstitution à la fois documentée et subjective de l'Alberta en 1909, avec la beauté rude des grands espaces et ses figures incontournables : l'institutrice, l'épicière, le ministre du culte, la fermière et la police montée. Elles excellent particulièrement dans le soin apporté aux détails, qui donne à l'ensemble une touche de naturalisme : le savon, la boîte de thé, l'abeille butineuse ou la fleur de pissenlit sont ici mis en scène avec une grande minutie. Au-delà de ses liens avec le cinéma documentaire, *Une vie sauvage* utilise également les codes formels du reportage. Les interviews de l'entourage du héros, sans prétendre à une cohérence chronologique ou géographique (à Londres et au Canada, avant et après la mort du héros) se présentent comme des témoignages empreints de vérité grâce au jeu des acteurs, au montage, aux regards vers la caméra... Enfin, cette caméra fictionnelle volontairement rendue perceptible à plusieurs reprises (incursion dans la cabane vide par exemple), renforce l'impression d'authenticité du film qui prend des aspects d'enquête journalistique.

J.G.

## PISTES DE TRAVAIL

### INTO THE WILD

*Une vie sauvage* peut être mis en regard de différentes œuvres traitant du rapport de l'homme à la nature. En philosophie et en littérature on pense au *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau ou à *Walden ou la vie dans les bois* de Thoreau ; au cinéma à *Into the Wild* de Sean Penn et à *Grizzly Man* de Werner Herzog ; ou encore à la bande dessinée *Le Retour à la terre* de Jean-Yves Ferri et Manu Larcenet. Le point commun de ces œuvres très diverses est de questionner le regard que porte l'homme sur la nature. Il s'agit souvent de pointer la tendance de l'homme à l'idéaliser exagérément.



Qu'est-ce qui est problématique dans le regard que pose sur la nature le héros d'*Une vie sauvage* ? Est-ce également une question d'idéalisation ? Qu'est-ce qui visuellement trahit son manque d'adaptation aux espaces canadiens ?

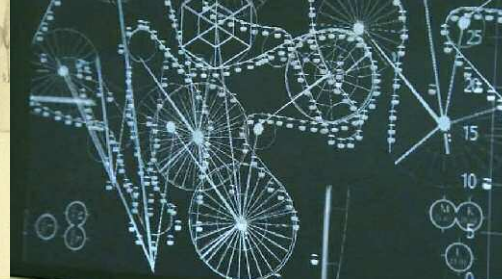
### ENQUÊTE SUR UN JEUNE HOMME

Si les réalisatrices d'*Une vie sauvage* ont le souci du détail, elles souhaitent en même temps laisser des zones d'ombre, que l'imagination du spectateur peut investir. Que savons-nous du jeune homme ? On ne connaît pas son nom, on ignore pourquoi il quitte sa famille, on peine à déterminer son âge et sa fin même est quelque peu énigmatique.



Dans le film, plusieurs Canadiens donnent leur point de vue sur ce jeune homme ou sur les immigrés anglais en général. On y perçoit du mépris, de la moquerie, de la méfiance, de l'inquiétude bienveillante... Quel est le point de vue des cinéastes ? En plaquant des images « vérité » sur les lettres mensongères du jeune homme, s'agit-il de dénoncer sa duplicité, de moquer une tentative vaine d'échapper à sa condition ? Comment les autres immigrés anglais qu'on voit dans le film sont-ils montrés ? Le jeune homme est-il tout à fait assimilé à ceux-ci ?

S.G.



# Sélection vidéo et bibliographique

## LES FRÈRES LUMIÈRE

→ *Le Cinéma des origines, les frères Lumière et leurs opérateurs*, Jacques Rittaud-Huttinet, Éditions du Champ Vallon, 1985.

« En se fondant sur une très riche iconographie et sur des correspondances inédites, ce "livre d'aventures" authentiques sort de l'ombre les grands précurseurs que furent les opérateurs Lumière, à la fois techniciens, réalisateurs, opérateurs, reporters, producteurs, exploitants, projectionnistes et commentateurs... »

→ *Auguste et Louis Lumière, Les 1000 Premiers Films*, de Jacques Rittaud-Huttinet, Philippe Sers éditeur, 1990.

Les films des Lumière à travers une multitude de photogrammes grand format. Ouvrage épuisé.

→ *L'Affaire Lumière* de Léo Sauvage, éd. Lherminier, 1985 : retour sur l'invention du cinéma qui remet en question l'idée selon laquelle les Lumière en seraient les seuls inventeurs.

→ *Lumière*, André S. Labarthe, collection Images de la culture, CNC, 1995.

DVD réunissant de nombreuses vues Lumière accompagnées de commentaires, lus par André Dussolier et Fanny Ardant, qui interrogent les gestes fondateurs des premiers opérateurs et proposent une réflexion sur la spécificité originelle du cinéma et de la mise en scène. Pour se le procurer, se rendre sur le site Internet d'Images de la culture.

## L'ILLUSIONNISTE ET ALAIN CAVALIER

### OUVRAGES ET PÉRIODIQUES

→ *Cahier de notes sur... Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel*, édité par Les enfants de cinéma dans le cadre du projet national *École et cinéma* : outre les textes d'Amanda Robles sur *L'illusionniste* repris dans notre livret papier, ce livret contient un entretien avec le cinéaste.

→ *Bref* n° 11, « Alain Cavalier, autoportrait d'un portraitiste » : entretien sur les *Portraits*.

→ *L'Avant-scène cinéma* n° 440/441, 1995, « Alain Cavalier, filmer des visages » : entretien et texte critique de René Prédal.

→ *Alain Cavalier, filmateur*, Amanda Robles, De l'incidence éditeur, 2011 : ouvrage sur les films documentaires d'Alain Cavalier. Contient des documents de travail et des entretiens avec le réalisateur.

### DVD

→ *24 portraits d'Alain Cavalier*, Arte vidéo.

→ Autres films d'Alain Cavalier édités en DVD : *Le Combat dans l'île*, *Libera me*, *Thérèse* (Arte), *Martin et Léa*, *Un étrange voyage*, *Le Plein de super*, *René*, *Irène*, *Pater* (Pathé), *La Chamade* (Solaris), *Ce répondeur ne prend pas de message*, *La Rencontre*, *Le Filmateur* (Pyramide), *Bonnard* (OF2B), *Les Braves* (Documentaires sur grand écran).

→ *Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine* (1996) de Jean-Pierre Limosin : documentaire sur Alain Cavalier, dans la collection Cinéma, de notre temps (Images de la culture).

## LE VAMPIRE ET JEAN PAINLEVÉ

→ De nombreux films de Painlevé sont disponibles sur trois DVD édités par Les Documents cinématographiques.

→ Les sites Internet [www.jeanpainlevé.org](http://www.jeanpainlevé.org), [www.lesdocs.com](http://www.lesdocs.com) et <http://www.ics.cnrs-bellevue.fr/> fournissent de nombreuses informations sur l'œuvre de Painlevé et sur le cinéma scientifique.

→ *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, livre de Roxane Hamery, PUR, 2009.

→ *Aux origines du cinéma scientifique et de la photographie*, DVD édité par le CNRS : des premières recherches sur le cinéma, jusqu'aux années 1910, nombreux extraits de films scientifiques.

## NUE

→ Les courts métrages cités dans le texte sur le blason sont visibles sur Internet : *L'Étoile de mer* de Man Ray, *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache et *Rose Hobard* de Joseph Cornell.

## PLASTIC AND GLASS

→ Les œuvres qui ont inspiré *Plastic and Glass* font l'objet d'une piste de travail en ligne sur [www.ciclic.fr/livretcourts1213/plastic](http://www.ciclic.fr/livretcourts1213/plastic)

## UNE VIE SAUVAGE

→ *Scoundrels, Dreamers & Second Sons: British Remittance Men in the Canadian West* de Mark Zuehlke. Un ouvrage en anglais sur le phénomène des *remittance men*. En vente sur Internet.

## LE DOCUMENTAIRE

Une sélection vidéo et bibliographique commentée est en ligne sur [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr)



Vue n° 653 Arrivée d'un train à La Ciotat © Association frères Lumière

Vue n° 785 Kiel : lancement du Fürst-Bismarck © Association frères Lumière

# Compléments de programme

## LE DVD « DOCUMENTAIRES ? »

Le DVD contient tous les films du programme dans leur intégralité, ainsi que :

→ 3 vues Lumière supplémentaires : *Laveuses sur la rivière* (1896-1897), *Les Pyramides* (1897) et *Place des cordeliers* (1895)

→ Un accès direct aux séquences analysées en ligne pour *Le Projet centrifugeuse cérébrale*, *Plastic and Glass* et *Une vie sauvage*.

→ *Parler et travailler* (2006) : un film court d'Alain Cavalier où le cinéaste explique sa méthode de tournage.

## LES COMPLÉMENTS EN LIGNE SUR WWW.CICLIC.FR

A l'aide de ce QR code, accédez au jeu interactif *Sur le vif ?*.



En ligne également :

### 3 VUES LUMIÈRE

Analyse : une vidéo sur la mise en scène dans les trois vues.

Pistes de travail : un atelier pratique et une ouverture sur les noms des premières machines du cinéma.

En lien : sélection de ressources Internet, avec un accès vers de nombreuses vues à voir en ligne.

### L'ILLUSIONNISTE

Analyse : une vidéo sur les rapports entre l'illusionniste et le cinéaste.

En lien : sélection de ressources Internet, avec un accès vers d'autres *Portraits* d'Alain Cavalier.

### LE VAMPIRE

Analyse : une vidéo sur la structure en deux temps du film et les différents tons adoptés par le cinéaste.

Piste de travail : anthropomorphisme et zoomorphisme

En lien : une sélection de ressources Internet avec un accès vers d'autres films de Jean Painlevé.

### NUE

Piste de travail : parcours du « Je » dans le cinéma expérimental.

En lien : sélection de ressources Internet, dont deux entretiens avec la réalisatrice.

### PLASTIC AND GLASS

Analyse : une vidéo sur le début du film, jusqu'aux premières apparitions des travailleurs.

Piste de travail : les sources d'inspiration de la réalisatrice.

### LE PROJET CENTRIFUGEUSE CÉRÉBRALE

Analyse : une vidéo sur la séquence du *Steam Pressure Catapult*.

Piste de travail : le faux documentaire.

En lien : sélection de ressources Internet, dont un lien vers les véritables plans des manèges, dessinés par le Till Nowak.

### UNE VIE SAUVAGE

Analyse : une vidéo sur la séquence 5, « l'hiver arrive », quand le film bascule du naturalisme vers le poétique.

Piste de travail : le motif de la comète.

En lien : sélection de ressources Internet.



# Vrai / Faux : la mise en scène du réel dans la pratique documentaire

« Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin. »  
Jean-Luc Godard (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éd. de l'Étoile, 1995)

Qu'est-ce que le documentaire et qu'est-ce que la fiction ? L'habitude est de différencier, voire d'opposer, ces deux formes de cinéma : le premier se réclamerait du *vrai*, le second du *faux*. Le documentaire serait un enregistrement fidèle du réel et servirait à approfondir notre compréhension du monde tandis que la fiction inventerait des faits imaginaires pour nous divertir. Aucune définition n'est pourtant satisfaisante dès lors que l'on est face à des œuvres de création qui inventent leur propre forme. Car le documentaire et la fiction se rencontrent depuis toujours dans l'histoire du cinéma. Ces deux approches entretiennent bien des rapports différents au monde mais ne s'opposent pas pour autant, elles puisent l'une dans l'autre et se nourrissent réciproquement.

Ainsi la fiction emprunte explicitement certains procédés au documentaire. Ceci afin de donner par exemple un « effet de réel » et de provoquer l'adhésion du spectateur au récit inventé. Certains cinéastes de fiction, tel John Cassavetes, ont centré toute leur dramaturgie sur cette esthétique du « direct » : caméra épaule, mise au point sur le vif, plan séquence, etc. Réciproquement, le documentaire a recours aux ressorts de la fiction pour appréhender le réel et le transmettre aux spectateurs : construction d'un récit avec des personnages, textes (voix off, cartons), utilisation de décors et de lumières (tournage en studio)... Le documentaire est donc tout aussi « créatif » que la fiction : il existe bien une mise en scène documentaire au même titre qu'une mise en scène de fiction. Aucun critère ne peut véritablement justifier cette limite dressée entre le réel et l'imaginaire. Et à bien y réfléchir, il se pourrait que la séparation du cinéma en deux catégories distinctes ne tienne pas.

Rappelons que c'est dans les années 1930 que la notion de « documentaire » se forge réellement avec l'idée que le document et l'art peuvent être réunis dans un même objet. En parallèle des actualités (montrées en première partie des séances de cinéma) et des travelogues (films de voyage portant un regard essentiellement

colonial sur le monde), de nouvelles formes apparaissent comme en témoignent deux films fondateurs : *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty (1922) et *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929). Ces cinéastes revendiquent bien une fidélité au réel, pourtant ils agencent le matériau de manière évidente au moment du tournage puis le transforment à nouveau au montage selon l'enjeu qui les anime : l'ethnographie pour Flaherty et la révolution pour Vertov.

Le réel ne saurait donc être saisi tel quel, il ne se livre pas dans son immédiateté et passe bien par un travail d'écriture. Le cinéaste scénarise le réel d'un point de vue à la fois technique, poétique et politique. Il procède au choix des sujets et des protagonistes, pense la place et les axes de la caméra au tournage, réalise des coupes au montage... Il y a parfois, il est vrai, un respect tel du modèle que l'on serait tenté de penser qu'il s'agit d'une copie fidèle, oubliant [avec délectation] qu'il est impossible de dupliquer ce qui nous entoure. Car le cinéma est juste une image, une re-présentation. « *C'est pas du sang, c'est du rouge !* » dit encore Jean-Luc Godard dans *Week-end* (1967). Le réel est inévitablement mis en scène, y compris dans le cinéma documentaire qui révèle moins la réalité qu'une façon de regarder et de comprendre le monde, propre à chaque cinéaste.

Afin de mettre en lumière notre problématique portant sur la mise en scène du réel, sur le *vrai* et le *faux* dans la pratique documentaire, nous avons regroupé plusieurs formes illustrant chacune ce mélange de fidélité et de manipulation : des premières Vues Lumière au film scientifique de Jean Painlevé, en passant par le portrait sensible d'Alain Cavalier, l'autoportrait de Catherine Bernstein, le documentaire musical de Tessa Joose, le faux documentaire de Till Nowak, et la reconstitution animée d'Amanda Forbis et Wendy Tilby. Les relations entre le *vrai* et le *faux* sont de différentes natures dans les films de ce programme, plus ou moins explicites, parfois déstabilisantes. Certaines propositions cherchent volontairement à nous confondre tandis que d'autres sont plus ténues ou au contraire évidentes. Toutes posent la question du point de vue que le cinéaste d'une part et le spectateur de l'autre, ont sur ces images situées à la frontière incertaine du documentaire et de la fiction.

J.S.

