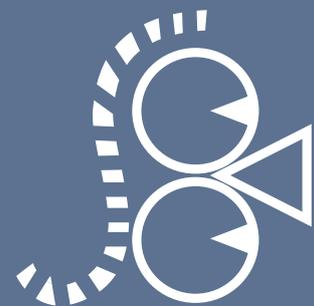


Vu de Pro-Fil



Dossier : La caméra dans tous ses états

N°15
printemps 2013

PRO-FIL - SIEGE SOCIAL :

40 Rue de Las Sorbes
34070 Montpellier

www.pro-fil-online.fr

SECRETARIAT NATIONAL :

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

secretariat@pro-fil-online.fr

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

COMITE DE REDACTION :

Jacques Agulhon	Nicole Vercueil
Maguy Chailley	Waltraud Verlaguet
Arielle Doman	Arlette Welty-Doman
Alain Le Goanvic	Françoise Wilkowski-Dehove
Jacques Vercueil	Jean Wilkowski
	Jean Michel Zucker

ONT AUSSI PARTICIPE A CE NUMERO :

Jean Philippe Beau	Pierre Alain Lods
Vincent Berthier	Jean Lods
Hans Hodel	Joëlle Meffre
	Pascal Perrin

Prix au numéro : 4 €
Abonnement 4 N° : 15 € / Etranger : 18 €

Imprim Sud - 83440 Tourrettes

ISSN : 2104-5798

Date d'impression : 6 Mars 2013

Dépôt légal à parution

Pro-Fil à travers la France :

Alsace / Mulhouse
Marc Willig - 06 15 85 61 95
ass.stetienne.reunion@wanadoo.fr

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

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

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

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

Hérault / Montpellier 2
Simone Clergue - 04.67.41.26.55
profil.montpellier@yahoo.fr

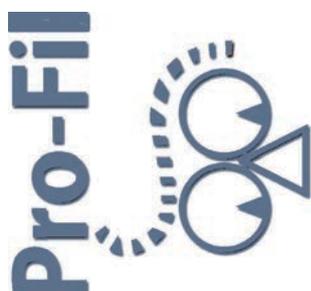
Ile de France / Paris
Jean Lods - 01 45 80 50 53
jean.lods@wanadoo.fr

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

Var / Fayence
Waltraud Verlaguet - 04 94 68 49 35
waltraud.verlaguet@gmail.com

Couverture :

Thomas Vinterberg, un des signataires du manifeste Dogme95, et sa 'camerawoman' Charlotte Bruus Christensen lors du tournage de *La chasse (Jagten)*



Edito

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.

Un air démocratique inspire-t-il Pro-Fil ? Cet éditto n'est pas signé du président... Quelle responsabilité ! Mais il y a de quoi dire en ce début 2013.

En effet, le Conseil d'administration tenu à Pomeyrol a décidé de promouvoir activement l'audience de Pro-Fil qui était restée stable depuis plusieurs années, la réconfortante arrivée de nouveaux groupes dynamiques ayant été compensée par des disparitions. Une campagne sera donc engagée d'abord auprès des responsables de paroisses protestantes, sans négliger, bien au contraire, l'ouverture enthousiaste vers tous les partenaires dont la présence s'est avérée déterminante pour la vitalité de Pro-Fil.

Ce qui me donne l'occasion de situer Pro-Fil et son « regard chrétien sur le cinéma » dans la perspective du 'sacerdoce universel', expression abstruse signifiant que chacun de nous a la responsabilité de comprendre ce qui lui est demandé. Pour nous, Profiliens, cela veut dire apprendre à penser par nous-mêmes (et bien sûr, le faire ensemble) cette image du monde que donne et que façonne le cinéma. Aussi notre dossier de ce trimestre, qui traditionnellement se penche sur la technique du cinéma (comment on fait, comment ça marche), nous fait-il aller au cœur de ce média : la caméra, et son usage.

Bonne projection !

Jacques Vercueil

2	Edito
	PLANETE CINEMA
3	Souriez, je vous prie...
4	Berlinale 2013
	La Belle de Renoir brille à Berlin
5	Entretien avec Volker Schlöndorff
6	Prix Max Ophuls
	Sans smoking ni paillettes
7	Max Ophuls : la caméra en mouvement
8	Champ-Contrechamp : <i>Dans la brume</i>
	Champ : Un opaque éclairé de l'intérieur
9	Contrechamp : Fleuve noir
	Entre réalisme et fantastique
	DOSSIER : LA CAMERA DANS TOUS SES ETATS
10	Paris, 1895
11	La caméra et ses mouvements : une brève histoire
12	Lorsque la caméra bouge et nous chahute
13	Le rap en images
	Quand on n'aime pas le rap
14	De la caméra à l'épaule à... ?
	Quand la caméra prend l'air
15	Le coin théo : Focale divine
	DECOUVRIR
16	La face cachée d'une étoile
17	Le modèle français du cinéma
	PRO-FIL INFOS
18	Entre tragédie et sérénité
19	Infos diverses
	A LA FICHE
20	<i>Reality</i>

Sommaire

Souriez, je vous prie...

Par cette invitation, les organisateurs du XVI^{ème} Festival chrétien du cinéma de Montpellier ont souhaité rompre avec le sérieux des années précédentes (Aimer - D'ici et d'ailleurs - Vivre...) et leurs films souvent durs ou dramatiques. Mais alors : de quoi et pourquoi sourit-on dans ces films réputés plus légers ? Un festival chrétien du cinéma peut-il distraire, faire sourire, tout en abordant des questions humaines importantes, et ce sans les trahir ?

Revenons sur certaines thématiques présentes dans ce festival et les films qui les illustraient.

Les relations familiales

Copacabana (M. Fitoussi) est le film le plus acerbe avec ce personnage de mère fofolle sorte d'« adulescente » dont les excès nous font rire par opposition au sérieux de sa fille, trop raisonnable. C'est un sourire attendri de nostalgie que provoque *La gloire de mon père* (Y. Robert) avec ces parents perçus à travers l'admiration d'abord inconditionnelle de Marcel, qui deviendra plus critique ensuite. Enfin *Good Bye Lenin* (W. Becker) aborde une sorte de passion amoureuse entre un fils et sa mère, le conduisant à des mises en scène rocambolesques qui deviennent comiques dans leur fragilité et leur improbabilité.

Le couple

Le Bal (E. Scola) nous fait sourire des manœuvres d'approche et tentatives de séduction de ces hommes et ces femmes, dans la situation si particulière d'un bal où les corps se regardent, se rapprochent et se touchent jusqu'à constituer un couple, le temps éphémère de la danse. Le titre *Carnage* (R. Polanski) annonce bien ce que vont révéler d'eux-mêmes ces deux couples réunis pour régler un problème de dispute entre enfants. Leur échange va dériver peu à peu vers des règlements de comptes dont la cruauté nous fait sourire car on y reconnaît des situations familiales. On sourit aussi du contraste entre l'allure policière du début de leur rencontre et la violence vers laquelle elle dérivera. Le ton est très différent dans *Fais-moi plaisir* (E. Mouret) où se joue dans un couple l'incertitude de la relation amoureuse. C'est un peu l'histoire de l'arroseur arrosé...

Les relations sociales

Comment se moquer efficacement du mépris qu'éprouvent certains hommes et femmes 'cultivés' envers leurs congénères incultes ? En montrant qu'on est toujours le 'beauf' de quelqu'un et que *Le goût des autres* (A. Jaoui) est toujours risible si l'on absolutise le sien propre. *Zelig* (W. Allen) montre un personnage dont la propension à vouloir être conforme à la norme, au modèle social dominant, le fait se transformer en une sorte de caméléon. Et l'engouement des médias pour de tels personnages étranges qu'ils utilisent à leur profit, est également ridiculisé. Le film *Carnage* (R. Polanski) témoigne également d'un rapport de hiérarchie sociale car les deux couples qui s'affrontent n'appartiennent

pas au même monde. Cette hiérarchie sociale peut-elle être gommée ? C'est ce que suggère le film *Les femmes du 6^e étage* (Ph. Le Guay) en faisant monter, sans grande difficulté, le banquier du premier jusqu'au sixième étage où il trouvera bon accueil et fraternité.

Un monde qui change

C'est le point de départ de *Chantons sous la pluie* (S. Dönnen), avec l'arrivée du cinéma parlant qui rend caducs et risibles tous les procédés dramatiques du cinéma muet. On est dans une problématique presque inverse dans *Good Bye Lenin* (W. Becker) puisqu'il s'agit là de gommer toutes les marques du changement du monde (la chute du Mur de Berlin) ce qui bien sûr s'avèrera intenable. Et de la confrontation entre ce monde nouveau apporté par l'Occident et le monde ancien de l'ère communiste naîtront toutes sortes de situations cocasses.... Même confrontation dans *Le concert* (R. Mihaileanu) où le nouveau monde russe est encore pénétré des travers de l'ancien monde soviétique, même si cela prend des figures nouvelles comme les mafieux riches.

La religion

Celle dont on se moque dans *Le petit monde de Don Camillo* (J. Duviols) est marquée par le contexte italien des années 50 avec les rivalités entre l'Eglise et le parti communiste, où chacun cherche à mettre l'autre en difficulté. *Le chat du Rabbin* (J. Sfar) situe la satire sur un plan plus philosophique que politique. Et l'on se moque des dogmes et des rituels figés, grâce aux questions habiles du chat à son maître. Ce chat qui parle utilise une rhétorique très juive et prend son interlocuteur au piège de ses propres contradictions, pour notre plus grand plaisir.

A travers le traitement de ces différents thèmes sur le mode léger ou de la comédie apparaît la possibilité d'une critique plus ou moins vive de certains travers, sans tomber dans la dramatisation. Cela permet de rester optimiste et d'avoir foi en la capacité humaine de se remettre en question et se transformer...



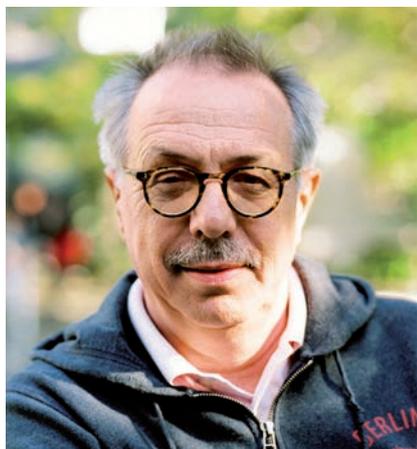
XVI^e Festival chrétien du cinéma
www.chretiensetcultures.free.fr

Voir le détail des films présentés sur notre site : mettez « festival chrétien » dans 'mot-clé' et « 2013 » dans 'les articles de l'an'

Maguy Chailley

Berlinale 2013

Le plus grand festival du film du monde ouvert au public



Interview de Dieter Kosslick, directeur du festival de Berlin

Vu de Pro-Fil : Comment définiriez-vous les critères de sélection de la Berlinale en comparaison avec d'autres grands festivals européens (Cannes, Locarno, Venise) ?

Dieter Kosslick : C'est très simple : nous cherchons tous les meilleurs films ! Un film doit être intéressant, il doit avoir quelque chose de particulier et il doit marquer le spectateur.

VdP : A la Berlinale, les spectateurs peuvent acheter des tickets. Pouvez-vous nous dire quel pourcentage du budget global est représenté par la vente de ces tickets ?

D.K. : Notre budget ne différencie pas précisément. Le budget global est de 21 millions d'euros. L'Etat fédéral couvre chaque année le financement de base à hauteur de 6,5 millions d'euros. Deux tiers des coûts de la Berlinale sont financés par les tickets de cinéma, les *sponsors*, le *merchandising* et les différents événements dans le cadre du marché du film.

VdP : Diriez-vous que la Berlinale est plutôt orientée vers le public ou plutôt vers le marché ?

D.K. : Nous sommes un festival pour les deux. Nous sommes aujourd'hui le plus grand festival ouvert au public du monde. En même temps notre marché du film est évidemment également un événement gigantesque pour les professionnels. La Berlinale est donc un mélange entre marché et festival.

Le défi pour la Berlinale consiste à apporter quelque chose à la fois aux professionnels, à la presse et au public, un public de 300 000 cinéphiles !

VdP : Il y a tant de sections qu'on est toujours frustré de ne pouvoir voir qu'un nombre limité de films. Pouvez-vous imaginer de participer à un fonds européen qui rendrait accessible sur internet, au prix d'un ticket de cinéma, tous les films qui ont été projetés lors d'un festival européen - en respectant les droits de diffusion bien sûr ?

D.K. : Oui, c'est toujours dommage que des films qui sont projetés parfois dans beaucoup de festivals, prennent ensuite la poussière sur une étagère, faute de trouver un distributeur. Nous sommes en train de réfléchir à des solutions multimédia, un genre de *cloud* pour des films de la Berlinale. Ce serait sûrement une bonne chose, surtout pour les jeunes réalisateurs. Il n'y a pas encore de projet concret, mais nous y pensons depuis longtemps.

Propos recueillis et traduits par
Waltraud Verlaquet

La Belle de Renoir brille à Berlin

* *shooting stars* : jeunes acteurs et actrices européens sélectionnés par un jury de professionnels.

Christa Thérét est parmi les '*shooting stars**' de la Berlinale 2013, les jeunes talents européens sélectionnés par un jury de professionnels.

Pendant le festival, ces étoiles naissantes sont mises en relation avec des professionnels, producteurs, directeurs de casting, mais aussi des acteurs plus âgés qui leur prodiguent leurs conseils. A part l'interview que j'ai pu avoir avec Christa

Thérét, j'ai pu assister à une table ronde avec l'ensemble des *shooting stars*. Ils sont tous remarquables, mais j'ai surtout été impressionnée par Mikkel Bø Folsgaard, qui ressemble plus à un ado enjoué et espiègle qu'au gagnant de l'Ours d'argent du meilleur acteur l'année dernière à la Berlinale pour son rôle du roi dans *Royal Affair* (de Nikolaj Arcel, 2012), et par Arta Dobroschi, connue en France dans

Trois mondes (de Catherine Corsini 2012) et *Le silence de Lorna* (des frères Dardenne, 2008), qui a grandi pendant la guerre au Kosovo et qui dit en substance : « Quand tu veux vraiment quelque chose et que tu y crois, même la guerre ne peut pas t'arrêter ».

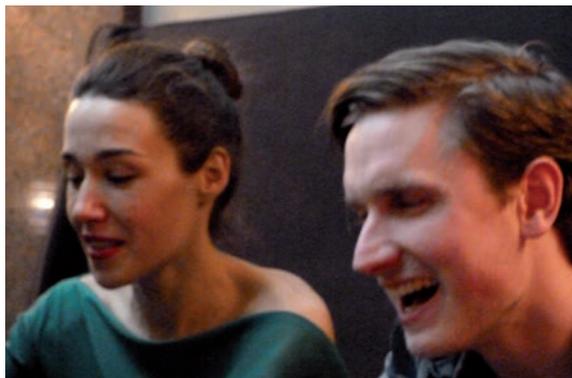
Christa Thérét impressionne par sa simplicité et sa fragilité. En la voyant 'pour de vrai', on ne suspecte pas ses talents d'actrice, je dirais même, on a du mal à la reconnaître. Elle évoque plus une adolescente un peu perdue que le personnage d'Andrée Heuschling dans *Renoir* (de Gilles Bourdos 2012).

Vu de Pro-Fil : Comment devient-on *shooting star* ?

Christa Thérét : C'est mon agent qui m'a proposée et j'étais soutenue par Unifrance. C'est ensuite le jury des *shooting stars* qui m'a sélectionnée.

VdP : Vous avez commencé très jeune. Comment êtes-vous venue au cinéma ? (suite page 5)

Arta Dobroschi et Mikkel Bø Folsgaard lors de la table ronde des *shooting stars*, Berlin 2013



Parmi les festivals

(suite de la page 4) **C.T.** : C'est une équipe de 'casting sauvage' qui m'a repérée dans la cour de l'école quand j'avais onze ans. Ils ont dit qu'ils cherchaient en fait un garçon, mais que ma tête leur plaisait. Ils ont demandé mon numéro de téléphone, je leur ai donné celui de ma mère, mais ils n'ont appelé qu'un an plus tard.

VdP : Vous avez tout de suite joué avec les plus grands. Comment vit-on cela quand on est adolescente ?

C.T. : C'est sûr qu'on a beaucoup affaire aux adultes, et qu'on n'a de ce fait pas une adolescence tout à fait normale. On mûrit peut-être plus vite. J'ai arrêté l'école à quinze ans pour faire des films. Le plus dur, c'est de résister à la tentation de la facilité, car on a de l'argent et aussi beaucoup de temps entre les tournages. Même si on fait trois films dans l'année, ça fait tout au plus quatre mois de tournage en tout. Il reste beaucoup d'intervalle.

VdP : Qu'est-ce que vous faites pendant ce temps ? Arrivez-vous à sauvegarder une vie privée équilibrée ?

Filmographie de Christa Thérêt

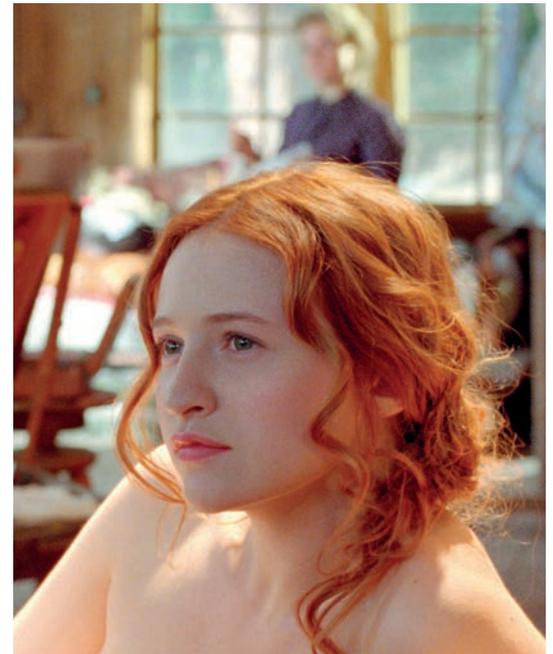
2012	<i>L'Homme qui rit</i>
2012	<i>Renoir</i>
2011	<i>Voie rapide</i>
2010	<i>La Brindille</i>
2010	<i>Le Village des ombres</i>
2010	<i>Mike</i>
2009	<i>Le Bruit des glaçons</i>
2008	<i>LOL (Laughing Out Loud) ®</i>
2006	<i>Et toi, t'es sur qui ?</i>
2005	<i>Le Couperet</i>

C.T. : Oui, j'écris, je peins un peu, mais je vois aussi mes amis, je sors...

VdP : Avez-vous un projet en cours ?

C.T. : Il y a trois projets en discussion, mais pour l'instant c'est encore au stade de la recherche de financement.

Propos recueillis par Waltraud Verlaquet



Christa Thérêt dans *Renoir* de Gilles Bourdos

Entretien avec Volker Schlöndorff

A l'occasion des 50 ans de l'amitié franco-allemande et des dix ans de l'OFAJ (Office franco-allemand pour la jeunesse), une table ronde a été organisée réunissant Volker Schlöndorff, Bruno Dumont, Pia Marais et Emily Atef sur « les traditions, les ruptures avec les conventions et les contre-courants politiques et sociaux dans le 7è art »*

 *voir le compte-rendu sur le site.

Après la table ronde j'ai pu m'entretenir avec Volker Schlöndorff.

Vu de Pro-Fil : Les réalisateurs de la Nouvelle Vague viennent de la critique. Peut-on dire du coup que, pour eux, le concept précède l'image ?

Volker Schlöndorff : Ceux qui sont venus de la critique, comme Godard, Truffaut, Chabrol... avaient effectivement une claire idée de ce que devait être pour eux le cinéma ; ils ont mis cette idée en pratique en insistant beaucoup sur la forme. Et ils l'ont fait avec une très grande sensibilité. Mais la Nouvelle Vague était constituée de deux courants, celui des critiques, mais aussi un autre, celui des professionnels du cinéma, comme Agnès Varda, Jacques Rozier ou Alain Resnais.

VdP : Peut-on dire que la Nouvelle Vague en France est plus esthétique, tandis que le Nouveau Cinéma allemand, qui est un peu postérieur, est plus politique ?

V.S. : Non, c'est un effet du temps. La fin des années 1950 était plus centrée sur une remise en question des traditions, tandis que la fin des années 1960 était plus politisée. Les films reflètent la problématique de leur époque.

VdP : Que pensez-vous du mouvement 'Dogme 95' ?

V.S. : C'est un pur manifeste de marketing. D'ailleurs ses signataires continuent à faire de bons

films sans respecter les principes émis alors.

VdP : Vous tournez dans différentes langues. Diriez-vous que la langue influence le contenu d'un film ?

V.S. : Bien sûr. Le cinéma français est très porté sur le dialogue. En allemand ce sont plutôt des films à thèse. Tandis qu'aux Etats Unis c'est l'action qui prime.

VdP : Quelle est selon vous l'influence de la technique sur le cinéma ?

V.S. : Énorme ! Pour la Nouvelle Vague, c'étaient des caméras plus mobiles et des pellicules plus sensibles qui ont rendu possible le tournage dans la rue. Aujourd'hui, la révolution numérique fait exploser les formes classiques du film. Avec des petits bouts pris sur le vif avec des téléphones portables, le film devient un bloc-notes. Mais comme des notes griffonnées ne font pas encore un roman, les produits filmiques ne font pas encore un bon film. Il faut s'inspirer de sa spontanéité, certes, mais ensuite il faut travailler dessus pour élaborer une structure.

Propos recueillis par Waltraud Verlaquet



Bruno Dumont et Volker Schlöndorff lors de la Table ronde à Berlin 2013

 Le prix du jury œ c u m é n i q u e dans la sélection officielle a été attribué à *Gloria* de Sebastián Lelio, Chili/Espagne 2012. Pour les détails et les autres prix, voir la page 'Berlin' sur notre site.

Prix Max Ophuls

Interfilm depuis 1985 à Sarrebruck

 Voir la page du festival de Sarrebruck sur notre site.

Voyez aussi l'article de Jean-Michel Zucker sur le festival de Belfort sur le site : mettez "Belfort" comme mot-clé.

Depuis plus de 30 ans se déroule en janvier à Sarrebruck le festival *Prix Max Ophuls*, plateforme très importante pour les jeunes talents germanophones. Créé en 1980 par Albrecht Stuby, un promoteur régional du cinéma indépendant, le festival débuta avec 700 spectateurs. Depuis, le public et le nombre de films inscrits n'ont cessé d'augmenter - plus de 42 000 visiteurs en 2013.

C'est un des plus grands réalisateurs européens du XX^{ème} siècle qui donne son nom au festival. Max Ophuls (1902-1957), né à Sarrebruck, a quitté sa ville natale pour travailler au théâtre avant de réaliser ses premiers films à Berlin. D'origine juive, il a émigré en France, puis aux Etats-Unis, d'où il est rentré en Europe dans les années 1950 pour réaliser des films et des projets de théâtre en France et en Allemagne. Le cinéma comme forme artistique et la longue tradition de l'histoire du cinéma allemand à laquelle fait référence le nom de Max Ophuls constituent la base du festival.

INTERFILM y est présent avec un jury depuis 1985 suite aux relations amicales entre Ron Holloway d'INTERFILM et Albrecht Stuby. Pour doter le prix

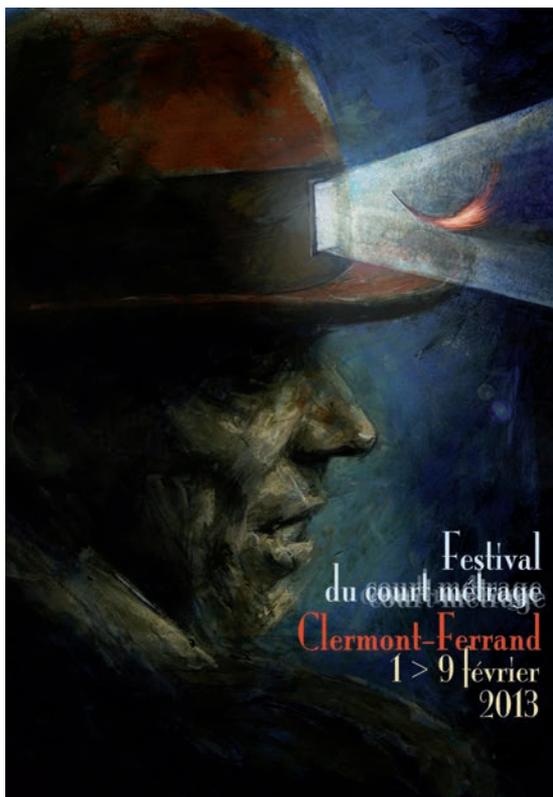
de cette année fondatrice, les membres du jury (entre autres Dorothea Holloway et Jan Hes, le secrétaire général d'INTERFILM décédé en 1991) ont mis la main à la poche. Même si INTERFILM ne dispose plus, comme ce fut le cas au début, du mécénat public ni des Eglises protestantes, le festival tient à la présence de notre jury et nous y sommes très bien et chaleureusement accueillis. A noter : aux côtés des jurys officiels des différentes sections existe un jury de jeunes venant d'un lycée franco-allemand.

Cette année, le prix d'INTERFILM comprenait pour la première fois une invitation au réalisateur gagnant pour participer à un jury INTERFILM ou œcuménique selon ses disponibilités. C'est Stefan Schaller qui a obtenu le prix pour son film *Cinq ans de vie (Fünf Jahre Leben)*, un film qui raconte l'histoire de Murat Kurnaz, un Germano-Turc, qui a été arrêté par les Américains lors de son voyage au Pakistan, accusé de terrorisme, emprisonné à Guantanamo pendant cinq ans et finalement libéré faute de preuves.

Hans Hodel, Président d'INTERFILM

Sans smokings ni paillettes

Clermont-Ferrand, c'est le Cannes du court



Des courts qui viennent de tous les horizons dans la froideur Auvergnate depuis 35 ans.

Le plus grand festival et marché de courts-métrages au monde se déroule pour moitié dans les amphithéâtres des facultés clermontoises qui sont équipées de cabines de projection et de projecteurs 35mm. Les fondateurs y animaient un cinéclub qui existe toujours comme l'un des plus actifs en France.

Plus de 500 films toutes sélections confondues : nationale, internationale, collections, rétrospectives, labos... avec à chaque édition un pays mis à l'honneur, cette année l'Inde.

Pour nous, projectionnistes, le jeu a longtemps consisté à assembler puis à projeter des programmes contenant jusqu'à 15 films de durées extrêmement variables, dans différents formats et langages, ce qui nécessitait un gros travail d'organisation en amont. Puis la pellicule 35 mm a cédé partiellement la place aux cassettes vidéo Béta, ce qui réduisait les opérations de montage et de collage.

Cette année, les cassettes vidéo ont disparu ; 80% des films sont sous formes de fichiers immatériels, déjà stockés en cabine à notre arrivée dans les disques durs de serveurs multimédia (sorte de lecteur dvd amélioré).

Une fois connues les subtilités de ce nouveau lecteur multimédia, il suffit d'éteindre la lumière de la salle et de lancer la lecture du programme....

Heureusement pour nous, les projecteurs 35mm sont encore mis à contribution cette fois-ci pour les films indiens (en raison d'une quantité invraisemblable de formats et de supports inexploitable...)

L'an prochain, d'autres changements s'annoncent également puisque le cinéma numérique frappe à la porte des cabines de projection des amphis clermontois.

Si les supports et les technologies changent à un rythme qui ne semble pas vouloir ralentir, la poésie des courts, la passion des cinéastes, et l'intérêt du public restent ici intacts au fil des ans.

Clermont, des films courts à vivre sans modération.

Pascal Perrin, projectionniste

Arrêt sur image

Max Ophüls : la caméra en mouvement

Après *La Ronde* et avant *Lola Montès*, Max Ophüls adaptait Guy de Maupassant dans trois de ses Contes en tournant *Le Plaisir*, un triptyque ayant *La Maison Tellier* pour joyau central.

Dans *Le Plaisir*, on parle d'amour, et le thème se décline entre légèreté et gravité. *Le Masque*, premier volet de cette leçon particulière, commence par un aspect des plus festifs du plaisir : le bal.

Nous sommes en 1952, Ophüls atteint une maîtrise totale de la mise en scène et utilise la technique du mouvement de caméra avec l'esthétisme raffiné qu'il a élaboré. En quelques plans-séquences et travellings bien dosés, le tourbillon du plaisir, porté par la musique d'Offenbach, nous amène au désir de renoncer à cette vaniteuse agitation.

De gauche à droite

La voix off de Maupassant, dans le premier plan-séquence, nous offre une place de choix dans l'obscurité auprès de lui, soutenue par un travelling d'accompagnement de gauche à droite, allant du haut de l'enseigne lumineuse au cœur de la rue populeuse du samedi soir, vers le palais de la danse. La caméra suit le mouvement humain et semble être le spectre de Maupassant, faisant une plongée littérale dans le monde du XIX^e en l'illustrant par la parole : « La foule entrainait comme l'eau dans une vanne d'écluse ».

Fixe

Les scènes suivantes sont tournées avec une caméra fixe et des plans courts, qui nous exposent le palais comme un cadre parfois incliné, délimité par son architecture : piliers, vitres peintes, stucs et arches surchargés de lustres, boules et sculptures baroques. L'agitation de la foule qui pénètre dans ce temple du plaisir et s'entrechoque dans les galeries est d'autant plus saisissante.

De droite à gauche

A l'extérieur apparaît le personnage central, le danseur de quadrille sous son masque simulant la jeunesse, en travelling de droite à gauche, bondissant vers l'entrée du palais. A l'intérieur un travelling ne le lâchera pas dans sa progression jusqu'à la piste de danse, centre névralgique dont l'orchestre est le cœur. Il monte, descend, bouscule, s'essouffle, pour arriver à temps au début de la danse, talonné par la caméra qui accompagne le mouvement latéral sur 360 degrés et qui se calme le temps de suivre les pas des danseurs et d'assister à son vain tourbillon, précédant sa chute.

Le transport du corps vers les coulisses calme un peu le rythme, avec les plans de coupe de l'orchestre qui reprend la musique sur ordre du maître des lieux.

Et on tourne

Lorsqu'on demande au garçon d'aller chercher le docteur, le rythme reprend de plus belle avec un dernier plan-séquence refaisant le même trajet avec lui : monter, descendre au milieu de la foule, traverser la piste.

Le docteur est happé par une femme ravissante qui essaie de l'entraîner, mais il doit la laisser partir et elle replonge dans le flot retrouvant un cavalier. Alors la caméra, laissée seule et qu'on dirait ivre à son tour, tourne sur elle-même, encerclée par ces inconnus en plans rapprochés, qui dansent d'un air totalement indifférent... Heureusement le plan termine sa course sur l'orchestre, seul point stable du spectacle, nous empêchant de perdre l'équilibre !

Le plan-séquence utilisant le travelling accentue la profondeur de champ qui peut mettre en valeur une action secondaire ou nous la faire découvrir avant qu'elle ne prenne la place principale. Ainsi nous voyons la femme qui voit le docteur et vient vers lui avant qu'il ne la remarque, accentuant encore l'intérêt dramatique et notre implication dans la scène.

Arielle Domon



Le Plaisir de Max Ophüls

Un film opaque éclairé de l'intérieur

Dans la brume
de Sergei Loznitsa

Russie, Lettonie,
Allemagne, Pays Bas
2013

Avec :
Vladimir Svirskiy
Vladislav Abashin
Sergeï Kolesov

V. la fiche du film
sur notre site.



Voici un des films les plus saisissants sortis sur nos écrans ces dernières semaines. Inspiré d'un des plus grands romans de l'écrivain de guerre biélorusse Vassil Bykov, artilleur à 17 ans dans l'Armée rouge, il est le 2^{ème} long métrage de son compatriote Sergueï Loznitsa, admirateur de Bresson, Dreyer et Ozu.

Aride, austère et âpre, ce film opaque et éclairé de l'intérieur est d'une sombre et envoûtante beauté. Son propos est de déployer aux yeux du spectateur un questionnement éthique sur la responsabilité et la culpabilité.

Les faits

De quoi s'agit-il ? En 1942, sur le front biélorusse, après un sabotage ferroviaire, l'occupant nazi exécute des résistants mais libère un des cheminots arrêtés, Souchenia, sans doute pour que, suspect d'avoir trahi, il appelle la vengeance de la résistance et serve d'appât. Il est en effet aussitôt soupçonné de collaboration et voué à la vengeance de la résistance, qui envoie chez lui deux partisans, Bourov et Voïtik, qui ont pour mission de le liquider. Il va devoir quitter la douceur de son foyer, sa femme qui, pas plus que le spectateur, ne sait s'il a ou non trahi, et son enfant, et partir avec seulement une pelle pour creuser sa tombe.

Dans les pas de Dostoïevski

C'est là le point de départ d'un itinéraire physique et spirituel qui évoque irrésistiblement le meilleur du grand cinéma russe, au plus profond de la dernière forêt primaire d'Europe, dont une très belle photographie sculpte toutes les gammes de vert. Déjà la scène d'ouverture est impressionnante : plan séquence sur trois hommes qui marchent à la potence, tête baissée, le visage tuméfié,

entourés de militaires. L'exécution se déroulera hors champ, entendue mais non vue, perceptible au travers d'une bande son qui distille la peur et la mort. Trois grands retours en arrière, qui retracent trois moments décisifs de la vie, pendant la guerre, de Souchenia et de ses deux bourreaux, jetteront pourtant le doute sur le bien-fondé de cette vendetta et éclaireront les aspirations et les comportements de ces 3 hommes : Souchenia, figure dostoïevskienne humblement christique et archétype de l'homme simple qui subit la guerre, ne pourra pas prouver son innocence, et va cependant choisir la vie bonne et le chemin de la sainteté ; Bourov, dur, obstiné et méfiant, incarne l'homme en proie au doute ; Voïtik est la représentation même du méchant, matérialiste primaire sorti du moule de l'éducation soviétique, et à la seule recherche de la satisfaction égoïste de ses besoins immédiats. Dans le brouillage des contours du Bien et du Mal que suggère la violence et la bassesse du monde pécheur qui l'environne, le héros poursuit son ascension morale, et donne, par son comportement antinomique, l'image d'un homme qui souligne chez les autres la perte des valeurs dont lui-même a su se garder.

Grandeur tragique

C'est pour moi une très grande injustice de ne pas avoir inclus dans le palmarès de Cannes 2012 ce film tragique mais superbe, illuminé par le comportement fraternel du héros et bien digne de retenir l'attention d'un jury œcuménique. Sans aucune prétention psychologique, le réalisateur, digne représentant de cette école de l'inquiétude morale si bien représentée en Europe de l'Est, invite par ce film le spectateur à une réflexion jamais didactique sur la vérité, la liberté, et le courage. Dans l'univers de cette forêt, *no man's land* métaphorique d'une humanité en déroute en quête de l'essentiel, le cinéaste construit un grand film où le fond et la forme, indissociables, répondent à une même nécessité.

Jean-Michel Zucker



Dans la brume de Sergei Loznitsa

Fleuve noir

N'en jetez plus, la cour est pleine ! On avait déjà admiré dans *Ma joie (Schastye moïe)* le noir absolu dans lequel disparaissait le héros en fin de film, histoire de bien montrer que l'avenir est bouché. Ici, c'est derrière une brume d'un blanc aveuglant qu'il met fin à son existence. On ne sera pas surpris que, pour ces joyeux effets, Sergeï Loznitsa ait à nouveau fait appel aux images d'Oleg Mutu, chef opérateur spécialiste des ambiances déprimantes (*My Joy, 4 mois 3 semaines 2 jours, Au-delà des collines...*).

Indiscutablement, les intentions du film méritent notre respect : ces deux hommes, le bourreau et surtout sa victime, manifestent dans leur interminable et absurde confrontation un respect de l'autre et de soi-même que tout pourrait leur interdire. Des circonstances incontournables les ont condamnés à cette situation, mais au plus profond de l'horreur tous deux conservent une humanité surhumaine, même le bourreau.

Cependant, si la lenteur et le silence sont propices au

recueillement (pensons aux Chartreux de Gröning) point trop n'en faut, et les paupières s'alourdissent sous l'accumulation des longueurs superflues. Le scénario abonde en pesantes analepses et en portraits ou esquisses de personnages veules, sadiques et immondes qui servent à mettre en relief la grandeur de nos condamnés ; et pendant la nuit qui occupe une grande partie du film, une lune miraculeuse vient éclairer aussi bien de devant que de derrière, et en fait d'où qu'il en soit besoin, nos protagonistes lors des longs tableaux noirs de leur cheminement au sein de la forêt.

Le sentiment initial d'un beau film affirmant l'absurdité du mal et la résilience du bien finit par s'effacer devant la complaisance lassante du réalisateur envers les tours de force moraux de son héros, et sa propension mal contrôlée à tout peindre au goudron. On peut prédire à Loznitsa un riche avenir : brutalité, cruauté, souffrance, ne sont pas des espèces en voie de disparition.

Jacques Vercueil

Entre réalisme et fantastique

Les films de Jean-Claude Brisseau, personnalité dérangeante, cinéaste autodidacte et marginal, traitent de la violence sociale, du mysticisme et du plaisir féminin.

Au festival de Locarno 2012, il reçoit le Léopard d'Or pour son onzième long métrage *La Fille de nulle part*, film hyperréaliste et fantastique, fait 'maison' et tourné en numérique pratiquement sans budget dans l'appartement non retouché du cinéaste tapissé d'affiches de cinéma et de livres, avec lui-même et son assistante dans les rôles principaux.

Michel, un vieux professeur de maths, solitaire et désenchanté, vit seul depuis la mort de sa femme et travaille à l'écriture d'un essai sur les croyances. Il recueille Dora, une très jolie jeune femme SDF qui s'est fait tabasser par un homme. Elle s'installe chez Michel le temps de se remettre. Elle prend une douche, porte des tenues légères, se prend d'une réelle d'affection pour le vieil homme. Michel/Brisseau repousse paternellement les avances de Dora qui lui rappelle sa défunte compagne, à un point tel qu'il croit voir en elle sa réincarnation et s'accroche à l'idée qu'aurait bénie Cocteau que les amants séparés par la mort auraient ainsi la faculté de se retrouver périodiquement.

Réalisme quotidien et bouffées de fantastique visuel et auditif coexistent à tous moments (vision érotico-mystique d'un superbe plan préraphaélite - une jeune femme nue allongée sur une draperie repris du reste sur l'affiche du film - agitation mystérieuse dans le couloir que traversent des spectres). Brisseau impose le surnaturel dans un endroit aussi banal qu'un appartement parisien, il évoque les esprits autour d'une table et réussit à nous convaincre que les fantômes nous environnent. Avec son corps lourd et son visage buriné, Brisseau n'a évidemment pas le talent de comédien de Depardieu, dont il rappelle un peu l'allure générale, mais ses maladresses et sa façon de se mettre à nu devant la jeune femme sont à la fois touchantes et fascinantes. Il ose se mettre en scène avec autodérision, et déploie une fraîcheur et une sincérité humaine magnifiquement attachante. Son interprétation brute de décoffrage ne doit pas faire oublier d'applaudir Virginie Legeay, d'un naturel confondant et qui explore avec un innocent acharnement le bonhomme Brisseau. Surgi de nulle part, ce film de chambre, qui baigne dans un ésotérisme distancié, souligné par le sublime *adagietto* de la 5^{ème} symphonie de Mahler, se présente comme une fable, un conte dans lequel un ogre bienveillant se fait tout petit devant une poupée et où tous deux prennent soin l'un de l'autre dans la complicité. Bien loin de le trouver dans le registre ambigu voire scabreux où il l'attendait, le spectateur contemple avec surprise et émerveillement le film le plus chaste du réalisateur.

Jean-Michel Zucker

Jean-Claude Brisseau et Virginie Legeay dans *La fille de nulle part*



 voir la fiche sur le site

La diversité des positions de la caméra, voilà ce qui donne au cinéma, selon Henri Agel, son « mode spécifique d'expression ». Cadrages, choix des plans, angle de prises de vue, fixité et mouvements de la caméra : chaque réalisateur exprime sa vision du monde et la livre à notre appréciation.

Le présent Dossier met l'accent sur une certaine tendance à faire bouger la caméra : accrochez-vous !

Paris, 1895

L'invention de la caméra donne naissance au cinéma

Le cinéma est né dès qu'ont pu s'associer deux pistes de recherche explorées au 19^{ème} siècle, la première pour créer l'illusion du mouvement et la seconde inventée par Nicéphore Niepce, la photographie.

Partant du phénomène de la persistance rétinienne, connu depuis l'Antiquité, différents inventeurs se penchent alors sur la reproduction du mouvement. Ils y parviennent en constatant qu'il faut au minimum 16 images par seconde pour donner l'impression de continuité. Cette fréquence sera la norme jusqu'à l'avènement du cinéma parlant (1929) où l'on passera à 24 images/seconde pour permettre la synchronisation du son.

Mais comme les caméramans tournent avec une manivelle jusqu'en 1920 - date d'apparition de la caméra électrique - la fréquence des images n'est pas fixe et varie entre 12 et 20 images/seconde, suivant la dextérité de l'opérateur. Cela engendre accélérations ou ralentissements lors des projections.

C'est un Américain, Thomas Edison, qui a mis au point la première caméra de l'histoire du cinéma, le kinétoscope, dès 1894. Cette machine à sous comportait une boucle d'environ 20 mètres de pellicule qui défilait de façon continue derrière un oculaire individuel. Il est remarquable que les spécifications d'Edison - largeur du film de 35 mm, disposition et nombre de perforations par image - soient toujours d'actualité.

La griffe des frères Lumière

Mais l'innovation fondamentale qui a donné naissance au cinéma revient aux frères Louis et Auguste Lumière. Ces deux Lyonnais perfectionnent le kinétoscope en lui ajoutant un mécanisme d'avance intermittente, une 'griffe', qui permet

à la pellicule de défiler automatiquement devant l'obturateur. Jusqu'au numérique, toutes les caméras et tous les appareils de projection seront fabriqués grâce à cette technologie.

Ainsi peut avoir lieu la première projection de l'histoire, le 28 décembre 1895, dans un sous-sol du Grand Café à Paris : 20 minutes de cinéma, avec notamment *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* et *L'arroseur arrosé*. Le succès est immédiat et l'exploitation commence l'année suivante en France, mais aussi à Londres et à New York.

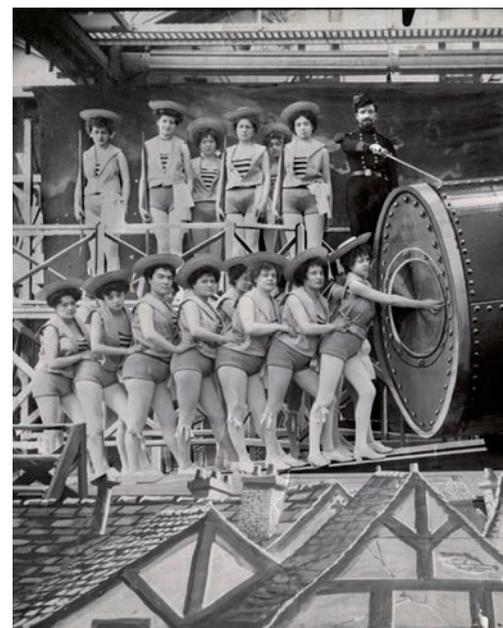
Les questions techniques réglées, il faut assez vite penser au contenu des films. En effet, dès 1897, le public commence à devenir plus exigeant et boude les salles obscures, las de voir éternellement les trains entrer en gare ou les bébés déjeuner.

Georges Méliès a l'idée de re-

constituer l'actualité et il tourne avec des figurants le couronnement du tsar, la dégradation de Dreyfus, etc. Mais la principale marque de son génie est d'avoir, selon sa propre expression, lancé le cinéma « dans sa voie théâtrale spectaculaire », dont le meilleur exemple est *Le Voyage dans la lune* (1902). La caméra quitte le plein air des frères Lumière pour une mise en scène en studio, à Montreuil, avec les premiers effets spéciaux.

Dès lors on prendra l'habitude de travailler en décors artificiels, l'installation des techniciens en plein air étant réservée aux actualités ou aux documentaires. Le cinéma devient une industrie, avec ses règlements et ses contraintes. Il faudra attendre les progrès technologiques permettant des appareils plus maniables pour que la caméra ressorte dans la rue, comme en France dans les années 1960, avec la Nouvelle vague.

Jean et Françoise Wilkowski



Le Voyage extraordinaire suivi de Le Voyage dans la lune

Dziga Vertov : du 'ciné-œil' à l'Homme à la caméra

Peu après la Révolution russe, ce cinéaste soviétique exalte les pouvoirs de la caméra, un 'ciné œil' grâce auquel le travailleur bénéficierait d'un nouveau regard. « Ne copiez pas sur les yeux », « A bas les 16 images/seconde » de l'enregistrement passif sont ses mots d'ordre. En 1929, son *Homme à la caméra*, qui n'a « ni scénario, ni décor, ni acteurs », affiche le « but de créer un langage cinématographique absolu et universel ».

La caméra et ses mouvements

Une brève histoire

Au tout début du cinéma, il a fallu régler le problème mécanique du défilement de la pellicule car chaque image est fixe mais l'entraînement intermittent des images crée le mouvement continu. Ainsi, à la base même de la technique, nous voilà face aux deux concepts de **fixité** et de **mouvement**, entre lesquels vont osciller les prises de vue. Mais dans l'action de la prise de vues, c'est de l'utilisation de la caméra qu'il s'agit.

Naissance du travelling (et du panoramique)

En 1895, la caméra était fixe, rigoureusement fixe ! *La sortie des usines Lumière, L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* sont, comme tout le monde le sait, les célèbres exemples de 1895. Mais très

rapidement, les opérateurs des frères Lumière, envoyés dans le monde entier pour effectuer des reportages sur les grands événements, ont su exploiter la technique du travelling. On raconte que c'est un opérateur qui a fait cette découverte à Venise, en filmant le Grand Canal juché sur une gondole ! Ainsi est né le premier mouvement de caméra, grâce à l'artifice de la poser sur un bateau, un train, une automobile (Vertov). Entre temps, le fait de faire tourner la caméra sur son pied a permis de mettre en évidence le panoramique. Il faut bien avoir à l'esprit que le cinéma était à ses débuts très influencé par le théâtre. Il suffit de regarder les films de Méliès

ou de Charlie Chaplin. La caméra est en général perpendiculaire à la scène de tournage, les personnages s'activent devant nous, entrent dans le champ et en sortent par les côtés du cadre. C'est en 1916 (*Intolérance*) que Griffith réalise un très long travelling sur des rails. Mais la création d'un réel langage cinématographique a commencé en 1924 avec *Le dernier des hommes* de Murnau. C'est à ce moment de l'histoire du cinéma qu'on a commencé à parler de caméra mobile. Celle-ci se déplace parmi les personnages, et pas seulement devant eux.

Outre les mouvements latéraux avant, arrière (utilisation de rails), les mouvements de grue donnent un sentiment étonnant de mobilité avant, arrière, vers le haut, vers le bas (un bel exemple est le début de *Robin des Bois* de Michaël Curtiz). Puis cela s'est perfectionné avec l'utilisation du zoom qui est un changement de focale sans déplacement d'appareil.

Quand tout se met en mouvement

Une certaine frénésie des mouvements de caméra s'affirme avec l'invention de caméras légères (la Nouvelle vague), l'apparition de la miraculeuse 'steadicam', système stabilisateur de prises de vue, et enfin, la caméra à l'épaule, qui marque une étape importante vers une exploration sans limites de l'espace.

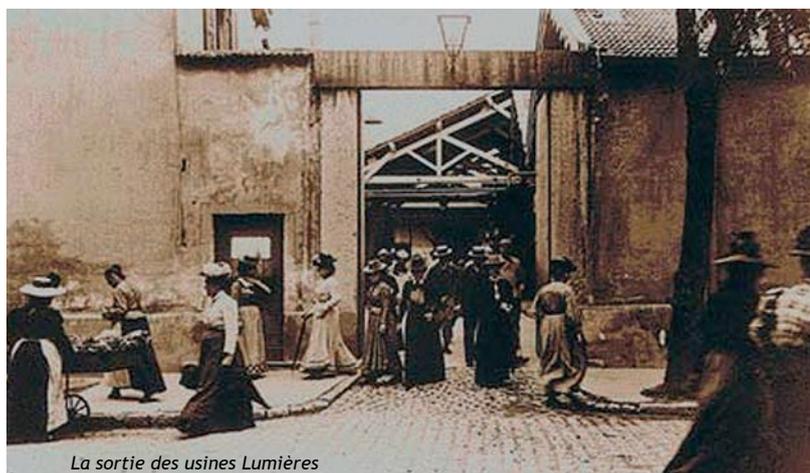
Je citerai trois exemples pour tenter de dégager l'intentionnalité des cinéastes dans l'utilisation de caméra mobile.

- 1- *Quand passent les cigognes* du cinéaste russe Mikhaïl Kalatozov, réalisé en 1957 en période de 'réalisme socialiste'. Les mouvements surprenants d'une caméra virevoltante témoignent d'une mise en cause de l'académisme pesant des censeurs,
- 2- *A bout de souffle* (1959), film-manifeste de la Nouvelle Vague : scénario original, et non adaptation de roman ; décors naturels (la caméra prend l'air !) ; matériel de tournage léger et très maniable ('cameflex' à l'épaule) ; équipe réduite. Le film a séduit par le ton nouveau de liberté qui en émane.
- 3- *Breaking the Waves* (1996) du Danois Lars von Trier, chef de file avec Thomas Vinterberg de 'Dogme95', sorte de mouvement-secte du cinéma. Ces préceptes énoncés avec aplomb et un brin d'insolence, dont la caméra à l'épaule, ont été assez vite oubliés par leurs propres inventeurs ! Mais le choc fut immense sur les spectateurs, la caméra ne cesse de virevolter autour des personnages, contribuant à nous communiquer le malaise de l'héroïne.

En guise de conclusion

D'autres exemples sont à lire dans ce numéro, jusques et y compris le tout récent *Rengaine* ! Dégager l'intention du cinéaste, voilà l'objectif de toute analyse.

Alain Le Goanvic



La sortie des usines Lumière

Lorsque la caméra bouge et nous chahute

Comment trouver du sens à cette agitation de la caméra que certains films nous proposent (nous imposent ?).

S'agit-il d'une simple lubie du réalisateur plus ou moins inspiré par le 'devoir' de caméra à l'épaule du 'Dogme 95' ou faut-il y voir un procédé qui rajoute du sens aux images ? Et quel sens ? Prenons deux exemples pour tenter de répondre à ces questions.

Inguelezi de François Dupeyron.

L'argument est le suivant : Geneviève vient de perdre son mari, ce qui la laisse complètement désespérée. Débarque dans sa vie un clandestin kurde qui cherche à gagner l'Angleterre. D'abord hésitante puis consentante, elle le prend en charge pour le conduire jusqu'à Londres.

La caméra nous chahute dès le départ, nous faisant vivre physiquement le désarroi et la douleur de Geneviève, qui ne peut se résigner à participer à la cérémonie du cimetière et court chercher dans la nature un endroit pour crier sa douleur. Ces images chaotiques et agitées nous accompagnent tout au long de son périple vers l'Angleterre. Et c'est peut-être le reproche que l'on peut faire à Dupeyron : n'avoir pas suffisamment varié sa manière de filmer, au risque de faire perdre peu à peu leur signification à ces images heurtées. Il s'en dégage tout de même dès le début un grand pouvoir de suggestion de l'état émotionnel dans lequel se trouve la jeune femme, à la suite de son deuil, et dans la confrontation à cette situation inédite qui l'interpelle : que faire pour ce clandestin que le hasard d'un accident de la route lui a fait rencontrer ?

Les bêtes du sud sauvage de Benh Zeitlin

Le film nous montre Hushpuppy et son père persistant à vivre dans le bayou, entourés de quelques bêtes plus ou moins domestiquées et malgré la fureur des éléments. Dans ce film sont innombrables les situations qui peuvent justifier la mobilité apparemment désordonnée de la caméra : le lieu de vie de Hushpuppy n'est-il pas sans équilibre ? Un sol à la stabilité incertaine qui s'érode, une cabane bancal, des trajets agités et sans verticalité assurée. Les relations avec son père vivent souvent au combat mi-taquin mi-agressif et se poursuivent dans des courses au cours desquelles la caméra suit les corps du père et de sa fille. Lors de la fête à laquelle on assiste au début du film des secousses diverses ébranlent l'écran : feux d'artifice, fusées, explosions de joie plus ou moins alcoolisées, courses joyeuses en déséquilibre, tout cela suivi de près par la caméra. Lorsqu'éclate la tempête et sévit l'ouragan, tout tremble et les soubresauts de la caméra se confondent avec l'agitation des éléments. Curieusement, c'est lorsque les habitants du bayou, envahi par les eaux, le parcourent sur des bateaux de fortune que la caméra se calme et reste à peu près stable, nous montrant que c'est là leur lieu d'ancrage et d'enracinement.

Intérieur - extérieur

A travers ces deux exemples apparaissent des significations différentes de cet usage de la caméra extrêmement mobile et sans support stable. Dans *Inguelezi* c'est le monde intérieur de Geneviève qui est en cause et ainsi représenté. Dans *Les bêtes du sud sauvage* c'est le monde extérieur et les actions qui s'y déroulent qui sont signifiés. Certains critiques ont analysé le film dans des termes sans ambiguïté : « polyphonie étourdissante et panthéiste librement inspirée de l'ouragan Katrina », « torrent de sensations », « fin du monde ». Alors comment le spectateur reçoit-il ces images, habitué qu'il est à des écrans beaucoup plus fixes et rassurants ? Décontenancé, il peut rejeter ces films dont la forme le déroute et l'ébranle, y compris physiquement. A moins que des échanges comme ceux qui ont lieu à Pro-Fil, l'aident à comprendre la portée signifiante de ces procédés.

Maguy Chailley

Marie Payen et Eric Caravaca dans *Inguelezi*



Le rap en images

Je veux défendre ici un des aspects de *Rengaine* qui a surpris, et parfois irrité, plus d'un spectateur : son écriture, à base essentiellement de 'caméra à l'épaule'. Parler de caméra à l'épaule est d'ailleurs en dessous de la vérité. Il faudrait parler de caméra au coude, au genou, au gros orteil du pied droit, que sais-je encore, tant Rachid Djaïdani s'ingénie à couper, à morceler, à multiplier les angles, l'ensemble relevant d'un dessein extrêmement voulu, abouti. Et justifié. Et cela au moins pour deux raisons.

La première est que ce film se déroule dans le monde déconstruit, chaotique, des arrondissements à forte population immigrée, et que sa forme en est le reflet : l'écriture de *Rengaine* est au cinéma classique ce que le verlan est à la langue de Voltaire et le rap à la musique classique. Elle est une affirmation d'indépendance, une volonté revendicative de marquer une différence et une identité : celle des quartiers dits 'difficiles'.

La seconde raison est que cette déconstruction fait partie de la construction même du film : de même que l'on ne découvre que peu à peu la situation et les personnages, de même on ne prend connaissance de ces derniers que par bribes progressives. Ainsi, de Slimane, on ne verra d'abord que l'avant trépidant de sa moto, puis les yeux et leurs valises sous les paupières,

puis le nez en bec d'aigle, puis, enfin, le visage tout entier : la progression dans la connaissance de l'histoire est accompagnée par une progression dans la découverte de l'univers visuel.

Mais, en même temps, et c'est là un autre résultat de cette forme d'écriture, le suspense dramatique dans lequel est plongé le spectateur est accentué par une insécurité et une 'frustration' liées au flot d'images, à la fois trop parcellaires et trop rapides. Comment peut-on dire de ce film, comme je l'ai lu, qu'il est filmé n'importe comment ?

Jean Lods

Rengaine

de Rachid Djaïdani
France 2012

Avec :
Slimane Dazi
Sabrina Hamida
Stephane Soo Mongo

V. la fiche du film sur
notre site.



Slimane Dazi dans *Rengaine*

Quand on n'aime pas le rap

Le film *Rengaine*, qui a déçu beaucoup de spectateurs mais reçu un accueil favorable de la critique, montre les divergences importantes qui peuvent parfois exister entre spectateurs et critiques professionnelles.

Il est évident que la manière de filmer 'caméra à l'épaule' et même plus, comme le souligne Jean Lods, avec des plans très rapprochés aux angles multiples et un montage morcelé et heurté, tant apprécié par les critiques, devient très vite lassante et même fatigante. Ce procédé répétitif est pour beaucoup dans mon opinion négative du film. Trop de mouvement tue l'effet recherché. Bien sûr que cet effet était voulu et faisait partie de la construction du film. C'était un parti pris et un choix délibéré pour donner plus de violence et de rage à son propos, mais cela ne prouve pas sa

valeur et, si pour Rachid Djaïdani c'était un moyen d'exprimer l'identité ou le langage des quartiers difficiles, je ne suis pas persuadé qu'il ait atteint son but.

Ce procédé semble plutôt masquer le faible budget de son film et ses difficultés financières pour le réaliser.

D'autres aspects du film n'ont fait que renforcer mon malaise ; fratrie parisienne de 40 guère plausible et ne permettant pas de donner beaucoup de consistance aux personnages, héros à la conduite loin d'être exemplaire et en plus amoureux d'une juive, scène factice de torture inutile au procédé douteux. Beaucoup de réticences qui font que décidément je n'arrive pas à apprécier peut-être à sa juste valeur ce film.

Vincent Berthier, cinéophile

De la caméra à l'épaule à... ?

La 'caméra à l'épaule' est apparue d'abord comme un progrès économique en permettant de baisser le coût des tournages. Progrès économique et révolution stylistique : le suivi au plus près des personnages a provoqué de profondes modifications dans les règles de montage et de découpage, c'est à dire dans la grammaire cinématographique. Est venu ensuite le 'steadicam', dispositif de portage de la caméra soulageant le cadreur. Le cinéaste dispose dès lors de trois outils pour rendre le mouvement : le travelling classique pour les larges déplacements, le 'steadicam' qui permet de suivre les personnages en donnant une légère sensation de flottement, et la caméra à l'épaule dont l'image est hachée, saccadée.

Caméra numérique et images numériques

L'évolution dans l'avenir semble devoir se faire dans deux directions : d'une part, prolongement en quelque sorte de ce qui a été recherché avec la caméra à l'épaule, le développement spectaculaire des caméras numériques va mettre à la disposition du cinéaste des outils légers, maniables, de plus en plus performants et relativement peu coûteux. Mais l'on n'en est pas encore à cette suprématie totale du numérique : il suffit de se rappeler la colère de Michael Haneke contre la nouvelle caméra numérique HD Alexa de chez Arri utilisée pour tourner *Amour*.

L'autre direction est une approche différente du problème. Si le cinéma consiste à enregistrer un espace et à en donner une image, on peut, soit

travailler sur l'enregistreur, c'est à dire sur la caméra, soit sur l'espace, et c'est l'objet du colossal développement actuel des images numériques, dont un exemple qui vaut démonstration est donné par le *Hugo Cabret* de Martin Scorsese. Mais à ces deux directions correspondent deux types de cinéma : si le développement des caméras numériques ouvre la porte à un cinéma d'auteur voué à des films à petit budget, le coût colossal des images numériques réserve leur emploi à des superproductions pour lesquelles le financement n'est pas vraiment un problème.

Propos de Pierre-Alain Lods
recueillis par Jean Lods



opérateur avec Steadicam



Omcopter



La caméra prend l'air

Stefan Müller, jeune assistant aux Omstudios, une entreprise berlinoise spécialisée dans des effets spéciaux et des productions vidéo, a développé un drone porteur d'une caméra high-tech. L'engin, nommé « omcopter », a été présenté cette année au cours de la Berlinale aux professionnels.

Les réalisateurs qui l'ont utilisé jusqu'à présent, semblent enthousiastes. Le drone a été en fonction pour *Fast and Furious 6* de Justin Lin (2013), ainsi que pour des épisodes de *Tatort*, série policière allemande de Til Schweiger.

L'omcopter ne pèse que 13kg, est très maniable, et permet de suivre de près les acteurs même en terrain difficile, car le drone ne produit que peu de vent par rapport à un hélicoptère - et il est beaucoup moins cher que l'utilisation de grues : 4000€ par jour avec une équipe de trois techniciens. La caméra est une 'Epic', réputée pour sa très haute résolution, et un mécanisme complexe stabilise à chaque instant l'image, même lors de manœuvres difficiles.

Il se pourrait que cette nouvelle technique révolutionne les films d'action à venir.

Waltraud Verlaquet

Focale divine

COIN
THEO

Inutile de revenir sur l'histoire de *Babel*, film bien connu. Le titre faisant explicitement référence à un récit biblique, il est intéressant de s'interroger sur la manière dont il s'y réfère et plus particulièrement, si cette référence, thème du dossier oblige, se vérifie également dans les mouvements de la caméra.

Comme souvent, la première et la dernière image sont emblématiques.

Au commencement

La première image est une non-image. Sur fond noir, on entend le vent souffler dans le désert. Quelle meilleure métaphore pour 'visualiser' Dieu ?

« Au commencement, ... l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. ² »

Ce qui est traduit par 'l'esprit' ici, c'est *Ruah*¹, le souffle. Le terme exprime à la fois la respiration, le souffle de vie donné lors de la création à Adam, manifestation si fragile de la vie physiologique qui dépend à chaque instant d'un extérieur à soi - l'homme peut vivre plusieurs jours sans eau, mais seulement quelques petites minutes sans air ; et métaphore pour 'l'esprit', cet insaisissable à la fois for intérieur de l'homme et fondamentalement en relation avec l'autre, et pour les croyants, avec le Tout-Autre, représenté par ce même souffle. Eli qui doit rencontrer Dieu entend d'abord un vent fort, puis il assiste à un tremblement de terre, puis à un feu :

« Mais le Seigneur n'était pas dans le feu. Et après le feu, le bruissement d'un souffle ténu. ³ »

Ce souffle est présent encore une fois de façon explicite plus loin dans le film. Les deux jeunes garçons du berger, debout sur un rocher face au vent, les bras levés, dressent leur poids contre le vent pour éprouver leur force dans une joie toute juvénile d'affirmation de soi. Et pourtant, c'est le vent qui, dans ce jeu, les empêche de tomber dans l'abîme.

L'Histoire

La première 'vraie' image du film montre un berger dans un paysage grandiose de montagne semi-désertique. On peut aisément s'imaginer ainsi les patriarches bibliques.

La dernière image du film laisse le spectateur face aux gratte-ciel de Tokyo, symbole du mode de vie des sociétés les plus avancées sur le plan technologique.

Entre les deux se déroule l'histoire du film, complexe à souhait, passant par plusieurs continents, plusieurs modes de vie, plusieurs langues, plusieurs... tissant ainsi ensemble les fils distendus des histoires singulières pour signifier le tout de l'Histoire qui se déroule depuis la nuit des temps jusqu'à aujourd'hui.

Œil par œil

Suite à la quête des humains de bâtir une tour qui monte jusqu'au ciel, « L'Éternel descendit pour voir... » Remarquons le trait d'humour. Et le film se termine sur un zoom arrière depuis le balcon du gratte-ciel jusqu'à une vue surplombante sur la ville gigantesque : Dieu retourne au ciel.

Entre les deux, l'œil divin se promène à travers les histoires qui se croisent comme pour manifester, au-delà de la confusion des langages, leur commune appartenance à la même fraternité humaine. Des ralentis et des décrochages du son introduisent un sentiment d'altérité.

Ce regard divin ne juge pas, il compatit. Il comprend la solitude du

garçon devenu tueur par insouciance, comme celle de la jeune Japonaise en quête d'amour, perdue dans un monde qu'elle n'entend pas et qui ne l'entend pas.

Le regard, non-voyeur, cherche à capter le regard de l'autre. Au champ du monde, pénétré par l'œil divin, correspondent en contrechamp des visions du ciel (ciel seul, où rien ne se détache sur son fond) ponctuant l'intrigue, ciel bleu immaculé, gorgé de soleil, tacheté de nuages, ou encore nocturne. Il n'y a que la partie japonaise qui, sauf erreur, est vide de ciel, trop encombrée d'immeubles. Et pourtant. Quand la jeune fille va en boîte, sous l'emprise de la drogue et stimulée par les images fractionnées que renvoie la boule lumineuse, parmi les images qu'elle voit, il y a bien un ciel. Quand le regard vers le ciel est obstrué, l'homme se le recrée. Illusion, délire, ou quête répondant à celle de Dieu qui cherche le regard de l'homme ?

Waltraud Verlaquet

Babel

D'Alejandro González Inárritu

Avec :

Brad Pitt,
Cate Blanchett,
Saïd Tarchani,
Boubker Aït El Caid,
Gael García Bernal,
Adriana Barraza,
Koji Yakusho,
Rinko Kikuchi

Directeur de la
photographie :

Rodrigo Prieto

France/USA/Mexique
2006

V. la fiche du film sur
notre site.



« Sur ce registre du langage, ... Dieu ... enseigne le deuil joyeux de la toute-puissance... »



La face cachée d'une étoile

Il a fallu toute une journée aux profiliens de Marseille (et cinq Toulousains) pour prendre la mesure des multiples talents de la grande Monica Vitti. A votre tour !



Monica Vitti

Monica Vitti, née Maria-Luisa Cecciarelli en 1931, tout le monde connaît : une présence élégante, secrète et tendue qui habite avec force les grands films de Michelangelo Antonioni. Elle a tout fait, en 53 films (Claudia Cardinale, Catherine Deneuve ont passé les 110, Gérard Depardieu 196 !). A côté de sa carrière au théâtre et à la télévision, elle a tourné entre 1957 et 1990 avec des réalisateurs italiens dans 40 films dont 35 comédies, et avec 8 non-italiens.

La tétralogie

Antonioni, d'abord. Il l'a connue doubleuse de Dorian Gray pour *Le Cri* (1957), et lui a fait connaître la gloire avec *L'Avventura* (1960). Ou fut-ce elle qui lui fit atteindre la gloire ? Les deux sont vrais. Dans *La Nuit* (1961), elle joue le rôle d'une très jeune femme, la vedette étant Jeanne Moreau ; *L'Eclipse* (1962), femme incertaine : « Je ne sais pas » qui exaspère et charme Alain Delon, puis s'en va ; et enfin *Le Désert*

rouge (1964), film 'de couleurs' où, déstabilisée, elle ne sait plus en quoi croire, plus même en elle... Elle a toujours dit que *L'Avventura*, cinquième dans sa chronologie, était son 'premier film' (en 1980 un 5° film, *Le mystère d'Oberwald*, essai de caméra numérique, fut vite oublié), mais elle se voulut actrice comique avant tout : « C'est aussi important de faire rire que pleurer, et pas plus facile ! »

Les comédies

La 'comédie italienne' était alors en vogue, succédant au néo-réalisme pour peindre une société en plein bouleversement. Laissés-pour-compte du

'miracle italien', remise en cause de l'Église et des relations hommes-femmes, passé lourd à porter du fascisme et du temps de la guerre, firent le fond de scène d'un cinéma marqué par de grands réalisateurs - Monicelli, Risi, Comencini, Scola - et une demi-douzaine d'acteurs omniprésents : Mastroianni, les 'quatre colonels' : Gassman, Manfredi, Sordi, Tognazzi, et 'le cinquième' : Monica Vitti. Elle se révèle alors explosive, volubile, langoureuse, facettes auxquelles elle prend un plaisir évident et que n'annonçait pas Antonioni - sauf quelques éclairs : danse nègre de *L'Eclipse*, euphorie amoureuse de *L'Avventura*...

Chef d'œuvre de cette série, *Drame de la Jalousie* (1970, Scola) où un clochard est fou amoureux d'une fleuriste qui aime aussi le pizzaiolo, outrances mélodramatiques rendues émouvantes par le jeu extraordinaire de Marcello et de Monica. Dans *La fille au pistolet* (1968, Monicelli) - premier de ses cinq 'David de Donatello' comme meilleure actrice italienne - une jeune Sicilienne pourchasse son séducteur jusqu'en Angleterre, où le contraste est vif avec la société pauvre, féodale et machiste d'où elle vient. Mais peu de ses comédies furent éditées en France : signalons *Moi la femme* (Risi 1971) où elle endosse, en 12 sketches, 12 rôles fort variés. Plus tard, elle jouera dans des comédies de boulevard (comme *Le canard à l'orange*, L. Salce 1975) où la critique sociale laisse la place aux performances des scénaristes et de l'actrice.

Et encore...

Les succès d'Antonioni avaient attiré vers Monica de grands réalisateurs étrangers : Losey (1966, *Modesty Blaise*, loufoque parodie de James Bond), Jancso (1971, *la Pacifiste*), Bunuel (1974, *Le Fantôme de la liberté*), ou encore *La femme écarlate*, de Jean Valère (1968), le plus antonionien de tous ses autres films.

Bilan de ce parcours ? Une personnalité attachante et simple qu'elle raconte dans *7 Jupons* (*Sette sottane*), bavardage autobiographique de 1993. Elle n'aima pas voyager ce qui explique que sa notoriété internationale se soit réduite (mais peut-on dire cela ?) à l'inoubliable 'tétralogie de l'incommunicabilité' d'Antonioni ; mais cette très grande actrice comique, reine de l'écran italien pendant 20 ans, se consacra souvent à des films de peu de portée où elle était la seule valeur ajoutée. Les distributeurs, qui n'ont relayé en France qu'une petite partie de sa filmographie, ne nous ont pas privés de l'essentiel.

Jean-Philippe Beau,
Joëlle Meffre
et Jacques Vercueil

 cet article est complété par un abondant dossier sur votre site

Le modèle français du cinéma

On ne parle plus que de ça : la fuite de Depardieu et la colère de Maraval ont braqué les projecteurs sur l'argent du cinéma, et sur l'exception française.

L'un gagne tant qu'il craint l'impôt hyper-riche, l'autre se scandalise des cachets exorbitants permis, selon lui, par les subventions du fameux 'modèle français' fait de divers dispositifs accumulés au cours du temps...

Un 'modèle français de cinéma' ?

Cela a commencé (1946) avec une taxe sur les billets de cinéma, permettant au CNC (Centre National du Cinéma) de soutenir le cinéma français menacé par l'industrie hollywoodienne. Puis la cinéphilie a fait gagner au cinéma ses lettres de noblesse, et le CNC a migré du ministère de l'industrie à celui de la culture (Malraux, 1959). L'aide est devenue sélective, et l'avance sur recettes suivit des critères de qualité (basés sur les scénarios). Ensuite (1970-80), la télévision (fin du monopole public) dut limiter sa programmation de films et investir dans leur production. En 1986, lui fut encore imposée une taxe sur le chiffre d'affaires, toujours pour le CNC.

Puis vint l'exception culturelle : la France entraîna l'Europe dans la bagarre de l'OMC (1993) qui dut admettre que la culture n'était pas une marchandise comme les autres. Quotas nationaux et droits de douane furent tolérés. Depuis 2007 enfin, la taxation des fournisseurs d'accès à Internet a tant enrichi le CNC que la Cour des Comptes s'en offusque, et on parle même de taxer aussi leurs transmissions de télévision...

Tout ça pour quoi ?

L'objectif, produire et voir des films français, a été atteint : la France produit plus de films et voit plus de films 'nationaux' que les pays comparables, mais... pas de façon écrasante. En 2011, elle produisit 272 longs métrages, l'Italie 155, l'Allemagne 123, mais le Royaume-Uni 237. Les salles allemandes ont enregistré 130 millions d'entrées, les italiennes 111, les britanniques 172, et les françaises 216. Les

Français voient en moyenne 3 films par an, plus que les autres Européens, et leurs écrans projettent 40 % de films français, contre 22% de films allemands pour les Allemands, 16% pour les Espagnols, mais 36 % pour les Britanniques, 38% pour les Italiens - guère moins que nous...

Cependant, si la France intervient plus pour son cinéma (sur 1389 millions € de financement, 575 proviennent du CNC, et 451 des chaînes de télévision) que tout autre pays, aucun ne s'en prive, pas plus la Grande Bretagne que l'Allemagne ou l'Italie, malgré leurs réputations contrastées !

Alors, vedettes trop payées et films déficitaires ?

Certes, les cachets de nos vedettes sont choquants, comme certains salaires de footballeurs ou de PDG du CAC 40. Mais c'est vrai ailleurs aussi, et les subventions n'y sont pour pas grand chose : les cachets de stars comptent pour moins de 10% du budget des 'gros' films qui les emploient, et les subventions vont surtout aux moyens et petits budgets.

Quant à être déficitaires... les films le sont tous, et partout - sauf quelques exceptions qui rapportent gros. Moins de 1/10 des films français de 2005 sont 'rentrés dans leurs frais', en tenant compte de tout : recettes en salle, DVD, droits télévisés, ventes à l'étranger... C'est normal, car, comme au Loto ou aux courses, seule une minorité gagne, et peut gagner beaucoup. Sur 500 films distribués l'an dernier en Angleterre par exemple, 20 ont rafflé la moitié des gains, et 400 se sont partagé moins de 10% des recettes...

Faire un film est un pari, et le vieux dicton d'Hollywood « Nobody knows anything ! (Personne n'y comprend rien) » est toujours bien vivant !

Jacques Vercueil

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



Entre tragédie et sérénité

Issy et Paris se penchent sur le message d'Akira Kurosawa (1910-1998)

La tragédie des destins humains, le sentiment de la nature, les références à l'histoire, à la peinture et à la littérature ou l'évolution de la société japonaise ont été parmi les thèmes évoqués par les Profiliens de Paris et d'Issy-les-Moulineaux le 8 décembre 2012, lors d'une journée consacrée au cinéaste japonais dont l'influence a été considérable sur le cinéma mondial.

Akira Kurosawa est né à Tokyo dans une famille descendant de samouraïs, le dernier de sept enfants élevés dans la tradition et l'ouverture à l'Occident. Il s'est d'abord consacré à la peinture avant de se tourner vers le cinéma dès 1933, a souligné Dorcy Erlandson. De son côté Elisabeth Peres a réparti les



Akira Kurosawa

quelque 50 films de sa vaste filmographie entre : la tragédie des destins humains (*Ran, Dodeskaden*), les cœurs purs (*L'ange ivre, Barberousse*), le thème du double (*Entre le ciel et l'enfer, Chien enragé, Kagemusha*) et l'hymne à la vie (*La légende du grand judo, Rhapsodie en août, Madadayo*, film

testament). Kurosawa s'est entouré d'un cercle fidèle de techniciens et d'acteurs parmi lesquels Takashi Shimura et Toshiro Mifune ont tourné respectivement dans 21 et 16 de ses films.

Elisabeth Peres a également présenté des extraits de films, dessins et affiches de tous les pays. Kurosawa avait l'habitude de dessiner les plans de ses films et sa passion de la peinture est visible dans d'innombrables œuvres, comme son premier film en couleurs, l'étonnant *Dodeskaden* (1970), où les couleurs des décors sont parfois assorties aux vêtements des personnages.

La projection intégrale de *Rashomon*, Lion d'or à la Mostra de Venise en 1950, a été précédée d'un exposé de Sylvie de Micheaux sur cette œuvre tournée d'après deux nouvelles de Ryunosuke Akutagawa où chaque personnage donne son témoignage sur un crime, dans le Japon médiéval. Dans ce film culte, la pluie est très présente, comme souvent les éléments naturels chez Kurosawa, et certains travellings dans la forêt avec le soleil filtrant à travers les arbres ont été repris à l'envi. Soulignant que Kurosawa vénérât beaucoup ses professeurs et a décrit longuement les relations maître-disciple (*Les sept samouraïs, Barberousse*), Jacques Champeaux a présenté *Dersou Ouzala*, tourné en Sibérie peu après une tentative de suicide du cinéaste en 1971. La première partie en a été projetée. Enfin, Christine Champeaux a conclu avec plusieurs extraits de *Rêves*, un film testament où se mêlent les angoisses de la guerre et des catastrophes nucléaires à l'amour de la nature et de la vie. Le dernier épisode, *Le village des moulins à eau*, est une ode à une vie sage, harmonieuse et respectueuse des hommes et de la nature. Message de sérénité et d'espoir en conclusion d'une rencontre chaleureuse et bien organisée.

Françoise Wilkowski-Dehove

Abonnement seul

Vu de Pro-Fil : 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 :

Les + sur le site

- Maguy Chailley : Le détails des films traités dans l'article « Souriez, je vous prie... » : (mettez « festival chrétien » dans 'mot-clé' et « 2013 » dans 'un article de l'an')
- Waltraud Verlaquet : Les commentaires sur des films vus à la Berlinale 2013 (mettez « Berlinale » dans 'mot-clé' et « 2013 » dans 'un article de l'an')
- Groupe de Marseille : Dossier sur Monica Vitti (mettez « Vitti » dans 'mot-clé')
- Les dernières émissions radio de Pro-Fil sur Fréquence Protestante sur la page 'radio' du site.
- Jean-Michel Zucker: «Le plus petit des grands festival: Festival de Belfort 2012» (mettez «Belfort» comme mot-clé)

LA NUIT DE L'ETHIQUE 2013

le 31 mai à partir de 19 heures
au Parvis des Arts,
vivra **La fin d'un monde !**

Pro-Fil Marseille fourbit ses armes...

Vous désirez nous aider à réfléchir aux thèmes des prochains numéros de Vu de Pro-Fil ?

Utilisez le formulaire de contact sur le site ou écrivez nous à l'adresse du secrétariat !

Au mois de mai (publié en juin) nous traiterons des festivals, et au mois d'août (publié en septembre) de l'eau.

Présence Protestante

Dimanche 17 mars de 10h00 à 10h26

« Les médias protestants » (1/2, documentaire de F. Stuck).

Une série de deux documentaires ayant pour thème « les médias protestants » en France : leur histoire, leur spécificité, leurs conditions d'élaboration et de financement, leur public et leur évolution dans le paysage médiatique français.



Mémoires et cinéma

Créé en 2010, le Groupe de réflexion sur "Mémoires et Cinéma" a pour but d'illustrer par des extraits de films comment fonctionne la mémoire humaine, et quels sont les différents type de mémoires (mémoire implicite, mémoire épisodique, mémoire traumatique, le souvenir, la réminiscence etc..).

Mieux comprendre la mémoire humaine, ses dysfonctionnements et ses pathologies...grâce au cinéma !

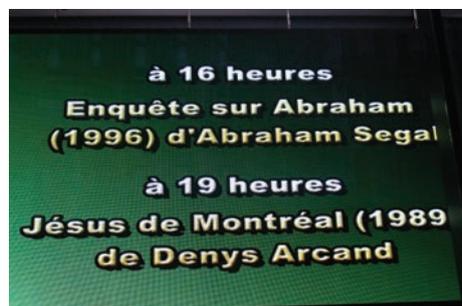
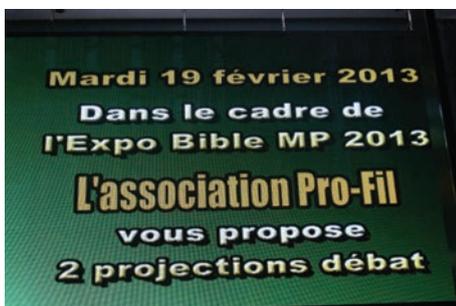
La mémoire et le cinéma sont essentiellement composés d'images et d'émotions. Le cinéma lui-même est objet de mémoire, il est un procédé de mémoire à la fois individuelle et collective.

Sous l'égide et avec l'appui financier de France-Alzheimer, le groupe est dirigé par un neurologue d'Aix en Provence, le Docteur Lejeune, il est composé de deux historiens, et de deux membres du Groupe Profil de Marseille.

Il organise trois séances publiques par an, permettant un dialogue avec les participants, eux mêmes confrontés à leurs propres souvenirs souvent inattendus.

Contact : Alain Le Goanvic Tél : 04 42 20 25 55 - 06 84 33 29 80

Pro-Fil s'affiche sur la Canebière ...



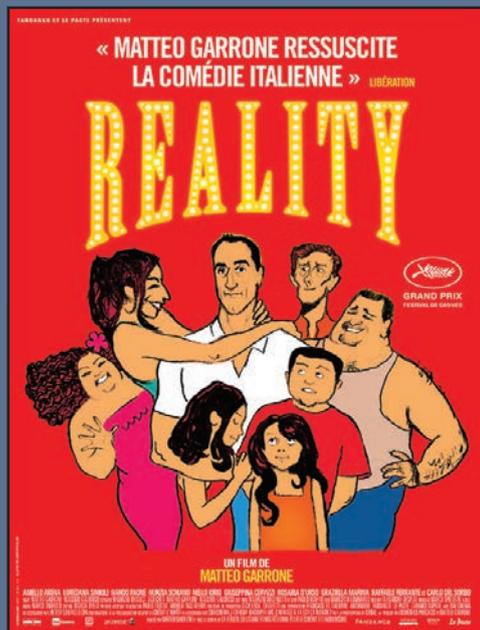
Participation de Pro-Fil à «Expo-Bible» (Marseille Provence 2013)

Crédits Photos

page titre : © Per Arnesen, Trustnordisk
p. 3 : © Chrétiens et cultures
p. 4 : © Berlinale - © Pro-Fil - © Mars Distribution
p. 5 : © Anya Fliegner
p. 6 : © Theodore Ushev, Festival international du Court Métrage de Clermont-Ferrand

p. 7 : DR
p. 8 : © ARP Sélection
p. 9 : © Les Acacias
p. 10 : © 2011 Lobster Films - Fondation Groupama Gan
p. 11 : DP, source : Wikimedia
p. 12 : © ARP Sélection

p. 13 : © Haut et Court
p. 14a : source Wikipédia - © Omstudios
p. 15 : © Paramount Pictures
p. 16 : © Georges Biard, Wikimedia
p. 18 : © Action Cinémas / Théâtre du Temple
p. 19 : © Pro-Fil
p. 20 : © Le Pacte



A la fiche

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.

rêve où Luciano exerce ses talents de comique. Le contraste est grand entre le faux luxe, la pompe et l'enjouement joué par une star de la télé, et tous ces invités qui se sont mis sur leur trente et un, mais dont le retour chez eux après la fête nous révélera la pauvreté et le dénuement. La démonstration est ainsi faite de cette fascination exercée par la TV et ses programmes de télé-réalité sur ces braves gens qui ne peuvent pas espérer sortir de leur condition, sauf à être choisis pour accéder à la célébrité (et à la richesse) en participant à *Il Grande Fratello*.

On est aux antipodes de Superstar, de Xavier Giannoli, où le héros refusait avec obstination la célébrité. Ici elle est au contraire fascinante et désirée. Dans son quartier, Luciano devient déjà 'quelqu'un'. Mais l'intérêt du film est de montrer la montée progressive de la folie chez celui qui, attendant en vain une sélection définitive, va se croire entouré de personnes le surveillant pour voir s'il est vraiment 'digne' de participer à l'émission. Cette folie le fera résister aux mises en garde formulées peu à peu par son entourage. Car sa famille et ses amis, s'ils sont un temps rentrés dans son jeu et son rêve, finissent par réaliser dans quels excès cela le fait sombrer. C'est

le petit peuple de Naples qui est décrit avec ses magouilles, sa naïveté mais aussi sa bonhomie et sa solidarité. Le film renferme des allusions à l'influence de l'Église catholique en Italie, dont on ne sait si elle est mise sur le même plan que la télé ou invoquée comme un contre-pouvoir possible...

Certains critiques ont jugé immérité le Grand Prix reçu à Cannes pour ce film, trouvant peu originale cette attaque de la télé-réalité déjà réalisée par d'autres films. Mais c'est plus par sa forme que *Reality* nous séduit, par les mouvements de caméra, les cadrages et les choix de couleurs. Ainsi ce long plan séquence inaugurant le film dans un panoramique et une plongée progressive vers Naples et vers ce carrosse baroque conduisant les jeunes mariés au lieu de la fête. Témoins aussi ces jeux sur les couleurs criardes et leur opposition au côté sombre des cours d'immeubles. Et cette conclusion en forme d'interrogation, lorsque la caméra s'éloigne en remontant pour élargir le champ, faisant progressivement apparaître Luciano riant, étendu sur un lit de la maison de *Il Grande Fratello*, prisonnier de ce carré de lumière dans lequel il est venu s'enfermer et se brûler.

Maguy Chailley

REALITY

(France / Italie - 2012 - 1h55)

Réalisation : Matteo Garrone

Scénario : Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Ugo Chiti, Maurizio Braucci.

Interprétation : Ariello Arena (qui a tourné le film tout en étant sous le coup d'une peine d'emprisonnement), Loredana Simioli, Nando Paone.

L'AUTEUR

Matteo Garrone est italien. Il est né à Rome en 1968. Après avoir obtenu le Diplôme de Lycée Artistique en 1986, il commence à travailler comme assistant-réalisateur, puis se consacre à la réalisation. Il a été découvert en France à l'occasion du très original *L'étrange Monsieur Peppino* (2002). *Reality* est son septième film de fiction et a obtenu le Grand Prix du Jury à Cannes en 2012, prix déjà obtenu par son précédent film en 2008 : *Gomorra*.

RÉSUMÉ

Luciano, poissonnier à Naples, rêve d'être sélectionné pour participer à l'émission de télé-réalité *Il Grande Fratello*. D'abord encouragé par sa famille et ayant franchi une des étapes de la sélection, il prend de plus en plus au sérieux ce rêve et finit par tout lui sacrifier.

ANALYSE

Critique virulente de la télé-réalité, le film commence sur le mode de la comédie avec truculence et exubérance dans cette longue scène de mariage, avec décor de



Ariello Arena dans *Reality*

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 14 : *Au-delà des collines* (Cristian Mungiu) - *Tabou* (Michel Gomez) - *Into the Abyss* (Werner Herzog) - *The Master* (Paul Thomas Anderson) - *Jours de pêche en Patagonie* (Carlos Sorin) - *Être là* (Régis Sauder) - *Comme un lion* (Samuel Collardey) - *Anna Karénine* (Joë Wright) - *Alceste à bicyclette* (Philippe Le Guay) - *Django Unchained* (Quentin Tarantino) - *La Parade* (Srdjan Dragojevic) - *Dans la brume* (Sergueï Loznitsa) - *Blancanieves* (Pablo Berger) - *Wadjda* (Haïfa Al Mansour)