



Dossier : La mise en scène



N°11
printemps 2012

PRO-FIL : SIEGE SOCIAL :

40 Rue de Las Sorbes
34070 Montpellier

SECRETARIAT NATIONAL :

7 L'Aire du Toit
13127 VITROLLES
Tél : 04 42 89 00 70

secretariat@pro-fil-online.fr
www.pro-fil-online.fr

Directeur de publication : Alain Le Goanvic
Directeur délégué : Jacques Vercueil
Rédactrice en chef : Waltraud Verlaquet
Réalisation : crea.lia@orange.fr

COMITE DE REDACTION :

Jacques Agulhon	Jacques Vercueil
Maguy Chailley	Nicole Vercueil
Arielle Domon	Waltraud Verlaquet
Jean Domon	Arlette Welty-Domon
Alain Le Goanvic	Françoise Wilkowski-Dehove
Jean Lods	Jean Wilkowski

ONT AUSSI PARTICIPE A CE NUMERO :

Christine Bolliger-Erard	Françoise Nicoladze
Claude Jeanne Bonnici	Nicole Paroldi
Nicole Cadet	Jean Michel Zucker

Prix au numéro : 4 €

Abonnement 4 nr : 15 € / Etranger : 18 €

Imprim Sud - 83440 Tournettes

ISSN : 2104-5798

Date d'impression : 02 Mars 2012

Dépôt légal à parution

Alsace / Strasbourg
Patricia Rohner-Hégé
Jdphege@aol.com

Bouches du Rhône / Marseille
Paulette Queyroy
Tél : 04 91 47 52 02
profilmarseille@yahoo.fr

Drôme / Dieulefit
Daniel Saltet
Tél : 04 75 90 64 05
saltet.daniel@wanadoo.fr

Haute Garonne / Toulouse
Monique Laville
Tél : 05 61 87 35 86
frederic.laville@wanadoo.fr

Hérault / Montpellier 1
Etienne Chapal
Tél : 04 67 75 74 86
jechapal@modulonet.fr

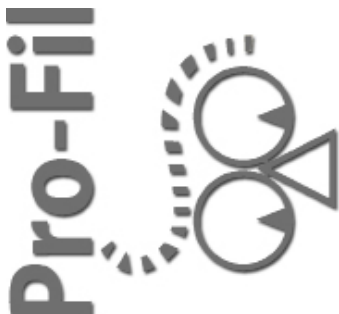
Hérault / Montpellier 2
Jacques Agulhon
Tél : 04 67 42 56 04

Ile de France / Paris
Jean Lods
Tél : 01 45 80 50 53
jean.lods@wanadoo.fr

Ile de France / Issy-les Moulineaux
Christine Champeaux
Tél : 01 46 45 04 27
Christine.champeaux@orange.fr

Var / Fayence
Waltraud Verlaquet
Tél : 04 94 68 49 35
waltraud.verlaquet@gmail.com

Couverture : Pina de Wim Wenders



Profil : image d'un visage humain dont on ne voit qu'une partie mais qui regarde dans une certaine direction.

PROtestant et FILmophile,
un regard chrétien sur le cinéma.

Edito

Une nouvelle année commence et *Vu de Pro-Fil* fait son petit bonhomme de chemin. Nous tâchons constamment d'améliorer notre revue ainsi que le site. Désormais, une recherche par mots-clé est disponible sur la page 'Rechercher' de www.pro-fil-online.fr. Par ailleurs, notre base de données s'enrichit de jour en jour. Amusez-vous à y rechercher les articles qui vous intéressent et y découvrir ceux que vous ne connaissez pas encore (toujours en passant par la fonction 'Rechercher' : le gros point d'interrogation se trouve désormais aussi sur la page d'accueil du site).

Vos remarques et suggestions sont les bienvenues : rendez-vous sur la page 'Contact' du site pour nous écrire, ou sur la page 'Planète Cinéma' pour nous laisser vos commentaires. Vous pouvez bien sûr aussi nous écrire par mel. Pour tout ce qui concerne la revue ou le site, merci d'écrire à : webmaster@pro-fil-online.fr. Par ailleurs, nous indiquons par une astérisque tous les films, dont il est question dans le texte, qui font objet d'une fiche Pro-Fil.

Découvrez les pages des groupes, les prix des jurys œcuméniques et bien plus encore. Et si vous désirez faire partager des informations sur votre propre groupe, ou attirer notre attention sur un film que vous avez aimé : **Ecrivez-nous !**

Waltraud Verlaquet

Sommaire

- | | |
|----|---|
| 2 | Edito |
| | PLANETE CINEMA |
| 3 | Ici-bas |
| 4 | Le temps, machinerie du monde |
| 5 | Vingt millions de spectateurs ! |
| 6 | Berlinale 2011, un bon cru |
| 7 | Les prix du Jury œcuménique Berlin 2012 |
| 8 | Connaissez-vous Brownlow ? |
| | Semaine de cinéma suisse |
| | Il y a toujours un festival près de chez vous ! |
| 9 | Qu'il est difficile d'aimer |
| | DOSSIER : LA MISE EN SCENE |
| 10 | La mise en scène au cinéma |
| 11 | La mise en scène du crime |
| 12 | La mise en scène de la foule |
| 13 | La mise en scène du baiser |
| 14 | La mise en scène du discours |
| 15 | Le coin théo : Où est placée la caméra ? |
| | DECOUVRIR |
| 16 | Le Havre, un vrai film 'Nouvelle vague' |
| 17 | Jorge Semprun (1923 - 2011) |
| | Focale |
| | PRO-FIL INFOS |
| 18 | 1 = 1+1 (ou 1+1=1) |
| 19 | Infos diverses |
| | A LA FICHE |
| 20 | Carnage |

Publié avec le soutien de l'ERF et de Meromedia-Fondation Bersier, *Vu de Pro-Fil* (Protestants et filmophiles) né il y a trois ans déjà est l'oeuvre d'un collectif amoureux de la pellicule et du bon film. C'est une revue différente du courant habituel sur tout ce que l'on peut lire sur le cinéma, car là il y a une dimension de plus, c'est un regard chrétien sur le cinéma. Rédactrices et rédacteurs s'expriment en toute liberté sur les films et donnent leurs avis et analyses. Il se dégage de ces textes des préférences marquées, des réserves et parfois même des désaccords évidents, mais c'est ce qui fait la richesse de ces témoignages. A noter : les fiches de critiques de films sont mises en ligne à la fois sur le site protestants.org et sur le site pro-fil-online.fr.

Ici-bas*

de Jean-Pierre Denis – France 2011 avec Céline Sallette, Eric Caravaca.

Denis n'est pas un auteur très bavard. Ses films sont rares, longuement mûris à l'aune de la nécessité. Après *Les Blessures assassines* (2000), il a donné en 2005 *La Petite Chartreuse*, confirmant son choix de la compassion, dans des situations de grand désespoir. Il poursuit son cheminement dans le cinéma du cœur.

La foi à l'œuvre

Pour ce faire, il a adapté les archives de l'histoire, à savoir des événements qui se sont déroulés en Périgord au cours de la dernière guerre. Les péripéties de l'époque ne servent que de faire valoir à la richesse des questions existentielles, morales, politiques et religieuses que les événements suscitent.

Les troupes d'occupation ont fort à faire avec des résistants particulièrement vindicatifs. Sœur Luce est infirmière à l'hôpital de Périgueux où le travail ne manque pas. Elle prodigue ses soins attentionnés et ses gestes miséricordieux, telle son homologue laïque de *La Chambre des Officiers*. Conduite à la vocation par le vieux curé de son village, après que le père a disparu dans la tourmente de 14/18, sa foi inconditionnelle est à la mesure de son dévouement. Un modèle pour toutes ses camarades, pour la mère supérieure aussi. A la fois dans le monde et hors de celui-ci, discipline conventuelle et dévotions aidant, Luce fait la connaissance de Martial, aumônier en quelque sorte défroqué par l'air du temps et ses accointances avec ceux des maquis ; tourmenté peut-être, mais sa foi n'est plus ce qu'elle était.

La foi à l'épreuve

Alors commence pour la jeune religieuse l'épreuve de la tentation. Elle ne peut échapper à l'attraction pour ce jeune garçon, qu'elle combat longuement avec le désespoir de la foi, jusqu'à l'aveu difficile et naïf qu'elle lui fait. Sagement, il la dissuade mais la flamme ne s'éteint point. L'amour est une force irrésistible, incontrôlable. Luce s'élance dans une relation totalement imaginée et sublimée. Elle est quelqu'un d'entier, qu'elle aime Dieu ou les hommes, elle ne fait pas les choses à moitié. Elle n'en poursuit pas moins son douloureux chemin de croix spirituel, à la recherche désespérée d'un signe de la miséricorde de son Seigneur : seul lui répond le silence. Mais voici que bientôt tout est accompli : la détresse de Martial, l'émotion de Luce les précipitent dans un acte sexuel brutal qui, pour la religieuse, a toutes les apparences d'un viol. Et alors qu'il ne lui reste que la virginité du cœur, la seule qui compte, la voici qui découvre ce qu'on hésite à qualifier ici du mot galvaudé 'd'infortune' : Martial est au mieux avec une camarade de maquis. Tout chavire alors. Luce a abandonné l'habit sitôt les événements ébruités.

Par delà la chute : ange ou démon ?

La bonté évangélique n'est pas incompatible avec la 'chute' et avec la discipline. L'évêque et la mère supérieure en portent témoignage. L'institution ne rejettera pas la 'brebis perdue' (qu'ils disent !) et proposent de l'envoyer dans un carmel andalou pour y vivre le reste de ses jours (elle n'a que 25 ans, tout au plus !). Luce n'en veut pas. Aveuglée par une douleur toute neuve, dépossédée de tout, elle dénonce tout un maquis à l'occupant. Elle périra les yeux face au peloton d'exécution des combattants. Voilà de quoi alimenter bien des réflexions de ceux qui croient au ciel et de ceux qui n'y croient pas. Et Denis n'instruit le procès de personne.

Et qui donc oserait le faire à sa place ?

Luce est-elle une sainte de notre temps ? Son geste fou et néfaste pour elle est l'expression d'une totale solitude vis-à-vis de son Dieu auquel elle a tout donné, vis-à-vis des hommes de son entourage, d'une institution bienveillante mais constamment 'à côté de la plaque'. Son royaume s'accommodait mal de ce monde... mais comment se débarrasser de l'ombre de Judas ? Et comment Martial, plongé malgré lui dans les tumultes de l'époque, pouvait-il ne pas céder, au nom de sa foi défaillante et de la morale, au geste qui condamne ? Le réalisateur nous convoque au tribunal de l'Histoire, et ce dans un Périgord dont on ne dira jamais assez la magnificence en toutes saisons.

Jacques Agulhon

* Voir la fiche du film

Céline Sallette dans *Ici bas* de Jean-Pierre Denis



Le temps, machinerie du monde

Le film *Hugo Cabret** (5 Oscars !) est un ovni

La Place de l'Etoile à Paris assimilée à l'immense rouage d'une horloge qui marque le temps, donc l'oubli, est la première image de ce film étonnant. Étonnant parce que Martin Scorsese ne nous avait pas habitués jusque-là aux contes pour la jeunesse, mais aussi parce qu'il parle aux cinéphiles, dont il fait partie, et leur fait retrouver leur regard d'enfant.

De Dickens ...

La première partie du film a quelque chose de Dickens : un orphelin, caché dans les rouages de la grande horloge de la Gare Montparnasse, en est réduit à opérer de menus larcins pour se nourrir et réparer, suivant les schémas d'un précieux carnet, l'automate que lui a laissé son père. Il doit en outre échapper aux crocs acérés de l'énorme doberman, auxiliaire du terrible inspecteur de la gare. Sans cesse menacé d'être envoyé à l'orphelinat, il déploie toutes sortes de ruses pour voler des outils et des rouages chez le marchand de jouets de la gare. Sont mis en place alors, dans le scénario, les éléments du conte : le secret auquel il est tenu pour cacher son mode d'existence, et la quête d'une clef en forme de cœur qui redonnera vie à son robot, seul objet lui rappelant sa vie passée. En toute sécurité, à travers le chiffre 4 de l'horloge centrale, il observe la foule et choisit le moment de son intervention dans le monde extérieur hostile. Les couloirs tubulaires des coulisses de la gare, les verrières, les poutrelles métalliques, les mécanismes qu'il remonte régulièrement, forment son univers familial et protecteur.

... à Méliès

Mais cette mécanique bien huilée se coince lorsqu'il se fait surprendre par le marchand de jouets qui lui confisque son carnet. Il est alors obligé de se confier à la filleule du commerçant, donc à établir des liens avec une société qu'il redoutait. Il y sera même partie prenante puisqu'il va permettre à Georges Méliès, oublié depuis le début de la Grande Guerre, d'être reconnu et fêté. Cette seconde partie est celle d'une nouvelle quête. La clef découverte, il faut à Hugo connaître les liens de l'automate avec Georges Méliès. C'est donc l'histoire du cinéma qui sera explorée avec des documents comme les premiers films des frères Lumière, des reconstitutions comme un tournage dans le studio de Méliès, ou la destruction des pellicules de ses films pour en obtenir des produits chimiques. Beaucoup de clins d'yeux aussi : Hugo pendu, comme Harold Lloyd, à une aiguille de la grande horloge extérieure de la gare ; Hugo comme Quasimodo dans *Notre Dame de Paris*, ou comme *Le fantôme de l'Opéra* (plusieurs fois adapté à l'écran) dans le Palais Garnier, à l'écart de la foule dans son repaire avant d'être amené à l'affronter ; mise en scène aussi de l'accident du train qui avait traversé la verrière de la gare Montparnasse en 1895, dans un rêve d'Hugo, en référence à la première représentation du film des frères Lumière *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ; allusion à René Clair qui a sorti Méliès de l'oubli ; et surtout allusion à l'actualité de la redécouverte à Barcelone du film de Méliès, colorisé par ses soins, *Le voyage dans la Lune*, restauré récemment.

L'essentiel des éléments de la vie de Méliès rapportés dans le film sont véridiques. En particulier, il avait, en effet, fait don d'un de ses automates au Musée des Arts et Métiers qui l'a perdu. De nombreux symboles apparaissent tout au long de cette œuvre : l'automate a besoin pour s'animer d'une clef en forme de cœur - comme son compagnon de solitude, Hugo, qui s'ouvre à la vie quand il se trouve une famille pour l'aimer, et comme Méliès qui retrouve la quiétude lorsqu'il voit son œuvre appréciée. L'amour ramène à la vie. Mais aussi, suivant la phrase de Hugo : « Le monde est une grande machine où chacun a sa place » une fois la place trouvée, il faut sans cesse remonter la mécanique pour que rien ne s'enraye. C'est un éloge de la constance, et un appel pour que la marche du temps n'entraîne pas l'oubli dans ses ressorts.

Nicole Vercueil

* Voir la fiche du film



Asa Butterfield dans *Hugo Cabret* de Martin Scorsese

Vingt millions de spectateurs !

*Intouchables** a crevé tous les plafonds d'audience. Pourquoi ?

On peut noter déjà que ce film est remarquablement dosé et rythmé tant sur le plan des émotions qu'il suscite que des rires qu'il provoque. Parler de dosage, c'est entendre le mot de recette. Je n'emploierais pas ce mot, mais je dirais plutôt que les auteurs ont su très habilement provoquer et guider les sentiments des spectateurs, obtenant leur adhésion par une dramatisation qui évite toujours les extrêmes auxquels aurait pu conduire le thème. La situation de l'infirme, en particulier : si elle inspire la pitié, cette pitié ne donne jamais lieu à une exploitation mélodramatique. Soit elle est traitée en laissant toute son humanité et sa dignité à cet homme diminué, soit elle trouve sa ligne de fuite dans le rire. A ce propos, d'ailleurs, on peut trouver faciles les gags qui provoquent le rire. Ils le sont (l'eau brûlante versée sur la jambe insensible, la crème dermatologique confondue avec le shampooing...) Mais, dans leur simplicité même, ils sont à l'image d'Idriss et ont pour effet, plus encore que de provoquer l'hilarité, d'établir une complicité avec le spectateur.

Pas de méchants

C'est d'ailleurs à cette complicité que travaillent les auteurs tout au long du film. La qualité de l'interprétation de Omar Sy et de François Cluzet est sans doute pour beaucoup dans la sympathie ressentie. Mais s'y ajoute le fait que c'est un film sans 'méchants'. Ici, tout le monde est gentil, ou le devient. Même le personnel de la maison, revêché au début, finit par adopter cette espèce de grand éléphant noir dans une boutique de porcelaines, éléphant qui d'ailleurs a bien garde de tout casser. Même les flics de la première scène, d'abord saisis dans des attitudes de journaux télévisés — plaquant un homme sur le capot d'une voiture — se transforment ensuite en anges gardiens et escortent celui à qui, dans un autre film, ils auraient retiré un permis que d'ailleurs il n'a pas.

Rassurer en rapprochant

Mais la raison la plus importante du succès de ce film vient du rapprochement qu'il effectue entre deux classes sociales que l'on représente toujours comme s'ignorant et se détestant. Ici, la Courneuve et Neuilly font la paix et fument le joint. Non seulement la fameuse faille sociale dont parlait Jacques Chirac est ici comblée, mais on assiste à un nivellement, sinon à une inversion : le pouvoir, en fait, est dans les mains de celui qui vient de la banlieue misérable. Un petit air de révolution non violente, qui serait d'ailleurs plutôt une réconciliation, court tout au long du film. Alors que les banlieues font peur et que l'on n'aime pas les riches,

ici l'infirmité du riche en fait un lion aux dents limées, tandis que, bien qu'ayant fait six mois de prison, Idriss démontre qu'il est fait de la meilleure pâte du monde. Mais cette idée de révolution/réconciliation douce va plus loin que le simple rapprochement de classes. Flotte en transparence l'utopie d'un monde plus 'vrai' dont Idriss et Philippe seraient les premiers habitants. Un monde où régnerait une sorte de bon sens populaire brisant les masques sociaux et les conventions de tous ordres (petit coup de griffe en passant à la musique classique et à la captation de la peinture par le milieu des galeries qui 'font' les peintres). Un monde, en somme, qui serait celui de l'amour. Car c'est un film d'amour qui nous est montré là, une histoire de coup de foudre. Avec, pour apogée, la scène où Idriss se fait en quelque sorte remplacer par la femme que Philippe n'avait pas eu le courage de rencontrer.

Point final

« Si c'était vrai, ce serait merveilleux ! » se dit-on alors en rêvant un peu, emporté dans le courant de cette histoire trop remplie d'utopie et d'idéal pour ne pas être qu'un conte qui fait du bien. Et c'est alors que survient une des plus efficaces trouvailles scénaristiques d'*Intouchables* : les quelques lignes annonçant que (je cite de mémoire), « Philippe¹ s'est marié et a eu deux enfants ». Quelques lignes qui, faisant basculer le rêve dans la réalité, achèvent de combler le spectateur.

Jean Lods

¹ Philippe Pozzo di Borgo, le personnage 'réel' qui a inspiré celui du film.

* Voir la fiche du film.



François Cluzet et Omar Sy dans *Les Intouchables*

Berlinale 2012, un bon cru

Le Festival de Berlin est connu pour son engagement. Qualités artistiques et pertinence politique sont requises pour participer à la sélection officielle. 'Politique' est à comprendre ici non au sens politicien du terme, mais au sens civique et humain (un grand quotidien berlinois titrait à propos de la Berlinale « Art et Humanité »¹) – ce qui fait de la Berlinale le festival le plus proche des critères du jury œcuménique.

¹ Kunst und Menschlichkeit, Berliner Zeitung 19 fév. 2012.

² Déléguée à la culture de l'Eglise protestante allemande. Une traduction de l'intégralité de son discours est en ligne sur notre site.

³ Herr Wichmann aus der dritten Reihe, section 'Panorama Documents'.

⁴ Cf. Paul Ricoeur, Temps et récit.

⁵ Les fleurs de la guerre de Zhang Yimou, hors compétition.

⁶ De Stephen Daldry, USA 2011.

A l'occasion de la remise du prix du jury œcuménique, Dieter Kosslick, le directeur de la Berlinale a parlé de ce qu'il dénonce comme fausse information, voire endoctrinement actuel. Il dit en gros : nous ne sommes pas dans une crise économique, il s'agit de la poudre aux yeux pour mieux cacher une nouvelle forme de lutte des classes : les riches deviennent plus riches, les pauvres plus pauvres. Et de souligner le rôle de l'art en général et du cinéma en particulier pour dénoncer cet état de fait, pour initier une prise de conscience européenne commune dans l'espoir d'endiguer ce qu'il qualifie de mouvement liberticide.

Petra Bahr² allait dans le même sens au cours de la traditionnelle réception du jury œcuménique : Ce qui nous manque, dit-elle, est une culture commune qui nous permette d'ouvrir de nouvelles perspectives.

Les pères et les fils

Un des thèmes récurrents du festival était la relation entre père et fils. Cela a été remarqué dans la conférence de presse de *Was bleibt* ? où le réalisateur, Hans-Christian Schmid, disait que cela lui semblait être le problème majeur de notre époque, et cela au-delà de tout conflit particulier ou manifeste. Si lui-même n'avait jamais ressenti le besoin de se rebeller contre son père, comme il l'affirmait, des non-dits indéfinissables semblent toujours présents sous la surface. Le paroxysme d'une relation hantée par la quête des fils d'une reconnaissance que le père leur refuse - par

pudeur ? - est mis en scène dans *Jayne Mansfield's car* de Billy Bob Thornton.

Gros plans en perspective

'Perspective' : une vision d'ensemble qui permet de percevoir où il convient d'aller.

Ce qui m'a frappée au cours de la Berlinale 2012, c'est l'utilisation massive de gros plans, voire de très gros plans. Comme si les réalisateurs voulaient nous amener au plus près de la réalité qu'ils nous montrent. Je dis bien 'réalité' même s'il s'agit évidemment de fictions. Mais comme le soulignait Andreas Dresen lors d'une interview à propos de son documentaire sur un parlementaire³, la ligne entre réalité et fiction est mince. Une fiction peut être plus proche de la réalité qu'un documentaire, toujours partiel et partial, et la réalité humaine épouse les structures narratives intégrées à travers des récits fictionnels qui font sens pour nous⁴.

Le gros plan est censé augmenter l'empathie - ou l'antipathie, c'est selon. Mais en tout cas l'affect. Quand il est associé à des mouvements de caméra et/ou de l'objet, cela produit un sentiment de flou, de vertige. Quand le procédé s'associe en plus à un montage rapide, le spectateur est complètement perdu. Il semble collé à des événements dont il ne réussit pas à percevoir une quelconque 'perspective'. Pour une bataille par exemple, les forces en jeu, leur stratégie, l'avancement des uns et des autres, restent parfaitement incompréhensibles, réduit qu'on est à la vision d'un pied qui explose, de chairs éclatées, de trou creusé par une mine, d'impacts de balles (je pense notamment à *Jin Ling Shi San*

*Chai*⁵). Du coup, le spectateur est à la place de la victime de la bataille, un pion dans un événement qui le dépasse, sans savoir comment agir et où trouver une voie de secours.

C'est pourquoi je me demande - cela reste à vérifier sur une échelle plus large - si la multiplication de l'utilisation de gros plans n'exprime pas au fond ce manque de recul, recul qui seul peut offrir une perspective pour l'action. L'humain semble perdu et le spectateur reste collé à une empathie sans issue. Est-ce là un cri d'alarme des réalisateurs ? Dans *Extrêmement fort et incroyablement près*⁶ cette 'sur-proximité' se trouve déjà dans le titre et exprime l'angoisse de l'enfermement dans un monde



Jürgen Vogel dans *Gnade* de Matthias Glasner

Parmi les festivals

intérieur clos sur lui-même. Le personnage principal du film est un garçon à la limite de l'autisme. Sommes-nous tous en danger 'd'autisation' ?

Soulignons un cas particulier : dans *Gnade* (*Miséricorde* de Matthias Glasner, Allemagne/Norvège 2012), l'utilisation de gros plans arrive en fin de film, expression d'une proximité retrouvée

après un récit filmé justement 'à distance' dans une parfaite cohérence entre fond et forme. Comme pour montrer qu'il faut passer par la mise à distance pour pouvoir donner sens à l'empathie, mettre en perspective ses sentiments pour arriver à vivre ensemble.

Waltraud Verlaquet

Des critiques sur bon nombre de films de la Berlinale sont en ligne sur notre site : cliquer sur 'Rechercher', puis indiquer '2012' dans la ligne 'Les articles de l'an' et 'Berlinale' dans la ligne 'Un mot clé'.



(traduction des motivations du jury)

Les prix du Jury œcuménique Berlin 2012

Dans la sélection officielle, le prix du jury œcuménique est décerné à *Cesare deve morire* (*César doit mourir*) de Paolo et Vittorio Taviani, Italie 2011. Le monde de la prison prouve la force libératrice de l'art : les prisonniers se retrouvent dans les grands dialogues du *Jules César* de Shakespeare et grandissent en se dépassant.

- Une mention spéciale est attribuée à *Rebelle* de Kim Nguyen, Canada 2012.

A douze ans, Komona est contrainte à tuer deux personnes et à devenir enfant-soldat dans une guerre civile africaine. Au milieu des horreurs de la guerre elle trouve un ami avec lequel elle vit son premier amour. Elle arrive à s'enfuir de la violence et à poser un signe d'espérance pour son enfant.

- Le prix dans la section Panorama va à *Die Wand* (*Le mur*) de Julian Roman Pölsler, Autriche/Allemagne 2011.

Die Wand raconte l'histoire d'une femme qui est enfermée de façon mystérieuse dans une maison des Alpes et doit mettre toute son énergie pour survivre dans cet isolement. L'atmosphère dense et le jeu intense de Martina Gedeck renvoient l'un à l'autre. L'angoisse qui la harcèle dans sa solitude la pousse d'une part vers une réflexion sur elle-même, et d'autre part lui permet de se libérer de sa vision purement rationnelle du monde et à se rendre compte à quel point l'amour est indispensable à l'humanité.

- Toujours dans la section Panorama, une mention spéciale est attribuée à *Parada* (*Parade*) de Srdjan Dragojevic, Serbie/ Croatie/ Macédoine/ Slovaquie 2011.

Avec un humour magnifique ce film puissant met en scène le défi d'organiser une gay-pride à Belgrade. La réaction très violente contre cette manifestation amène à une alliance improbable et touchante entre des groupes ethniques ennemis et des activistes gays.

- Dans la section Forum, le prix va à *La demora* (*Le retard* - trad. Pro-Fil) de Rodrigo Plá, Uruguay/Mexique/France 2012.

Maria doit s'occuper de ses trois enfants et de son père qui souffre de plus en plus de démence. Un jour, à bout de forces, elle l'abandonne dans une partie éloignée de la ville. Le film suit de façon précise et pleine d'amour, mais aussi très captivante, ce drame de la vie quotidienne, montrant une grande compréhension pour ses personnages.



Antonio Frasca et Maurilio Giaffreda dans *Cesare deve morire* de Paolo et Vittorio Taviani

Les prix du Jury international

L'Ours d'or va à *Cesare deve morire* (*César doit mourir*) de Paolo et Vittorio Taviani, Italie 2011.

L'Ours d'argent (grand prix du jury) va à *Csak a szél* (*Juste le vent*) de Bence Fliegauf, Hongrie/Allemagne/France 2012.

L'Ours d'argent de la meilleure réalisation va à Christian Petzold pour *Barbara*, Allemagne 2012.

L'Ours d'argent de la meilleure actrice va à Rachel Mwanza dans *Rebelle* de Kim Nguyen, Canada 2012.

L'Ours d'argent du meilleur acteur va à Mikkel Boe Følsgaard dans *En Kongelig Affære* (*Une affaire royale*) de Nikolaj Arcel, Danemark/Tchéquie/Suède/Allemagne 2012.

L'Ours d'argent pour une performance artistique extraordinaire va à Lutz Reitemeier pour la caméra dans *Bai lu yuan* (*La plaine du cerf blanc*) de Wang Quan'an, Chine 2011.

L'Ours d'argent du meilleur scénario va à Nikolaj Arcel et Rasmus Heisterberg pour *En Kongelig Affære* (*Une affaire royale*) de Nikolaj Arcel, Danemark/Tchéquie/Suède/Allemagne 2012.

Le prix Alfred-Bauer pour une fiction qui ouvre de nouvelles perspectives dans l'art cinématographique va à *Tabu* (*Tabou*) de Miguel Gomez, Portugal/Allemagne/Brésil/France 2012.

Un Ours d'argent spécial est attribué à *L'enfant d'en haut* d'Ursula Meier, Suisse/France 2012.

Connaissez-vous Brownlow ? Semaine de cinéma suisse

Le 15^e festival *Ecrans britanniques* de Nîmes (3-12 février) a eu comme thèmes en 2012 Dickens et David Lean, d'où entre autres *Les Grandes espérances* (1946) et, à côté de deux autres versions, son *Oliver Twist* (1948), ainsi que bien sûr *Brève rencontre* (1945) ou encore la superbe *Route des Indes* (1984), plus d'autres films et avant-premières (*La Taupe*, de T. Alfredson ; *La dame de fer*, de P. Lloyd ; etc.). Kevin Brownlow, grand connaisseur de David Lean, était l'invité spécial du festival, et mérite une halte.

Brownlow fut titulaire l'an dernier, aux côtés de Jean-Luc Godard et Eli Wallach, d'un Oscar d'honneur pour son oeuvre de conservation et restauration de films (on lui doit par exemple d'avoir récupéré par morceaux et rebâti le *Napoléon*, d'Abel Gance). Historien du cinéma muet, son *opus magnum* (1968) vient tout juste d'être traduit en français (*La parade est passée*, Actes Sud, 996p.), riche d'entretiens avec les gloires oubliées du muet qu'il a su rechercher et rencontrer quand il en était encore temps. Cinéaste aussi, il a réalisé nombre de documentaires pour petit ou grand écran sur les grands d'autrefois (Griffith, Chaplin, de Mille...) et quelques autres films, notamment *Quand l'Angleterre était occupée* (1965 - il s'était lancé dans l'entreprise dix ans plus tôt, à 18 ans, avec son coréalisateur Andrew Mollo qui en avait 16 !) politique-fiction montrant que nazisme et collaboration n'étaient pas génétiquement réservés aux Allemands ou aux Français, ou *Winstanley* (1976), histoire curieuse et dramatique d'une communauté réformée d'Angleterre au XVII^e siècle.

Jacques Vercueil

Pour le cinéma suisse et la liste des festivals, rendez-vous sur le site



Le cinéma helvétique actuel est trop peu connu, même auprès des cinéphiles avertis. C'est pourquoi, il y a 5 ans, j'ai eu l'idée de ce festival pour promouvoir la nouvelle génération de cinéastes suisses dont les films sont invités à des festivals du monde entier et gagnent de nombreux prix (*L'enfant d'en haut* d'Ursula Meier, Ours d'argent à Berlin 2012).

Nous n'avons pas de thématique. Il nous importe de représenter les trois régions linguistiques, soit le français, le suisse-allemand et l'italien.

La programmation se veut aussi riche que variée. Nous débutons avec *Impasse du désir*, un thriller psychologique. Plusieurs films abordent des sujets a priori sérieux (*La petite chambre**, *180°*, *Stationspiraten*), mais ils sont traités avec intelligence et finesse, humour et beaucoup d'espoir.

Depuis le début du cinéma, les réalisateurs suisses dénoncent la politique de l'immigration. Plusieurs films sur ce thème se retrouvent donc logiquement parmi les films retenus (*180°*, *La Forteresse*, *Oltre il confine*, *L'autre moitié*).

Notre choix de documentaires (*Heimatklänge*, *Cœur au ventre*, *La Forteresse*) présentent des thèmes très suisses mais dont les sujets sont internationaux et permettent d'engager une discussion aussi en France ou ailleurs dans le monde.

Conclusion

L'un des moteurs de la manifestation c'est aussi la joie de rencontrer ces jeunes réalisateurs, motivés, dynamiques et qui osent mettre le doigt sur la réalité là où ça fait mal. Malgré leur succès, ils sont restés très abordables et avenants. Et quand ils sont moins connus sur la scène internationale, ils nous témoignent une telle reconnaissance d'être invités à Montpellier que cette expérience cinématographique devient une fantastique aventure humaine.

Christine Bolliger-Erard

* Voir la fiche du film

Il y a toujours un festival près de chez vous !

Les festivals sont si nombreux et si répandus qu'il y en aura toujours un près de chez vous. Leur programmation étant généralement d'une grande qualité, à la différence des circuits commerciaux, parler du cinéma que l'on y voit est très enrichissant. Nous avons convenu que pour faciliter la connaissance de, et l'intérêt envers, ce qui passe et se passe dans les innombrables festivals qui constellent l'année et les régions, sans parler de l'étranger, une page du site de Pro-Fil allait être établie et tenue à jour aussi bien que possible, pour signaler ce dont nous avons connaissance, et ce que nous en savons. Cela se prépare ; en attendant, voici un échantillon de prochains festivals qui vous mettra l'eau à la bouche !

L'équipe

MARS

6-13/03 - Festival du film des droits de l'homme à Paris
7-11/03 - Festival du film asiatique de Deauville
19-24/03 - Festival International du Film d'Aubagne (FIFA)
27/03-1/04 - Festival du film policier de Beaune (ex-Cognac)
28/03-3/04 - Rencontres du cinéma européen de Vannes

AVRIL

27-29/04 - Festival du film Jules Verne (aventure et découverte) à Paris (Grand Rex)
11-14/04 - Rencontres avec le cinéma russe de Limoges
16-19/04 - Festival du film d'aventure et découverte de Val d'Isère
24-28/04 - Festival panafricain à Cannes

MAI

29/04-1/05 - Festival du cinéma australien à Pézenas
16-27/05 - Festival de Cannes

JUIN

4-9/06 - Festival du film d'animation d'Annecy
6-12/06 - Premier Festival franco-américain de Paris, sur les Champs Élysées
29/06-8/07 - 40ème Festival de La Rochelle

Qu'il est difficile d'aimer

Le dernier festival chrétien du cinéma (Montpellier 22 au 31 janvier 2012)
a décliné le thème 'Aimer' à travers 18 films.

Il est frappant de constater que le rapport à la thématique principale s'établit le plus souvent sur le mode « qu'il est difficile d'aimer ! »

Amour et différence.

Comment arriver à être aimé quand on est si différent ? C'est cette question que pose *Yo tambien** (Alvaro Pastor et Antonio Naharro) en évoquant le problème des relations amoureuses chez les trisomiques. Le film *Angèle et Tony* (Alix Delaporte) manifeste cependant que la rencontre amoureuse peut s'effectuer en dépassant les différences. Cela rend cette rencontre plutôt périlleuse tout en lui donnant beaucoup d'authenticité. En amitié cela peut sembler plus aisé, par exemple dans *Looking for Eric** (Ken Loach), mais les différences peuvent aussi conduire à une impasse comme dans *No et moi** (Zabou Breitman).

L'amour illicite.

Lorsque l'amour est illicite parce qu'interdit par la société, la famille ou par les 'bonnes mœurs', cela peut conduire au désespoir ou à la mort (*La princesse de Montpensier** de Bertrand Tavernier et *Le secret de Brokeback Mountain** d'Ang Lee).

L'amour espéré.

Et qu'en est-il de l'amour qu'on attend, qu'on recherche et qui ne vient pas (*Another Year** de Mike Leigh) ? Ce couple vieillissant qui accueille Mary, à la recherche du grand amour, semble d'abord capable de l'écouter. Mais il ne parvient pas à lui faire une place dans leur cocon familial lorsqu'ils ont le sentiment que celui-ci est menacé par cette amie envahissante. Comment accepter d'être aimé alors qu'un père s'est dérobé ? Comment croire que quelqu'un d'autre peut remplacer cet amour paternel, alors qu'aucun lien du sang ne l'y pousse. C'est *Le gamin au vélo** (frères Dardenne) qui nous fait réfléchir à ces questions.

La famille.

La famille, quant à elle, se révèle plus souvent un lieu conflictuel, un nœud de vipères, plutôt qu'un foyer d'amour. C'est ce qui se dégage de films comme *Tetro** (Francis Ford Coppola) où Tetro dit à Bennie son jeune frère : 'L'amour dans la famille c'est un poignard dans le dos', ou comme *Saraband* (Ingmar Bergman) qui nous plonge dans les abîmes de la complexité des rapports humains. Par contraste, dans *Tous les soleils**, Philippe Claudel nous présente un personnage de père plus rassurant, un père qui, malgré ses maladresses, déborde d'amour pour sa fille. Et la mère de famille dans *L'arbre** (Julie Bertuccelli) arrive, elle, à

surmonter le deuil de son mari grâce à l'amour pour ses enfants.

Amour et mort.

Peut-on, par amour pour ses proches, chercher à s'en faire haïr, alors que la mort approche ? C'est le pari du personnage principal de *Deux jours à tuer* (Jean Becker). L'approche de la mort c'est aussi ce qui pousse Jorgen (*After the Wedding* de Susanne Bier) à mentir à sa femme et à sa fille pour les préparer à accepter la vie sans lui. La mort est aussi au rendez-vous dans *Der Freund* (Micha Lewinsky) pour emmêler les relations amoureuses de Emil, Larissa et sa sœur. Encore la mort dans *L'île** (Pavel Lounguine), mort qui va déclencher cette culpabilité immense du père Anatoli et le rendra capable de susciter chez les autres un regard d'amour sur ceux qui les entourent. Mais c'est *L'aurore* (Friedrich Wilhelm Murnau) qui nous fait échapper de peu à la mort et assure le triomphe de l'amour.

Il est intéressant que toutes ces facettes, contrastées et contradictoires, de 'Aimer', aient été mises en valeur par un festival chrétien, sans bondieuserie ni langue de bois. Espérons que le public aura apprécié cette programmation et su réfléchir aux difficultés d'aimer qu'elle mettait en évidence.

Maguy Chailley

* Voir la fiche du film



Mélanie Thierry et Lambert Wilson dans *La princesse de Montpensier* de Bertrand Tavernier

La mise en scène au cinéma

Il y a un an, Vu de Pro-Fil N° 7 présentait un dossier sur ' Les métiers du Cinéma '. Il nous a semblé que la suite logique serait de réfléchir à la mise en scène d'un film. On voit apparaître dans le palmarès du Festival de Cannes un Prix de la mise en scène. Il y a donc des critères pour les jurés ? Essayons d'y voir clair, en commençant par un point d'histoire

Bibliographie :

- *Leçons de cinéma* de Laurent Tirard, éd. Nouveau Monde

- *Esthétique de la mise en scène* de René Prédal, Cerf

La mise en scène vient directement du théâtre, c'est par extension ou par abus qu'on l'appliquera au cinéma pendant la période du muet. Avec l'arrivée du parlant (1928-30), le cinéma est entré en concurrence avec le théâtre et a capté l'intérêt des milieux populaires. Le cinéma a mis du temps pour se dégager du principe théâtral : « Faire dire un texte par des acteurs dans un décor, en réglant leurs entrées, leurs sorties, leurs dialogues » ! (René Prédal)

En fait, avec *Naissance d'une nation* de Griffith (1914), se dégage la découverte de la mise en scène cinématographique : caméra qui bouge, éclairages suggestifs, succession de plans différents, effets de montage. Pendant l'époque du muet s'élabore ainsi la création de formes esthétiques du cinéma, que les grands créateurs à venir développeront.

C'est avec les critiques des années 50 (autour des *Cahiers du Cinéma*) que se dégage la notion de 'cinéma d'auteur', soulignant la création de formes propres, de styles d'évocation d'un monde capté par des moments de grâce et de vérité. L'inventivité des mises en scène, d'Eisenstein à Godard, en passant par Rossellini, créateur du cinéma moderne, et Visconti, a donné au Septième Art ses lettres de noblesse.

La définition du terme

La conception de mise en scène proprement dite varie beaucoup suivant les cinéastes :

- Bergman : « relation entre les mouvements des acteurs et le mouvement de caméra » ;
- Godard : « montrer l'invisible à partir du visible » ;
- Fellini : « donner un langage visuel au rêve » ;
- Oliver Stone : « le film c'est un point de vue, le reste n'est que décor » ;
- Wenders : « le devoir du metteur en scène, c'est avoir le désir de raconter » ;
- Rohmer : « rechercher la transparence de l'image ».

Dans la mise en scène, c'est la conduite du récit qui importe d'abord, car forcément le scénario développe, à partir du synopsis, une **narration**. Comme l'écrit André Wénin, il s'agit

« d'observer comment l'histoire est racontée et quels moyens sont utilisés (...) pour toucher le destinataire, le guider dans sa compréhension, produire sur lui certains effets, provoquer telles réactions »¹.

Principe déjà appliqué par les différents (inspirés du divin) rédacteurs de la Bible !

Chaque film crée son propre langage et, en extrapolant, chaque cinéaste crée sa propre vision du monde en utilisant le langage cinématographique.

Et tous les grands réalisateurs témoignent de la puissance de ce langage, du cinéma classique ('hollywoodien') au cinéma 'post-moderne'.

Moyens de mise en scène au cinéma

Tout d'abord, parlons du concept de **formes cinématographiques**. Il est classique de comparer la forme d'une œuvre d'art et le fond, c'est-à-dire le contenu de cette même œuvre. La façon de raconter une histoire exprime un sens, un contenu, une vision du monde. Hitchcock serait le modèle du réalisateur qui « diminue la part intellectuelle et augmente la part émotionnelle » (R. Prédal) chez le spectateur. Tout est mis en œuvre pour réaliser la captation et l'adhésion du spectateur au récit proposé. Le premier instrument du film est la caméra qui par les cadrages, l'utilisation de l'échelle de plans (plan général, rapproché, moyen, américain etc.) les mouvements (travellings, panoramiques, plongées et contre-plongées...) va mettre en images des situations et comportements de personnages de fiction, des paysages, des objets. Le deuxième instrument est le montage, permettant l'adéquation entre l'effet voulu et l'esthétique de la scène filmée. Mais, le montage n'est pas la mise en scène proprement dite puisqu'il intervient à partir des *rushes*. Toutefois, c'est le montage qui donne la signification définitive du film !

Un des plus beaux exemples de mise en scène, où affleurent sans cesse le génie de la technique cinématographique et la vision d'un monde, est l'ensemble des cinq séquences du 'grand bal' du film de Luchino Visconti *Le Guépard* (1963). Quarante-six minutes de pur cinéma, où chaque plan est travaillé avec minutie et éclat, chaque mouvement de caméra est effectué dans un cadre d'ensemble. Ce qui se joue sous nos yeux, c'est l'affrontement entre un monde aristocratique finissant et un monde nouveau, affairiste. Visconti n'a pas filmé qu'un bal dans un palais sicilien, au sein d'une famille entourée de personnalités locales. La mise en scène permet

« une œuvre où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie reçoit tour à tour sa raison d'être comme elle leur impose la sienne » (Marcel Proust).

Les facteurs d'évolution de la mise en scène :

Si l'on considère les trois grandes phases d'élaboration d'un film : Scénario - Tournage - Montage, le maître d'œuvre de tous les corps de métier (cf. Dossier 'Métiers du Cinéma' dans Vu de Pro-Fil n°7) va prendre trois appellations différentes : metteur en scène, réalisateur, auteur

(ou encore : cinéaste). En résumé, le **metteur en scène** est celui qui s'occupe du tournage (comprenant la direction d'acteurs), le **réalisateur** suit en plus la phase Scénario et le Montage, et l'**auteur** les trois phases ! Beaucoup de cinéastes de nos jours correspondent à cette dernière définition, étant très souvent scénaristes ou co-scénaristes.

Un autre facteur est l'influence de la technique sur le style de mise en scène : l'arrivée du Cinémascope en 1953 (la mise à disposition de l'espace), le développement de l'utilisation des 'effets spéciaux' pour les films d'action. Et puis, maintenant, la 3D dont nous attendons les chefs d'œuvre.

Exemples à partir de motifs ou thèmes

Lors d'une journée consacrée à cette thématique par le groupe Pro-Fil de Marseille, en janvier dernier, l'équipe de préparation a centré sa recherche sur une comparaison de différentes mises en scènes de grands réalisateurs sur les motifs suivants :

- La foule
- Le discours
- Le baiser
- Le crime

C'est le résultat de cette recherche qui est transcrit dans les articles de ce dossier².

Alain Le Goanvic

¹ Introduction à la narratologie - polycopié inédit, cf. Le coin théo.

² La seconde demi-journée était consacrée à des ateliers en petits groupes (technique du court-métrage ; comment imaginer un plan subséquent à une photo ?)



Le Guépard de Luchino Visconti

La mise en scène du crime

Une mise en scène cérébrale

Dans *Le crime était presque parfait* (1954), Hitchcock pratique la distanciation à l'égard du mari distingué et froid, organisateur/metteur en scène du crime de sa femme. Mais, malgré la préparation minutieuse du mari/metteur en scène, la femme se débat et tue son agresseur.

La pratique de la plongée en plan de demi-ensemble lors de la répétition avec le criminel, les gros plans sur la clé de la porte d'entrée qui passe de main en main et permettra de confondre le mari, l'utilisation du plan américain et du champ-contrechamp pendant l'enquête de l'inspecteur, démontrent l'innocence de la femme, à notre grand soulagement (même si nous le savions !)

En effet, un thème favori du maître est le sentiment de culpabilité qui serait au fond de tout être humain. Le spectacle préparé par le cinéaste nous laisse quand même entendre qu'une erreur judiciaire est possible, mais le crime parfait n'existe pas, foi d'Hitchcock !

Une mise en scène expressionniste

Orson Welles montre dans la plupart de ses films un goût pour des personnages à l'ego démesuré (*Citizen Kane*), monstrueux et difformes (*Falstaff*) et criminels (*M. Arkadin*).

Et c'est lui-même qui les incarne ! *La soif du mal* (*A touch of evil* - 1957) met en scène un personnage, Quinlan, qui réunit tous ces caractères à la fois. Policier corrompu et fascisant, il est expert pour fabriquer des preuves contre ceux qu'il veut éliminer. Ainsi, un autre policier, Mike Vargas, président de la Commission panaméricaine des stupéfiants, risque de saboter sa carrière. Il invente un crime diabolique pour compromettre sa femme. Dans un bouge de la ville, il assassine un tenancier peu recommandable. Courtes focales, cadrages insolites (plongées et contre-plongées), gros plans, montage saccadé... Mais ce qui frappe le plus, c'est la succession de lumière et d'ombre pendant le crime : une enseigne lumineuse à l'extérieur clignote sans cesse et éclaire la pièce par intermittences - et un mambo d'enfer comme musique d'ambiance en crescendo ! Montage saccadé et haletant. Les visages expriment la haine et la peur, nous sommes en plein 'film noir' baignant dans l'expressionnisme cauchemardesque. C'est le portrait que donne le réalisateur, un monde pourri, où règnent pouvoir arbitraire et corruption. Mais avec une certaine délectation, et pour notre plus grande joie cinéphilique.

Alain Le Goanvic

La mise en scène de la foule

Qu'ils s'emparent de grands événements historiques, de fables sociales, le motif de la foule permet aux réalisateurs d'exprimer leur point de vue sur l'époque et surtout de fonder leur esthétique.

Clin d'œil au Petit Robert

Foule :

1. Multitude de personnes rassemblées en un lieu (cortège, troupe)

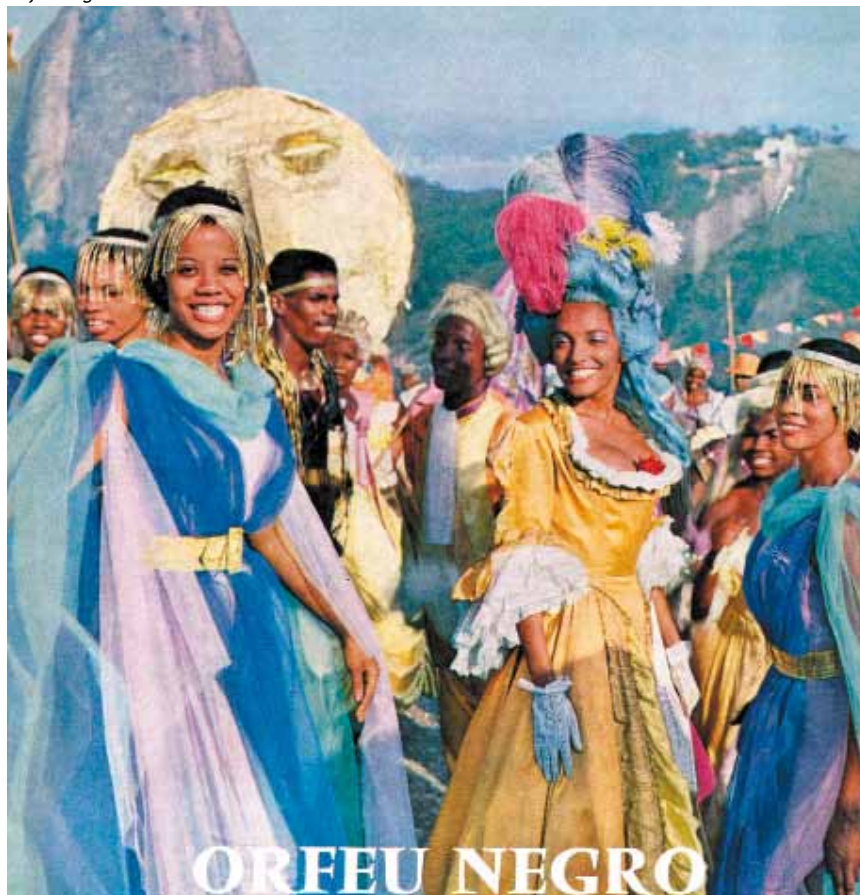
2. Le commun des hommes opposé à l'élite (masse, multitude, peuple)

La présence à l'image de la multitude constitue souvent un passage obligé : auditoire de dictateurs, armées en campagne, cortèges révolutionnaires, tribunes sportives, grands bals... Cependant, pour certains réalisateurs le motif de la foule représente un élément actif, déterminant dans la dramaturgie ou l'organisation plastique du sujet.

Le cuirassé Potemkine de S.M. Eisenstein (1925)

Au début de l'extrait, la population en liesse est réunie au sommet de l'escalier d'Odessa. Après le carton « Quand soudain », un autre temps commence. Apparition d'une rangée de soldats armés marchant au pas. La foule (face à la caméra) dévale les marches paniquée, le temps et l'espace explosent. Le cinéaste mêle les plans d'ensemble, les plans rapprochés, brise les corps par des gros plans de détails (mains, bottes, bustes). Les mouvements s'opposent du haut vers le bas, la ligne horizontale uniforme découpe l'image. Le champ se dilate pour s'emplir de visages en gros plans, se trouve divisé par un rai de lumière où monte 'la mère portant l'enfant'...

Orfeu negro de Marcel Camus



Le film illustre l'idéologie soviétique, l'opposition manichéenne du pouvoir répressif et de la foule innocente, mais en unissant l'organique et le pathétique de cette foule par une écriture plastique virtuose, Eisenstein transcende la propagande et crée la figure allégorique du peuple.

Miracle à Milan de Vittorio de Sica et Cesare Zavattini (1950)

La séquence choisie nous présente une troupe de miséreux réunis en cortège pour célébrer l'inauguration de leur cité de bric et de broc construite et organisée avec l'aide du bon Toto. La caméra suit l'avancée de la troupe qui chante, puis s'élève et découvre le décor des taudis au milieu d'un territoire bordé par la ville moderne. La mise en scène ne met pas en place de mouvements sophistiqués, elle organise le groupe en forme de cercle pour nous faire assister à une scène de comédie italienne (personnages typés, gestuelles, répliques comiques.) La caméra, en plaçant ces êtres au centre des plans, nous attendrit, nous rapproche d'eux, fraternellement.

Orfeu Negro de Marcel Camus (1959)

Le réalisateur, en transposant le mythe d'Orphée et Eurydice, nous plonge au cœur du carnaval de Rio. Deux foules, les écoles de samba et les spectateurs, se mêlent, se font et se défont au fur et à mesure du déroulement de la fête. L'image est pleine, la musique comme les mouvements de caméra, frénétique. Nous entrons dans le champ d'action des personnages. Le drame d'Eurydice se noue, au sein même du tourbillon, la foule en transe y participe. Les indices de la mort s'inscrivent dans les masques, dans les rets des serpentins, et s'imposent aux couleurs. Nous sommes entre le reportage fidèle de la folie du carnaval, et la peinture visuelle et sonore du drame des protagonistes.

Monsieur Klein de Joseph Losey (1976)

C'est à la fin du film situé dans la France de Vichy qu'intervient la foule. Nous l'avons vue se composer peu à peu, dans un autobus autour de Robert Klein, raflé par la police française alors qu'il est en quête de l'homonyme juif auquel il se trouve assimilé. Elle se déploie par toute une série de travellings latéraux à l'extérieur puis à l'intérieur du Vel d'Hiv, devient un flot inexorable, engloutit notre héros, l'entraînant vers l'abîme des camps et de la mort. Le cinéaste filme le personnage, progressivement anéanti par la multitude des hommes dont il a voulu se distinguer.

Nicole Paroldi

La mise en scène du baiser

Au carrefour de l'affectivité et de la sexualité, les cinéastes ont mis en scène l'attraction de deux de leurs personnages (baisers des amants) dans des scènes d'amour où le motif du baiser a souvent laissé dans le souvenir des spectateurs la trace de scènes culte.

French kiss ou baiser 'made in Hollywood', la mise en scène doit tenir compte à la fois de la psychologie des personnages, de l'avancée de l'intrigue, des contraintes du genre, et selon les époques, tenir compte même de la sensibilité des spectateurs et de leurs valeurs morales qu'il ne faut pas choquer.

La censure hollywoodienne...

Hollywood, pour désamorcer les attaques de la rigueur morale de l'époque, met en place dès le début du parlant un code d'autocensure qui porte le nom de son défenseur, le Code Hays, en vigueur de 1934 à 1966. Dans ce cadre, 'les baisers excessifs ou lascifs, les caresses sensuelles, les gestes suggestifs ne doivent pas être montrés', la nudité est interdite et le déshabillage à éviter.

...Et sa transgression

Ainsi le baiser, entre Vivien Leigh et Clark Gable, dans *Autant emporte le vent* (1939) sur fond de ciel rougeoyant, installe de profil un personnage masculin dominant de sa taille sa partenaire qu'il entraîne dans sa fougue à un renversement de tête. L'étalage des sentiments n'est pas de mise, le dialogue tourne à la scène de ménage.

Dans la tradition hollywoodienne, le baiser mouillé des corps presque nus de Burt Lancaster et de Deborah Kerr, au plus près sous la vague, dans *Tant qu'il y aura des hommes* (1953), érigé en scène culte, cache, par son importance, des scènes encore plus troublantes, mais discrètes, d'attraction homosexuelle de Burt Lancaster pour Montgomery Clift.

Les contraintes de l'autocensure aiguissent l'inventivité des réalisateurs. Qu'est ce qui se cache derrière le baiser ?

Le cas Hitchcock

Hitchcock est celui qui joue de la censure avec brio. Dans *les Enchaînés* (1946) il propose deux scènes de baisers.

Dans le premier tiers du film une longue scène de baiser entre Cary Grant et Ingrid Bergman, 3 minutes en tout, qui déjoue la censure en l'entrecoupant de courts dialogues, et dans la scène de la cave, celle du baiser stratégique, qui veut détourner l'attention du mari vers une affaire sentimentale,



Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Les enchaînés*

et l'éloigner de l'affaire d'espionnage pour éviter aux amants-espions d'être démasqués. Film d'amour et film d'espionnage se mêlent.

Truffaut disait d'Hitchcock qu'il filmait les « scènes de meurtre comme des scènes d'amour et les scènes d'amour comme des scènes de meurtre ».

Évolution du baiser au cinéma

Dans *Mulholland Drive* (2001), le bout d'essai d'une scène de baiser, que l'équipe d'un film demande à deux acteurs, résume ces propos. Les acteurs se mettent en place dans la frontalité, de profil par rapport à la caméra en plan fixe en disant : « Faisons comme au cinéma ». Il s'ensuit un baiser très sensuel (caresses) qui s'achève en serrant le poing comme un meurtre annoncé.

On constate qu'on peut aller plus loin dans l'audace, en montrant des baisers homosexuels ! Ainsi, dans le même *Mulholland Drive*, par deux fois nous assistons à des baisers très sensuels entre les deux personnages féminins. Et dans le film d'Ang Lee *Le secret de Brokeback Mountain*, ce sont deux garçons qui s'embrassent avidement sous la tente.

Claude-Jeanne Bonnici

Code Hays

(extrait de Wikipédia)

Aucun film ne sera produit qui porterait atteinte aux valeurs morales des spectateurs. La sympathie du spectateur ne doit jamais être jetée du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché. Seuls des standards corrects de vie soumis aux exigences du drame et du divertissement seront présentés. La loi,

naturelle ou humaine, ne sera pas ridiculisée et aucune sympathie ne sera accordée à ceux qui la violent. Le trafic de la drogue ne doit jamais être présenté. L'adultère ne doit pas être présenté explicitement, ou justifié, ou présenté d'une manière attrayante. Les scènes de passion ne doivent pas être présentées sauf si elles sont essentielles au scénario et les baisers excessifs ou lascifs, les

caresses sensuelles, les gestes suggestifs ne doivent pas être montrés. Il en va de même de la séduction et du viol qui ne peuvent être que suggérés et non montrés. Toute référence à la perversion sexuelle est formellement interdite. Aucun film ne doit se moquer de la religion sous toutes ses formes et de toutes les croyances.

La mise en scène du discours

A partir de scripts des discours :

- du barbier sosie de Hynkel dans *Le Dictateur*,
- d'Ismaël face à Elias dans *Rois et Reine*,
- de Georges VI dans *Le Discours d'un Roi*,

il est intéressant de voir les ressources déployées par Chaplin, Desplechin et Tom Hooper pour rendre vivants ces longs textes grâce à une mise en scène soignée.

Le premier discours est une parodie d'une déclaration politique, le second est presque un monologue à finalité éducative : Ismaël donne des jalons à Elias pour sa future vie d'adulte. Enfin le troisième est historique ; il est prononcé par le futur Georges VI, en octobre 1925 à Wembley, diffusé à ses sujets du Commonwealth grâce à la BBC récemment créée.

Le cadre pour chacun est bien caractérisé : les hommes politiques sont à la tribune officielle devant une foule. Ismaël circule à l'intérieur du Musée de l'Homme.

La toile de fond est bien élaborée : Hynkel, le sosie de Hitler, tourne le dos à l'aréopage de dignitaires en uniformes, raides, muets, indifférenciés, applaudissant mécaniquement. Ismaël au Musée de l'Homme se promène dans les couloirs devant des présentoirs d'hommes préhistoriques, totems.

Le futur roi, à la peine, se détache sur un fond légèrement flou pour renforcer l'idée d'isolement.

Les Micros : chez Chaplin ils sont traités de façon cocasse en détumescence phallique. Chez Hooper, on a ressorti les vrais micros en bakélite, utilisés par Georges VI. Tandis que Desplechin les cache pour renforcer l'idée de proximité.

La Camera de R. Totheroh et K. Struss en 1940 est lourde et peu mobile, en position frontale. Celle d'Eric Gautier, chef opérateur de Desplechin, légère, virevolte, enveloppe les personnages, établit une intimité, une connivence, étant au niveau de l'enfant le plus souvent. Celle de Danny Cohen, directeur de photographie de Hooper, accompagne en contre-plongée, le monarque dans sa 'montée à l'échafaud' puis, face à lui, scrute les bégaiements du locuteur, car là est le sens de la séquence.

Quant au **Langage**, Chaplin s'est plu à inventer une langue imaginaire truffée de mots allemands, espéranto, cockney et même yiddish, déversée dans une logorrhée aux sons gutturaux, sous-titrée succinctement avec un sens différent. Desplechin a préféré un texte intelligent, élaboré. Hooper reprend textuellement le message historique.

La Gestique brutale, facétieuse du dictateur est plus riche de sens que les mots eux-mêmes. Elle s'oppose aux mouvements mesurés, aux regards affectueux d'Ismaël face à Elias. Georges VI. reste, sobre, concentré, 'self-controlled' malgré ses lourdes difficultés d'élocution.

Bien sûr chaque réalisateur a pris soin de choisir **le costume**, **la qualité de voix**, **le niveau sonore** voire **la couleur**...

« Écrire un scénario parfait ? Ce n'est pas là que ça se joue, ce qui arrive dans le décor est beaucoup plus important »

déclarait A. Desplechin.

La démonstration en est faite.

Nicole Cadet



Où est placée la caméra ?



Parmi les différents domaines de la théologie, il y a une science toute jeune, plus jeune que le cinéma : la narratologie¹ appliquée à la lecture des récits bibliques, l'art de décrypter la façon dont une histoire est racontée pour en dégager un sens.

La démarche a beaucoup de similitudes avec l'analyse d'un film. C'est pourquoi il est intéressant d'en retracer ici les contours. Pour ce faire, je suivrai de très près un cours de narratologie d'André Wénin², un des meilleurs spécialistes francophones de cette forme d'exégèse.

Le fondement de l'analyse narrative, c'est la différence entre l'histoire racontée et le récit précis qui en est fait. Même si, pour ne pas faire de contresens, il faut connaître le contexte historique des textes bibliques, il ne s'agit donc pas, en narratologie, d'une recherche historique ou d'une analyse des couches rédactionnelles. Au contraire, on part du texte dans sa forme finale et l'interroge comme il se donne à lire.

L'intrigue

Tout récit a un début et une fin, unité de temps et de sens extraite de façon délibérée du cours complexe et continu de l'histoire. Le narrateur ne raconte jamais tout, mais choisit des éléments significatifs pour les agencer selon un schéma relativement stable nommé **intrigue**. Les faits relatés ne sont pas nécessairement organisés dans l'ordre chronologique : des **ellipses** font l'impasse sur certaines choses, des **analepses** font des retours en arrière³, des **prolepses** anticipent la suite⁴. Au début du récit, l'**exposition** donne la situation de départ. Lors de la **complication** un problème se pose. Elle se termine par une action décisive qui provoque le **dénouement** avant qu'un **épilogue** montre comment la situation revient à la normale ou connaît une amélioration (parfois aussi une régression⁵). Aristote distingue intrigue de **résolution** (retournement d'une situation en son opposé) et intrigue de **révélation** (passage, pour le protagoniste, de l'ignorance à la connaissance).

Rythme et modes de narration

Il y a le temps qui s'écoule dans l'histoire elle-même, le **temps raconté**. D'autre part, l'acte de raconter se déploie lui aussi dans le temps, le **temps racontant**. L'art du narrateur consiste à jouer habilement sur ces temporalités différentes⁶.

Dans le **mode scénique** les faits sont exposés comme s'ils se déroulaient en direct devant le lecteur⁷. Mais le narrateur peut aussi raconter ce qui se passe, ce qui permet de souligner ce qui est essentiel, d'induire des jugements, de nommer les sentiments (**mode narratif**)⁸.

Angle de vue et focalisation

Le lieu à partir d'où est regardée la scène racontée est comparable à l'endroit où est placée la caméra. Soit face à la scène, comme la percevait un observateur extérieur placé à cet endroit⁹, soit à l'endroit où se tient un des personnages de la scène¹⁰. En cinéma on appelle cela la caméra subjective. A partir du lieu où la caméra est située (focalisateur), est enregistré soit un personnage ou une action observable de l'extérieur¹¹, soit ce qui se passe dans le for intérieur des personnages. On a alors une **vision interne**¹².

L'omniscience et le lecteur

Le narrateur biblique est réputé **omniscient** : il sait tout de l'histoire qu'il raconte. Mais il n'en dit pas tout. Il peut relater un événement qui se passe sans témoin¹³, évoquer des sentiments des personnages¹⁴, trahir leurs intentions¹⁵, citer leurs monologues intérieurs¹⁶. Il peut conférer au lecteur une **position supérieure** en lui révélant des éléments que le personnage ignore.

L'analyse narrative permet de prendre conscience que le sens d'un texte se construit dans l'événement même de la lecture. Le lecteur est entraîné par le narrateur à entrer dans un processus actif de production de sens à partir d'éléments et de signes disposés tout au long de la narration.

Epilogue

Il est impossible de développer ici des exemples concrets pour montrer la grande fécondité de cette méthode pour la lecture biblique. Mais je pense qu'apparaissent clairement les similitudes avec l'analyse cinématographique et l'intérêt à croiser les deux regards.

Waltraud Verlaquet

2 exemples d'analyse narrative, ainsi qu'une bibliographie sont en ligne : aller sur www.pro-fil-online.fr, cliquer sur le point d'interrogation 'Rechercher', mettez 'Wénin' dans la case 'auteur' puis cliquer sur 'soumettre'.



¹ La narratologie se constitue depuis les années 1970 comme méthode d'analyse littéraire des récits. Son application à la Bible remonte aux années 1980.

² Professeur à l'université catholique de Louvain, polycopié non publié, déjà cité en introduction de ce dossier.

³ Ce n'est qu'en Jonas 4,2 que le lecteur est informé de la raison pour laquelle Jonas a fui quand Dieu lui a demandé de se rendre à Ninive (1,1-3).

⁴ Dans les évangiles synoptiques, les annonces par Jésus de sa passion et de sa résurrection.

⁵ Gn 39,20b.

⁶ Ainsi, en Gn 28, le narrateur s'attarde à raconter le songe de Jacob et sa réaction au réveil (v. 10-22), puis en quelques mots, il évoque son long voyage jusqu'en Paddan-Aram (29,1).

⁷ La rencontre entre Jésus et Zachée (Lc 19,2-6) ou le jugement de Salomon (1 R 3,16-27).

⁸ Le lâcher des oiseaux par Noé à la fin du déluge (Gn 8,6-12) ou l'évocation de la tentation de Jésus (Mc 1,12-13).

⁹ C'est le cas en Gn 22,6-10 où le narrateur montre Abraham en train de gravir la montagne avec son fils, d'élever l'autel, de lier son fils et de saisir le couteau.

¹⁰ Un peu plus loin dans le même récit (Gn 22,13) : « Et Abraham leva les yeux et vit, et voici : un bélier, derrière, pris dans le fourré par ses cornes ».

¹¹ Par ex. au début de la scène de l'agonie en Lc 22,40-42.

¹² En Lc 22,44a, le narrateur précise que Jésus « prie plus intensément, en proie à l'anxiété ».

¹³ Gn 1 ou les tentations de Jésus en Mt 4,1-11.

¹⁴ Lc 22,44a.

¹⁵ Mc 12,13.

¹⁶ Gn 27,41.

Le Havre*, un vrai film 'Nouvelle vague'

Le dernier film d'Aki Kaurismäki, *Le Havre*, peut apparaître comme une histoire très contemporaine centrée sur les clandestins, mais il est surtout un véritable film des années 60 et de la Nouvelle vague, que n'aurait pas renié Eric Rohmer, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* à cette époque.

Le réalisateur finlandais a inversé avec humour l'ordre des facteurs en introduisant, dans un cadre des années 60 entièrement restitué, des anachronismes signalant notre époque et sa violence : jungle de Calais en 2009, camp de rétention, descentes de police. Le seul téléphone mobile est celui d'un corbeau, Jean-Pierre Léaud. La participation de cet acteur emblématique de Truffaut et Godard ainsi que celle de Pierre Etaix, acteur, réalisateur et homme de cirque - des affiches *Western circus* et *Frattellini* y font allusion

là aussi un commissaire de police au comportement ambigu. Le tempo lent qu'aime Kaurismäki correspond bien à l'ambiance de l'époque.

Avec leur physique brut, loin des canons esthétiques habituels, et leur diction froide, blanche, sans émotion apparente ni sourire, ses deux acteurs fétiches, André Wilms et Kati Outinen, apportent une théâtralité caractéristique du jeu de nombreuses stars de la Nouvelle vague, comme Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* de Resnais ou Léaud dans *La Chinoise* de Godard.



André Wilms et Kati Outinen dans *Le Havre* d'Aki Kaurismäki

L'homme au café, la femme à la maison

Clins d'yeux au passé, les noms participent de la fable : le cireur de chaussures et ex-clochard s'appelle Marcel Marx et sa femme Arletty. Mimi est l'amie du rocker havrais Little Bob qui joue son propre rôle et est « l'Elvis Presley français » selon Kaurismäki. La chienne s'appelle Laïka, comme celle de l'espace de 1957.

Tout est scrupuleusement reconstitué. Dans la rue, on ne voit que des petits commerces, une boulangerie, une épicerie, un Coop. Les voitures sont choisies : R16 du commissaire, taxi 403, DS. A l'intérieur, le mobilier est celui des années soixante, comme le canapé en skaï. Le Paic en poudre et la lavette à vaisselle trônent sur l'évier et l'on aperçoit une étagère de livres, un électrophone et des 33 tours... On aime la littérature : à l'hôpital une amie d'Arletty lui lit une nouvelle de Kafka. Le cancer, fatal à l'époque, fait peur, tout comme dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda.

L'idéologie de la France d'il y a 50 ans, où l'homme commande à son épouse soumise, pointe ici et là. La femme est au foyer, prépare le repas ou repasse, alors que l'homme est au café. Pour fumer, elle se cache. « Rentre ! », ordonne l'épicier à sa femme. Des commères critiquent celle qui a eu un enfant en dehors du mariage.

La technique contribue à ce retour en arrière grâce à une caméra d'un modèle ancien et une prise de son qui nous semble désuète. On entend un tango de Carlos Gardel, un accordéon à la Yvette Horner. Pourtant, tout en s'amusant à cet hommage au cinéma de sa jeunesse, Kaurismäki a réalisé une œuvre personnelle où il réaffirme sa préoccupation sociale. Alors que la Nouvelle vague s'intéressait, sur un ton désinvolte, à de jeunes oisifs, plutôt arrogants et méprisant l'argent, *Le Havre* traite avec gravité du sort des plus humbles.

Françoise Wilkowski-Dehove

* Voir la fiche du film

La 'Nouvelle vague'

Dans les années 1958-1962, de jeunes cinéastes français affirment une rupture avec le cinéma classique de leurs aînés, hérité des années 30 et qu'ils qualifient de 'bourgeois'. Ils quittent les studios pour tourner dans la rue, racontent la vie des anonymes, défendent la fantaisie et la liberté. Ils s'appellent Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Agnès Varda, Eric Rohmer, Jacques Rivette...

dès le début - soulignent l'attachement à cette esthétique de Kaurismäki, qui a tourné cette fois en français.

L'homme du nord a choisi Le Havre, ville normande au nom expressif, réalisant une sorte de documentaire sur le port, les quais et les vieux quartiers où déambule le héros, cireur de chaussures, de même que marchaient dans Paris les personnages du *Signe du lion* de Rohmer, de *L'Homme qui aimait les femmes* de Truffaut ou d'*A bout de souffle* de Godard.

Une grande partie du film est tournée dans les bistrots où chante un juke box et où l'on fume sans retenue, comme dans les films de la Nouvelle vague. On pense à *Pickpocket* de Bresson où évolue

Jorge Semprun (1923-2011)

Le 7 juin dernier, un grand témoin du 20ème siècle et un magnifique écrivain espagnol d'expression française nous quittait, ayant mené une vie axée sur la liberté et ses inéluctables luttes.

Jorge Semprun n'abandonna jamais son identité de 'Rouge espagnol' qui le porta, à vingt ans, de la Résistance à la déportation, puis au combat antifranquiste dans le parti communiste espagnol, à la stature de l'intellectuel déstalinisé affirmant la nécessité d'une démocratie 'formelle, permanente'.

Cet Européen de culture et de conviction alterna écritures romanesque et scénaristique, lestées par son expérience des luttes politiques.

La guerre est finie, *Z*, *L'aveu* plus connus du public ; mais aussi *Une femme à sa fenêtre* ou *L'Affaire Dreyfus* éclairent par leurs scénarios maîtrisés la problématique de l'individu confronté à la répressive raison d'État des régimes dictatoriaux. Des situations et des personnages sans ambiguïté, mais non sans épaisseur, attirent l'attention sur la valeur de l'engagement.

En dehors de son intérêt pour des scénarios reliés à une vision politique, le cinéphile peut s'interroger

sur le passage, pour le scénariste Semprun, après son premier film, très littéraire et élaboré dans ses formes, à des œuvres moins élitistes, plus proches d'un traditionnel cinéma d'action, souvent dénigré par les puristes mais acclamé par les spectateurs.

Lerôle joué par Yves Montand, ami et complice, est aussi intéressant à commenter par son aspect spéculaire. Écrivain engagé, cinéaste soucieux de construire une mémoire historique, Jorge Semprun scénariste me paraît un excellent support pour le regard et la réflexion des Profiliens.



Jorge Semprun

Écrivain engagé,
cinéaste soucieux
de construire
une mémoire
historique

Françoise Nicoladzé

Focale

Caractéristique de l'objectif de la caméra dont dépendent à la fois l'angle de prise de vue, la profondeur de champ et l'impression de compression ou de dilatation de la distance. Plus la focale est courte, plus l'angle de prise de vue est large et la profondeur de champ grande. (Exemple célèbre d'utilisation: Orson Welles dans *Citizen Kane*).

On distingue les objectifs à courte focale (ou 'grand angle'), à moyenne focale (rendu comparable à celui de l'oeil humain- et à longue focale. L'objectif à focale variable, le 'zoom', permet le passage continu d'une focale à l'autre.

(Extrait du guide de l'animateur, toujours disponible au secrétariat)

Brèves de Pro-Fil :
de temps en temps,
sur un sujet ou un
autre...

Pro-Fil : adhésion

Bulletin d'adhésion nouveaux adhérents

Cette adhésion comprend l'abonnement à *Vu de Pro-Fil*

Nom et Prénom

Adresse

Code Postal

Ville

Téléphone

Courriel

Tarifs :

☐
☐
☐
☐
☐

Individuel : 30 €

Couple : 40 €

Réduit : 10 € (pasteur, étudiant, chômeur...)

Autre : nous consulter

Soutien : Montant libre

Ci-joint un chèque de € à l'ordre de Pro-Fil

Pro-Fil

7 l'Aire du Toit

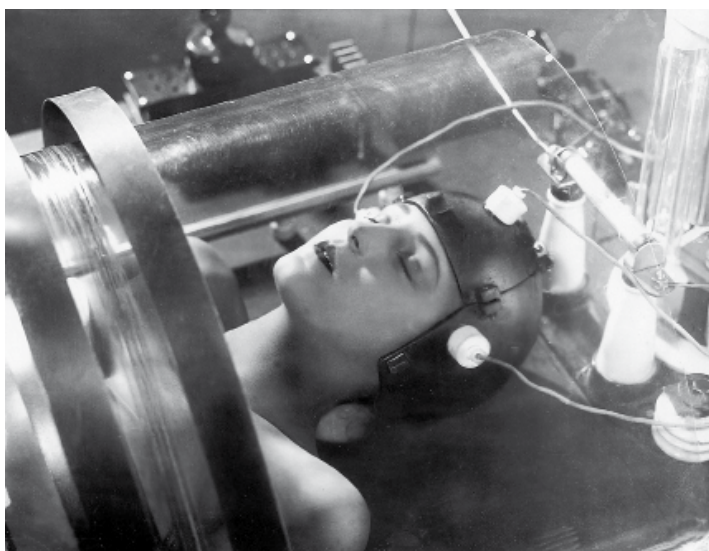
13127 VITROLLES



1 = 1 + 1 (ou 1 + 1 = 1)

Les 10 et 11 mars les groupes d'Ile-de-France consacrent leur week-end annuel à l'étude du 'Double au cinéma'.

Avec, pour commencer, un retour aux premiers jours du cinéma et aux nombreux films inspirés par l'idée de la fragmentation de l'identité : c'est en 1913 que Stellan Rye réalise la première version de *L'étudiant de Prague* (histoire de Balduin vendant son reflet au sorcier Scapinelli), tandis que dans *Metropolis* (1923) Fritz Lang met en scène le maléfique Rotwang et son robot démoniaque ressemblant trait pour trait à la pure Maria. Et si



Brigitte Helm dans Metropolis

la célèbre nouvelle de Stevenson, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, a inspiré de nombreuses adaptations, la première, signée de John S. Robertson, date de 1920.

Les différents aspects du genre

Par la suite, le développement du thème du double donnera lieu à de multiples variations, entre autres celle reposant sur la confrontation

de deux personnages en miroir : dans *Les infiltrés* (Martin Scorsese, 2006), deux policiers sont mis en opposition, l'un 'infiltrant' la mafia, l'autre la police. Dans *Faux semblants* (David Cronenberg, 1988) deux jumeaux, gynécologues, partagent le même appartement, la même clinique... et les mêmes femmes. Mais cet aspect du thème du double trouve sans doute son chef d'œuvre avec *L'inconnu du Nord-Express* (Alfred Hitchcock, 1951), où le trouble Bruno Anthony propose à Guy Haines un 'échange' de crimes.

Autre facette, celle regroupant les films où un même personnage se trouve doté (ou affligé) de deux identités. Ainsi, deux actrices différentes interprètent-elles la même femme dans *Cet obscur objet du désir* (Luis Buñuel, 1977). Sur le mode comique, le personnage de *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982) change d'identité sexuelle en fonction de la situation. Infiniment plus complexe est *Persona* (1965). Ingmar Bergman (1965) y décrit à la fois la désagrégation de la personnalité d'une femme, Elizabeth Vogler, et l'attraction-répulsion qui la lie à son infirmière, Alma.

Troisième facette du thème du double : celle où un personnage se glisse dans la peau d'un autre. Dans *Kagemusha, l'ombre du guerrier* d'Akira Kurosawa (1980), un sosie remplace son souverain dans les cérémonies officielles. Dans *Plein soleil* (René Clément, 1959) un intrigant, Tom Ripley, tue Philippe, son employeur, et adopte son identité. Et si, dans *Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), on retrouve un thème comparable — Eve, jeune actrice ambitieuse, s'introduit dans l'intimité d'une étoile de la scène et s'efforce de prendre sa place — le film dépasse largement son sujet de base pour devenir une œuvre éblouissante sur le théâtre, l'image et le jeu.

Jean Lods

Abonnement seul

1 an = 4 numéros (pour les adhésions voir page 17)

Nom et Prénom

Adresse

Code Postal

Téléphone

Ville

Courriel

Pour m'abonner à Vu de Pro-Fil, je joins un chèque de 15 €
(18 € pour l'étranger) et je l'envoie avec ce bulletin à :
Pro-Fil
7 l'Aire du Toit
13127 VITROLLES



Date :

Signature :

Nous sommes heureux d'accueillir deux nouveaux membres du Conseil de rédaction :
Jean et Françoise Wilkowski.

Bientôt en salle :

(Pour plus d'information sur les films, voir sur le site)

FÉVRIER

- *La Désintégration*, de Philippe Faucon (Fra 2012, 1h18)
- *Bovines* d'Emmanuel Gras, (France 2012, 1h02).
- *Au pays du sang et du miel* de A. Jolie (Etats-Unis 2011, 2h07)
- *Apart together* de Wang Quan'an (Chine 2010, 1h37)
- *Oslo, 31 août* de Joachim Trier (Norvège 2011, 1h36)
- *Martha Marcy May Marlene* de S. Durkin (Etats-Unis 2012, 2h00)
- *The Iron Lady* de P. Lloyd (France/Angleterre 2012 1h45)

MARS

- *Elena* d'Andreï Zviagintsev (Russie 2011, 1h49)
- *Terraferma* d'Emanuele Crialese (Italie 2011, 1h28)
- *Les adieux à la Reine* de B. Jacquot (France/Espagne 2012 1h40)
- *Vol spécial* de Fernand Melgar (Documentaire, Suisse 2012)
- *Young adult* de Jason Reitman (USA 2012 1h34)
- *Water, le pouvoir secret de l'eau* de A. Popova (Russie 2006)

AVRIL

- *A moi seule* de Fred Videau (France 2011 1h31)
- *Haywire* de Steven Soderbergh (USA 2011 1h33)

MAI

- *La rizière* de Xiaoling Zhu (Chine 2010 1h22)

JUIN

- *Captive* de Brillante Mendoza (France/Philippines 2012 2h00)

Parmi les DVD sortis en Février :

- *Habemus Papam* de Nanni Moretti (France / Italie 2011)
- *We Need To Talk About Kevin* de L.Ramsay (USA / Royaume Uni 2011)
- *Le cochon de Gaza* de S.Estibal (France / Belgique / Allemagne 2011)
- *Restless* de Gus van Sant (USA 2011)
- *Tu seras mon fils* de Gilles Legrand (France 2010)
- *L'Apollonide. Souvenirs de la maison close* de B.Bonello (France 2011)
- *De bon matin* de Jean-Marc Moutout (France / Belgique 2010)
- *Polisse* de Maïwenn Le Besco (France 2011)
- *This must be the place* de P. Sorrentino (France / Italie / Irlande 2011)
- *La couleur des sentiments* de Tate Taylor (France / Inde 2011)

France Protestante :

« PROTESTANTS EN INDONÉSIE »

Documentaire de L.Kwark et J.M. Trubert en deux parties :

- **22 avril à 10h30**
« Entre foi chrétienne et tradition »
- **29 avril à 10h30**
« Pour dépasser la violence »

Le pays toraja, plutôt animiste, a découvert la foi chrétienne au début du XXe. Depuis plus de 30 ans, ces chrétiens, qui ne veulent pas abandonner complètement la foi ancestrale, conjuguent coutume et foi protestante.



Les + sur le site :

- Des commentaires sur des films de la Berlinale (sur la page 'Rechercher', tapez 'Berlinale' dans la case 'mot clé' et '2012' dans celle de l'année).
- Deux exemples d'analyse narratologique, ainsi qu'une bibliographie sur ce sujet (toujours sur la page 'Recherche', tapez 'Wénin' dans la case 'auteur').
- La version longue de l'article de Christine Bolliger-Erard sur le festival du cinéma Suisse.
- Marie de la Rosa : "Le scénario au service de la mémoire".

Disparition de Théo Angelopoulos

Le 24 janvier 2012, le cinéaste grec est fauché par une moto. Le motocycliste, Ange de la Mort, tel qu'imaginé par Cocteau dans *Orphée*, a surgi et emmené Théo sur les sombres bords de l'Achéron.

Je voudrais évoquer un souvenir personnel, celui d'une rencontre au Festival du Cinéma Méditerranéen (CINEMED) en 2009. Angelopoulos avait présenté son dernier film *The dust of time* (*La poussière du temps* - trad. Pro-Fil) en séance spéciale, j'ai eu l'opportunité, en compagnie de Jean et d'Arlette Domon, de participer à une interview. Ce film n'avait pas trouvé de distributeur en France, et il en était très triste. *The dust of time* est l'histoire du XX^{ème} siècle, qui aura été celui qui a fait naître « d'immenses espoirs et d'immenses déceptions ». C'est le film de sa génération, incarnée par le personnage de Bruno Ganz. Film nostalgique d'un cinéaste qui passe en revue : le communisme, le fascisme, la guerre civile grecque, la Guerre Froide, la chute du Mur de Berlin, la guerre de Bosnie... Un cinéaste observateur extraordinaire de notre Histoire, et qui essayait de croire, malgré tout, à un monde meilleur.

Alain LeGoanvic

Crédits Photos

page titre : Pina de Wim Wenders
page 3 © Pyramide Distribution
page 4 © 2011 GK FILMS, LLC, photo Jaap Buitendijk
page 5 © Gaumont - Quad/photo : T.Valletoux
page 6 © Alamode Film, Photo Jakub Bejnarowicz, Berlinale 2012

page 7 © Umberto Montiroli, Berlinale 2012
page 9 © StudioCanal
page 11 © 1962, Pathé production - Titanus, photo GB Poletto, collection fondation Jérôme Seydoux-Pathé
page 12 © Potemkine Films
page 13 DP

page 14 © Wild Bunch Distribution
page 16 © Pyramide Distribution
page 17 © Françoise Nicoladzépage
page 18 DP
page 20 : © Pathé Distribution



CARNAGE

France/Allemagne/Pologne 2011

Durée 1h20

Réalisation : Roman Polanski

Scénario : Yasmina Reza et Roman Polanski

Interprétation :

Jodie Foster (Penelope Longstreet)
Kate Winslow (Nancy Cowan)
Christoph Waltz (Alan Cowan)
John C. Reilly (Michaël Longstreet)
Elvis Polanski (Zachary)
Eliot Berger (Ethan).

AUTEUR

Le destin tragique de ce grand cinéaste, né à Paris en 1933, explique en partie le côté amer et torturé de ses films : échappé du ghetto de Cracovie, il perd sa mère à Auschwitz ; sa première femme, Sharon Tate, sera assassinée près de Hollywood. Producteur, scénariste et acteur - de Wajda notamment - Polanski est l'auteur de 11 courts et *Carnage* est son 19^{ème} long métrage. Son œuvre - drames psychologiques, policiers ou historiques - est marquée par la mise en scène de l'inquiétante étrangeté et de la fragilité des comportements de l'homme dit civilisé.

RÉSUMÉ

Dans un jardin public, deux enfants de 11 ans se bagarrent, se blessent et l'un d'eux y laisse deux dents. Les parents de la 'victime' demandent à s'expliquer avec les parents du 'coupable'. Rapidement, les

Cette rubrique ne présente pas toujours un film actuellement 'à l'affiche', mais une œuvre analysée dans une de nos 'fiches de Pro-Fil', récente ou plus ancienne, en rapport avec le thème du dossier.

échanges cordiaux cèdent le pas à un affrontement féroce. Où s'arrêtera le carnage ? Le film, où l'on retrouve à quelques coupes et changements près le canevas et les répliques d'une pièce écrite par Yasmina Reza, *Le Dieu du carnage* dont l'unité de temps et de lieu a captivé le réalisateur, a été présenté en compétition lors de la 68^e Mostra de Venise.

ANALYSE

Dès les premiers plans, le spectateur est s en condition et peut observer de loin et en plongée la bagarre apparemment banale de deux pré-adolescents. De cet affrontement violent mais distancié sourd un malaise qui va s'affirmer lors du face à face de leurs parents se rencontrant initialement dans le but proclamé de faire raisonnablement le point sur cette affaire pénible. Dès lors la caméra, pendant près d'une heure et demie, va serpenter en plans rapprochés dans le huis clos d'un appartement de moyen standing à Brooklyn, pour traquer toutes les très riches variations des comportements verbaux et physiques de plus en plus incontrôlés de ces quatre personnages envahis par leurs pulsions agressives et qui tournent en cage de l'entrée au salon et de la cuisine à la salle de bains. Il n'est pas interdit de penser que Polanski se venge ainsi, avec l'humour

grinçant et hyperréaliste qui est le sien, de l'Amérique bien pensante qui s'acharne contre lui : n'éclaire-t-il pas d'un jour cruel le crépuscule des valeurs de cette société qu'illustrent, de façon à peine caricaturale les Longstreet - Pénélope pétrifiée dans ses conceptions moralisatrices, et Michaël, velléitaire qui cherche avant tout à éviter le conflit - et les Cowan - Nancy, sottise personne qui fuit son sentiment de culpabilité dans la somatisation, et Alan, personnage grossier et méprisant, esclave délibéré de son téléphone portable ? Une implacable et haletante mise en scène nous permet alors d'assister à l'étourdissant ballet de quatre bêtes blessées, interprétées par quatre acteurs remarquables qui, de plus en plus déchaînés au fur et à mesure que sautent les verrous de la bienséance qu'ils prétendaient respecter tout d'abord, nouent les uns avec les autres de fugaces alliances. Si on pouvait craindre d'un autre que Polanski une adaptation cinématographique repeinte aux couleurs du 'boulevard' intellectuel, on constate à l'inverse que la noirceur du trait du moraliste et le pessimisme de l'auteur démontrent de façon éclatante la fragilité d'un vernis qui ne peut contenir qu'un temps la violence la plus archaïque dès que l'être humain croit ses intérêts fondamentaux mis en cause.

Jean-Michel Zucker



Roman Polanski

Dans le cadre d'une collaboration avec le site *protestants.org*, des membres de Pro-Fil rédigent des fiches sur des films nouveaux. Ce site affiche les fiches les plus récentes, mais vous trouverez sur *pro-fil-online.fr* toutes celles produites depuis le début de cette collaboration.

Titres de films ayant fait l'objet d'une fiche depuis VdP 10 : *Les neiges du Kilimandjaro* (Robert Guédiguian) – *L'Ordre et la morale* (Mathieu Kassovitz) – *Noces éphémères* (Reza Serkanian) – *La source des femmes* (Radu Mihaileanu) – *Le Havre* (Aki Kaurismäki) – *Le cochon de Gaza* (Sylvain Estibal) – *Les Acacias* (Pablo Giorgelli) – *A Dangerous Method* (David Cronenberg) – *Carnage* (Roman Polanski) – *Parlez-moi de vous* (Pierre Pinaud) – *Shame* (Steve McQueen) – *Take Shelter* (Jeff Nichols) – *Bruegel, le moulin et la croix* (Lech Majewski) – *The Descendants* (Alexander Payne) – *Ici-bas* (Jean-Pierre Denis) – *Les chants de Mandrin* (Rabah Ameur-Zaïmeche) – *Et si on vivait tous ensemble ?* (Stéphane Robelin) – *Louise Wimmer* (Cyril Meene-gun) – *L'homme en plus* (*L'uomo in piu*) (Paolo Sorrentino) – *Sur la planche* (Leïla Kilani) – *La désintégration* (Philippe Faucon)